MARYSIA LEWANDOWSKA, NEIL CUMMINGS

ENTUZJAŚCI
ENTHUSIASTS

Z AMATORSKICH KLUBÓW FILMOWYCH
FROM AMATEUR FILM CLUBS

drawing 21
Tools required for editing

Scissors

Splicer

Glue with brush

Razor blade

Gloves

Portable editing table

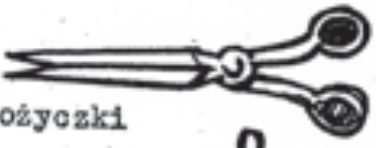
Frame with nails for hanging the rushes

Bin for cuttings

Film projector

Rys. 21 Niezbędny sprzęt montażowy

sklejarka

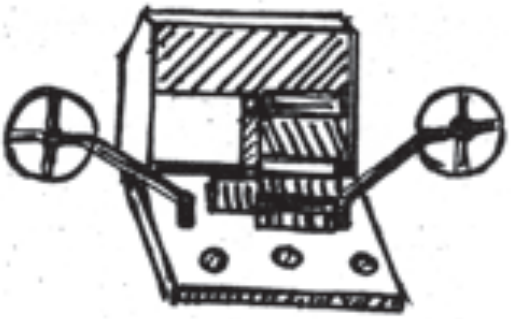


nożyczki

żyletka

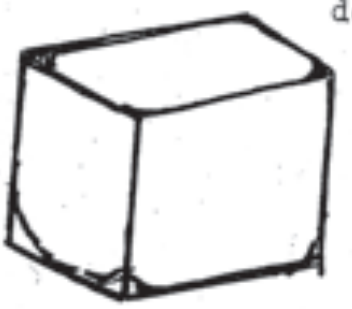
klej z pędzelkiem

rękawiczki

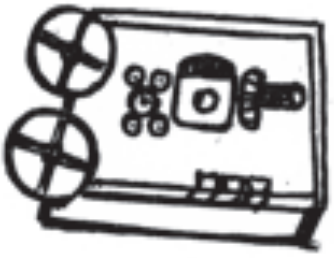


przeglądarka

rama z gwoździkami do rozwieszania taśmy



kosz do ścinków



projektor

(s. 3, 5, 7) **Rysunki Krzysztofa Zanussiego do jego publikacji „O montażu filmowym w filmie amatorskim", Wojewódzki Dom Kultury Wrocław 1967/68**

drawing 22

Procedures for the editing of feature film

Rejection of film cuttings and overexposed material. Ordering takes with the clapper board. Joining all the reels together.

First assessment of the material during which the best takes are noted

Gluing together selected takes into a sequence

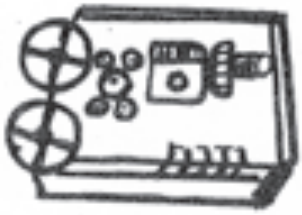
Marking with a dermatographic pen future cuts in the film

Final viewing

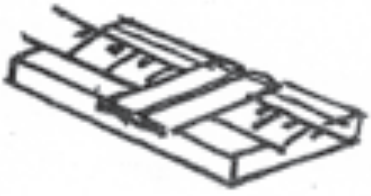
Rys. 22

Schemat prac przy montażu filmu fabularnego

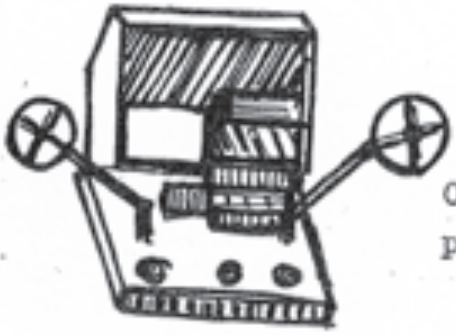
Odrzucenie końcówek i zaświetleń. Ułożenie dubli według klapsów. Połączenie wszystkich rolek w całość.



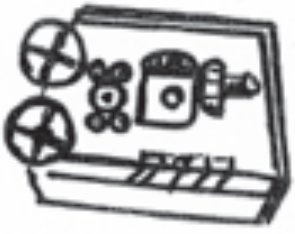
Pierwszy przegląd materiału w trakcie przeglądu odnotowujemy, które duble są najlepsze



Sklejenie wybranych dubli w kolejności



Oznaczenie dermatografem miejsc przyszłych cięć w filmie



Przegląd kontrolny

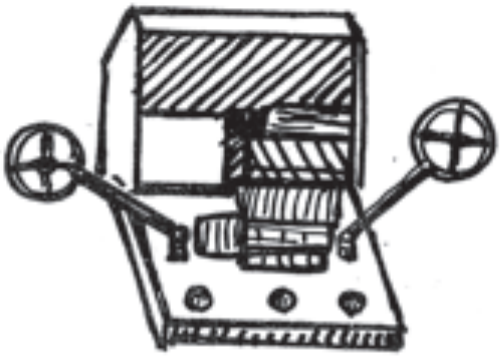
drawing 23

Last editing, the so called “final cut”

Rest

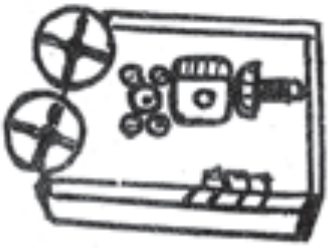
Viewing of the edited film, marking of last possible changes

Rys. 23



Dokonanie "podcięć" tzw. fajnsznyt

przerwa

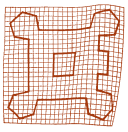


Przeglad zmontowanego filmu, wyznaczenie ewentualnych skrótów

MARYSIA LEWANDOWSKA
NEIL CUMMINGS

ENTUZJAŚCI
ENTHUSIASTS

Z AMATORSKICH KLUBÓW FILMOWYCH
FROM AMATEUR FILM CLUBS



Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw
26.06-29.08.2004

książka.book

wstęp/introduction

12 ►13

podziękowania/acknowledgements

14 ►17

ROZMOWA

Adam Szymczyk
Neil Cummings
Marysia Lewandowska

czas otwarcia. Dlaczego zainteresowałeście się figurą entuzjasty?

Neil Cummings. Świat amatora, entuzjasty czy hobbysty wzbudza we mnie ciekawość, ponieważ jest on przestrzenią, w której spotykają się dwa porządki: oficjalny, sponsorowany przez państwo lub inną instytucję, oraz nieoficjalny, oddolny. Ten drugi jest zazwyczaj bardziej ekscentryczny, a jednocześnie bardziej podatny na wpływy. Amatorzy i entuzjaści mają tendencję do tworzenia własnych, alternatywnych kanonów, które nie zawsze pokrywają się z tymi, które narzucają instytucje. Ta dwoistość jest dla mnie bardzo interesująca.

czas otwarcia. Jak ta dwoistość przejawia się w Polsce?

Marysia Lewandowska. Polska ma długą tradycję amatorskiego filmu, zwłaszcza w latach 70. i 80. Wiele z tych filmów powstawało w ramach ruchu Kin Małych Form, który był częścią państwowej infrastruktury kulturalnej. Ale nawet w tych warunkach amatorzy potrafili wypracować własny język i tematykę, często bardzo osobistą. Dla mnie to właśnie ta napięta relacja między oficjalnym a prywatnym jest najciekawsza.

czas otwarcia. Wróćmy do Wielkiej Brytanii. Jak wygląda sytuacja tam?

Neil Cummings. W Wielkiej Brytanii ruch amatorski był bardzo silny w latach 50. i 60., ale później został w dużej mierze wchłonięty przez telewizję i przemysł rozrywkowy. Wiele z tych inicjatyw straciło swoją niezależność. Dziś mamy do czynienia z nostalgią za tamtymi czasami, ale też z próbą ich reinterpretacji w nowych kontekstach.

czas otwarcia. Czy to nie jest trochę ryzykowne – romantyzować coś, co było częścią systemu kontroli?

Marysia Lewandowska. Oczywiście, że tak. Dlatego nie chodzi nam o powrót do przeszłości, tylko o to, by zobaczyć, jak te doświadczenia mogą nas uczyć czegoś o dzisiejszych formach uczestnictwa i oporu.

czas otwarcia. Dziękujemy za rozmowę.

CONVERSATION

Adam Szymczyk
Neil Cummings
Marysia Lewandowska

czas otwarcia. Why have you been interested in the activities of the enthusiast ?

Neil Cummings. The space of the amateur, enthusiast or hobbyist opens onto a range of interests and experiences generally invisible amongst the relentless flow of the state sponsored, or professionally mediated. The enthusiast is often working outside official culture and its products, frequently adopting a counter-cultural tone of tactical resistance and criticism.

czas. I think one should also think about how the enthusiast or amateur was integrated into the communist system; because they enjoyed relative freedom and State support at the cost of distancing themselves from political issues. The activities of the enthusiast was perceived as quite harmless from the State's point of view, as it was keeping a significant number of creative and curious people busy. It deterred them from becoming a threat to the system, in the way that dissidents were.

Marysia Lewandowska. Perhaps the more the state disarmed their potential opposition the more they invested in themselves, on a local level. The film-club members seemed more intent, especially in smaller provincial centres, on creating spaces of discussion, of belonging and celebration. We could think of a process of politicizing on the level of self-awareness. Their amateur status, the internal network of competitions and festivals helped to keep their views local and specific. And with the exception of occasional review in "Ekran" and "Film" magazines, limited in terms of wider interest and reception. But those small social acts of scripting, casting, shooting, editing, screening and discussing added a potential for action in what were often bleak local circumstances.

czas. I don't know if it adds to the discussion, but it's perhaps important to remember that during the Communist time, there was a wide array of periodicals published, on various aspects of cinema. Perhaps not reaching many readers, but some of the issues of those magazines achieved almost cult status. I can remember very clearly waiting for a new issue of a pocketbook size black and white magazine "Film na świecie" to arrive. Discussions around the films, filmmakers, film theory, film history, were very lively and engaging. Even if the readership was relatively small, the magazines were very important for the people who were interested in cinema.

Rozmowa
Conversation
Adam Szymczyk
Neil Cummings
Marysia Lewandowska

18 ►30

Pomiędzy Kolekcją a Alegorią. Rezerwuar ukrytych możliwości

Łukasz Ronduda

Between Collection and Allegory. A reservoir of hidden possibilities

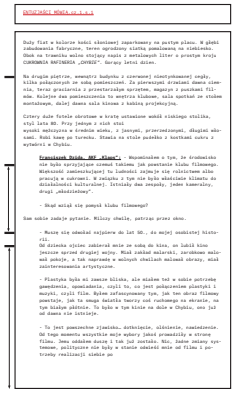
Łukasz Ronduda

Pomiędzy Kolekcją a Alegorią. Rezerwuar ukrytych możliwości
Between Collection and Allegory. A reservoir of hidden possibilities
Łukasz Ronduda

34 ►52

życie klubowe
club life

32 ►55


ENTUZJAŚCI MÓWIĄ str.1 z 4

Duży flat o kolorze kości słoniowej zaparkowany na pustym placu. W głębi zabudowania fabryczne, tereny ogrodzony siatką pomalowaną na zielonko. Obok na trawniku wolno stojący napis z metalowych liter o prostym kroju CUKROWNIA RAKTAWICA „CHWEŚĆ". Garący letni dzień.

Na drugim piętrze, wewnątrz budynku z czerwonej cłinkrykowanej cegły, kilka połączonych ze sobą pomieszczeń. Za pierwszymi drzwiami duża sienia, teraz gromadzą się przetrzymuje sprzęty, nagrania z punktami filmowe. Kolejne dwa pomieszczenia to montrza klubowe, sala spotkań ze stołem montażowym, dalej dwora sala klubowa z kabiną projekcyjną.

Cztery duże fotele obrotowe w kręty ustawione wokół niskiego stolika, stoi lata 80. Przy jednym z nich stoi wysoki mężczyzna o średnim wieku, z jasnymi, przerzedzonymi, długimi włosami. Robi kawę po turecku. Stawia na stole puszkę z kostkami cukru z wytłoczni w Chybiu.

Franciszek Dzida, NOT "Klaser". Wspomnienie o tym, że środowisko nie było sprzyjające zawsze tutaj mieliśmy pewne kłopoty z lokalami. Większość zainteresowanych to ludzkości zajęcie nie robiliśmy nic pracują w zakresie. W związku z tym nie było właściwie klimatu do działalności kulturalnej. Istniały dwa zespoły, jeden kameralny, drugi „młodzieżowy".

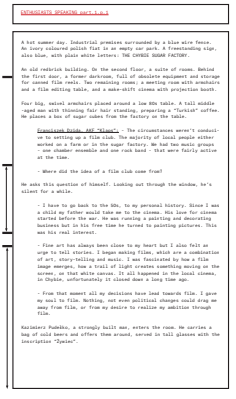
– Skąd wziął się pomysł klubu filmowego?

Sam sobie zadaje pytanie. Milczy chwilę, patrząc przez okno.

– Mama się odnalazł najlepiej do lat 50., do mojej osobistej historii. Od dziecka chciałem zobaczyć może za rok do kina, on lubił bino jeszcze sprzed drugiej wojny. Miał zakład malarski, zarabiałem malowali pokoje, a tak naprawdę w wolnych chwilach malowali obrazy, miał zainteresowania artystyczne.

– Plastyka była mi zawsze bliska, ale miałem też w sobie potrzebę gawędzenia, opowiadania, czyli to, co jest połączeniem plastyki i muzyki, czyli film. Byłem zafascynowany tym, jak ten obraz filmowy powstaje, jak to mnoga dziatka tworzy coś razkomego na ekranie, na tym białym płótnie. To było w tym kinie na dole w Chybiu, ono już od dawna nie istnieje.

– To jest pamiętnikowe pijaństwo, dotkniejące, olśniewie, zaskakiwanie. Od tego momentu wszystkie moje wybory jakoś prowadziły w stronę filmu. Dużo zdążam dużo i tak już zostało. Nic, żadne zmiany systemowe, polityczne nie były w stanie odwieść mnie od filmu i potrzeby realizacji siebie po


ENTUZJAŚCI MÓWIĄ part 1 of 4

A hot summer day. Industrial premises surrounded by a blue wire fence. An ivory coloured polish flat in an empty car park. A freestanding sign, also blue, with plain white letters: THE CHWEŚĆ SUGAR FACTORY.

An old redbrick building. On the second floor, a suite of rooms. Behind the first door, a former darkroom, full of obsolete equipment and storage for canned film reels. Two remaining rooms; a meeting room with armchairs and a film editing table, and a make-shift cinema with projection booth.

Four big, swivel armchairs placed around a low 80s table. A tall middle -aged man with thinning fair hair standing, preparing a "turkish" coffee. He places a box of sugar cubes from the factory on the table.

Franciszek Dzida, NOT "Klaser". The circumstances weren't conducive to setting up a film club. The majority of local people either worked on a farm or in the sugar factory. We had two music groups - one chamber ensemble and one rock band - that were fairly active at the time.

– Where did the idea of a film club come from?

He asks this question of himself. Looking out through the window, he's silent for a while.

– I have to go back to the 50s, to my personal history. Since I was a child my father would take me to the cinema. His love for cinema started before the war. He was running a painting and decorating business but in his free time he turned to painting pictures. This was his real interest.

– Fine art has always been close to my heart but I also felt an urge to tell stories. I began making films, which are a combination of art, story-telling and music. I was fascinated by how a film image emerges, how a trail of light creates something moving on the screen , on that white canvas. It all happened in the local cinema, in Chybie, unfortunately it closed down a long time ago.

– From that moment all my decisions have lead towards film. I gave my soul to film. Nothing, not even political changes could drag me away from film, or from my desire to realize my abilities through film.

Kazimierz Pudełko, a strongly built man, enters the room. He carries a bag of cold beers and offers them around, served in tall glasses with the inscription "Żywiec".

Czas wolny i czas uwolniony
Leisure Time and Liberated Time
Sebastian Cichocki

72 ►99

realizacje
film making

70 ►99

Amator a rozpoznawanie rzeczywistości
Camera Buff: reckoning with reality
Mikołaj Jazdon

112 ►137

festiwale i nagrody
festivals and prizes

110 ►137

kluby
►152

kalandarium
►153

noty o autorach
►156

WSTĘP

Pojęcie czasu wolnego aż nazbyt często wpisuje się w ciąg prozaicznych zajęć związanych z czynnościami obsługi rytuałów codzienności. Czas wolny można by również określić jako ostatni fragment naszego kapitału życiowego, który nie został zawłaszczony przez krzątaninę zmierzającą do poprawy stanu posiadania, do urządzenia życia w sposób dający poczucie materialnego bezpieczeństwa.

Czas wolny to wreszcie niezwykła szansa dla otwartego umysłu, czas wolności wyboru nieuwarunkowanego aspiracją dorabiania się. To tęsknota za wolnością spełnienia, samorealizacją, osobistą ekspresją. Refleksji tej nie odnoszę wyłącznie do zajmującego nas w tej chwili fenomenu pasji utrwalania i interpretowania rzeczywistości na celuloidowej taśmie. Dotyczy to wielu form działania poszerzającego pole autorefleksji, osobowej odpowiedzialności za czyn i dzieło niepoddawane dyscyplinie nakazu i kontroli w stopniu narzuconym przez warunki pracy zarobkowej.

Oczywiście, odnosząc się do przesłania projektu *Entuzjaści* z dzisiejszego punktu widzenia szczególnie doceniamy te przykłady, które nie wynikają z naśladownictwa licencjonowanych, instytucjonalnie zagwarantowanych form wypowiedzi twórczej – lub spełniających główne oczekiwanie fundatora „pracy nakładczej", który zapewnia narzędzia i warunki bezkrytycznej afirmacji oficjalnie sankcjonowanego obrazu rzeczywistości.

INTRODUCTION

The idea of free time is often included among the sequence of ordinary pursuits involved in the practice of everyday life. Free time might also be defined as the last piece of our living capital that has not been absorbed, through trying to improving our status, or arranging our lives in a manner that makes us feel materially secure.

But also, free time represents an incredible opportunity for the open mind. It's a time of freedom to make choices unconditioned by aspirations of profit, it represents our longing for the freedom of fulfillment, self-realization, and personal expression. This observation does not apply solely to the phenomenon represented by the *Enthusiasts* project – i.e. the passion of recording and interpreting reality on celluloid. It pertains to the many forms of activity that broaden self-reflection; and to all instances where individual responsibility for an act, or creation, is not subjected to the command and control imposed under terms of employment.

As explored by the themes in the *Enthusiasts* project, it's clear that today we value most highly those creative manifestations that do not derive from a desire to imitate sanctioned, or institutionally supported forms of creative expression; or those that fulfill the expectations of "commissioned" creative labour, which provides tools and resources for an uncritical affirmation of official views of reality.

Czas prawdziwie wolny to czas wolności wypowiedzi, czas wierności sobie, a zarazem czas poczucia, że świat obserwacji i przeżyć osobistych wyzwolonych impulsem nieskrępowanego tworzenia jest czasem tryumfu środowiskowej wspólnoty.

Pozwalam sobie na stwierdzenie, że przywołani w przesłaniu projektu *Entuzjaści* filmowcy to ci spośród wielu, których kreatywna energia, wypełniająca czas osobisty, pozwoliła zachować poczucie wewnętrznej niezależności – mimo wszystko.

Mogą o tym świadczyć historie małych kręgów zainteresowań zawarte w materiale tej wystawy. Przekonują one zarazem do utrwalenia i ukazania etosu wolnego wyboru, którego inspirację w sposób tak interesujący podjęli Marysia Lewandowska i Neil Cummings, autorzy projektu *Entuzjaści*.

Wojciech Krukowski
Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski

Truly free time is a time of freedom of expression, a time of loyalty to oneself, and simultaneously a time when one feels that the world of personal observations and experiences, liberated through an instance of unfettered creativity, is in itself a time of triumph shared by the community.

Permit me to state that the filmmakers of the *Enthusiasts* project are among those many, whose creative energies absorbed their personal time, allowing them to preserve a feeling of inner freedom – in spite of everything.

Proof for this lies in the extraordinary stories that constitute much of the content of the exhibition. These stories simultaneously persuade us to preserve and reveal the ethos of freedom and choice that inspired, and was so interestingly expanded on by, Marysia Lewandowska and Neil Cummings, the authors of the *Enthusiasts* project.

Wojciech Krukowski
Director, Centre for Contemporary Art
Ujazdowski Castle

Podziękowania

Wystawa *Entuzjaści* podsumowuje blisko dwu letni proces poszukiwań filmów oraz innych materiałów dokumentalnych związanych z ruchem filmowców amatorów w PRL. W tym czasie autorzy projektu Marysia Lewandowska i Neil Cummings, wykazali niezwykłą wytrwałość, inwencję i profesjonalizm za co chciałbym im podziękować. Była to dla mnie również szczególnie twórcza i fascynująca współpraca.

W przeciągu tych dwóch lat, na różnych etapach realizacji projektu, pomogło nam wiele osób. Szczególne podziękowania należą się dyrektorom Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Wojciechowi Krukowskiemu oraz Jarosławowi Suchanowi za życzliwą pomoc i opiekę organizacyjną. Ministrowi Kultury Rzeczypospolitej Polskiej Waldemarowi Dąbrowskiemu dziękuję za objęcie naszego przedsięwzięcia honorowym patronatem. Przedstawicielom współorganizatorów wystawy Annie Rakowskiej z Fundacji Sztuka i Współczesność oraz Iwonie Blazwick i Anthony'emu Spira z Whitechapel Art Gallery w Londynie dziękuję za współpracę i entuzjazm. Alinie Magnuskiej oraz Aleksandrowi Nocuniowi z Narodowego Centrum Kultury za wsparcie i życzliwość. Krzysztofowi Zanussiemu za nieustające zainteresowanie rozwojem projektu oraz za pomoc w sytuacjach kryzysowych. Maciejowi Drygasowi za pomoc merytoryczną i techniczną. Uli Śniegowskiej (Kino Lab, Centrum Sztuki Współczesnej), Pawłowi Politowi (Centrum Sztuki Współczesnej), Eileen Simpson i Ben'owi White'owi za zaangażowanie i twórczy wkład w powstanie wystawy. Janinie Czechowicz (Miejski Dom Kultury Włókniarz, Bielsko-Biała), Damaris Stencel (Miejski Dom Kultury w Mikołowie), Wiesławie Kuziemskiej, Krzysztofowi Stachowskiemu (Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie), Zdzisławowi Hojce (Muzeum im. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy), Adamowi Kołodziejowi (Miejski Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji w Pucku) dziękuję za zaufanie oraz godną naśladowania opiekę nad archiwalnymi materiałami. Panu Józefowi Robakowskiemu, Andrzejowi Jurdze i Januszowi Popławskiemu (Federacja Twórców Filmów Nieprofesjonalnych) za cenne historyczne informacje i sugestie. Asystentom Michałowi Jachule i Marcinowi Boguckiemu za olbrzymi wkład pracy szczególnie podczas redakcji katalogu i digitalizacji. Przedstawicielom sponsorów i partnerów *Entuzjastów* dziękuję za to że uwierzyli w nasz projekt i zdecydowali się go poprzeć. W szczególności zaś: Andrzejowi Sicińskiemu, Grzegorzowi Bogucie (Fundacja Kultury), Tomaszowi Piątkowi (Kino Polska), Piotrowi Weychertowi (Studio Media Kontakt), Agnieszce Wrycza (British Council).

Ponadto chciałbym podziękować: Edwinowi Bendykowi (Polityka), Beacie Pragert (Centrum Sztuki Współczesnej), Jerzemu Podsadzkiemu (Telewizja Polska S.A.), Ice Sienkiewicz- Nowackiej (program Artists in Residences, Centrum Sztuki Współczesnej), Agacie Smalcerz (Biuro Wystaw Artystycznych Bielsko-Biała), Arletcie Wojtala.

Łukasz Ronduda
kurator
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski

PODZIĘKOWANIA ARTYSTÓW

Podczas dwuletnich przygotowań projektu zetknęliśmy się z wieloma ludźmi, którzy inspirowali nas do działania, myślenia i dalszych poszukiwań. Ich entuzjazm pozwolił nam na jego realizację, wymienione osoby są współtwórcami naszego przedsięwzięcia. W pierwszej kolejności dziękujemy kuratorowi Łukaszowi Rondudzie, którego wiedza filmowa, inwencja redaktorska i konsekwencja organizacyjna były podstawą wielu decyzji stanowiących o końcowym kształcie wystawy. Centrum Sztuki Współczesnej i jego dyrektorom Wojciechowi Krukowskiemu i Jarosławowi Suchanowi, którzy od początku towarzyszyli naszym zmaganiom, stwarzając wyjątkowo przychylne warunki dla intensywnych prac przygotowawczych, a także dla końcowej realizacji.

Dziękujemy wszystkim autorom za udostępnienie materiałów filmowych i archiwalnych. Bez ich zaangażowania i zaufania nie powstałby ten zbiór. Julian Ficek, Krystyna Czoska AKF „Alka”, Puck. Piotr Majdrowicz, Roman Madejski, Janusz Piwowarski, Jerzy Jernas, Mirosław Skrzypczak, AKF „AWA”, Poznań. Henryk Urbanczyk, Marian Koim, Oktawian Fedak AKF „Bielsko” Bielsko-Biała. Henryk Lenhert AKF „Chemik” Oświęcim. Jerzy Mueller AKF „Cyklop”, Opole. Antoni Kreis AKF „Chorzowska ósemka”, Chorzów. Waldemar Zamczewski, Arkadiusz Kozubek AKF „Groteska”, Kędzierzyn Koźle. Jerzy Jóźwiak, Erna Wojtala AKF „Iks” Mikołów. Jan Soliński, Bronisława Badowska AKF „Jaś”, Pyskowice. Stanisław Puls, Zdzisław Krakowiak „SAKF Jupiter”, Bydgoszcz. Franciszek Dzida, Jan Dzida, Kazimierz Pudełko, Józef Orawiec AKF „Klaps”, Chybie. Antoni Sieńkowski AKF „Muza”, Konin. Jerzy Ridan, Krzysztof Szafraniec, Adam Gryczyński, Wincenty Ronisz AKF „Nowa Huta”, Kraków. Stefan Skrzypek AKF „Radok”, Rawicz. Jan i Danuta Maćkow, Mieczysław Szemalikowski AKF „Śląsk”, Katowice. Leszek Boguszewski, Wojciech Czarnecki, Jerzy Matysik, Wacław Szewczyk, Jan Piechura, Michał Suchecki, Tadeusz Wudzki AKF „Sawa”, Warszawa. Julian Jaskólski AKF „X Muza”, Gdańsk oraz Tadeusz Junak.

Tadeuszowi Sobolewskiemu za wybór programu Polskiej Kroniki Filmowej. Grzegorzowi Laszukowi za projekt graficzny katalogu i plakatu. Autorom tekstów Sebastianowi Cichockiemu, Adamowi Szymczykowi, Mikołajowi Jazdonowi Asystentom kuratora, Marcinowi Boguckiemu, Michałowi Jachule; naszym asystentom w Londynie Eileen Simpson, Ben White.

Dziękujemy wszystkim innym, którzy zaangażowali się w realizację projektu Entuzjaści: Edwin Bendyk, Iwona Blazwick, Fiona Bradley, Adam Budak, David Crowley, Ewa Czereyska-Lejman, Maciej Drygas, Santi Eraso, Charles Esche, Dorota Folga-Januszewska, Fundacja Janusza Grabiańskiego, Anna Glogowski, Joanna Grabiańska, Carles Guerra, Małgorzata Hendrykowska, Saskia Holmqvist, Antony Hudek, Jamie Johnson, Krystyna Kreyser, Dominik Lejman, Louise McKinney, Ewa Mikina, Józef Mrozek, Maria Oleksiewicz, Gunnel Pettersson, Paweł Polit, Beata Pragert, Borys Pugacz-Muraszkiewicz, Anna Rakowska, Małgorzata Sady, Ika Sienkiewicz-Nowacka, Anthony Spira, Tony Sherin, Wiesław Stradomski, Milada Ślizinska, Krzysztof Tusiewicz, Joe Walsh, Arletta Wojtala, Krzysztof Zanussi.

ROZMOWA

Adam Szymczyk
Neil Cummings
Marysia Lewandowska

ADAM SZYMCZYK: Dlaczego zainteresowaliście się figurą entuzjasty?

NEIL CUMMINGS: Świat amatora, entuzjasty czy hobbysty kieruje naszą uwagę na szereg zjawisk i doświadczeń najczęściej niedostrzegalnych w nieustannym zalewie sponsorowanych czy medialnie nagłaśnianych wydarzeń. Entuzjasta często działa poza oficjalną sferą kultury i jej wytworami, przyjmując kontrkulturową taktykę oporu i krytyki.

ADAM: Sądzę, że warto zastanowić się, w jaki sposób entuzjaści czy amatorzy funkcjonowali w systemie komunistycznym; w zamian za utrzymanie dystansu od spraw politycznych korzystali z protektoratu państwowego i poczucia relatywnej wolności. Aktywność entuzjastów z punktu widzenia władzy była nieszkodliwa. Władza występowała w roli opiekuna dającego środki wielu ciekawym i twórczym ludziom. To z kolei oddalało zagrożenie jakim, mogliby być dla systemu w sposób, w jaki zagrażali systemowi dysydenci.

MARYSIA LEWANDOWSKA: Być może im bardziej rozbrajano ich potencjalną opozycyjność, tym bardziej interesowało ich odnalezienie siebie na poziomie lokalnym. Członkowie klubów filmowych, szczególnie w mniejszych, prowincjonalnych ośrodkach, wydawali się bardziej zdeterminowani w tworzeniu klimatu do dyskusji, poczucia przynależności czy nawet uroczystości. Chodzi tu o proces upolitycznienia w sensie samoświadomości. Status amatorstwa, a także system przeglądów i festiwali pomógł im w sformułowaniu tego, co było dla nich specyficzne i bliskie. Wyjątek stanowiły sporadyczne omówienia ukazujące się w magazynach takich jak „Ekran" i „Film", głównie adresowane do wąskiego kręgu czytelników. Ale właśnie te wspólne akcje pisania scenariuszy, dobierania aktorów, filmowania, montaż, projekcje i dyskusje mobilizowały ich do aktywności w często ponurej lokalnej rzeczywistości.

ADAM: Nie wiem, czy to coś wniesie do dyskusji, ale może warto przypomnieć, że w czasach komunizmu ukazywały się liczne czasopisma, poświęcone różnym aspektom kina. Może nie docierały one do wielu czytelników, ale niektóre stały się niemalże wydawnictwami kultowymi. Bardzo dokładnie pamiętam, jak czekałem na nowy numer czarno-białego, kieszonkowego wydania magazynu „Film na Świecie". Był poważniejszy

CONVERSATION

Adam Szymczyk
Neil Cummings
Marysia Lewandowska

ADAM SZYMCZYK: Why have you been interested in the activities of the enthusiast ?

NEIL CUMMINGS: The space of the amateur, enthusiast or hobbyist opens onto a range of interests and experiences generally invisible amongst the relentless flow of the state sponsored, or professionally mediated. The enthusiast is often working outside official culture and its products, frequently adopting a counter-cultural tone of tactical resistance and criticism.

ADAM: I think one should also think about how the enthusiast or amateur was integrated into the communist system; because they enjoyed relative freedom and State support at the cost of distancing themselves from political issues. The activities of the enthusiast was perceived as quite harmless from the State's point of view, as it was keeping a significant number of creative and curious people busy. It deterred them from becoming a threat to the system, in the way that dissidents were.

MARYSIA LEWANDOWSKA: Perhaps the more the state disarmed their potential opposition the more they invested in themselves, on a local level. The film club members seemed more intent, especially in smaller provincial centres, on creating spaces of discussion, of belonging and celebration. We could think of a process of politicizing on the level of self-awareness. Their amateur status, the internal network of competitions and festivals helped to keep their views local and specific. And with the exception of occasional review in "Ekran" and "Film" magazines, limited in terms of wider interest and reception. But those small social acts of scripting, casting, shooting, editing, screening and discussing added a potential for action in what were often bleak local circumstances.

ADAM: I don't know if it adds to the discussion, but it's perhaps important to remember that during the Communist time, there was a wide array of periodicals published, on various aspects of cinema. Perhaps not reaching many readers, but some of the issues of those magazines achieved almost cult status. I can remember very clearly waiting for a new issue of a pocketbook size black and white magazine "Film na

KOMITET ORGANIZACYJNY OGÓLNOPOLSKIEGO FESTIWALU »PUBLICYSTYKA 70«

W DNIACH 4, 5, 6. X. 1970 R.

W SALI KINA TPPR W BIAŁYMSTOKU

odbywać się będzie

I Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Filmów

Społecznie Zaangażowanych

PROGRAM

4. X. 1970 r. (niedziela)

10.00–13.00
- projekcja filmów festiwalowych

13.00–15.00
- przerwa obiadowa

15.00–15.30
- UROCZYSTE OTWARCIE FESTIWALU

15.30–19.00
- projekcja filmów festiwalowych

19.00–20.00
- przerwa na kolację

20.00–24.00
- spotkanie towarzyskie uczestników Festiwalu

5. X. 1970 r. (poniedziałek)

8.00–11.00
- projekcja filmów festiwalowych

11.00–19.00
- zwiedzanie Białowieskiego Parku Narodowego

19.00–19.00
- przerwa na kolację

19.00–22.00
- projekcja filmów festiwalowych

6. X. 1970 r. (wtorek)

8.00–11.00
- filmowe seminarium metodyczne

11.00–12.00
- ogłoszenie wyników Festiwalu, wręczenie nagród

12.00–14.00
- pokaz filmów nagrodzonych

14.00–14.30
- UROCZYSTE ZAKOŃCZENIE FESTIWALU

Podpisy towarzyszące

Wystawa fotografii amatorskiej klub TPPR

Wystawa amatorskiej twórczości plastycznej pt. "Pejzaż ziemi białostockiej" sala wystawowa Teatru im. Al. Węgierki

Wystawa plakatu filmowego-kol. TPPR, klub „J-4"

Pokaz filmów ARF „Projektor" – klub TPPR

niż „Film" czy „Ekran", zawierał monograficzne omówienia twórczości wybranych reżyserów, czy gatunków filmowych. Następnie pojawił się magazyn „Kino" z fantastycznymi zdjęciami dziewczyn na tylnej okładce i z całkiem poważną krytyką filmową wewnątrz. Były też różne lokalne czasopisma jak „Obscura", wydawana bodajże w Łodzi jako rodzaj samizdatu, powielanej broszury. W takim sensie, zgadzam się, istniał dość dobry klimat do dyskusji wśród miłośników kina i pisarzy akademickich, chociaż z oczywistych względów słabo widoczny wśród szerokiej publiczności. Jeżeli była w tym polityczna samoświadomość, trudno byłoby przełożyć ją na jakikolwiek akt polityczny.

NEIL: Entuzjaści zrzeszeni w klubach filmowych często odwracali logikę wynikającą z podziału na pracę i na czas wolny. Realizując swoją pasję, stawali się wtedy prawdziwie produktywni, pracując raczej na własny rachunek niż dla zakładu czy z polecenia władzy. I w tym sensie myślimy o ich zaangażowaniu w bardzo szeroko pojętym sensie politycznym.

ADAM: Podoba mi się pojęcie odwrócenia logiki rozdzielenia pracy i czasu wolnego, ale sądzę, że organizowanie czasu wolnego w systemie autorytarnym należy do panującej i nadrzędnej logiki, która obejmuje wszystkie możliwe formy aktywności. Bezpośrednia akcja polityczna byłaby jedynym możliwym odstępstwem od tej zasady. Pozostaje ważne pytanie, czy sztuka może być w ogóle transgresywna w podobnych okolicznościach.

MARYSIA: Z pewnością tak jest, że totalitarne dążenie do kontroli i organizacji każdego przejawu życia społecznego komplikuje koncepcję podziału na pracę i czas wolny. Ale czy w ogóle możliwa byłaby bezpośrednia akcja bez autorefleksji i bez chęci całkowitej zmiany zasad organizacji życia? Coś takiego można było zrealizować dzięki miejscowemu, osobistemu i społecznemu zaangażowaniu, czego przykład stanowią dla nas działania filmowców amatorów.

NEIL: Nie jestem przekonany, czy wyższe racje, do których się odniosłeś, kiedykolwiek istniały; władza kontrolująca wszystko? Ale podejrzewam, że jeśli istniały, to znaczy, że odejście od nich byłoby aktem politycznym, co brzmi jak użycie przemocy i terror. To, co nas zastanawia, to jak przy pełnej interwencji władzy – kontroli przydziałów mieszkań, etatów, zaopatrzenia w żywność, kontroli środków masowego przekazu itd., i zafałszowanego zadowolenia z produkcji przemysłowej – członkowie klubów filmowych stworzyli

Świecie". It was more serious than "Film" or "Ekran", with monographic issues on film directors, or styles in cinema. Then there was the "Kino" magazine with fantastically stylish pinups on the back cover, with some quite serious film criticism inside. And there were some local magazines like "Obscura" which I think was published in Lódź as a kind of samizdat-like photocopied booklet. In a way I agree that there existed a quite good climate for discussion among film-fans and academic writers, although not very visible to a broad audience, for obvious reasons. If political self-awareness was there, it was pretty hard to translate it into any kind of political act.

NEIL: The film club enthusiasts often invert the logic of work and leisure, becoming truly productive when pursuing their passions, and using work for their own rather than the factory or States intentions. And in this sense we think of their practices as being political -in the broadest sense.

ADAM: I like the notion of inverting work and leisure, but I think the politics of leisure in an authoritarian system belongs to a dominant and superior logic, which covers all forms of possible activity. Direct political action would be the only conceivable transgression of this logic. The big question is if art could be transgressive at all under these circumstances.

MARYSIA: Surely that's right, the totalitarian dream of control and organization in every aspect of social life, complicates the idea of that kind of separation between work and leisure. But could direct action ever be possible without beginning in self/reflection, and with a desire for a different kind of organizing principle? All that has to happen through a local and intimate social engagement, which we see amateur film making as an example of.

NEIL: And I'm not so sure if this superior logic you refer too, ever existed; an authority that covers all forms of action? But I suspect that, if it did, then yes the only means of transgression would be direct political action, which sounds like violence and terror. What we were thinking through is how, given the actual circumstances of State intervention: control of housing, work, food distribution, the broadcast media, etc; and the (false) celebration of industrial production, that the film club members on a local level made a space for "themselves". And this space works on many levels. As a social club – these people were bound together by their passion for film. They watched and discussed foreign films in what looks to me

ORGANIZATORZY:

ZARZĄD GŁÓWNY ZWIĄZKU ZAWODOWEGO METALOWCÓW W POLSCE
DYREKCJA I RADA ZAKŁADOWA ZAKŁADÓW KUZIENNICZYCH I MASZYN ROLNICZYCH W JAWORZE
KLUB TECHNIKA ZAKŁADÓW KUZIENNICZYCH I MASZYN ROLNICZYCH W JAWORZE
AMATORSKI KLUB FILMOWY „JAWORNIK"

W PROGRAMIE:

- PROJEKCJA FILMÓW NIE ZAKWALIFIKOWANYCH DO PRZEGLĄDU
- PROJEKCJA FILMÓW DOPUSZCZONYCH DO PRZEGLĄDU
- WIECZÓR TOWARZYSKI
- IMPREZY ESTRADOWE
- SPOTKANIE Z REŻYSEREM TV WARSZAWA – ANDRZEJEM JURGĄ
- POKAZ FILMÓW NAGRODZONYCH NA FESTIWALU
- POKAZ FILMÓW GOŚCI Z CSRS

UWAGA!

ZAPROSZENIA ORAZ SZCZEGÓŁOWE INFORMACJE MOŻNA UZYSKAĆ W BIURZE PRZEGLĄDU:
KLUB TECHNIKA ZAKŁADÓW KUZIENNICZYCH I MASZYN ROLNICZYCH – PARK MIEJSKI – JAWOR

KOMITET ORGANIZACYJNY VII OPATFM

przestrzeń wypowiedzi „dla siebie". Daje się ona zauważyć na kilku płaszczyznach. Jako klub skupiający konkretną społeczność – ludzi tych łączyła wspólna pasja. Razem oglądali i dyskutowali o zagranicznych filmach, co przypominało prawie „podziemie". Pomysłowe i przebiegłe było wykorzystywanie przydziałów taśmy filmowej, przeznaczonej dla zatwierdzonych pozycji, do realizacji filmów autorskich. Współpracowali przy pisaniu scenariuszy, próbowali aktorstwa, filmowali, wywoływali własne filmy, urządzali wewnętrzne pokazy. Myślę, że w tym sensie członkowie klubów byli naprawdę produktywni, naprawdę kreatywni w czasie wolnym od pracy.

To właśnie ten entuzjazm, przejawiający się w różnorakiej aktywności, który dzisiejsze polityczne i ekonomiczne układy próbują do końca zinstrumentalizować.

ADAM: Myślę, że dialektyka, w której z jednej strony mamy społeczne procesy emancypacyjne, a z drugiej represje zmierzające do utrzymania starych struktur władzy – proces prowadzący do przebudzenia się społeczeństwa obywatelskiego w latach 80. – w ciągu ostatnich dekad dramatycznie się zmieniła. Teraz mamy społeczeństwo konsumpcyjne, w którym żadni amatorzy nie są mile widziani, a nową religią stał się profesjonalizm. I sądzę, że właśnie dlatego ważne jest poszukiwanie pewnej bezinteresownej postawy, którą ucieleśniali filmowcy amatorzy, a która obecnie odchodzi w niepamięć.

NEIL: Odnośnie ważnego pytania, czy sztuka w takich okolicznościach może być transgresywna, jestem skłonny twierdzić, że nie. Ale to jest jasne, nawet dla kogoś, kto nie żył w warunkach ówczesnego reżimu, że pewne idee, uczucia i dążenia, które znalazły wyraz w tych filmach, niemożliwe byłyby do osiągnięcia gdzie indziej. W takim sensie proponują one alternatywę, unaoczniają wzajemność więzów wypływających z dyskusji i oporu. A więc nie transgresja, ale różnica.

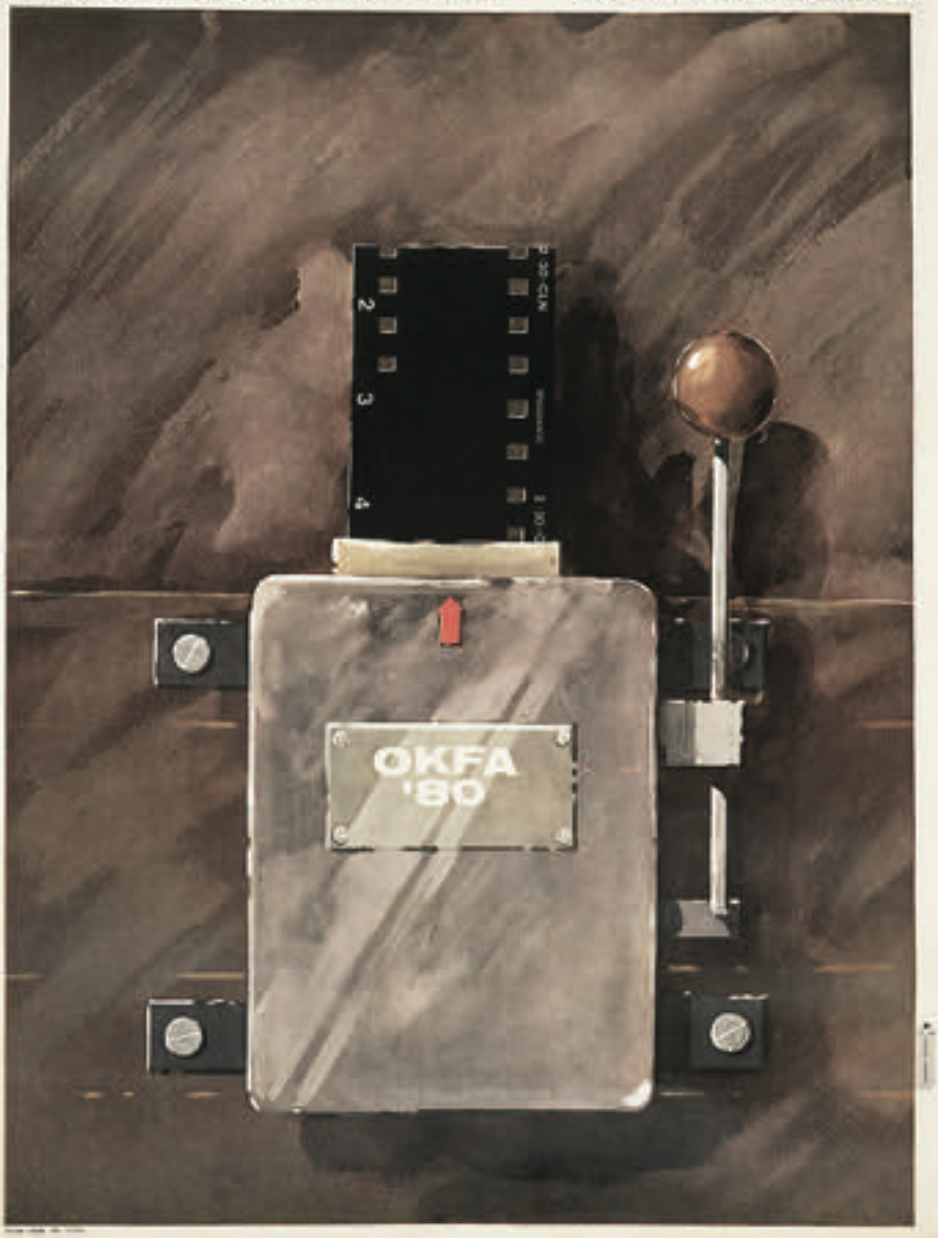
like an "underground" network. To the clever and devious ways the film stock itself was siphoned off from officially sanctioned projects and used to make their "own" films; even the collaborative nature of scripting, acting, shooting, developing, and screening the films. So in this sense I think the members were truly productive, truly creative in time remaindered by labour. And it's this enthusiasm – for all manner of activities- that all political and economic systems are trying to harness for instrumental ends.

ADAM: I think the dialectics which included emancipatory social processes on one side, and repression aimed at the conservation of old structures of power on the other – the dialectics leading to the awakening of civic society in the 1980 – has been changing dramatically throughout the last decades. What we have now is a consumer society where amateurs of any kind are not welcome, and professionalism has become a new religion. And I think this is precisely why it's important to explore a kind of selfless attitude –that the amateur film makers embody- which is largely forgotten nowadays.

NEIL: As for the big question as to whether art could ever be transgressive under these circumstances, I would suggest not. But it's clear, even to someone who did not live under this regime, that ideas, emotions and aspirations find a form in these films that have no expression elsewhere. And in that sense they offer alternatives; mutual bonds of discussion and resistance. So no, not transgression, but difference.

OGÓLNOPOLSKI KONKURS
FILMÓW AMATORSKICH

Pałac Kultury
Poznań 16-18.5.80 r.



WYSTAWA

DRUGA CZĘŚĆ ROZMOWY DOTYCZY SAMEJ WYSTAWY. JAK ZNALEŹĆ ODPOWIEDNI JĘZYK WYSTAWOWY, WYKORZYSTUJĄCY ISTNIEJĄCE MATERIAŁY W POSTACI FILMÓW I ARCHIWALNYCH DRUKÓW, TAK ABY ODWOŁANIE SIĘ DO SZERSZEGO KONTEKSTU ZJAWISKA SPOŁECZNEGO POGŁĘBIŁO ODBIÓR REALIZACJI FILMOWYCH AMATORÓW.

ADAM: Jak przygotowujecie tę wystawę, aby nie stała się tylko formą przedstawienia pewnego historycznego fenomenu?

MARYSIA: To trudne pytanie, które brzmi trochę jak przestroga, ale tak właśnie powinno brzmieć! Zacznijmy od tego: Co jest moim własnym wkładem w proces przedstawienia? Na poziomie konceptualnym jestem zobowiązana do pokazania historycznego fenomenu jako takiego. On domaga się ujawnienia, w jaki sposób jest teraz osadzony w mojej świadomości. Podczas gdy my, artyści i intelektualiści, chętnie uczestniczyliśmy w pokazach DKF-ów, nikt z ludzi, z którymi wtedy studiowałam, nawet w najmniejszym stopniu nie interesował się kinem amatorskim, zwłaszcza gdy autorami filmów byli robotnicy. Indoktrynacja hasłami o równości klasowej sprawiła, że istniała pomiędzy nami przepaść aż do chwili wydarzeń z 1980 roku. Po raz pierwszy mam szansę aby ustosunkować się do tego martwego przedtem dla mnie obszaru. Dzięki temu projektowi chciałabym przewartościować dotychczas tłumiony przeze mnie własny stosunek do tego fragmentu historii. Oczywiście, nie jest to łatwe zadanie.

ADAM: To właśnie jest interesujące. Myślę, że istniała zasadnicza różnica między latami 60. i 70., jeśli idzie o stosunki między robotnikami i intelektualistami. Na przykład w katalogu 1 Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z 1965 roku, które z nakazu władzy zostało zorganizowane i wsparte przez lokalny przemysł ciężki, widzimy fotografie artystów i robotników stojących razem w wielkiej fabrycznej hali. Dyskutują oni na temat technologii produkcji, a na kolejnej stronie pojawia się zdjęcie świadczące o rezultacie tej wymiany poglądów – pokaźnych rozmiarów dzieło sztuki usytuowane w przestrzeni publicznej. To wyidealizowana, słoneczna przestrzeń młodości, z nadzieją na realny socjalizm w tle. W katalogu widzimy na przemian dzieła sztuki i fotografie pokazujące produkcję tych dzieł, przemieszane jeszcze ze zdjęciami silników okrętowych i gigantycznych turbin, wyprodukowanych przez tę fabrykę. To, co pokazano, to oficjalne, ale także prywatne

THE EXHIBITION

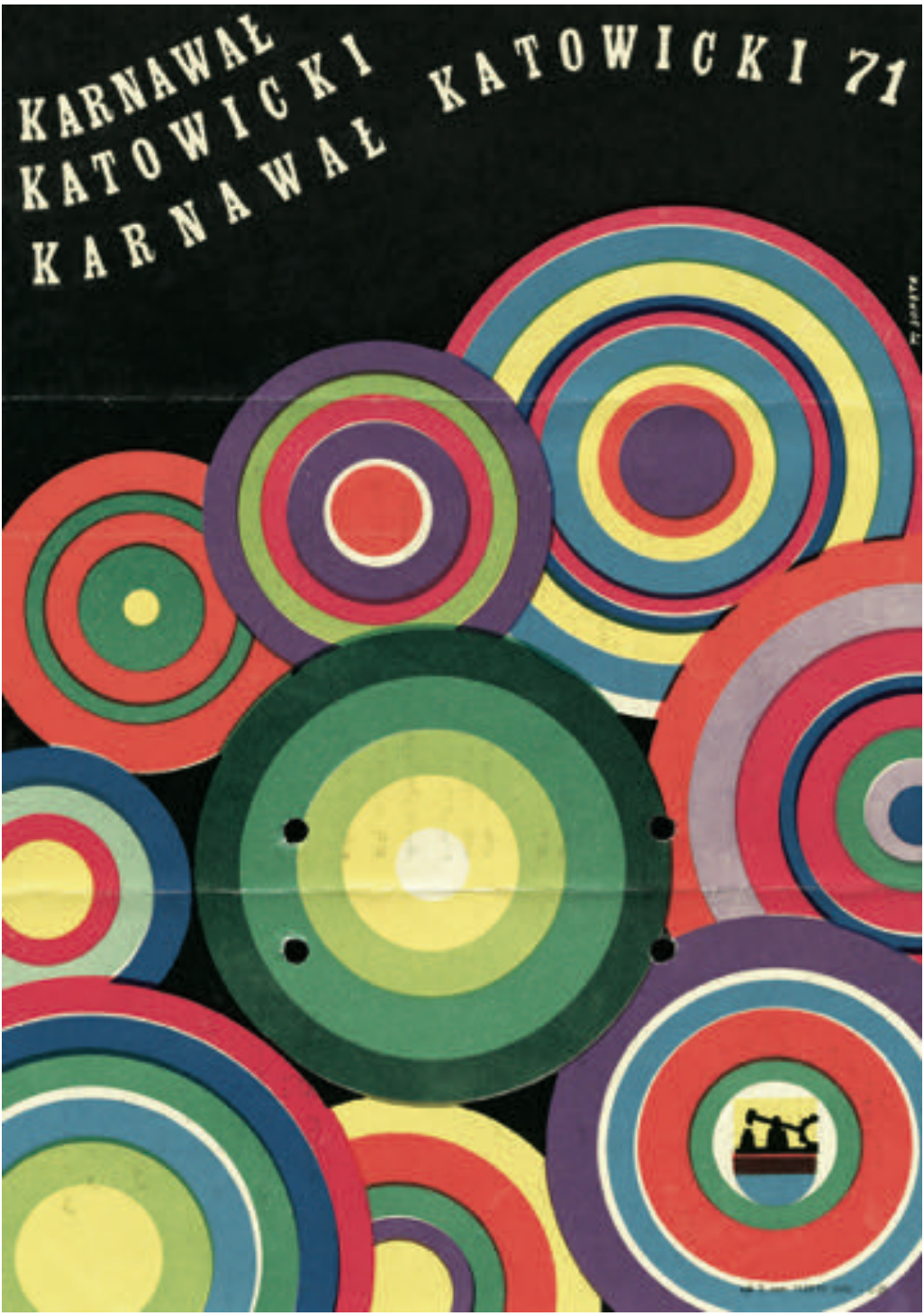
OUR SECOND GROUP OF EXCHANGES RELATE TO THE EXHIBITION, AND HOW TO FIND EXHIBITIONARY FORMS; OF "RECONSTRUCTION" OR INSTALLATION, OR THROUGH THE USE OF CONTEXTUAL MATERIALS -PRINTED, PROJECTED, ETC- THAT CAN SET A SCENE INTO WHICH, OR THROUGH WHICH, THE FILMS CAN BE APPROACHED

ADAM: How to make this exhibition without it only (mis)representing a certain historical phenomenon?

MARYSIA: Difficult question, and it sounds a bit like a warning, and so it should! But lets start with this: What is my own investment in this process of representation?

On the conceptual level it forces me to deal with the historical phenomenon itself. It demands to reveal how that process was embedded, or not, in my consciousness. While we artists and intellectuals were all keen to attend the DKF (Film Discussion Clubs)_screenings, no one I was studying with had the slightest interest in the amateur film-makers. Even less so when it was done by factory workers. Our indoctrination with the slogans of class solidarity kept us apart, until the events of 1980. So here for the first time is a chance to face those blanked out areas. In a way to acknowledge the repressed within my own relation to history. Of course, this cannot be easily done.

ADAM: This is really interesting. I think there must have been a major difference between the 1960's and the 1970's as to how this possible creative alliance between the workers and the intellectuals was designed. For instance in the catalogue of the 1st Biennale of Spatial Forms in Elbląg from 1965 -which was organized and supported by local heavy industry- you see photographs of artists standing next to workers in a big industrial hall. They are engaged in a discussion about the technology of production, and on the opposite page you see the result of this exchange; artwork installed in public space, the ideal sunny space of youth, with the hope of advanced real socialism. Images of artworks and "production stills" are alternating with images of ship engines and gigantic turbines that this factory produced. What's presented is a desire for melding together art and industrial production, work and leisure, reflection and action etc. In March 1968, the workers were maneuvered into a clash with young intellectuals and given the role of defenders of the nation and socialism, against the "Zionists". The "Privileged Youth" were given a reproach.


KARNAWAŁ
KATOWICKI
KARNAWAŁ KATOWICKI 71

marzenie o zjednoczeniu sztuki i produkcji przemysłowej, pracy i czasu wolnego, refleksji i działania. W marcu 1968 roku ówczesna władza napuściła robotników na intelektualistów. Robotnicy dostali rolę obrońców narodu i socjalizmu. „Syjonistów" i „bananową młodzież" ustawiono po drugiej stronie barykady, a następnie pod ścianą.

Potem nastało obyczajowe i polityczne rozluźnienie lat 70. za rządów Edwarda Gierka. Dekada rozpasanej konsumpcji (w regulowanych granicach), która przyniosła wielkie, dziś już zapomniane filmy, psychodeliczną w stylistyce grafikę, luksusowe towary, na które tylko nieliczni mogli sobie pozwolić, muzykę pop, dostępną dla każdego dzięki tranzystorom. Był to czas największego rozkwitu amatorskich klubów filmowych i okres, gdy władza stworzyła wielki obszar rozrywki, organizując popularne imprezy dla mas. To okres, kiedy powstał na Śląsku Park Kultury i Wypoczynku, rodzaj socjalistycznego Disneylandu, a organizowanie czasu wolnego stało się politycznym priorytetem. Gdy myślę o moim dzieciństwie w Polsce lat 70., mam zawsze w pamięci piękną pogodę i błękitne niebo rozciągnięte między blokami mieszkalnymi. Sądzę, że amatorskie kluby filmowe nie różniły się od innych niewinnych zajęć takich jak majsterkowanie, modelarstwo, fotografowanie, turystyka, autostop czy bycie artystą.

MARYSIA: Adam, ty sugerujesz, że działalność amatorska filmowców to to samo, co każde inne hobby. Ostatnio znalazłam ciekawe omówienie jednego z festiwali filmowych w 1969 roku, w którym krytyk Janina Szymańska twierdzi coś podobnego „Więc film amatorski to po prostu hobby, rozrywka, sposób relaksu po pracy, nie różniący się od wędkarstwa czy gry w karty". Ale dla nas działalność klubowych amatorów jest inną formą aktywności, ponieważ wynik ich pracy – same filmy – są wyraźnie następstwem refleksji, krytyki czy pokazaniem warunków, w których zostały zrealizowane; tym samym poprzez ekranizację dzielą się swoją refleksją z innymi. Trudno wyobrazić sobie, aby osiągnięcia wędkarza lub modelarza zostały w takim samym stopniu poddane społecznej analizie poprzez praktykę artystów. Może więc jako twórcy „kulturalnych wyrobów" ci filmowcy amatorzy bliżsi są bycia artystą niż turysta. Ich działalność niosła ze sobą inną odpowiedzialność społeczną.

Then came the permissive 1970's under Edward Gierek, and an overtly consumerist decade, which brought some great and now forgotten films, mildly psychedelic imagery in graphic design, imported luxury goods for the few, and pop music through portable radios for everybody. This is the time when amateur film clubs flourished, and when the effort of authority is concentrated on creating this enormous space of entertainment, and also on giving a vast pop-cultural experience to the masses. This is the time when Park Kultury i Wypoczynku, a sort of socialist Disneyland, was created in Silesia, and when the organization of leisure became a political priority. When I think of my childhood in 1970's Poland, I always have this memory of beautiful weather and blue skies always open between the apartment blocks. I think amateur film clubs were no different to other harmless activities such as DIY, model-making, amateur photography, sightseeing, camping or "being an artist".

MARYSIA: Adam you seem keen to suggest that all amateur activities, including hobbies are the same. I recently came across an interesting review from of one of the film festivals in1969, where the critic Janina Szymanska begins with a similar suggestion by saying " So amateur film making is just a hobby, some fun and a way of relaxing after work, not dissimilar from fishing or playing cards." But for us amateur film making is a different order of activity, because the result of the activity –the films- are in many ways a reflection, criticism or celebration of the conditions in which they are made; and then, this reflection is offered –through screenings- to others. It's difficult to imagine the activity of a fisherman or a model-maker being subjected to such social scrutiny through exhibition. So maybe, as producers of cultural artifacts, these film makers were closer to "being an artist" than a fisherman. They carried a different social obligation.

NEIL: We have the intention of "curating" three separate film programs themed as *Love*, *Longing* and *Labour* that run concurrently, in three different cinema like spaces. We want to reconstruct a small clubroom, and make an Archive Lounge. The Archive would make visible some of the vast variety of films, and enable our selection to be seen as a possible interpretation -one of many- and not in any way authoritative.

ADAM: Well, how to keep the amateur film running and not let it fall apart into a series of disconnected film stills? I think one could depart from the very metaphor of film projection – a projection of a film image onto

20 OGÓLNOPOLSKI KONKURS FILMÓW AMATORSKICH · IV FESTIWAL FILMÓW TURYSTYCZNO-KRAJOZNAWCZYCH · OLSZTYN · MAJ · 1973

NEIL: Dokonujemy wyboru trzech odrębnych serii filmów, zatytułowaliśmy je *Love*, *Longing*, *Labour*, wyświetlane są one jednocześnie w trzech różnych przestrzeniach kinowych. To unaoczni widzowi ogromną różnorodność filmów i pozwoli zrozumieć nasz wybór jako interpretację – jedną z wielu możliwych – w żadnym wypadku nie autorytatywną.

ADAM: A więc jak można by puścić film amatorów bez rozbicia go na serie niezwiązanych ze sobą nieruchomych obrazów? Myślę, że można by wyjść od metaforycznego rozumienia samego mechanizmu projekcji filmowej – projekcja obrazu filmowego na ekran może być rozumiana jako projekcja elementów subwersywnych z przeszłości pokazanych w obecnie panujących warunkach. Można próbować odzyskać dla wystawy spekulatywną moc cytatu wyjętego z linearnej historii amatorskich klubów. Sądzę, że forma przedstawienia przeszłości wymaga metahistorycznego podejścia; innymi słowy, przedstawienie musi zmierzyć się z własnymi uwarunkowaniami; aby być reprezentatywnym, ale również bez roszczeń do ostateczności. To na marginesie reprezentowania fenomenu samych klubów.

MARYSIA: Adam, nie tak dawno powiedziałeś w „Gazecie Wyborczej" , że „wystawa, to nie to samo, co dekoracja witryny sklepowej, ale to coś bliższego przemeblowaniu mózgu". A więc praktyka wystawowa niesie ze sobą odpowiedzialność, biorąc udział w procesie interpretacji wiedzy czy doświadczenia, a w tym wypadku historii, jest zatem niezwykle ważna. Obecnie myślimy o tej wystawie w aspekcie „podwójnej represji", jej przejawów we współczesnej historii społeczeństwa i kultury. Po pierwsze, jak już sam wspomniałeś, entuzjaści i ich działalność zdominowani zostali przez profesjonalizm ingerujący we wszystkie objawy życia kulturalnego. Po drugie, miejsca, do których przynależały kluby, to przeważnie fabryki i duże kompleksy przemysłowe, to one są wymazywane z naszej (europejskiej) świadomości i zastępowane obrazami konsumpcji, zakupów, usług finansowych i informacją. Obecnie miejsca produkcji towarów są od nas geograficznie i gospodarczo oddalone, a więc najczęściej pozostają poza zasięgiem naszej świadomości.

NEIL: Podoba mi się twoje pojęcie mocy „spekulatywnego cytatu" i to, że można go usytuować pomiędzy historią. Część naszych zainteresowań odnosi się do tego, o czym wspomniałem wyżej; to raczej w entuzjazmie, a nie w samej pracy kryje się potencjalnie nieograniczone źródło kapitału. A więc sugestia, że twórcy tych filmów byli niezwykle produktywni w ramach czasu wolnego, staje się dzisiaj dla nas wszystkich

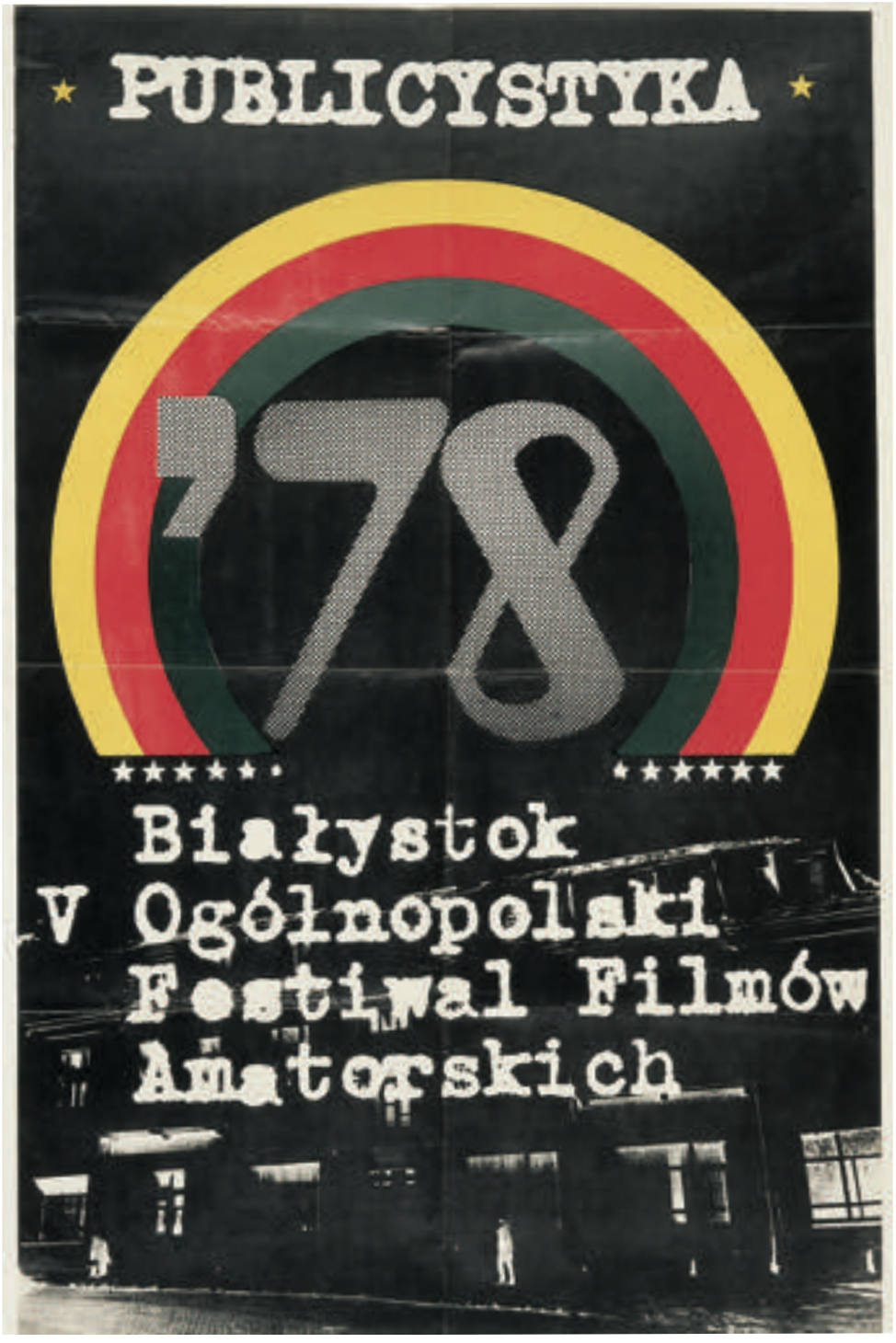
the screen can be translated into a projection of subversive content from the past into the present. And to try and free a possible speculative force of "quotation" from the linear history of amateur film clubs. I think the form of representation of the past needs to be meta-historical, in other words, it needs to deal with its own conditions; to represent but also attend to it's own pretence to finality. This is all aside from representing the phenomena of the film clubs itself.

MARYSIA: Adam, as you not so long ago said yourself in Gazeta Wyborcza [national daily newspaper] "An exhibition is not the same as window dressing, it's closer to a re-furbishing of the mind". So the practice of exhibition carries some responsibility; it participates in the interpretation of knowledge, or experience and in this case history; so this feels very relevant at the moment. Currently, we are thinking of the exhibition as some sort of archaeology of a "double repression" in contemporary social and cultural history. Firstly, and as you mention above the enthusiasts and their products are dominated by the image of the professional in all aspects of cultural life. And secondly, the places to which the clubs were predominantly attached – factories and industrial complexes- are being erased from our European consciousness and replaced with images of consumption, shopping, service economies and communication. Things are always manufactured elsewhere.

NEIL: I like the sound of this "speculative quotation" and that it could exist between history. Part of our interest relates to what I suggested above, in that enthusiasm rather than labour, is a potentially unlimited source of capital. So the possibility that the film-makers were truly productive in their leisure-time is extremely relevant for us all now. That is, given the current struggles to harness intellectual property, open source software development and issues around the creative commons, etc.

The growth in immaterial labour, service and communication economies mean that we no longer know when we are working or not. Free time disappears, and enthusiasm becomes a major resource for capital.

And I'd like to think that we are very wary of the authority, and what Marysia called the "responsibility" of an exhibition has over the material exhibited. We are keen to allow visitors a space for critical reflection on the themes we are momentarily "curating" the films into. That's why a searchable digital Archive of films


PUBLICYSTYKA
'78
Białystok
V Ogólnopolski
Festiwal Filmów
Amatorskich

wyjątkowo trafna. Dzisiaj, czyli w klimacie walki o ograniczenie własności intelektualnej, rozwoju oprogramowania *open source* czy organizacji internetowych *creative commons* itp.

Wzrost i coraz bardziej powszechna formuła pracy niewymiernej materialnie, rozwój ekonomii oparty na usługach i informacji spowodował, że przestajemy rozróżniać, kiedy naprawdę pracujemy, a kiedy nie. Czas wolny oddala się, a entuzjazm staje się głównym źródłem kapitału.

Chciałbym przypomnieć, że jesteśmy bardzo ostrożni co do znaczenia, i do tego, co Marysia nazwała „odpowiedzialnością" za wystawę i wykorzystanych w niej materiałów. Pragniemy stworzyć widzom przestrzeń dla krytycznej refleksji na tematy podejmowane w pokazywanych przez nas filmach. Dlatego też tak ważne jest w projekcie Archiwum filmów. Stwarza ono możliwość wyszukiwania przy pomocy komputera znalezionych i zebranych przez nas dzieł, również tych nieprezentowanych w salach wystawowych. To oznacza, że widzowie będą mogli dokonać swojego własnego wyboru, by uzupełnić lub polemizować z proponowanym przez nas. Tym samym chcielibyśmy uchronić się przed jednoznacznością.

ADAM: Dziękuję Wam za rozmowę.

Londyn, Bazylea, Warszawa, kwiecień 2004

we have found and collected, but not screened, is so important. It means that visitors will be able to make their own programme, to complement, or contradict ours. We'd like to avoid finality.

ADAM: Thank you for the conversation.

London, Basel, Warsaw, April 2004

II DOLNOŚLĄSKI PRZEGLĄD FILMÓW AMATORSKICH

Lubań Śląski ◆ 8-9 maj 1976 r.

życie klubowe
club life

Pomiędzy Kolekcją a Alegorią. Rezerwuar ukrytych możliwości

Łukasz Ronduda

Projekt *Entuzjaści* Marysi Lewandowskiej i Neila Cummings'a jest podsumowaniem trwającego prawie dwa lata procesu „penetrowania" przez artystów przestrzeni „ruin" i pozostałości po ruchu filmowców-amatorów, kwitnącym w Polsce od początku lat 50. do końca 70. Artyści prezentują specyficzny „zbiór" przedmiotów, głównie filmów, który powstał w wyniku alegoryczno-kolekcjonerskich poszukiwań. Należy bowiem podkreślić, iż Lewandowska i Cummings pasję kolekcjonera, chcącego zachować wartość, znaczenie i historię danego przedmiotu (lub zjawiska), starają się zakłócić pragnieniem alegoryka, aby zaszczepić na nim własne sensy, ukazać go w kontekście nowego, alegorycznego znaczenia. Lewandowska i Cummings, wbrew dominującym postmodernistycznym strategiom alegorycznym, nie dążą do „uśmiercenia" przedmiotu własnych analiz, nie zamierzają redukować go do roli przenośni odsyłającej do sensów dodanych. Potraktowali oni zebrane przez siebie filmy w sposób bliski benjaminowskiemu rozumieniu alegorii jako metody ratowania prze-

Between Collection and Allegory. A reservoir of hidden possibilities

Łukasz Ronduda

In their project *Enthusiasts*, Marysia Lewandowska and Neil Cummings summarize almost two years research into the "ruins" and remains of the amateur filmmaking movement that flourished in Poland from the early 1950's to the end of the 1970's. The artists present a singular "compilation" of items, mainly films, amassed during a collection-driven, allegorical search. I have to emphasize that Lewandowska and Cummings have striven to disrupt the collector's passion – aimed at preserving the value, meaning and history of an object or phenomenon – with an allegorist's desire to inject their own ideas into the object. Although counter to the dominant post-modernist strategies of allegorization, Lewandowska and Cummings have avoided "assassinating" their object of analysis through reducing it to a mere metaphor for endless additional signification. Instead, their treatment of the films they have gathered shares much with Benjamin's understanding of allegory as a means of rescuing the past by "establishing a second level of

Leon Wojtala na spotkaniu klubowym w AKF Iks, Mikołów

szłości i poprzez „ustanowienie drugiego planu znaczeń” pragnęli stworzyć warunki dla ponownego zaistnienia w świadomości społecznej interesującego ich materiału archiwalnego.

Wszystkie te elementy sprawiają, iż kształt zrealizowanego przez artystów projektu jest podporządkowany specyficznemu napięciu między dwoma głównymi planami znaczeniowymi. Z jednej strony planem Kolekcji – projektu o charakterze socjologiczno-artystycznym, polegającego na chęci przypomnienia współczesnemu odbiorcy filmów nakręconych przez amatorów w latach 1950-70, przypomnienia twórczości grupy społecznie i historycznie zmarginalizowanej. Z drugiej strony, w planie Alegorii, artyści w ramach własnego odczytania interesującego ich fenomenu porządkują zebrane materiały tak, by przybrały formę aktualnego i krytycznego komentarza względem współczesnej kultury konsumpcyjnej. Tym samym projekt *Entuzjaści* stanowi kontynuację wcześniejszych zainteresowań Lewandowskiej i Cummings'a, widocznych w realizacjach takich jak *Free Trade*, w którym artyści dotykali problemu osmozy pomiędzy sztuką a rodzącym się kapitalizmem manchesterskim, czy *Capital*, gdzie terenem eksploracji uczynili relacje między Bank of England a Galerią Tate Modern w Londynie. W *Entuzjastach*, zgodnie z prawem „różnicy” artyści, badając aspekty pewnej konkretnej produkcji symbolicznej, filmu amatorskiego, istniejącej w warunkach socjalistycznej gospodarki planowej, odnoszą się do współczesnej kultury wolnorynkowej poprzez uwidocznienie jej dialektycznego przeciwieństwa.

meaning,” they have sought to create conditions for restoring public awareness in previously forgotten material.

This approach has resulted in a project shaped by a specific tension between two main levels of meaning. At the level of Collection, their endeavor is both sociological and artistic. It consists of the desire to re-present films made by amateurs between the 1950's and 1970's, and to turn attention to the work of a socially and historically marginalized group. At the level of Allegory, on the other hand, in reading a phenomenon that interests them and arranging the collected materials, the artists have produced a highly relevant critique of contemporary material culture. *Enthusiasts* is thus an extension of Lewandowska and Cummings' previous interests, evident in such works as *Free Trade*; which explored the entanglement of art and emerging capitalism in Manchester, or *Capital*, an examination of the relationship between the Bank of England and London's Tate Modern, as repositories of financial and symbolic capital. In *Enthusiasts* the artists investigate aspects of symbolic production (amateur film) that existed in a planned socialist economy. Based on the logic of “differences,” they examine contemporary culture as shaped by the free market, through revealing its dialectical opposite.

Plener filmowy AKF Chemik, Zakopane 1978

Alegoria

Lewandowska i Cummings to artyści rozumiejący współczesną produkcję artystyczną jako proces charakteryzujący się złożonością odniesień, osmoz i infekcji pomiędzy światem sztuki a kontekstem, w którym ona powstaje i oddziałuje. Kontekstem w znacznej mierze stanowiącym o wartości dzieła sztuki, będącej następstwem wzajemnego oddziaływania marketingu, promocji, reklamy, mody, prestiżu instytucji sztuki wystawiającej lub kupującej dzieło, krytyki artystycznej, różnych źródeł finansowania. Z tej perspektywy wartość dzieła pojawia się jako „gra różnic" pomiędzy konkurencyjnymi siłami i ścierającymi się poglądami, pozostającymi w ciągłym rozproszeniu, wymianie i uzależnieniu od siebie. Lewandowska i Cummings, przyjmując postawę multidyscyplinarną, starają się eksponować te procesy.

W swym najnowszym projekcie podobnym zabiegom poddali oni produkcję symboliczną rozwijającą się w kontekście mikrosieci społecznej, jaką był ruch filmowców amatorów w socjalistycznej Polsce. Projekt ten zdaje się być wyprawą po pewne wartości zagubione w twórczości profesjonalnej, jak również w profesjonalnie konstruowanej współczesnej kulturze wizualnej.

Produkcja filmowców-amatorów była często ekspresją bardzo „pierwotnych" potrzeb kreacyjnych, a także autentycznych ambicji artystycznych w środowiskach skrajnie niesprzyjających tego typu aktywności.

Allegory

Lewandowska and Cummings understand contemporary artistic practice to be a process that involves a complex exchange of references, between the art world and the wider social contexts through which art is produced and engaged. This context largely determines the cultural value of an artwork, for value results from the interaction of factors that include marketing, art history, fashion, the prestige of institutions that exhibit or acquire the work, art criticism and sources of financing. From this perspective, a work's cultural value seems to derive from a "game of differences" between competing forces and opposing views, which remain dispersed, in constant exchange, and dependent upon each other. By adopting a multi-disciplinary position, Lewandowska and Cummings are able to articulate these disparate processes.

In their new project, they apply this approach to symbolic products that were developed in a micro context, i.e. the social network that was the amateur film movement in socialist Poland. The project is an expedition in search of values that have been lost in commercial film production, and largely absent from a professionally structured contemporary visual culture.

Warsztaty filmowe w AKF Klaps, Chybie 1984

Daniela Kaniewska, AKF Sawa, Warszawa, 1969/70

OKFA

Spotkanie klubowe AKF Chorzowska ósemka

Ale był to też inny obszar, nieobciążony „artystycznością" i niemający nic wspólnego ze sztuką współczesną. Lewandowska i Cummings zdają się pozytywnie oceniać proces przejmowania przez „proletariat filmowy" środków produkcji symbolicznej – kamer, taśm – w celu opowiedzenia samym sobie o najbliższym otoczeniu, o własnych śmiałych marzeniach i intymnych pragnieniach. Artyści są zafascynowani „emergentnym" pojawieniem się ambitnych jednostek samoorganizujących się w Amatorskie Kluby Filmowe, przedstawiających własne problemy w kreowanych przez siebie realizacjach. Interesuje ich zjawisko tej oddolnej energii, wyznaczające nowe relacje między kulturą a codzienną praktyką życiową. Ten proces oddolnej woli zmiany kulturowej został bardzo trafnie opisany przez Petera Weissa w *The Esthetics of Resistance* na przykładzie procesu samoedukacji kulturalnej berlińskich robotników roku 1937: „Nasze pojmowanie kultury nader rzadko pokrywało się z tym, co jawiło się jako kolosalny rezerwuar dóbr, nagromadzonych wynalazków i odkryć. Wyzuci z własności zbliżaliśmy się do nagromadzonego bogactwa zrazu spłoszeni, z nabożeństwem, aż wreszcie zdaliśmy sobie sprawę, że wszystko to musimy wypełnić własnymi ocenami, że ogólne pojęcie stanie się użyteczne dopiero wtedy, gdy będzie mówiło coś o naszych warunkach życia oraz o trudnościach i osobliwościach naszego myślenia" (Weiss, 1995).

In many cases, the productions of amateur filmmakers were expressions of "basic" creative needs or genuine artistic ambition in environments rarely conducive, to this kind of activity. But they were also something else – something not burdened by "artistry" and unrelated to contemporary art. Lewandowska and Cummings like the idea of a "film proletariat" joining in the means of symbolic production – through cameras and film stock – by exploring their immediate surroundings; projecting their bold dreams and intimate desires. The artists are fascinated by the emergence of ambitious individuals who organized themselves into Amateur Film Clubs in order to create films about their own realities; a "grassroots" energy that redefines relations between culture and everyday practice. In *The Esthetics of Resistance,* Peter Weiss accurately describes this desire for cultural participation through the example of the cultural self-education of Berlin's workers in 1937: "Our understanding of culture very rarely correlated with what appeared as a colossal reservoir of goods, accumulated inventions and discoveries. Stripped of ownership, we approached this amassed wealth at once frightened and pious, until we realized that we needed to fill all this with our own evaluations, that the general concept would become useful only once it said something about our living conditions and the difficulties and peculiarities of our thinking" (Weiss, 1995).

Ulotka towarzysząca obchodom 10-lecia AKF Muza, Konin

Główną część instalacji *Entuzjaści* w Centrum Sztuki Współczesnej stanowi wybór filmów ułożonych przez artystów w trzy zestawy tematyczne *Love*, *Longing* i *Labour*. Dwa pierwsze to zbiór filmowych reprezentacji tęsknot i pragnień amatorów. Ostatni jest zbiorem przedstawiającym warunki produkcji przemysłowej, czyli często realnego kontekstu pracy i twórczości wielu filmowców. To napięcie między projekcją tematyczną *Labour* i dwoma pozostałymi – pomiędzy tym, co publiczne, a tym, co indywidualne – wyznacza dynamikę całej ekspozycji. Zestawiając ze sobą obrazy produkcji przemysłowej i obrazy „wyprodukowane" przez amatorów, artyści sugerują dokonujące się w środowisku filmowców-amatorów przejście „od systemu zmechanizowanej maszynowej produkcji do jednostki, do produkcji indywidualności". Opowiadają o w miarę udanej mikromodernizacji życia społecznego, w której „świat przeżywany indywidualnie zdołał wyłonić z siebie instytucje ograniczające wewnętrzną logikę systemów działania ekonomicznego i administracyjnego" (Habermas, Warszawa 1996).

Artyści, przybliżając obraz mikrospołeczności filmowców-amatorów, zwracają naszą uwagę na mechanizmy ją współtworzące. Entuzjazm, samoorganizacja, świadomość samookreślenia są specyficznymi motorami współtworzenia kultury, umożliwiającymi poruszanie się w obrębie publicznej sfery znaków. Są też gwarantem jej zdrowego funkcjonowania. Lewandowska i Cummings uznają te wartości za niemal konieczne

The core of the *Enthusiasts* project at the Centre for Contemporary Art is a selection of films which the artists have divided into three themes: *Love*, *Longing* and *Labour*. The first two consist of films representing the longings and desires of amateurs. The last is a collection of films picturing the conditions of production, i.e. the real contexts within which the filmmakers worked, lived and created. This tension between *Labour* and the two remaining themes– between the public and the individual – defines the exhibition's dynamic. By juxtaposing films made by people caught within industrial production and images "produced" by amateurs, the artists hint at the shift that occurred "from a system of machine-based production, to the individual, to the production of individuality." The filmmakers evoke a relatively successful micro-modernization of public life in which "the world as experienced individually proved capable of creating institutions limiting the inner logic of economic and administrative systems" (Habermas, Warszawa, 1996).

In presenting this image of the micro-community of amateur filmmakers, the artists focus our attention on the mechanisms that contributed to its creation. Enthusiasm, self-organization and self-awareness are among the principle "motors" that co-create culture and enable existence within the public sphere of signs. These are also guarantors of the healthy functioning of this sphere. Lewandowska and Cummings acknowledge these values as "essential" and independent of any political system. By evoking them within their

AKF Klaps, Chybie 1972

i niezależne od każdego systemu politycznego. Przypomnienie ich powtórnie w ramach własnej realizacji posłużyć ma zakwestionowaniu tendencji fantazmatycznych we współczesnej kulturze wizualnej. Podobnie możemy odczytać przesłanie projekcji zatytułowanej *Labour*, będącej wizualizacją dokonującej się w ramach kultury socjalistycznej fetyszyzacji obrazów pracy przemysłowej. To swoisty rewers współczesnej kultury konsumpcyjnej, fetyszyzującej z kolei gotowy produkt przy ukryciu różnorodnych realnych warunków jego powstawania. W rezultacie zderzenia tych dwóch mitów kultury socjalistycznej i kapitalistycznej artyści zdają się formułować podstawowy dylemat wszystkich krajów postsocjalistycznych: „Jak uciec przed podwójnymi duchami, zarówno przed duchami historycznej przeszłości jak i przed duchami rodzącymi się za sprawą przyspieszonej modernizacji kapitalistycznej" (Žižek, 2001).

Kolekcja

Zbiór filmów amatorskich zgromadzony na wystawie jest dla artystów „bazą alegorycznej refleksji", niemniej jednak może być kontemplowany niezależnie. Na tle tego zbioru w pełni widoczne zaczyna być kino erotyczne Franciszka Dzidy i Piotra Majdrowicza, które cechuje bardzo odważna świadomość estetyczna sprzeciwiająca się normalizującym zabiegom otoczenia, kino obserwacji Henryka Urbańczyka, Jerzego

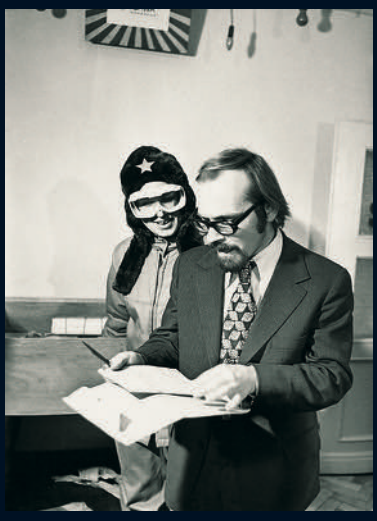
Spotkanie w AKF Alchemik, Kędzierzyn Koźle. Od lewej: Engelbert Kral, Krzysztof Kieślowski

Ridana, kino refleksyjne Leszka Boguszewskiego, satyryczne filmy Jana Piechury, Antoniego Sieńkowskiego, animacje Mariana Koima i Krzysztofa Szafrańca, filmy o robotnikach Tadeusza Wudzkiego, by wspomnieć tylko tych kilku twórców. Lewandowska i Cummings swoim wyborem uświadamiają, iż dziedzictwo polskiego filmu amatorskiego to przede wszystkim duże zasoby bardzo wartościowego kapitału symbolicznego. O różnorodności gatunkowej i wielowymiarowości tego dziedzictwa świadczą również, paradoksalnie, tak problematyczne znaleziska jak amatorskie filmy pornograficzne z lat 70.

Rzeczywistość Kolekcji konstytuuje duża liczba filmów archiwalnych, przywołanie których (być może nieuchronnie) wywołuje uczucie melancholii. Artyści starają się ją „rozbroić", prowokując dodatkowe znaczenia alegoryczne. Znaczenia odkrywające „niespodziewaną aktualność tego, co na pozór bezpowrotnie przeminęło, ale co może powrócić na przekór biegowi historii" (Benjamin, 1996). Celem jest bowiem „ożywienie historii, uczynienie jej motorem życia samego, przekształcenie antykwarycznego ciężaru dziejów w żywe ciała zdolne uczestniczyć w tworzeniu teraźniejszości" (Benjamin, 1996). Artyści traktują historię jako rezerwuar niewykorzystanych możliwości, potencjalnych dróg rozwojowych, które dotąd nie znalazły spełnienia. Tym samym przeciwstawiają chronologicznej wizji historii fragmentaryczność, bliższą koncepcji archiwum czy też kolekcji. Historia jest dla nich zbiorem wielu narracji mniej lub bardziej widocznych

i pamiętanych. Lewandowska i Cummings, odszukując i tworząc nowy kontekst dla opowieści polskich filmowców – amatorów z lat 1950-1980 zdają się postępować zgodnie z postulatem Alana Sekuly, który pisał: „archiwum powinno być czytane niejako «od dołu», z pozycji solidarności z wszystkimi pozbawionymi głosu, miejsca i formy, z wszystkimi niewidocznymi w obliczu maszynerii zysku i postępu" (Sekula, 1989). W kontekście tego projektu należy również pamiętać, że już sam filmowy materiał archiwalny pokazywany dzisiaj staje się nieuchronnie „alegorią historii" i upływu czasu, który sam w sobie jest już nie do odzyskania. Pozostaje tym samym w krytycznej relacji do teraźniejszości. W *The Culture of Amnesia* Huyssen pisał: „rekonstrukcja pamięci w obliczu panującej obecnie amnezji jest próbą rozbicia «wiecznego teraz» współczesnej «kultury symulacji». Pamięć jako forma «radykalnego doświadczenia czasu» jest środkiem, za pomocą którego awangarda może konstruktywnie angażować się w kulturową historię i rewitalizować własne aspiracje zmiany społecznej" (Huyssen, 1999).

Cummings i Lewandowska, tworząc swoje „performatywne archiwum", postępują wbrew dominującym we współczesnym przemyśle rozrywkowym telewizji czy kina (ale również w tradycjach artystycznych *found footage film*) sposobom traktowania archiwalnego materiału filmowego: jego fragmentacji, praktyce pozbawiania go kontekstu historycznego, redukowania do „przypisów filmowych".



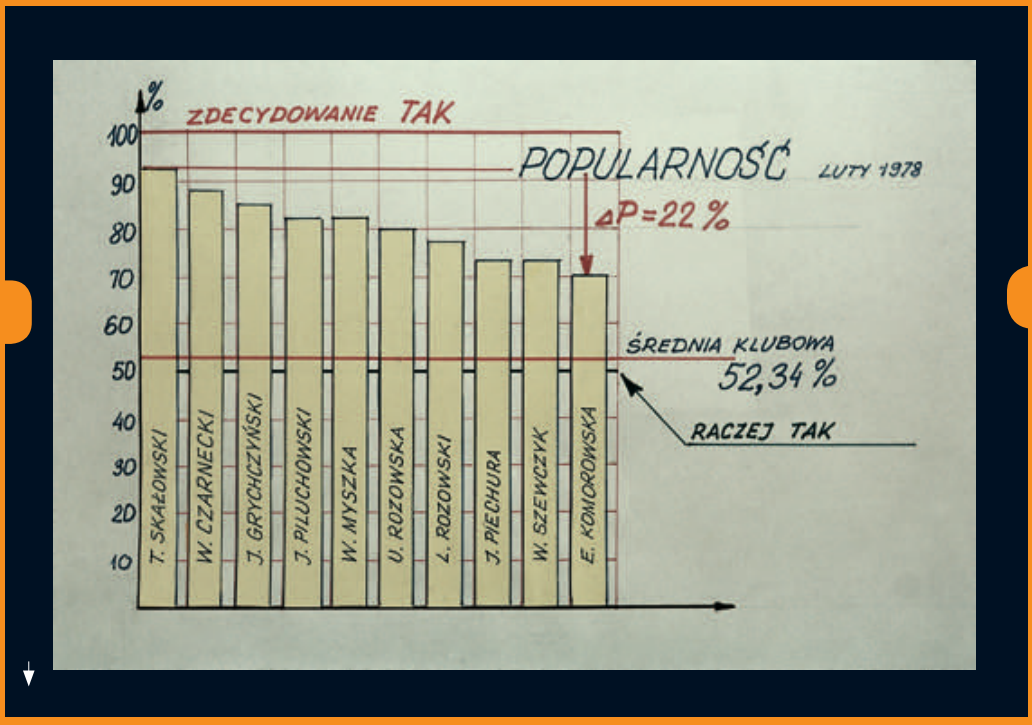
own project, the artists question the phantasmatic tendencies of contemporary visual culture. The theme of *Labour*, which shows the progressive fetishization in socialist culture of images of industrial labour, might also be read as a critique of our current fascination with images of products. For the projection is a kind of inversion of contemporary consumer culture, which fetishizes finished goods while concealing the "real" conditions under which they are made. In comparing these two myths – one of socialist culture, the other of capitalist – the artists seem to articulate the fundamental dilemma of the post-socialist countries: "How do we escape these dual ghosts – the ghost of the historical past and the ghosts that are born with accelerated capitalist modernization" (Žižek, 2001).

Collection

For the artists, the gathering of amateur films in the exhibition is a "basis for allegorical reflection," though it might also be considered independently. Against the background of this collection as a whole, certain genres are made more visible: the erotic cinema of Franciszek Dzida and Piotr Majdrowicz for example, could be characterized as a pioneering "aesthetic awareness" that resisted the normalizing efforts of the community; the "cinema of observation" of Henryk Urbańczyk and Jerzy Ridan; Leszek Boguszewski's

(po lewej) **Mikołajki w klubie AKF Sawa, Jerzy Piluchowski, Joanna Boguszewska lata 70**
(po prawej) **Bufet AKF Sawa na festiwalu Pol-8 Polanica Zdrój**

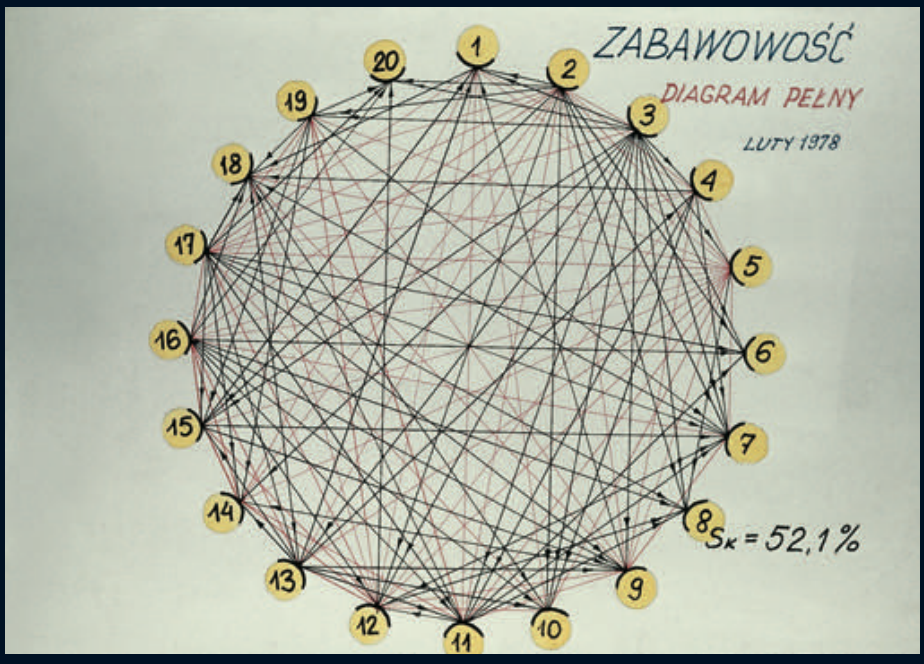
Jan Dzida i Kazimierz Pudełko, zdjęcie robocze z filmu „Labirynt", AKF Klaps 1974



reflexive cinema; the satirical films of Jan Piechura and Antoni Sieńkowski; the animations of Marian Koim and Krzysztof Szafraniec; Tadeusz Wudzki's and Leon Wojtala's films about workers, to name but a few. Lewandowska and Cummings' selection reveals that Poland's amateur film heritage consists above all of vast resources of highly valuable symbolic capital. This heritage is multi-dimensional and varied in terms of genre – a fact paradoxically made evident by such problematic discoveries as amateur pornographic films from the 1970s.

Projecting these films -perhaps unavoidably- evokes feelings of nostalgia, and melancholy. The artists strive to "disarm" this feeling by stirring up additional allegorical meanings, meanings that reveal "the surprising currency of what seems to have irretrievably passed but can return in spite of the flow of history" (Benjamin, 1996). For the intention is to "enliven history, make it a motor of life itself, transform the antiquary weight of history into bodies capable of participating in creating the present" (Benjamin, 1996). The artists treat history as a reservoir of unused opportunities and potential paths of development that have thus far gone unfulfilled. And so, they counter a chronological vision of history with one that is fragmentary, closer in its intention to an archive or collection; for they see history as a collection of many narratives, some more visible and remembered, some less. By seeking out and creating a new context for the "story" of Polish ama-

Jan Piechura – wykresy dotyczące członków AKF Sawa, Warszawa



teur filmmakers of the 50's-80's, Lewandowska and Cummings seem to enact Alan Sekula's directive: "The archive has to be read from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced, or made invisible by the machineries of profit and progress" (Sekula, 1989). We should remember, in the context of this project, that archival film material shown today inevitably becomes an allegory of history and of the passage of time, which is irretrievable in and of itself. It remains the same in its critical relation to the present. In *The Culture of Amnesia* Huyssen wrote, "The reconstruction of memory in the face of the currently ruling amnesia is an attempt at shattering the «eternal now» of the contemporary «culture of simulation». As a form of «radical experience of time», memory is a means by which the avant-garde can constructively involve itself in cultural history, reviving its own aspirations towards social change" (Huyssen, 1999).

With their "performative archive", Lewandowska and Cummings challenge the dominant way in which archival film material is often treated by the contemporary entertainment industries of television and cinema (as well as the traditional artistic treatment of found footage), which entails fragmenting the material, stripping it of historical context, and reducing it to "film footnotes".

The artists present the films they have unearthed in their entirety, treating them as testimony of a period in history characterized by very specific economic, social and cultural conditions. They assemble

Artyści prezentują odnalezione przez siebie filmy w całości, traktują je jako świadectwo historii nasyconej bardzo konkretnym ekonomicznym, społecznym i kulturowym tłem. Tworzą z nich zestawy, serie, ale nie chodzi im jedynie o formalną organizację materiału, ale przede wszystkim o organizację wiedzy, o chęć przeprowadzenia alegorycznego dyskursu. Ze względu na wspomniane wyżej elementy aktywność Lewandowskiej i Cummings'a może być rozpatrywana w kontekście pewnej szczególnej tradycji artystycznej opisanej przez Buchloha w *Anomic Archive* (Buchloh, 1999). W wymienionym tekście Buchloh starał się wyodrębnić realizacje artystyczne (takie jak np. *Atlasy* Richtera i Warburga), które powstawały niejako na styku nauki i sztuki i które trudno odróżnić od „instruktażowych tablic, technicznych i naukowych wizualizacji".

Należy dodać, iż wystawa oprócz prezentacji zestawów filmów amatorskich zawierająca m.in. fikcyjną salę klubową z lat 60. jak również projekcję stworzoną z fragmentów Polskiej Kroniki Filmowej – po części może przypominać ekspozycje etnograficzno-historyczne. Tego typu „zapożyczenie" języka innej dyscypliny oraz prezentacja w ramach własnej ekspozycji twórczości filmowej amatorów, pozwala artystom prowadzić przewrotną grę z tożsamością i przyzwyczajeniami ekspozycyjnymi instytucji, jaką jest Centrum Sztuki Współczesnej.

Ważnym elementem ekspozycji jest projekcja fragmentów Polskiej Kroniki Filmowej. Pozwala ona artystom skonfrontować produkowane przez amatorów „wizualizacje" życia w socjalistycznej Polsce z jej

them into sets and series, but their aim is not motivated by formal concerns, but above all the organization of knowledge, the desire to conduct an allegorical discourse. In light of this, Lewandowska and Cummings' activities can be interpreted as a manifestation of a specific artistic tradition described by Benjamin Buchloh in the *Anomic Archive* (Buchloh, 1999). In this text, Buchloh attempts to differentiate a series of artistic projects (for example, the *Atlases* of Richter and Warburg) that arose at the fringes of science and art, and are difficult to distinguish from "instructional boards, technical and scientific visualizations".

Apart from presenting amateur films in curated "themes", the exhibition also includes a fictional "reconstruction" of a typical club room from the 1970's as well as a projection of excerpts from official Polish newsreels. Thus, in some way it resembles an ethnographic or historic display. This combination of including the works of amateur filmmakers in their own exhibition and "borrowing" from the languages of other disciplines enables the artists to play with the identity and exhibitionary habits of an institution like the Centre for Contemporary Art.

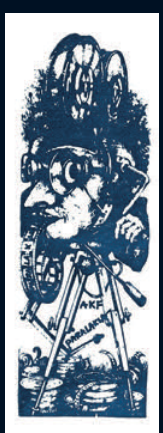
The projection of Polish newsreels is also important because it allows the artists to contrast "visualizations" of life in socialist Poland produced by amateurs with official, professionally constructed film history. As Andre Malraux contended, "it is impossible to separate our understanding of the history of the 20th century

Loga zakładów pracy patronujących amatorskim klubom filmowym

PCH

FWR

CIESZYN
F
F·L



DK
ZM

oficjalną (profesjonalnie konstruowaną) filmową historią. Jak twierdził André Malraux: „niemożliwe jest oddzielenie naszego rozumienia historii dwudziestego wieku od fotograficznych i filmowych jej reprezentacji". Dlatego archiwalne filmy traktowane są jako dowód czy też „wizualny fakt" wspomagający obiektywność danej relacji historycznej. Artyści, konfrontując te dwie projekcje (dwie różne filmowe historie Polski, dwa różne archiwa), inicjują dyskusję dotyczącą filmowych reprezentacji przeszłości, ich wpływu na nasze jej doświadczenie, a nawet ewokują problematykę własności obrazów określających przeszłość. Obecnie bowiem w Polsce archiwa filmowe gromadzące zbiory z lat 1945-89, które powinny być otwarte i publiczne, są w znacznej mierze podporządkowane logice korporacyjnej. Prawie niemożliwe staje się wykorzystanie ich do celów naukowych czy artystycznych. Tego aspektu dotyka ostatni element instalacji ekspozycyjnej artystów, mianowicie archiwum filmowe, w którym widzowie będą mogli obejrzeć dowolny wybrany przez siebie film z odtwarzaczy DVD. Artyści, uruchamiając projekt archiwum polskiego filmu amatorskiego, podkreślają ważkość demokratyzacji tej sfery obrazów określających przeszłość, „publiczną historię", przestrzegają przed jej prywatyzacją.

Instalacja Lewandowskiej i Cummings'a charakteryzuje się zarówno w sferze kolekcji jak i alegorii wyczuleniem na kwestie „obrony sfery publicznej" przed podporządkowaniem jej prawom rynku, wyczuleniem na

from its photographic and filmed representations". It is for this reason that archival films are treated as proof or as a "visual fact" that supports the objectivity of a given historical account. By juxtaposing these two projections (i.e. two different "filmed" histories of Poland, two different archives), the artists effectively initiate a discussion about filmed representations of the past, their influence on how we experience the past, and even evoke the issue of the ownership of images that define the past. The film archives relating to the years 1945-1989 in Poland are currently managed according to a corporate logic, instead of being open and publicly available. It is almost impossible to gain access to the films from this period for research or artistic purposes. The artists touch upon this issue in the final element of their installation, namely, a film archive that provides viewers the opportunity to watch on DVD any film from the material collected, that they choose. Ultimately, in pursuing the creation of this archive of Polish amateur film, the artists emphasize the importance of democratizing this realm of imagery that defines the past and constitutes "public history", and simultaneously to warn against its privatization.

Lewandowska and Cummings' installation manifests, in the spheres of collection and allegory, a sensitivity to issues of the "defense of the public realm" against subordination to the laws of the market, a sensitivity to the issue of the hidden processes of memory in the socio-cultural subconscious. The project

Seria „produktów firmowych" AKF Sawa, Warszawa

sawa
Mydło Toaletowe
Toilet Soap

KINO

sawa

SAWA

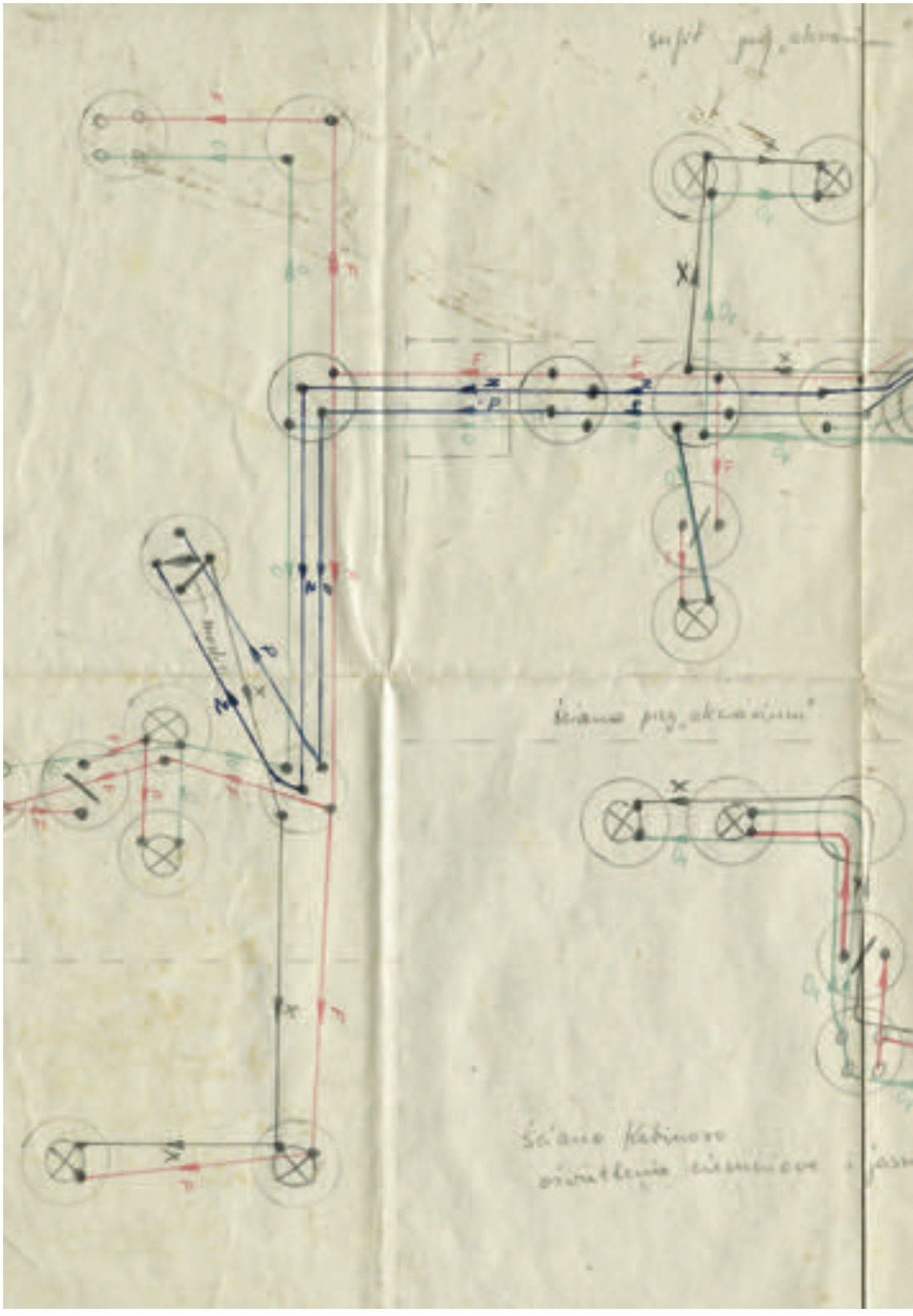
kwestie ukrytych procesów pamięci w podświadomości społeczno-kulturowej. Jest ona wyrazem wysokich standardów etycznych artystów, którzy próbują niczym „powtórni moderniści" przekroczyć postmodernistyczną prywatyzację języków, kierując nasz *sensus communis* na tory pozakonsumpcyjnej refleksji.

Bibliografia:
Peter Weiss, *The Esthetics of Resistance*, [w:] Jürgen Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt* [w:] *Postmodernizm* (red.) Ryszard Nycz, Kraków 1996.
Slavoy Žižek, *Przekleństwo fantazji*, Wrocław 2001.
Allan Sekula, *Readig an Archive* [w:] *Blasted Allegories: An Anthology of writings by Contemporary Artists* (red.) Brian Wallis, Cambridge, 1989.
Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, 1995.
Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive*, October 88, Spring 1999.
Walter Benjamin, *Anioł historii,* wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996.

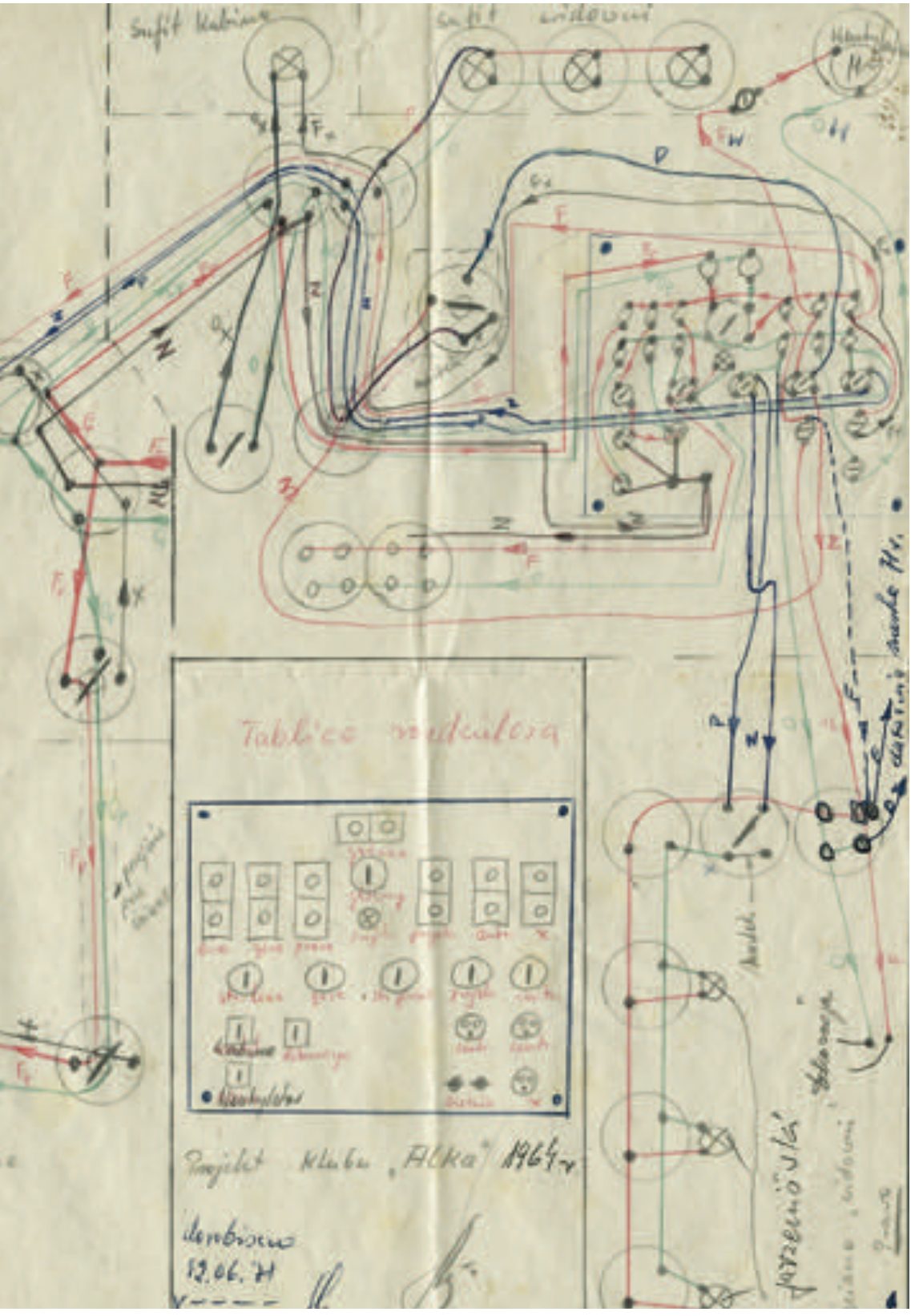
expresses highly ethical standards employed by the artists, who have attempted, like "born-again modernists", to overcome the post-modern drive of privatization of languages by directing our *sensus communis* onto a path of non-consumer reflection.

Bibliography:
Peter Weiss, *The Esthetics of Resistance*, [in:] Jürgen Habermas, *Modernizm – niedokończony project*, [in:] *Postmodernizm*, (ed.) Ryszard Nycz , Kraków 1996.
Slavoy Žižek, *Przeklenstwo fantazji*, Wrocław, 2001.
Allan Sekula, *Reading an Archive*, [in:] *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, (ed.) Brian Wallis, Cambridge 1989.
Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995.
Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive*, October 88, Spring 1999.
Walter Benjamin, Anioł historii selected and edited by Hubert Orłowski, Poznań, 1996.

Bal kostiumowy w AKF Śląsk, Katowice 1956. Od lewej: Norbert Boronowski, Jan Maćkow, Stanisław Puls



Schemat instalacji elektrycznej AKF Alka w Pucku


Tablica modelora
Projekt klubu „Alka" 1964 r.

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.1

Duży fiat w kolorze kości słoniowej zaparkowany na pustym placu. W głębi zabudowania fabryczne, teren ogrodzony siatką pomalowaną na niebiesko. Obok na trawniku wolno stojący napis z metalowych liter o prostym kroju CUKROWNIA RAFINERIA „CHYBIE". Gorący letni dzień.

Na drugim piętrze, wewnątrz budynku z czerwonej nieotynkowanej cegły, kilka połączonych ze sobą pomieszczeń. Za pierwszymi drzwiami dawna ciemnia, teraz graciarnia z przestarzałym sprzętem, magazyn z puszkami filmów. Kolejne dwa pomieszczenia to wnętrza klubowe, sala spotkań ze stołem montażowym, dalej dawna sala kinowa z kabiną projekcyjną.

Cztery duże fotele obrotowe w kratę ustawione wokół niskiego stolika, styl lat 80. Przy jednym z nich stoi wysoki mężczyzna w średnim wieku z jasnymi, przerzedzonymi, długimi włosami. Robi kawę po turecku. Stawia na stole pudełko z kostkami cukru z wytwórni w Chybiu.

Franciszek Dzida, AKF „Klaps": - Wspominałem o tym, że środowisko nie było sprzyjające czemuś takiemu jak powstanie klubu filmowego. Większość zamieszkującej tu ludności zajmuje się rolnictwem albo pracuje w cukrowni. W związku z tym nie było właściwie klimatu do działalności kulturalnej. Istniały dwa zespoły, jeden kameralny, drugi „młodzieżowy".

- Skąd wziął się pomysł klubu filmowego?

Sam sobie zadaje pytanie. Milczy chwilę, patrząc przez okno.

- Muszę się odwołać najpierw do lat 50., do mojej osobistej historii.
Od dziecka ojciec zabierał mnie ze sobą do kina, on lubił kino jeszcze sprzed drugiej wojny. Miał zakład malarski, zarobkowo malował pokoje, a tak naprawdę w wolnych chwilach malował obrazy, miał zainteresowania artystyczne.

- Plastyka była mi zawsze bliska, ale miałem też w sobie potrzebę gawędzenia, opowiadania, czyli to, co jest połączeniem plastyki i muzyki, czyli film. Byłem zafascynowany tym, jak ten obraz filmowy powstaje, jak ta smuga światła tworzy coś ruchomego na ekranie, na tym białym płótnie. To było
w tym kinie na dole w Chybiu, ono już od dawna nie istnieje.

- To jest powszechne zjawisko… dotknięcie, olśnienie, nawiedzenie. Od tego momentu wszystkie moje wybory jakoś prowadziły w stronę filmu. Jemu oddałem duszę i tak już zostało. Nic, żadne zmiany systemowe, polityczne nie były w stanie odwieść mnie od filmu i potrzeby realizacji siebie poprzez film.

Do pokoju wchodzi silnie zbudowany mężczyzna, Kazimierz Pudełko. Przynosi w siatce kilka butelek zimnego piwa, które nalewa do wyso-

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.1

A hot summer day. Industrial premises surrounded by a blue wire fence. An ivory coloured polish fiat in an empty car park. A free-standing sign, also blue, with plain white letters: THE CHYBIE SUGAR FACTORY.

An old redbrick building. On the second floor, a suite of rooms. Behind the first door, a former darkroom, full of obsolete equipment and storage for canned film reels. Two remaining rooms; a meeting room with armchairs and a film editing table, and a make-shift cinema with projection booth.

Four big, swivel armchairs placed around a low 80's table. A tall middle-aged man with thinning fair hair standing, preparing a 'Turkish' coffee. He places a box of sugar cubes from the factory on the table.

Franciszek Dzida, AKF "Klaps": -The circumstances weren't conducive to setting up a film club. The majority of local people either worked on a farm or in the sugar factory. We had two music groups - one chamber ensemble and one rock band - that were fairly active at the time.

- Where did the idea of a film club come from?

He asks this question of himself. Looking out through the window, he's silent for a while.

- I have to go back to the 50's, to my personal history. Since I was a child my father would take me to the cinema. His love for cinema started before the war. He was running a painting and decorating business but in his free time he turned to painting pictures. This was his real interest.

- Fine art has always been close to my heart but I also felt an urge to tell stories. I began making films, which are a combination of art, story-telling and music. I was fascinated by how a film image emerges, how a trail of light creates something moving on the screen, on that white canvas. It all happened in the local cinema, in Chybie, unfortunately it closed down a long time ago.

- From that moment all my decisions have lead towards film. I gave my soul to film. Nothing, not even political changes could drag me away from film, or from my desire to realize my ambition through film.

Kazimierz Pudełko, a strongly built man, enters the room. He carries a bag of cold beers and offers them around, served in tall glasses with the inscription "Żywiec".

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.2

kich szklanek z napisem „Żywiec”.

Franciszek Dzida: - Jak już mówiłem, ja zostałem „dotknięty” przez magię kina. Po powrocie z wojska ze Szczecina jako kino-operator miałem dostęp do projektora i do taśm. Sprowadzałem filmy ambitniejsze niż te, w repertuarze, takie bardziej DK-F-owskie. Miałem potrzebę mówienia o filmach i analizowania, a więc szukałem słuchaczy, partnerów
do tego. Byłem zatrudniony w dziale technicznym cukrowni. Wokół mnie byli ślusarze, elektrycy, z którymi pracowałem. Zaproponowałem im, że założymy klub filmowy, który dla nas wszystkich byłby oknem na świat, wyjściem z tego zaścianka, z tego miasteczka a właściwie wsi. Wyjściem na forum światowe. Już wtedy wiedziałem, że Bergman jest mi bardzo bliski. Tylko że on ma inną taśmę i 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.

Głośny śmiech.

- To była okazja, żeby zaistnieć, a być artystą, to znaczy zaistnieć, to było wielkie wyróżnienie, dzisiaj każdy
nim jest, a więc tych prawdziwych artystów trzeba naprawdę szukać.

Do rozmowy włącza się Kazimierz Pudełko.

Kazimierz Pudełko, AKF „Klaps”: - Pierwszą kamerę fundował Józek Orawiec, z nią pojechaliśmy w Pieniny. Potem przewodniczący Centralnej Rady Związków Zawodowych przy cukrowni przejął nad nami patronat. Wtedy zaczęliśmy dokupywać sprzęt. Mieliśmy takie malutkie pomieszczenie, w którym spotykaliśmy się co wtorek, później co piątek, no i zaraz zaczęły się przeglądy, festiwale.

- Mój debiut aktorski, to film „Osty”, gram w nim główną rolę. Mój własny film „Gładka skóra”, jest ciągle niedokończony. Część materiału poszła do Bydgoszczy do wywołania. Tam czekało się na zwrot filmu około miesiąca. Czasami przychodził źle wywołany, resztę trzeba było dokręcać.
Takie mieliśmy trudności.

Franek kontynuuje swoją opowieść. Jego dłonie spoczywają na poręczach fotela.

Franciszek Dzida: - Gdy koledzy wstąpili do „Klapsa”, on ich ogromnie zmienił, kino ich przekształciło, wszyscy powoli opuścili cukrownię, zrobili kursy, część ukończyła studia. Film zmienił ich życie. To był nasz największy

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.2

Franciszek Dzida: - I've been 'touched' by the magic of cinema. When my military service in Szczecin finished and I qualified as a cinema operator, I obtained access to a projector and films. I used to screen more ambitious films than those from a typical cinema repertoire, more of a DKF (Discussion Film Club) type. I felt a need to talk about films, and to analyse them. I started looking for other contributors. I was employed as a technician in the sugar factory, around me there were metal-workers and electricians. I proposed setting up a film club in the factory. This was to become our window onto the world, to allow us to break away from our provincial vision and this small town mentality. At the time, I felt a great affinity with Bergman. It was only that he was able to work with different film stock and different funds. But other than that, we were both part of the same film community, we shared the same passion for film. I needed it immensely, not because I felt oppressed by the system; everyone could find a way around that!

Loud laughter.

- It was a chance to mark our presence. Being an artist was one way of marking that presence. It felt like a great honour. Today everybody is an artist, so you have to look really hard to find true artists.

Kazimierz Pudełko, AKF "Klaps": - The first camera we bought was funded by our colleague Józek Orawiec. We took it with us on a trip to the Pieniny Mountains. After that, a chairman of the Central Council of Trade Unions at the factory decided to look after us. We began to buy more equipment, and to meet every Tuesday and Friday in a tiny room in which the films were made and discussed. Then we started to participate in festivals, screenings, and so on.

- The film "Thistles" by Jan and Franek Dzida was my début as an actor; I played the main character. My own film "Smooth Skin" was not quite finished yet. Some of our material was sent to Bydgoszcz to be developed, and we would have to wait about a month before getting it back. Occasionally, it was poorly developed, so we had to shoot some more.

Franek continues his story. His hands rest on the arms of the chair.

Franciszek Dzida: - When my colleagues joined the "Klaps" club, it changed them enormously. Cinema transformed them. One by one, they left the sugar factory, got more qualifications and began to study. Our greatest achievement was this incredible transformation. We all eventually succeeded in entering the cultural sphere and getting noticed by the press.

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.3

sukces, że każdy z nas przeżył ogromne przeobrażenie, że wszystkim udało się zaistnieć w obiegu kultury, pisały o nas gazety.

Wstaje, podchodzi do regału, z którego wyjmuje duży album w brązowej oprawie; w nim wklejone są wycinki, fotografie, plakietki.

- My sami staliśmy się dla siebie inni, dokładnie tak, jak pokazał to Kieślowski w słynnej ostatniej scenie „Amatora". Gdy Filip zwraca kamerę na siebie, gdy ta kamera - zabawka zapisuje „własne życie", to zmienia go jako człowieka.

- W każdy wtorek od trzydziestu pięciu lat pokazujemy tutaj filmy kina światowego, od klasyki po te najnowsze. Przegrywamy je z telewizji, wypożyczamy. Kiedyś przerabialiśmy Bergmana, Felliniego, Antonioniego, Tarkowskiego, awangardę. Takie rzeczy jak „Mężczyźni w czerni" nie miały tu wstępu. Później był Jarmusch, Almodovar, von Trier. Ostatnio stwierdziliśmy nawet, że taką ruchomą kamerę jak Dogma to myśmy stosowali już w 72 roku, bo nie mieliśmy statywu.

Głośny warkot silnika ciężarówki zagłusza relację Franka, który wstaje i zamyka okno. W szybie odbija się wiszący na ścianie kolorowy kalendarz ze zdjęciem gołej dziewczyny. Mówi dalej.

- W czasie stanu wojennego, kiedy wszystko było zamknięte, myśmy funkcjonowali normalnie. Ja załatwiałem różne zgody. Wyświetlaliśmy tutaj cenzurowane dzieła, m.in. film Bugajskiego. W Polsce wszystko da się załatwić. Myśmy nigdy się nie zajmowali polityką, bo ja wierzę w czystość sztuki. Nie lubię sztuki, która się nagina w stronę opcji politycznej, takiej czy innej. My tutaj w klubie czasami liczyliśmy po 40 osób i nie dyskutowaliśmy o polityce tylko o sztuce. Przetrwaliśmy wszystkie systemy, ale najbardziej dramatyczny politycznie moment to był rok 76, kiedy chciano nas zlikwidować, a prób takich było znacznie więcej. Klub miał wtedy 7 lat. Ja nie byłem nigdy w żadnej partii, któregoś dnia zostałem wezwany na egzekutywę. Sekretarz mówi do
mnie …

"Treść i forma robionych tu filmów nie odpowiada polityce kulturalnej prowadzonej w socjalistycznym zakładzie pracy".

- Tak oto przedstawił swój główny zarzut, a to był bardzo poważny zarzut ideologiczny. Ja będąc przygotowany na wszystko pytam go…
„Jak to jest, że nasze filmy otrzymują nagrody za wybitne walory wychowawcze."

- Mieliśmy już wtedy medale i odznaczenia. Oczywiście nie były

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.3

Franek gets up from the chair, walks to the bookshelf and takes down a big brown album full of press cuttings, old photographs, certificates, letters and souvenirs.

- We felt like different people, exactly as it was shown by Kieślowski in that famous final scene of “Camera Buff” when Filip turns the camera towards himself. He changes as a person when the camera starts to record ‘his own life’ instead of being simply a toy.

- Every Tuesday for the last thirty-five years we have been presenting world cinema here, from classic movies to the most recent releases. We tape them from television, or rent them. In the beginning, we were showing films by Bergman, Fellini, Antonioni, Tarkovsky, all avant-garde directors. Things like „Men in Black” had no screenings here. Now we screen Jarmusch, Almodovar, von Trier. We recently realised that we used hand -held cameras in a similar way to Dogma, back in 1972.

A noisy truck roars past outside, drowning Franek’s words. He gets up and shuts the window. A calendar with a naked pin-up reflects in the glass-pane. He continues talking.

- During martial law when everything was closed we continued to function normally. We were showing some censored stuff, including Bugajski’s films; as you know in Poland everything can be arranged. We were never involved in politics. I don’t like art that accommodates a political opinion of one kind or another. At times there were 40 of us in the club and we never discussed politics. Maybe that helped us to survive all the systems. One of the most politically dramatic moments was in 1976 when the authorities wanted to close the club down. They tried to close it a few times. The club had already been active for 7 years and I had never been a party member. One day I was asked to attend the executive party meeting. The then secretary said to me...

“Neither the content nor the form of these films correspond with the cultural policy of a socialist factory”.

- That is how he presented his side of the argument. It was a very serious ideological accusation. Since I was prepared for everything, I asked him...

“So how come our films win prizes for their outstanding educational value?”

- At that time we had already won many trophies and prizes. Of course, these prizes were not given for Mayday parade films,

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.3

to filmy pierwszomajowe z pochodami, takich filmów nie wysyłaliśmy na konkursy. To były lata 70. Nasze filmy opowiadały o różnych problemach. Pokazywaliśmy młodych ludzi którzy nie radzili sobie z rzeczywistością, tak jak
i dzisiaj sobie młodzi nie radzą. Podejmowaliśmy tematy
takie jak alkoholizm, prymitywne zachowania, gwałty
zbiorowe - ten ostatni w filmie „Przypowieść".

- No to ten inżynier mówi do mnie…

„To wy myślicie, że my tutaj wszyscy jesteśmy głupcy".

- A ja do niego…

„Pan, panie inżynierze, zna się na cukrze, na rafinowaniu cukru, na filmie jednak pan się nie zna. Nie może pan być tutaj wyrocznią, przecież pan nie wie jakich środków używamy w naszych filmach, co to jest narracja, jak się buduje plany, montuje, synchronizuje dźwięk".

- Rozpętała się wielka awantura, aż interweniował nawet sekretarz partii. Ale to ja zawsze czułem przewagę, ja się znałem, a oni nie. Robiłem filmy od ośmiu lat, miałem kontakt z prasą, z trzecim programem radia. Tutaj zawsze wszyscy chętnie przyjeżdżali, bo tutaj jest, jak jest. Tu nic nie jest udawane. W końcu wygrałem tę batalię, ale się zwolniłem z zakładu, po tej ideologicznej bijatyce, jedynej zresztą na taką skalę. Zawsze uważałem, że oni mieli swoje racje a ja swoje.

Kazimierz przynosi kamerę Krasnogorsk, kładzie na stole obok albumów.

Franciszek Dzida: - Pośród tego, co robiliśmy wtedy, bardzo ważne były pochody. Imprezy tego typu były to uroczystości, na które zawsze znajdowano fundusze. Kiedy trzeba było kręcić pochód pierwszomajowy, przygotowywaliśmy terminarz
i w terminarzu pisało się: 10 rolek taśmy takiej o danej czułości, kolorowej.

- Na początku mieliśmy trzy kamery i próbowaliśmy kręcić z trzech kamer, ale tym decydentom wystarczyło żeby, „coś" było rejestrowane, bo to podnosiło rangę imprezy, kamerzyści, to tamto… Szum. To nie jest tak jak teraz, kiedy każdy ma kamerę w kredensie obok cukru. To śmieszne, ale wtedy to była rzadkość.
- Myśmy też się dobrze czuli, bo nie musieliśmy wtedy tak naprawdę brać udziału w pochodzie. Żadnych szturmówek,
żadnych „Leninów", nikt tego nie cierpiał. Zresztą cała Polska tego nie znosiła, bo tam zawsze trzeba było coś udawać, pozorować. My czuliśmy się wolni. Bycie reporterem czy dziennikarzem miało jakąś rangę. Bardzo szybko zorientowałem się, że nikt

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.3

we never sent these to competitions or festivals. It was back in the 70's and our films were touching on urgent problems of the time. We showed young, disillusioned people, just like it is today. Our films explored issues such as alcoholism, yobbish behaviour or gang rape, as in our film The Parable".

- Then he adds…

"You think we are all so stupid here?"

- And I turned to him to say…

"You, Mr Engineer, are an expert on sugar, perhaps sugar refinery, but you are not an expert on film. You don't know what means we employ in our films, what narration is, how the storyboards are planned, how editing is done, or how the sound is synchronized".

This started a big row and even the first secretary intervened. We had already been making films for almost eight years and had good contacts with the press and radio. Everybody was keen to visit us because everything here was just the way it was, without any pretence. Finally, I won that battle but decided to leave the factory. It was such an ideologically draining fight on quite a unique scale. I always felt they had their reasons and I had mine.

Kazimierz brings a Krasnogorsk camera into the room, puts it on the table next to the albums.

Franciszek Dzida: - Amongst the films we made at that time, parades were extremely significant. Money was always made available for these kinds of official ceremonies. When we were asked to record a local Mayday parade, we would write a preliminary shooting schedule, and list our requirements, for example: 10 reels of film of such and such sensitivity, 10 colour reels, etc.

- In the beginning we had three cameras and shot film with all three. But for those in charge at the factory, the only thing that mattered was that "something" was recorded. Because it raised the status of the event, as did the presence of the cameramen. It was very different to now, when everyone keeps a DVcam in the cupboard next to a bowl of sugar.
- In fact, we were also happy... because we didn't have to take part in parades. There was no obligation for us to carry banners, or "Lenin" placards. Everybody hated it. By the way, the whole of Poland detested it, because you always had to simulate, or pretend something. We felt free from all this. Being a reporter or a journalist had a special aura. But soon I reali-

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.4

tego nie chciał oglądać. Kilkakrotnie próbowałem nawet organizować pokazy, zapraszałem towarzyszy sekretarzy, ale nikt nie przychodził.

- W następnych latach zamawialiśmy już 20, 30 rolek i „ładowaliśmy" tylko jedną kamerę, a pozostałe „leciały" na pusto, tylko z nakręconą sprężyną.
Kamery „szumiały" tylko z z z z z z z z… . Doświadczony operator jest w stanie rozróżnić, kiedy kamera sprężynowa jest pełna, a kiedy nie ma w niej taśmy. Wydaje wtedy zupełnie inny dźwięk.

- Koledzy biegali z pustymi kamerami, a prawie wszystkie rolki przeznaczaliśmy na filmy autorskie. Dzięki pochodom pierwszomajowym powstało kino artystyczne. Myśmy po prostu ordynarnie oszukiwali, ale przecież nikt tego nie sprawdzał, nikogo to nie interesowało. Z czasem wizerunek pochodu też się spatynował, wyszlachetniał. To był zapis tamtego czasu, kiedy ci ludzie byli młodzi. Teraz oglądają to ich dzieci i wnuki. Tu babcia idzie z jakąś chorągiewką, wujek niesie „Lenina". To jest ten sentyment, nie ma otoczki
politycznej, tu nie ma niechęci do systemu, nienawiści, zostało czyste kino.

W bocznej sali kilka foteli pokrytych beżowym skajem, ustawionych rzędami. Franek uruchamia magnetowid. Na ekranie pokazuje się pierwszy film, ręcznie malowany tytuł „Gdzieś w Polsce" 1969.

Franciszek Dzida: - Nas nie interesowały hasła, nas interesowało widowisko, spektakl. Jeden z pierwszych filmów, który nakręciliśmy, pokazywał odpust w Chybiu i procesję chodzącą wokół kościoła. Jak dziś pamiętam takiego mechanika na jednym z zebrań w zakładzie, kiedy nas dostrzeżono. To było w 71 roku, a on mówił:

„To takim celom ma służyć klub filmowy, pokazywaniu świąt katolickich… a państwo przecież laickie".

- Myśmy chcieli pokazać pewną tandetę odpustową, zresztą istnieje to do dzisiaj. Były wtedy takie zabawki - z jednej strony rozebrana Bardotka, z drugiej jakaś postać świętej. To właśnie ten kontrast nas fascynował, z całą jego złożonością, nie było wielkiej ideologii. My też tam chodziliśmy na strzelnicę, pistolety korkowe. To był zapis z naszego życia, z naszego świata. Stawaliśmy się coraz bardziej czuli na to, co nas dotyczyło osobiście, i chcieliśmy to utrwalić. To było o nas.

Na ekranie kolejne sceny: bawiąca się młodzież, wycieczka do lasu, śniadanie na trawie, zbliżenie kochającej się pary.

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.4

sed that nobody wanted to watch our Mayday films. I tried to organise screenings several times, inviting party officials, but nobody came.

- So in the following years we ordered 20, 30 reels, and “loaded” only one camera, the others were “running” empty with only the springs wound up. The cameras could be heard humming zh-zh-zh-zh-zh-zh-zh. An experienced cameraman can tell the difference when a spring is just wound, without film, the sound it produces is completely different.

- My colleagues were filming the parades with empty cameras, and almost all the film stock we saved for our own films. So thanks to the Mayday parades, artistic cinema emerged. We were cheating, because nobody controlled us, because nobody was interested. With time the image of the parades also acquired a patina, got more refined. It now represents a record of when all those people were young. Now their children and grandchildren hire those films, we made them available in our local video store. They say, “Look, here our grandma walks with a banner, and uncle carries a «Lenin»”. It’s just nostalgia, it’s not tinged by any political agenda, any aversion or hatred of the system. And only a pure cinema remains.

In the next room there are several rows of beige fake-leather upholstered armchairs. Franek turns on a video player. The first film is screened and a hand-painted title appears “Somewhere in Poland” 1969.

Franciszek Dzida: - We were never that interested in slogans, we were interested in spectacle. One of our first films was about a church fair in Chybie. I can still vividly remember a mechanic at one of those factory meetings when our films were noticed for the first time. It was in 1971 and he accused us:

“So this is what a film club is for, to show Catholic celebrations… but our country is secular”.

- We wanted to show that a church fair is full of junk. There was a vast array of toys - on one side there was a naked Brigitte Bardot doll and on the other a Madonna figurine. There was no big ideology attached to the film. We were just fascinated by the contrasts. We were becoming increasingly sensitive to personal concerns and engagements, we wanted to preserve those; it was about us.

New scenes appear on the screen: a group of young people fooling around during a trip to the woods, a picnic on the grass, a close-up of kissing lovers.

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.5

- Erotyka była tematem zakazanym, dziwnym, tak to u nas przez polską specyfikę postrzeganym. Miłość… Bo nie było w tym ani nic skandalicznego, ani nawet skandalizującego, ani czegoś, co miało wszystkich zdemoralizować.
Ja zresztą walczyłem przez całe lata z tą taką polską kołtunerią. Jeśli przyjmiemy, że od roku 1970 wszystkie nasze filmy, wszystkie moje filmy posiadały elementy erotyczne i to takie raczej odważne, no to w takim środowisku wiejskim trzeba było być kaskaderem albo szaleńcem, żeby się tak wystawiać do bicia.

Do pomieszczenia wchodzi niewysoki mężczyzna z wąsami, Józef Orawiec. Ubrany jest w dżinsową koszulę i czarną czapeczkę z daszkiem. Wita się ze wszystkimi. Wyjmuje z torby mały magnetofon i kładzie na stole, na którym Franek postawił proporczyk „Klapsa". Naciska przycisk nagrywania. Franek mówi dalej.

Franciszek Dzida: - Trzeba mocno podkreślić, że to miejsce, ten klub, dzięki taśmie celuloidowej był miejscem, gdzie panował inny świat... To było miejsce magiczne. Ci, co wtedy przychodzili, mieli świadomość, że przebywając tu, zanurzali się w inną rzeczywistość, że to, co robiło się tutaj, to był ten prawdziwy świat, kreowany przez nas. Stąd zamiłowanie do filmu fabularnego, a mniej do dokumentu, który nie w pełni pozwalał na dramaturgię. Tu się przychodziło jak do miejsca bezpiecznego, które pozwalało przede wszystkim zaistnieć w wyższej warstwie świadomości. Tu się nie było już ślusarzem, tu się nie było elektrykiem tu się było artystą. I to już bez względu na znajomość warsztatu, tu się było artystą w sensie pojęcia osobowości. Tutaj człowiek chciał coś wyrażać, tutaj miał coś do powiedzenia .

- Robienie filmów to tworzenie świata fikcji, świata wymyślonego. Tak powstawały u nas filmy kreacyjne, zainscenizowane... Ja do dzisiaj nie lubię tej rzeczywistości za oknem, a ona mnie nieustannie dopada. W tym miejscu, w tym filmie, w mojej świadomości istnieje świat kreacyjny, który tylko po części odbiera sygnały z tamtej rzeczywistości, a jednocześnie to nie jest tak, że to jest świat wyabstrahowany, bo to jest niemożliwe. W końcu wszyscy żyjemy w konkretnym momencie, w tym systemie, w tym kraju. Nasza wyobraźnia karmi się tylko tym, co jest wokół nas, co jest nam znane, nie możemy czerpać z jakiejś rzeczywistości kosmicznej. Dlatego też nie lubię science-fiction. Bo jest fałszywa.

Franek szuka kasety z materiałem nakręconym podczas prapremiery „Amatora" w Chybiu. Zwraca uwagę na wiszące na ścianach fotosy. Sala projekcyjna pomalowana jest na różowo. Przez dłuższą chwilę ekran telewizora wypełnia obraz zapełniającej miejsca zakładowej widowni.

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.5

- Eroticism was a forbidden and ridiculed subject because it was perceived from a specific Polish perspective at the time. We filmed love… there was nothing scandalous or demoralising about it. I have been fighting with this Polish philistinism for years. All our films from the 70's onwards contained rather brave erotic elements. Living in this provincial town you had to be either a stuntman or madman to expose yourself like that.

A short man with a moustache, Józef Orawiec, enters the room. He wears a denim shirt and black baseball cap. He shakes hands with everybody, takes a small tape recorder out of his bag and puts it on the table next to the "Klaps" film klub pennant. He switches it on. Franek continues talking.

Franciszek Dzida: - I would like to emphasise that this place, this club, thanks to celluloid film, was a place where another world ruled... it was a magical place. People who used to attend our meetings realised they were entering another reality, the "real world" as created by us. It's where our love for feature films originated from, less so for documentaries as they didn't capture the full drama. This was a safe place that above all allowed us to become more conscious. You stopped being a metal worker or an electrician and became an artist. Regardless of your skills, you were an artist in a sense of your identity. Here you wanted to express something; and here you had something to say.

- To make a film is to create a world of fiction, an imaginary world. I still don't like the reality out there and in my own mind another world exists. It only partly receives signals from the other reality. We all live in a particular moment, in this system, in this country. Our imagination feeds on what surrounds us, what we are familiar with. We cannot draw from some cosmic reality. I don't like science fiction because it appears false.

Franek looks for a VHS tape shot at the premiere of Kieslowski's "Camera Buff" in Chybie. He points at the framed photographs on the walls. The cinema-like room has been painted pink. On the screen there is a long shot of the workers filling up the seats at the factory hall.

- From 1969 to 1975 we organized film presentations every year. From '75 we organized nine nation-wide film festivals and the last one was in 1993. Ten years before that we started running film workshops to which lecturers, and directors from Warsaw were invited. Piotr Łazarkiewicz and Stanisław Niedbalski, a documentary cameraman came first, followed by people from Gdańsk, and Wrocław who started making films about this little village. In 1988, some Danes came and filmed hours of material on Chybie. They recorded many interviews, with a doctor, lo-

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.1.s.6

- Od 69 do 75 roku organizowaliśmy corocznie przeglądy, a od 75-tego roku zrobiliśmy dziewięć ogólnopolskich festiwali filmowych. W 93 roku odbył się ostatni. Od 83 roku zainicjowaliśmy warsztaty filmowe, na które zapraszaliśmy wykładowców, reżyserów z Warszawy. Przyjechał do nas Piotr Łazarkiewicz, Stanisław Niedbalski, operator polskiego dokumentu. Przyjeżdżali ludzie z Gdańska, z Wrocławia i razem robiliśmy filmy o tej miejscowości. Byli u nas Duńczycy, którzy nakręcili ogromny wielogodzinny materiał o Chybiu w 88 roku. Przeprowadzili wiele wywiadów: u lekarza, wójta, kierownika cukrowni. Zmontowali taki portret naszego miasteczka.

Józef Orawiec, AKF „Klaps”: - A dla mnie najszczęśliwszy moment to ten, kiedy tu w klubie był Kieślowski. Nagle wyszedł z pokazu. Ja siedziałem w drugim pomieszczeniu, w barze. Kieślowski przysiadł się do mnie i tak zaczęliśmy wymieniać poglądy. Mówiłem mu o moim dyptyku „Uczta”, a on wtedy wspomniał po raz pierwszy o pomyśle nakręcenia Dekalogu. To był krótki moment, może trwał pięć minut, a potem Franek już woła: „Panie reżyserze! Zapraszamy!”.

Franciszek Dzida: - Zawsze lubiliśmy kino, ale to chyba brzmi zbyt delikatnie. Kino było i jest całym naszym życiem.

KONIEC CZ. 1

ENTHUSIASTS SPEAKING part.1.p.6

cal government officials, the manager of the sugar factory and others, later they edited it together into a portrait of our place.

Józef Orawiec, AKF “Klaps”: - The happiest moment was when Kieślowski visited our club. When he left the screening and sat next to me at the bar, we started exchanging ideas. I talked about my diptych The Feast and he mentioned “Decalogue” for the first time. It was a short moment, perhaps it lasted five minutes, and then Franek shouted “Mr director! You are welcome!”.

Franciszek Dzida: - To say we have always been fond of cinema, is putting it mildly. Cinema has been our whole life.

END OF PART 1

realizacje
film making

Czas wolny i czas uwolniony

Sebastian Cichocki

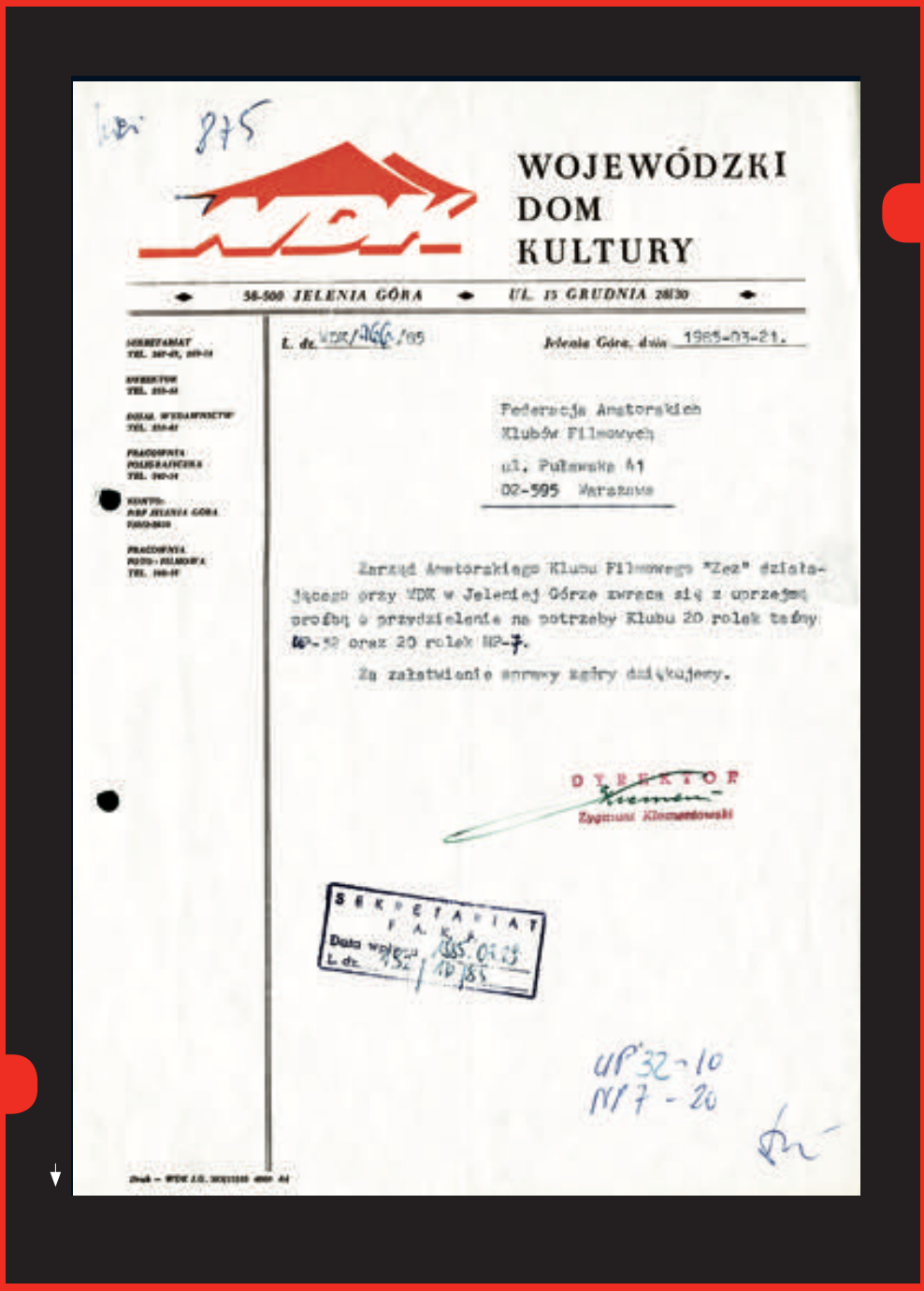
Entuzjaści, najnowszy projekt artystyczny Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa dotyczy specyficznej niszy społeczno-kulturalnej, jaką była w Polsce Ludowej amatorska działalność filmowa. „Kolekcjonowanie" i archiwizacja nieznanych aspektów działalności kulturalnej, przy jednoczesnym zaniechaniu produkcji nowych obiektów artystycznych, wydaje się doskonale pasować do strategii, jaką przyjęli ci artyści. Podobnie jak przy realizacji wcześniejszych projektów *Capital* [Tate Modern 2001], *The Value of Things* [Birkhauser/August 2000] czy *Free Trade* [Manchester Art Gallery 2002] – uwaga Lewandowskiej i Cummingsa skupiona jest na ekonomicznych i społecznych zależnościach w procesach produkcji obiektów sztuki. Sam obiekt zaś staje się czymś w rodzaju tablicy poglądowej, angażującej również pozaartystyczne konteksty. Potencjał ekonomiczny, polityka i poziom edukacji wciąż odgrywają znaczącą rolę w pisaniu na nowo historii sztuki, a także w definiowaniu tego, czym jest i czym powinna być wystawa sztuki współczesnej. Artyści

Leisure Time and Liberated Time

Sebastian Cichocki

Enthusiasts, a new project by Marysia Lewandowska and Neil Cummings addresses a specific socio-cultural niche – amateur film making in the times of PRL, the Polish Peoples Republic. "Collecting" and re-presenting, overlooked aspects of cultural production, while refraining from the actual manufacture of new art objects is a provocative tactic adopted by the artists. It has been developed in some of their earlier projects: for example in *Capital* (Tate Modern and the Bank of England Museum 2001), the publication *The Value of Things* (Birkhauser/August 2000), and the installation *Free Trade* (Manchester Art Gallery 2002). Lewandowska and Cummings have focused on the economic, aesthetic and social relations that make artworks possible. The art project turns into a diagram of a sort, evoking and making relationships to non-art contexts. Economic conditions, the political climate, and access to education still play an important role in re-writing art history, as well as in determining what a contemporary art exhibition is, could, or should be.

Od lewej: Władysław Paszek, Marian Żmuda, Henryk Lehnert, AKF Chemik Oświęcim, na planie filmu „Przygody Myśliwego Walka", 1962



WOJEWÓDZKI DOM KULTURY

58-500 JELENIA GÓRA — UL. 15 GRUDNIA 28/30

L. dz. WDK/766/85

Jelenia Góra, dnia 1985-03-21.

Federacja Amatorskich
Klubów Filmowych
ul. Puławska 41
02-595 Warszawa

Zarząd Amatorskiego Klubu Filmowego "Zez" działającego przy WDK w Jeleniej Górze zwraca się z uprzejmą prośbą o przydzielenie na potrzeby Klubu 20 rolek taśmy UP-32 oraz 20 rolek NP-7.

Za załatwienie sprawy zgóry dziękujemy.

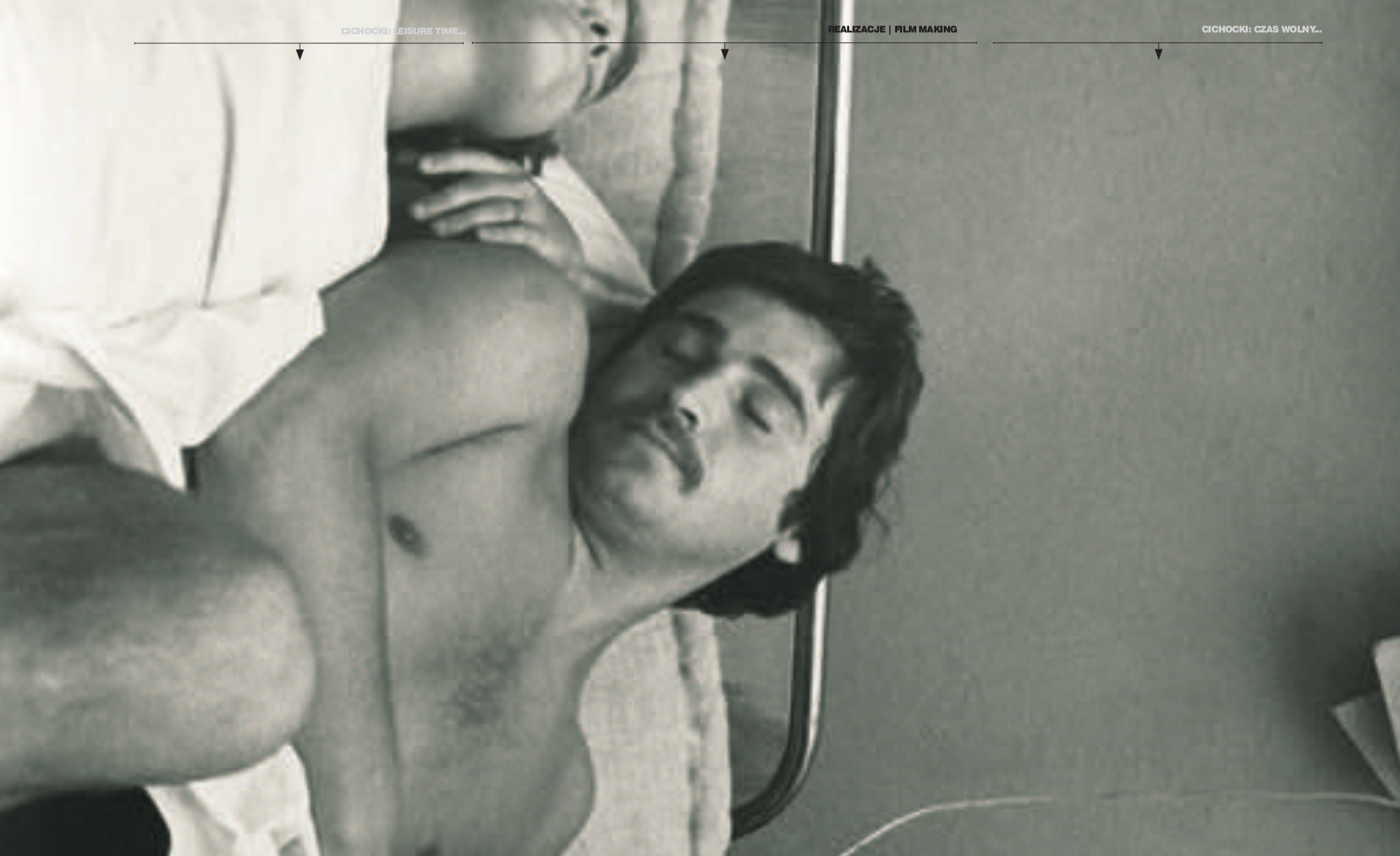
DYREKTOR
Zygmunt Klementowski

SEKRETARIAT F.A.K.F.
Data wpływu 1985.03.23
L. dz. 452/10/85

UP 32 - 10
NP 7 - 20

Dokument z AKF Zez w Jeleniej Górze

s.74/75 **Zdjęcie robocze z filmu „Wędrówki w świecie dziwnym" z kamerą Jan Dzida, AKF Klaps Chybie, 1975**



ci ukazują, że sztuka nie jest zawieszona w próżni, ale znajduje się w sieci powiązań ze światem komercyjnych przedsięwzięć, masową rozrywką, edukacją, turystyką etc. Prześwietlają swoimi projektami pewne niewidoczne dotąd struktury, sprawiają, że publiczność i instytucjonalni animatorzy sztuki skłaniają się ku ponownym krytycznym oszacowaniom elementów kolekcji, ruchu, zjawiska (około)artystycznego. Tak jest również w przypadku *Entuzjastów*. Przeżywający swoje apogeum w latach 60. i 70. XX wieku ruch filmowców-amatorów nigdy nie został należycie zbadany, zarchiwizowany i oceniony. Należy do tajemniczej sfery, jaką w czasach PRL-u był czas po pracy. Czas wolny traktowano wtedy w kategoriach czasu uwolnionego – w oficjalnej propagandzie podkreślano, że został on wywalczony zbiorowym wysiłkiem międzynarodowego ruchu robotniczego. Dla ówczesnych ideologów był jedną z najcenniejszych (a przy okazji jedną z najbardziej kłopotliwych) zdobyczy, jakimi miały się cieszyć kraje Bloku Wschodniego. W socjologicznych opracowaniach z lat 50. i 60., sankcjonując niejako prawo do odpoczynku, powoływano się między innymi na królestwo wolności, termin ukuty przez Karola Marksa. W III tomie *Kapitału* Marks tłumaczył: „Królestwo wolności zaczyna się faktycznie dopiero tam, gdzie kończy się praca, którą dyktuje nędza i celowość zewnętrzna, leży więc ono z natury rzeczy poza sferą właściwej produkcji materialnej". Czas wolny w PRL-u był także czasem budzącym podejrzenia: to obszar trudny do kontrolowania, prowokujący obywateli do własnych poszukiwań, pozostawiający wolną przestrzeń

What Lewandowska and Cummings make evident, is that art practice is not suspended in a vacuum but exists within a relational network built from commercial culture, mass entertainment, education, tourism, etc. In their projects the artists expose certain invisible or repressed structures, thus encouraging viewers and art institutions to critically reconsider notions of collection, value, and even what a relevant art practice might be: also, how these connect to other extra-artistic activities – and again just such questions are posed by the *Enthusiasts* project. The Amateur film making movement reached its apogee in the 60's and 70's of the 20th century, and this material has never been researched, archived, or properly appraised. It belongs to a mysterious domain of "time after work" in the PRL [Polish Peoples Republic] epoch, when leisure time was equated with a 'liberated' (or, one should more accurately say, a "regulated") time, earned by the collective effort of the international workers movement, as official propaganda would claim. For contemporary ideologues it amounted to the most precious (and one of the most troublesome) achievements to be enjoyed of the former Eastern Block countries. Sociological texts from the 50's and 60's – justifying the right to relaxation – refer to the Marxian "realm of freedom". In volume III of *Capital* Marx explains „In fact, the realm of freedom actually begins only where labour which is determined by necessity and mundane considerations ceases; thus in the very nature of things it lies beyond the sphere of actual material production".

Spotkanie robocze „aktywu" sekcji filmowej przy PTF w Katowicach, 1953. Od lewej: Norbert Boronowski, Edward Poloczek (Prezes sekcji), Stanisław Fischer, Bogusław Kokociński, Bogdan Jaworski i Jan Maćkow

Realizacja filmu, AKF Grunwald w Olsztynie

(góra) **Realizacja filmu w AKF Grunwald w Olsztynie**
(dół) **Engelbert Kral, AKF Groteska, Kędzierzyn Koźle**

(góra) **Julian Jaskólski i Edwin Kreja, AKF X Muza, Gdańsk**

(dół) **Realizacja filmu AKF Grunwald w Olsztynie**

na refleksję, inwencję, obserwacje i budowę nowych relacji międzyludzkich (nie opartych na jedynym słusznym robotniczym braterstwie). Łatwiej nam więc będzie analizować działalność amatorskich klubów filmowych, przyglądając się dokładniej jego tłu, jakim był czas wolny w socjalistycznych realiach.

Powszechnie dostępny czas po pracy (w socjologii polskiej używano terminu „wczasy", odnoszącego się do zajęć niezarobkowych, związanych z relaksem) jest wynalazkiem pierwszego ćwierćwiecza XX wieku. Wcześniej przysługiwał on tylko uprzywilejowanym warstwom – arystokracji, rycerstwu, ziemiaństwu czy też elitom finansowym (stąd określenie wprowadzone przez amerykańskiego socjologa Thorsteina Veblena *leisure class* – tzw. klasa ludzi wczasów – odnoszące się głównie do finansjery w USA). Narodziny czasu wolnego wiążą się z postępem technicznym i wynikającymi z niego zjawiskami takimi jak: automatyzacja, ograniczenie zatrudniania dzieci, wąska specjalizacja pracy, działalność związków zawodowych. Styl spędzania wolnego czasu był przez długi czas „pokazem siły" – istotnym wyznacznikiem władzy i pozycji społecznej. Gdy tylko czas po pracy stał się własnością szerszych mas, szybko uległy one wizji nowego, ogólnie dostępnego dobra. O zmianach tych w kontekście interesującego nas tutaj amatorskiego ruchu filmowego pisał Wiesław Stradomski (w opublikowanym w „Fotografii" eseju *Rola i znaczenie amatorskiego ruchu filmowego w rozwoju kultury*, 1968): „W daleko posuniętej specjalizacji, będącej cechą industrialnej organizacji produkcji, ulega zanikowi humanistyczna istota pra-

Jerzy Ridan, AKF Nowa Huta, Kraków

cy. Zostaje ona rozbita na drobne elementy, wykonywane seryjnie przez wyszkolonych fachowców, którzy przy pełnej kooperacji nie znają nawet produktu ostatecznego. Czynności przez nich wykonywane nie wymagają już wszechstronnej wiedzy i twórczego aktu. Zakres odpowiedzialności też zostaje zminimalizowany. (...) Oto geneza powstania i rozwoju m. in. amatorskiej twórczości artystycznej, czyli działalności, której istotę stanowi pełny akt twórczy lub odtwórczy, dokonywany bez intencji czerpania z tego tytułu bezpośrednich korzyści materialnych".

„Czas po pracy" w PRL-u jako zjawisko stosunkowo nowe był źródłem przeróżnych nieoczekiwanych problemów. W socjologicznej literaturze lat 60., deprecjonowano te formy wypoczynku, które nie wiązały się ze „zdobyczami myśli robotniczej" – przede wszystkim czas związany z praktykami religijnymi. Wczasy regulowane kalendarzem świąt kościelnych były w oficjalnej retoryce lekceważone jako związane z „dłuższym snem i ociężałą bezczynnością". Jednocześnie podkreślano, że chrześcijaństwo szerzyło kult powściągliwości i ascezy, wywołując poczucie winy poprzez przekonanie wiernych, że odpoczynek niezwiązany z praktykami religijnymi jest przejawem lenistwa i gnuśności. Jako kontrapunkt, „świecki" czas wolny w krajach socjalistycznych promowany był jako czas samodoskonalenia, działań prospołecznych, a przede wszystkim rozwoju twórczości ludowej: komponowania pieśni, doskonalenia sztuki zdobniczej, ulepszania lokalnej architektury etc. Ważne stało się nie tylko, jak człowiek w kraju socjalistycznym pracuje, ale i jak odpoczywa –

na ile jego wolny czas jest użyteczny dla państwa i jego obywateli. Andrzej Makarczuk pisał w książce *Aktywność społeczna pracowników*, (Warszawa 1984): „Ważne jest nie tylko to, czy dany pracownik należy do różnych stowarzyszeń kulturalnych, zespołów, kółek zainteresowań i bierze czynny udział w jego życiu kulturalnym, ale również to, w jakich formach i w jaki sposób w nim uczestniczy, np. co czyta i jak czyta". Ilość wolnego czasu w socjalistycznej Polsce systematycznie rosła, zaczęto np. wprowadzać długi dwudniowy weekend – po raz pierwszy pracownicy mogli cieszyć się wolną sobotą. Pojawiła się więc potrzeba kreatywnego, rozwijającego (a w domyśle: lepiej kontrolowanego, zorganizowanego w przejrzystą strukturę) spędzania wolnego czasu. Szybko powstawały lub ulegały reorganizacji, wyspecjalizowane instytucje: PTTK, Towarzystwo Ogródków Działkowych, Polski Związek Filatelistów etc. Szczególnie popularne było w PRL-u wszelkiego rodzaju kolekcjonerstwo – zbierano znaczki, monety, lalki, książki, pocztówki, minerały, motyle etc. Skalę zjawiska oddaje liczba osób zaangażowanych w różne kluby i związki kolekcjonerów; w połowie lat 60. Polski Związek Filatelistów liczył ponad 100 tysięcy aktywnych członków. Istotnym przejawem upowszechniania wolnego czasu stało się powstawanie instytucji oświaty i kultury, w szczególności skierowanych do dorosłych obywateli. W ówcześnie istniejącym układzie kulturalnym, wynikającym z postępującej urbanizacji, bezpośredni kontakt między twórcą a odbiorcą odbywał się przede wszystkim poprzez działalność in-

This is not to say that leisure time didn't raise suspicion during communist Poland: it was a realm difficult to control, as it opened opportunities of individual exploration and expression, it left time for reflection and inventiveness, while offering the possibility of building new interpersonal relations (not based on 'the only right and proper' brotherhood of workers). Through tracing the leisure-time background against which the amateur film clubs operated, it will give a context through which to read their activities.

Greater access to free time (or "wczasy", to use a term from Polish sociology to describe the activities outside a labour sphere) was an invention of the first decades of the 20th century. Earlier it was a privilege reserved to the upper classes – aristocracy, landed gentry, and the financial elite. Hence the term 'leisure class' introduced by American sociologist Thorstein Veblen in 1899, with reference (first of all) to the American plutocracy. The birth of "leisure time" was brought about by technological progress and its correlatives: automatisation, limitations on child-labour, narrow specialisation, and the expansion of trade union movements. After Veblen, ways of spending leisure time were interpreted as "displays of power" – an indication of rank, distinction and social status. When leisure time became the property of the wider "masses", it quickly turned into a vision of a new commodity, as well as a new right available to all. Wiesław Stradomski wrote in 1968 "Along with advancements of specialization – one of the characteristics of industrial organisation of

Zdjęcie robocze z filmu „Dotyk", AKF Klaps, Chybie, 1983

stytucji kulturalnych. W ówczesnej literaturze socjologicznej podkreślano, iż produkcja kulturalna podlega coraz szybszemu urynkowieniu i że rośnie znaczenie zawodowych twórców kultury. Edmund Wnuk-Lipiński w książce *Czas wolny – współczesność i perspektywy* (Warszawa 1975) ostrzegał przed tym zjawiskiem: „profesjonalizacja kultury sprowadziła amatorskie zajęcia kulturalne o charakterze ekspresyjnym do rzędu aktywności hobbystycznej. (...) Postawa: «zrób to sam» została wyparta przez postawę: «Patrz, słuchaj i czytaj». Pierwszy typ postaw uznawany jest za anachronizm, dziwactwo, hobby traktowane jako zabawa".

Amatorskie Kluby Filmowe, których liczba przekroczyła w latach 60. dwieście (zrzeszone były one w Federacji AKF-ów), to przykład wykorzystania czasu wolnego w sposób niezwykle, jak na owe czasy, niezależny i kreatywny. Aleksander Kamiński w książce *Czas wolny i jego problematyka społeczno-wychowawcza* (Warszawa 1965) zalicza amatorską twórczość kulturalną do tzw. zajęć rozwijających (tak jak dokształcanie się i prace społeczne), w odróżnieniu od pozostałych kategorii, czyli odpoczynku i zabawy. Kamiński tłumaczy, że „twórczość amatorska jest przecież autentyczną twórczością, tego dziś nie kwestionuje żaden historyk sztuki (...). Krzywdzący jest podział na dobrych twórców zawodowych i złych twórców amatorskich". Jednocześnie autor ostrzega przed „niebezpieczeństwem spaczenia przez zawężoną jednostronność, wąską specjalność podobną do nowoczesnych zatrudnień zawodowych, pozbawioną humanistycznych cech

production – is that the humanistic essence of labour declines, as it is split into minute operations performed by skilled workforce, who may never see a final product of their common efforts. Their respective jobs require of them neither knowledge nor creativity. The level of responsibility drops down to a minimum. (...) And here lie the roots and the reasons for development of amateur film making, an activity, which at the very core lays a complete creative –as well as re-productive – act, without intention of a direct financial gain".

"Leisure time", as a relatively new phenomenon in PRL, was a source of various unexpected problems. Any form of relaxation which didn't conform with the achievements of workers ideas were depreciated in sociological literature of the 60's. For example, in official publications the "wczasy" dispensed in accord with Church holidays – times of religious observances- were met with contempt and seen as a form of a "prolonged sleep and languorous sloth". The same publications would remind believers that Christianity is all temperance and asceticism, and so making them feel guilty of laziness and sluggishness if they didn't devote their leisure time to religious practices. In contrast, "secular" leisure in socialist countries was promoted as one of self-improvement, community activism, and above all of promoting folk traditions; in the form of writing songs, preserving crafts, or conserving vernacular architecture, etc. It was important, not only how one was productive under socialism, but also how leisure was invested – to what extent one's free time was

Realizacja filmu przez AKF Famur

useful for the State. As Andrzej Makarczuk argues “What counts is not only whether a particular employee is a member of various cultural federations, associations and clubs of interest –and so playing active part in cultural life- but also in what manner do they participate; *what* for example, as well as *how* do people read”. The amount of leisure time in the PRL increased systematically during the 70’s. A two-day weekend was introduced and for the first time people enjoyed ‘free Saturdays’ (only on every second week to begin with). Along with these transformations arose a need for leisure to be creative and educational (read: better controlled and organized into a surveillance structure). Very quickly a set of new, highly specialized institutions emerged such as PTTK (Polish Tourist and Ramblers Association), Association of Allotments, Polish Philatelist Federation, the collecting of coins, dolls, books, postcards, minerals, and even butterflies was an extremely popular past-time. The scale of this phenomenon can be grasped by looking at the number of members involved, for instance, by the mid 60’s the Polish Philatelist Federation had 100 000 members. An important factor in the State policy of promoting “leisure time” were the number of new educational and cultural institutions – those addressed to adults in particular – which played – in a steadily expanding urban environment- a role as intermediaries between producers of cultural goods and their audience. In sociological studies from that time one can find warnings that cultural production was being exposed to ever faster

Danuta Maćkow, AKF Śląsk Katowice, realizacja filmu „Mechanizacja załadunku drobnicy w porcie morskim” 1957

commercialisation, as professional artists gained more and more significant status. As Edmund Wnuk-Lipiński observed “Professionalization of culture reduced cultural expression by amateurs to the level of a hobby. […] A DIY approach has been superseded by a «look-listen-and-read» attitude. The former is treated as an anachronism, and the hobby – simply an amusement”.

Amateur Film Clubs (AKFs) – there were over 200 in the 60’s, all registered with the Federation of Amateur Film Clubs based in Warsaw (FAKF) – may serve as an example of a how state “leisure-time ideals” could be appropriated by the members in a highly independent and creative way. As Aleksander Kamiński discusses in his book from 1965 „amateur film making, in contrast to passive rest and entertainment, belongs to the self-developing occupations, together with self-education and community activism. Amateur creativity – argues Kamiński – “is an authentic creativity, and no art historian could deny this nowadays […] It would be damaging to make a distinction between good professionals and bad amateurs”. The author warns of “a dangerous distortion through one-sidedness, and narrow specialisation similar to those tendencies shaping the modern professions, stripped of humanistic value and humanistic meaning. Beware of joining «passing fashion» to which the amateur may succumb in order to «strengthen» their position in the local community, only to end up as one of the all too ubiquitous dilettanti”. This clearly demonstrates how the question

Piotr Majdrowicz, AKF Awa, Poznań – realizacja filmu „Nieporozumienie”, 1980

s. 86/87 **Projekcja filmu w AKF Grunwald**

i humanistycznego sensu" i przed modami na określoną praktykę amatorską w celu „umocnienia pozycji w społeczności sąsiedzkiej i mnożeniem dyletantów". Opinia ta pokazuje, że czas wolny i sposób jego wykorzystania był w PRL-u kwestią budzącą duże emocje i obawy. Zastanawiano się, czy czas wolny jest równo rozdzielony między zawody i grupy społeczne (jak zaobserwowali socjologowie, czas po pracy to zjawisko występujące w skupiskach miejskich; na wsi w zasadzie nie istniał), jak spożytkować go dla powszechnego dobra społecznego, w jaki sposób mają na jego akumulację zareagować instytucje oświatowe i socjalne, wreszcie ile wolności mogą mieć amatorzy-twórcy kultury. Socjolog Józef Baran (w pracy *Społeczne funkcje socjologii pracy*, Warszawa 1985) przeciwstawiał „aktywności społecznej typ aktywności kulturalnej, mającej na celu rozwój własnej osobowości, czyli podnoszenie własnego poziomu kulturalnego". Ta pierwsza miała być użyteczna społecznie, godna wsparcia instytucjonalnego, druga zaś wiązać się mogła z egoistycznymi pobudkami, nie zawsze przynosząc lokalnym społecznościom jakieś korzyści. Sam amatorski ruch filmowy budził przeróżne reakcje. Nawet na łamach magazynu „Fotografia", poświęcającego sporo miejsca temu hobby, pojawiały się krytyczne opinie. „Pomimo że to modne, mam dosyć sceptyczny stosunek do hobbystów. Po prostu wydaje mi się, że człowiek, który w naszych warunkach chce solidnie i uczciwie wykonywać to, co do niego należy z racji zawodu, nie ma już czasu zajmować się hobby. Z tego powodu dosyć scep-

of leisure stirred emotions and brought about anxieties in the State authorities. Questions were asked whether access to leisure has been equally distributed among different professions and social groups. "Free time", as some sociologists observed, was an urban phenomenon, virtually unknown to rural communities. Officials wondered how leisure could be exploited for a common advantage, how, in face of its pervasiveness, educational institutions and social services should respond to it, and last but not least, how much freedom should the amateur artists be granted. Sociologist Józef Baran juxtaposed social activity with cultural participation: he saw the former as community-oriented, and therefore worth institutional support, while the latter, perhaps springing from more selfish motives, seldom returned a benefit to others. The idea of amateur film making itself provoked various reactions. Even in "Fotografia", a magazine which devoted occasional space to film-making, one could find severe criticism. K. T. Toeplitz writing in the weekly "Świat" in 63 argued "However it remains fashionable, I am fairly sceptical towards various hobbies. It seems to me that a person, who wants to be reliable and to perform their professional duties properly, has no time left for a hobby. That is why I distrust the whole idea of the amateur film movement" –But opposite opinions were also present. Wiesław Stradomski in his already quoted text on *The Significance of Grass-roots Film Making* emphasizes "a compensatory function in amateur film which, could be seen as a protest against academism, and routine, cheap commercial productions where bad taste rules".

Od lewej: H. Urbańczyk, O. Fedak, J. Jeruzal, na planie filmu „Nie masz prawa do piękna", lata 60., AKF Bielsko w Bielsku Białej

(najwyższe) **Mieczysław Szemalikowski, AKF Śląsk, Katowice, 1968**
(drugie od góry) **Krzysztof Zanussi na planie filmu „Cement i słowa", AKF Nowa Huta, lata 50**
(trzecie od góry) **Realizacja filmu „Sezon na Torkacie". Praca zespołowa pod kierunkiem Norberta Boronowskiego, AKF Śląsk, 1953**
(najniższe) **pierwszy z prawej Julian Jaskólski, AKF X Muza, Gdańsk**

tycznie zapatrywałem się również na amatorski ruch filmowy" – narzekał na łamach pisma „Świat" Krzysztof Teodor Toeplitz w 1963 roku. Sporo było jednak odmiennych opinii, np. we wspomnianym wcześniej tekście Wiesława Stradomskiego, poświęconym znaczeniu oddolnego ruchu filmowego, autor skupia się na kompensacyjnej funkcji amatorskiej twórczości artystycznej, traktując ją w kategoriach „protestu przeciw akademizmowi, rutynie i komercyjności schlebiającej mało wybrednym gustom".

Ciekawe rezultaty przyniosła przeprowadzona przez OBOP w 1960 roku ankieta „Czas wolny mieszkańców miast" (autorzy: Zygmunt Skórzyński i Anna Powłoczyńska). Ułożono wtedy listę kilkudziesięciu najbardziej pożądanych form spędzania wolnego czasu. Amatorskie zajęcia kulturalne (w tym działalność filmowa), znalazły się na 14 miejscu (wyżej niż np. oglądanie zawodów sportowych czy przyjmowanie gości), tymczasem te same amatorskie zajęcia, ale o charakterze zespołowym np. uczestnictwo w zajęciach AKF-ów, zajęły ostatnie miejsce. Wygrał teatr, opera i nowa forma spędzania czasu, jaką była telewizja (mimo, że 41,5% ankietowanych jeszcze nigdy jej nie widziało!). Działania w ramach klubów filmowych budziły więc pewną nieufność. AKF-y niewątpliwie krępowały wolność twórczą, jednocześnie dawały jednak spore możliwości: sprzęt techniczny, materiały światłoczułe, pieniądze na filmy, wyjazdy, udział w konkursach. Kluby były więc przede wszystkim bazą techniczną, pozwalającą na eksperymenty filmowe osobom, których indywidu-

It might be interesting to look at the results of a poll *Leisure Time in Urban Environments* (OBOP, 1960, Zygmunt Skórzyński and Anna Powłoczyńska). Among a few-dozen forms of the most popular entertainments and amateur cultural pursuits, film making took 14th position (ranking higher than attending sport events or entertaining guests). Generally, amateur activities organised into club forms were given the lowest positions by respondents; while theatre, opera, and television were among most popular (although 41,5% of respondents hadn't seen any TV at all back then!). Amateur film clubs were treated with a certain amount of distrust: they somehow limited expression, yet simultaneously were responsible for providing equipment, film stock, travelling funds, and access to festivals and competitions. First and foremost they were treated as sort of technical support, allowing members to indulge in activities otherwise too expensive, if not altogether impossible. And clearly, members of film clubs were sometimes influenced by local administration and party officials, and put under pressure to shoot propaganda material similar to that already present in the official media. As Krzysztof Zanussi (who during the 50's began his career as a film maker in AKF Nowa Huta in Cracow) wrote in "Fotoamator" magazine: "martyrology takes up the most prominent place – showing war museums, memorials, death camps, cemeteries, monuments, serious subjects of considerable weight, far outweighing the skills of amateur film makers".

Członkowie SAKF Jupiter (Bydgoszcz). Od lewej (siedzą): Stanisław Puls, Lubomir Zachariasz. Od lewej (stoją): Mieczysław Pożarski, Włodzimierz Puls. Realizacja filmu o górnikach w kopalni węgla „Kleofas", AKF Śląsk, Katowice, 1960

Mieczysław Szemalikowski (z kamerą), lata 70.

alnie nie byłoby stać na tego typu hobby. Naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy było uleganie presji lokalnych władz i komitetów partyjnych i realizowanie materiałów będących dosłownym powielaniem kliszy oficjalnej propagandy. Krzysztof Zanussi (który sam rozpoczynał jako członek jednego z krakowskich AKF-ów w latach 50.) wyliczał na łamach „Fotoamatora": „najwięcej miejsca zajmują filmy martyrologiczne – reportaże z muzeów, obozów zagłady, cmentarzy, pomników poległych itd. Ciężar tematu w tych filmach prawie zawsze przerasta możliwości twórców". Zależności te pokazuje np. działalność założonego w 1964 roku AKF-u w Turku – jednego z nielicznych w Polsce klubów filmowych, który doczekał się naukowo opracowanej monografii (praca dyplomowa zatytułowana „Film amatorski jako jedna z form pracy społeczno-kulturalnej na przykładzie AKF „Kalejdoskop" przy PDK w Turku"). Do swoich „opiekunów" klub zaliczał Referat Propagandy KP PZPR i Referat Kultury PRN. W zamian za opiekę władz terenowych i dotację (5000 złotych rocznie, co nie stanowiło w tamtych czasach zbyt wielkiej kwoty) filmowcy-amatorzy zobligowani byli do produkcji filmów o lokalnych wydarzeniach, historycznych miejscach. Bardzo popularna była tematyka wojenna. Ówczesnej międzynarodowej sytuacji politycznej nie cechowała stabilność, obywatele Bloku Wschodniego byli wychowywani w oczekiwaniu na konfrontację wrogich sił. Według propagandy komunistycznej Zachód był w każdej chwili gotowy do zbrojnego ataku. Wspominany wyżej AKF „Kalejdoskop" zrealizował np. film *Veto*. Oto jak opisywała go w „Fo-

Jan Piechura, AKF Sawa, Warszawa, przy realizacji filmu „Manifestacja", 1973

tografii" Halina Krüger (1968): „Beztrosko bawiące się dziecko przy choince upuszcza bombkę, po czym następuje gwałtowne przejście do fragmentów oryginalnej kroniki ukazującej bomby spadające na Wietnam. Na zakończenie – «pamiątkowa» fotografia amerykańskich żołnierzy na czołgu z napisem: Merry Christmas".

Kim był więc filmowiec-amator? Jerzy Petz tłumaczył na łamach „Fotografii" (1968): „Jak sama nazwa wskazuje, to człowiek, który kręci filmy z wewnętrznej potrzeby – bo sprawia mu to przyjemność, bo wypoczywa przy tym po pracy zawodowej, bo wreszcie wzbogaca to jego życie wewnętrzne(...). Jedni rejestrowali własne życie prywatne, ich filmy były po prostu pamiątkami, rodzajem ruchomego albumu rodzinnego. Z drugiej strony wyraźna była inna postawa: amatora, który chce swoim światem dzielić się z innymi, chce pokazać swoje życie, swoje pasje, rozterki, środowisko w którym kształtuje się jego emocjonalność." Twórca-amator w PRL-u uzyskał w pewnym stopniu immunitet – jego pasja pozwalała mu na podejmowanie wątków, jakie z trudem udawało się przemycić w oficjalnej produkcji filmowo-telewizyjnej: pojawiał się np. temat homoseksualizmu, subkultur młodzieżowych, rozwiązłości seksualnej. Amator jednocześnie zyskał prawo do krytyki zastanej rzeczywistości (gdzie niesubordynacja wobec cenzury mogła mieć przecież bardzo poważne konsekwencje), bo był ... amatorem. Dzięki temu w filmach, które powstawały w latach 60. i 70. ubiegłego wieku Polska nie zawsze przedstawiana była jako socjalistyczna arkadia. Rejestrowano

Marek Małecki, AKF Bielsko, realizacja filmu „Dż, dż, dż", 1978

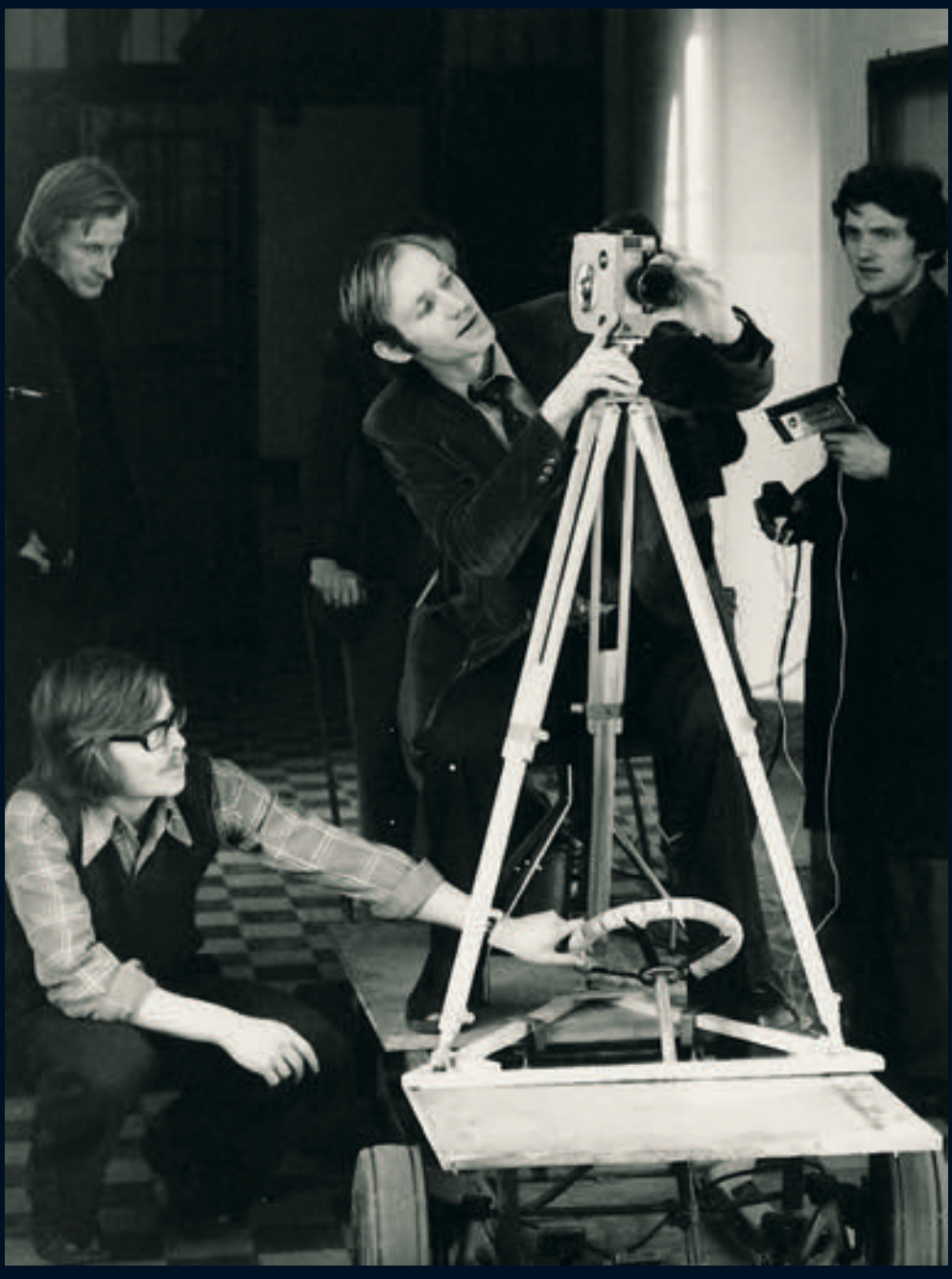
np. przygnębiającą przestrzeń miejską, cierpiącą na skutek niefortunnych rozwiązań architektonicznych. Marek S. Szczepański pisał z perspektywy lat 90. (*Miasto socjalistyczne i świat społeczny jego mieszkańców*, Warszawa 1991): „Urbanistyka i architektura PRL tworzy i długo jeszcze będzie tworzyć otoczenie naszego codziennego życia. Rozbite centra miast, bałagan i chaos przestrzenny, koszmar koncentracyjnych blokowisk, ciasnota i bylejakość mieszkań; wszystko to codziennie oddziałuje na psychikę mieszkańców miast. O tym, jacy jesteśmy nieporządni, byle jacy, agresywni, decyduje w niemałym stopniu nasze urbanistyczne i architektoniczne otoczenie". Na ten stan rzeczy reagowali czujnie filmowcy-amatorzy, rejestrując najgorsze aspekty życia w socjalistycznym mieście. „Kamienice są obskurne, ludzie brzydcy i pokraczni, koty beznadziejnie smutne" – pisał na łamach „Fotografii" (1969) o filmie Ryszarda Zielarka *Moja ulica* K. T. Toeplitz. Innym przykładem jest pełnometrażowy obraz *Ślepcy* Edwarda Poloczka, uznanego filmowca-amatora z AKF „Śląsk" – ukazywał on ekstremalnie trudne warunki życia Ślązaków, spora część akcji rozgrywała się pod ziemią, w kopalni. Irena Sławińska, recenzując ten film w 1957 roku w „Przemianach", pisała: „Wprowadzają nas do swych domów, do ludzi – szabrowników, którzy tylko patrzą, żeby coś wyrwać i sprzedać. Okna ich domów, zabite «pappendecklami», zioną tymczasowością. Swary i kłótnie. Dzieci oddychając tą atmosferą nie mogą być inne". Za sprawą takich amatorów jak Poloczek czy Franciszek Dzida

Founded in 1964, the amateur film club AKF "Kalejdoskop" in Turek is a good example of such a tension. It is enough to say that the Propaganda Department of the County Committee of the PZPR [United Workers Party of Poland] and the Department of Culture of the County Council were among its "patrons". In exchange for patronage by the local authorities, and financial backing (5.000 zloty's a year -a rather mean sum, the equivalent of a two third's of an average monthly salary) the film makers were encouraged to produce films about local events, and sites of historical interest. War related themes were among those most appreciated. During the Cold War period, the citizens of the former Eastern Block lived in permanent fear of violent confrontation. According to communist propaganda the West was ready to strike at any time, any day. The "Kalejdoskop" club released a film called *Veto* about which Halina Krüger wrote in "Fotografia" magazine in 1968) "A toddler is playing cheerfully under a Christmas tree drops a glass ball [in Polish *bombka* describes such a ball, but it's also the diminutive of *bomba* – a bomb], next a rapid cut, and we see fragments of a an official newsreel showing bombs falling on Vietnam villages. The film ends with a «souvenir» photo of American soldiers posing on top of a tank adorned with Merry Christmas".

Who exactly was the amateur film maker? Jerzy Petz explains in "Fotografia" 1968 "As the very name indicates it is a person, who makes films out of inner need– to please himself, to relax after work, to make his

(z lewej) **Piotr Majdrowicz, AKF Awa, Poznań**

(z prawej) **Antoni Kreis, AKF Chorzowska ósemka**

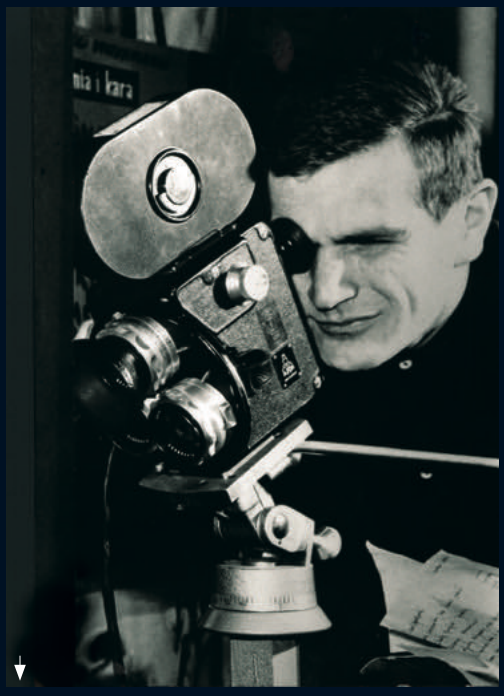


Zdjęcie robocze z filmu „Czas studiów” – za kamerą Jan Dzida, AKF Klaps, Chybie, 1974

life richer.[…] Some documented their private lives, and their films were just keepsakes, a “moving” family album of a sort. There was also another, a very distinctive approach: that of an amateur who wants to share his world with others, who wants to represent his life, his passions, his doubts, and the circumstances of his emotional life.” Some amateur artists in communist Poland also enjoyed a relative freedom – their passion allowed them to explore subjects which were impossible to include in officially approved film and television production: homosexuality, youth subcultures, promiscuity, laziness, satire, etc. Amateurs also voiced critical opinions about their surrounding reality (in times when trespassing the sphere controlled by censorship could bring about serious repercussions) simply because they were... amateurs. In their films, made in the 60’s and 70’s, Poland does not always appear to be a socialist Arcadia, because depressing cityscapes, littered with misconceived architectural developments are far from idyllic. Marek S. Szczepański wrote from this perspective in the 90’s: „Urban planning and architecture of the PRL epoch constitutes, and will constitute for a long time to come our everyday environment. Abandoned city centres, spatial chaos, the ghastly planning of tenements that resemble concentration camps, tight and poorly built cubicles that serve as flats; all this, affects the daily lives and well-being psyche of city dwellers. Urban and architectural space determines to a large extent how shoddy, untidy and aggressive we are“. Amateur film makers were some of the

(z lewej) **Ireneusz Radź, AKF Groteska, Kędzierzyn-Koźle, realizacja filmu „1 maja”**

(z prawej) **Piotr Majdrowicz AKF Awa, Poznań**



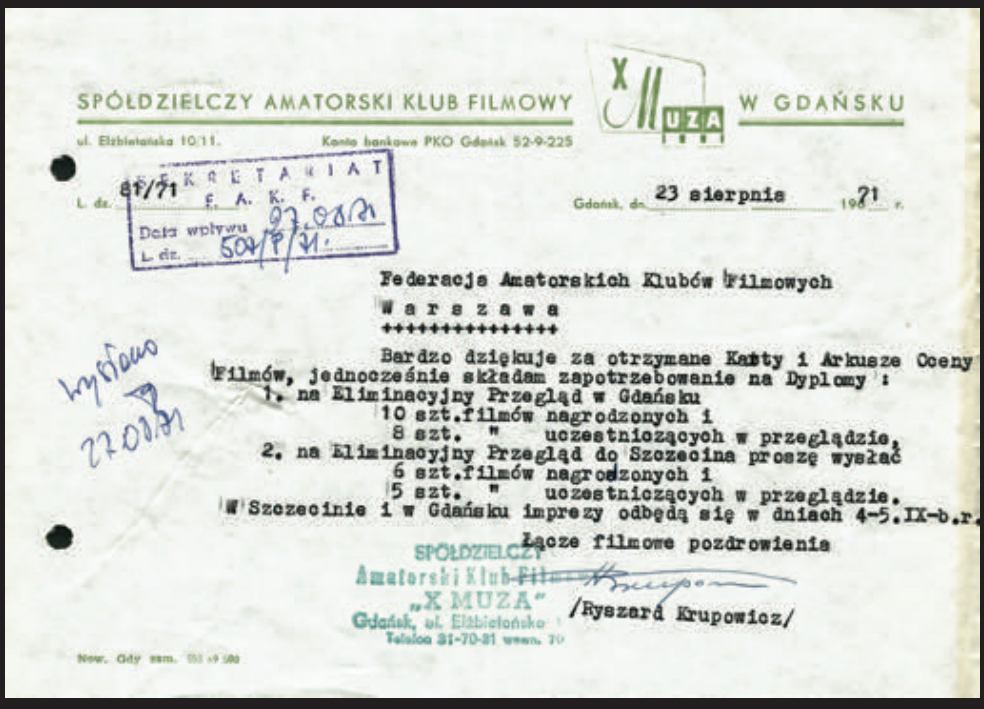
most sensitive to these problems and responded, by registering the worst aspects of living in socialist cities. “Old town houses are lousy, people are ugly and disfigured, cats are miserable”, commented K.T. Toeplitz in the magazine “Fotografia” in 1969 on the Ryszard Zielerek’s film *My Street*. As another example we could take a feature entitled *The Blind* by Edward Poloczek from AKF “Śląsk”, showing appalling working conditions in Silesia. It was shot mainly on location, in the underworld of the mines. Irena Sławińska reviewing the film in the weekly “Przemiany” (1957) wrote “They lead us into their houses, via the con-men and swindlers, who only wait to snatch and hook something and squeeze money out of it. The windows are boarded-up with tar paper and give the impression of abandonment. You hear the sound of violent arguments and quarrels. The kids who breathe this air will turn-out exactly the same as their parents”. Due to amateurs like Poloczek in the 50’s or Franciszek Dzida AKF Klaps, Chybie in the 70’s, we get to know some of the concealed faces of communist Poland. In what can be called a perverse re-reading of official propaganda, they turned their leisure time into a “liberated time” – endowed with the most powerful of creative potential. Amateur film makers are amongst the most observant chronicler’s of a neglected past. Today, strategies of reflection, where one scrutinizes long forgotten paraphernalia, utensils, stories, habits, and prejudices are a commonplace for the artist. Spheres of leisure and work interpenetrate each other: for example work, services, fun, exercise

(z lewej) **Realizacja filmu Piotra Majdrowicza „W Milczeniu”, 1984 AKF Awa Poznań**

(z prawej) **Józef Robakowski, AKF Pętla, Toruń**

możemy poznać skrzętnie skrywane oblicza PRL-u. Wykorzystali oni czas wolny, przewrotnie odnosząc się do oficjalnej retoryki, jako „czas uwolniony", czyli ten o największym potencjale kulturotwórczym. To właśnie filmowcy-amatorzy stali się jednymi z najskrupulatniejszych kronikarzy zaniedbanej przeszłości. Dziś takie strategie drobiazgowej analizy odłożonych do lamusa przedmiotów, opowieści, przyzwyczajeń stają się powinnością współczesnych artystów. Sfery rozrywki i pracy przenikają się: praca, usługa, zabawa, ćwiczenie korekcyjne, lekcja, terapia etc. i zlewają w trudną do wyabstrahowania całość. Artyści starają się wynajdywać luki i nieprawidłowości, prezentując swoje własne sposoby segregacji, dokumentacji i archiwizacji czasu przeszłego, uwikłanego na różne sposoby w kreowanie teraźniejszości. Tym bardziej że mimo upływu lat roztaczana przez socjalistycznych teoretyków wizja „królestwa wolności" nie spełniła się: wolny czas wciąż jest towarem deficytowym.

Wiesław Stradomski, *Rola i znaczenie amatorskiego ruchu filmowego w rozwoju kultury*, „Fotografia" 1968.
Andrzej Makarczuk, Aktywność społeczna pracowników, Warszawa, 1984.
Edmund Wnuk-Lipiński, Czas wolny – współczesność i perspektywy, Warszawa, 1975.
Aleksander Kamiński, *Czas wolny i jego problematyka społeczno-wychowawcza*, Warszawa, 1965.
Józef Baran, *Społeczne funkcje socjologii pracy*, Warszawa 1985.
Marek S. Szczepański, Miasto socjalistyczne i świat społeczny jego mieszkańców, Warszawa 1991.



SPÓŁDZIELCZY AMATORSKI KLUB FILMOWY X MUZA W GDAŃSKU

ul. Elżbietańska 10/11. Konto bankowe PKO Gdańsk 52-9-225

L. dz. 81/71 SEKRETARIAT F. A. K. F. Data wpływu 27.08.71 L. dz. 504/P/71.

Gdańsk, dn. 23 sierpnia 1971 r.

Federacja Amatorskich Klubów Filmowych
W a r s z a w a

Bardzo dziękuje za otrzymane Karty i Arkusze Oceny Filmów, jednocześnie składam zapotrzebowanie na Dyplomy :
1. na Eliminacyjny Przegląd w Gdańsku
10 szt.filmów nagrodzonych i
8 szt. " uczestniczących w przeglądzie,
2. na Eliminacyjny Przegląd do Szczecina proszę wysłać
6 szt.filmów nagrodzonych i
5 szt. " uczestniczących w przeglądzie.
W Szczecinie i w Gdańsku imprezy odbędą się w dniach 4-5.IX-b.r.

Łącze filmowe pozdrowienia

SPÓŁDZIELCZY Amatorski Klub Filmowy „X MUZA" Gdańsk, ul. Elżbietańska Telefon 31-70-31 wewn. 70

/Ryszard Krupowicz/

wysłano 27.08.71

classes, and therapy have become an indiscriminate whole. The film makers were trying to find cracks and splits, they present their own methods of segregating, documenting and filing away time that has past, but in various ways still shaping the present. Particularly given that in those past times, the "realm of freedom" envisioned by the theoreticians of new social order didn't materialize: free-time is still in demand.

Wiesław Stradomski, *Rola i znaczenie amatorskiego ruchu filmowego w rozwoju kultury*, „Fotografia" 1968.
Andrzej Makarczuk, Aktywność społeczna pracowników, Warszawa, 1984.
Edmund Wnuk-Lipiński, Czas wolny – współczesność i perspektywy, Warszawa, 1975.
Aleksander Kamiński, *Czas wolny i jego problematyka społeczno-wychowawcza*, Warszawa, 1965.
Józef Baran, *Społeczne funkcje socjologii pracy*, Warszawa 1985.
Marek S. Szczepański, Miasto socjalistyczne i świat społeczny jego mieszkańców, Warszawa 1991.

Dokument z AKF X Muza, Gdańsk

Leszek Boguszewski, AKF Sawa, Warszawa

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.2.s.1

Stacja kolejowa Gdańsk Orłowo. Wieczór. Ciemne przejście podziemne. Pod latarnią czeka duży mercedes, niebieski metalic, model z lat 70. Mężczyzna o miłym wyglądzie wita się z parą przyjezdnych. Pada gęsty śnieg.

Wnętrze willi z lat 50. Drewniane skrzypiące schody prowadzą na półpiętro. Duże współczesne obrazy na ścianach.
Właściciel jest artystą. Nieład. Stolik z komputerem, stosy papierów, atmosfera przerwanej pracy.

Dzwonek. Wchodzi starszy mężczyzna, ubrany w zimową kurtkę, pod nią sweter narciarski. Julian Jaskólski z AKF „X Muza" w Gdańsku, przynosi płytę DVD ze swoimi filmami. Odtwarza ja z osobistego komputera właściciela willi.
Mówi o realizacji filmu „Żołnierzyki" (1962) według scenariusza i w reżyserii Ryszarda Wawrynowicza przy współpracy Józefa Rodziewicza.

Julian Jaskólski, AKF „X Muza" - To był taki czas, że robiło się filmy antywojenne. Wtedy coś się działo na Kubie. Robiło się filmy, które opowiadały o tym, że człowiek jest wart trochę więcej od tych zabawek, dowódców czy innych ludzi, którzy kierują sprawą wojny.

- Ja też podjąłem się realizacji. Liga Obrony Kraju wypożyczyła nam karabiny, radiostacje i sprzęt, żeby stworzyć pobojowisko. Ja robiłem wszystkie zdjęcia, montaż, obróbkę. Wszystko wywoływane było w koreksach. Kopia pozytywowa zaginęła nam gdzieś później, a to, co tu oglądamy odtworzyłem z kopii roboczych. Miesiąc czasu kręciliśmy na wydmach w Łebie.

- W tym filmie nieważne jest, kto jest jakiej narodowości i kto z kim walczy.

Aktorzy Leszczyński i Kreja, obaj już nie żyją. Kreja był kolejarzem, jeździł na ekspresach relacji Warszawa - Gdynia. Leszczyński też sam zrobił kilka filmów, jest autorem „Ziemi odpocząć dać", za który dostał Grand Prix w Gdańsku. Wawrynowicz wyjechał do Stanów, słuch o nim zaginął.

Obraz w komputerze „przywiesza", tworząc pojedyncze kadry, wstrzymuje akcję filmu.

- W 1963 roku na Ogólnopolskim Konkursie Filmów Amatorskich, odbywającym się akurat w Gdańsku, zdobyliśmy Grand Prix. Festiwal miał miejsce w Żaku. Co roku organizowało go inne miasto wojewódzkie. Potem nasz film startował dalej, Salerno, Dubrownik na Unice.

Sklep nocny na osiedlu. Ekspedientki myją podłogę. Brak klientów. W reklamówce słychać obijające się butelki z piwem. Późny zimowy wie-

ENTHUSIASTS SPEAKING part.2.p.1

Gdańsk Orłowo raliway station in the evening. A dark subway. A metallic blue Mercedes from the 70's waits in the street. A pleasant looking man welcomes two visitors. Snow is falling thickly.

A villa from the 50's. A creaking wooden staircase leads to a landing. Big modern paintings are hanging on the walls. The owner of the house is a painter. An "artistic" mess everywhere. A desk with a laptop and piles of paper, an atmosphere of interrupted work.

A bell rings. An older man dressed in a winter anorak and ski pullover enters the room. Julian Jaskólski from "X Muza" AKF, Gdańsk; brings a DVD with his films. He slides it into the laptop. He talks about filming of "The Toy Soldiers" in 1962, based on the screenplay and directed by Ryszard Wawrynowicz in collaboration with Józef Rodziewicz.

Julian Jaskólski AKF "X Muza": - It was at the time when anti-war movies were being made. Something was happening in Cuba. We were making films to express that a human being is worth more than those toys, commanders or other people interested only in waging wars.

- As producer and cameraman, I was responsible for "The Toy Soldiers" film. LOK, The National Defence League, lent us the guns, a broadcasting station and equipment to set up a battle-field. All the film was developed in drums, in a very DIY way. The original print got lost somewhere. What we see here is reconstructed from rushes. We spent a month shooting on the Łeba dunes.

-In this film it doesn't matter who represents what nationality and who fights against whom. The actors, Leszczyński and Kreja, are both dead now. Kreja was a railwayman, working on the Warsaw-Gdynia Express route. Leszczyński made several films. His film "Let the Earth Rest" was awarded the Grand Prix in Gdansk. Wawrynowicz left for the States and nobody has heard about him since.

The image is temporarily "frozen" through a glitch in the computer. It shows single frames, suspending the action of the film.

- In 1963, in the Nation-wide Festival of Amateur Films at the Żak club in Gdańsk we received a Grand Prix. Each year the Festival was organised at a different city in Poland. Later our films entered competitions further away, at festivals in Salerno, Dubrownik during UNICA (Union Internationale du Cinema non Professionnel).

A local night shop. A saleswomen washing the floor; no customer in

czór.

Mieszkanie Pana Juliana. Drzwi wejściowe zabezpieczone metalową kratą. Mały schludny pokój-pracownia, sprzęt do montażu wideo, telewizor. Stolik, dwa krzesła, kameralne światło.

- Wspomnę jeszcze o filmie „Serce", opowiadającym o starym „Batorym", a realizowanym w 1970 roku. Przez przypadek dowiedzieliśmy się, że ten nasz flagowy statek ma odejść; On łączył Polonię z krajem. Z jakimś sentymentem wszyscy się do niego odnosiliśmy, ale jego koniec nadszedł i był cumowany przy skwerze Kościuszki jako hotel. Tam niedługo mógł pozostać ze względu na wysokie koszty utrzymania. Poszła plotka, że statek ma zostać sprzedany. Wtedy wpadliśmy na pomysł zrobienia o nim filmu. Potem pytano nas, skąd się dowiedzieliśmy, że ten statek pójdzie na żyletki do Hong
Kongu. To była intuicja, film zrobiliśmy jeszcze przed wypadkami grudniowymi na Wybrzeżu, pod kątem festiwalu filmów amatorskich, który właśnie miał się odbyć na „Batorym". Ale został odwołany i odbył się w Miramarze w Sopocie.

Pan Julian wyjmuje kroniki, kładzie na stole pod lampą, objaśnia każdą z ponad stu stron.

xxx

Katowice. Nowoczesne osiedle mieszkaniowe z lat 60., biało-pomarańczowe wysokościowce otoczone zielenią. Brzozowe zagajniki, trawniki pokryte szarym śniegiem. Ktoś wyprowadza psa na spacer. Jest wczesne zimowe popołudnie.

Mieszkanie Jana i Danuty Maćkow z dawnego AKF „Śląsk", urządzone meblami z czasu, kiedy właściciele wprowadzili się tam w latach 60., fotele i kanapa z „Ładu", kilka sprzętów po dziadkach. Jedną ze ścian dawnego pokoju córki pokrywa fototapeta przedstawiająca jesienny pejzaż górski Szwajcarii. On stanowi tło dla siedzących na tapczanie rozmówców.

Pan Jan. Starszy mężczyzna o silnej budowie, rześka twarz, siwa kozia bródka. Ma na sobie koszulę w czarno-czerwoną kratę. Pani Danuta, starsza zadbana kobieta o jasnych włosach, krótko podciętych, pogodna, ubrana w ciekawie skrojoną bluzkę w nieregularny geometryczny wzór.

Jan Maćkow: - W moim odczuciu ten entuzjazm to nie była tylko sprawa charakteru, ale i sytuacji, w jakiej ci ludzie się znaleźli. Proszę pamiętać, że to były czasy tuż po wojnie, wszyscy chcieli odetchnąć, poruszać się swobodnie
w swoim towarzystwie, pobawić się, potańczyć, pogadać. Większość z nas miała, niedosyt nieprzeżytej młodości

sight. The sound of clanging beer bottles in a carrier bag, it's a late winter evening.

Julian's flat. The front door is protected by a metal grill. We enter a small neat room-cum-studio, with equipment for video editing, and a TV set. A little table, two chairs, intimate lighting.

- I would like to mention another film made in 1970, "The Heart" it's about "the Batory" ocean liner. We learned by chance that this ship was to stop operating. In those days it connected the Polish community living in the USA with the old country and we felt quite sentimental about it. "The Batory's" final hour came, and the ship was moored in Kościuszko Square, to be used as a hotel. It couldn't stay there for much longer since the maintenance was becoming far too expensive. There were rumours that the ship was to be sold so we decided to make a film about it. Later, we learned that the ship was destined for Hong Kong, to be recycled into razor blades. We intuitively made the film before the December riots in Gdańsk, bearing in mind that the next amateur film festival that was planned to take place on the Batory itself. However, it was cancelled and moved to the hotel Miramar in Sopot.

Julian takes out the club's commemorative albums, puts them under the lamp on the table, he comments on each page out of over a hundred.

xxx

Katowice. A 60s housing estate. White and orange high-rise blocks of flats, surrounded by shrubs. Birch trees and lawns covered with grey snow. Somebody is walking a dog. An early winter afternoon.

The flat of Jan and Danuta Maćkow, former members of "Śląsk" Amateur Film Club. The furniture is from the 60's when they first moved in. Ład designed armchairs and a sofa, other pieces of furniture inherited from their grandparents. One of the walls of their grown up daughter's bedroom is covered with photographic wallpaper showing a Swiss alpine landscape in autumn. The couple are sitting on the bed against that background.

Jan, an older handsome man with a lively face and a grey goatee wears a black-and-red check shirt. His wife Danuta, is an elegant woman with neatly trimmed fair hair, good-natured, dressed in a blouse with irregular geometrical patterns.

Jan Maćkow: - Our enthusiasm was not only part of our character, but due to the very situation in which we found ourselves. The second world war has just ended and every-

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.2.s.3

z czasów okupacji i chcieliśmy to jakoś nadrobić. Tak się złożyło, że udało się zebrać grono ludzi o różnym wykształceniu, różnych zawodach, w różnym wieku, a oni tak wszyscy chcieli jeszcze raz być tymi nastolatkami. Początki naszego klubu to były przede wszystkim imprezy, zabawy towarzyskie. Wszystkie sylwestry spędzaliśmy razem, bale maskowe, trzydniowe wyjazdy w Beskidy. Pamiętam, jak Janusz Kidawa szedł na granicę z butelką, żeby się napić z Czechami.

- Wśród członków klubu byli: Poloczek, Boronowski, Rydzewscy, Sojkowie, Kokocińscy, Fischerowie, Szatan, Koniora, Gerlotka, Badura, Breguła, Rzepkiewicz, Cholasowie, Forbert, Cywiński, Idziakowie, rodzice tego operatora Sławomira, było nas około dwudziestu osób.

Pani Danuta wychodzi do przedpokoju, szukać adresu Idziaków w książce telefonicznej.

- Byliśmy jednym z pierwszych klubów w Polsce, toteż szybko dostrzegliśmy efekty naszej pracy, zaczęliśmy wygrywać konkursy, dostawaliśmy nagrody, to wszystkich jeszcze dopingowało.

- Na początku utrzymywaliśmy się z własnych funduszy, nie mieliśmy sponsora, który mógłby czegoś od nas wymagać, nasi szefowie dysponowali sprzętem jeszcze sprzed wojny. Ale w pewnym momencie Poloczek i Boronowski doszli do wniosku, że należy naszą działalność ujawnić władzom politycznym. Byłem w delegacji, która poszła na spotkanie do władz Komitetu Wojewódzkiego partii w Katowicach, zostaliśmy przyjęci przez Wydział Propagandy. Tam wygłosiliśmy piękną mowę, że jak to tutaj dla tej ciężko pracującej klasy robotniczej taki klub to może być wytchnienie, jak to poprawi poziom kultury, jak się zanotuje najważniejsze wydarzenia. Wtedy jeszcze nie było oddziału Polskiej Kroniki Filmowej w Katowicach. I oni kupili te nasze umizgiwania. Wtedy zaprowadzili nas do schronów pod budynkiem komitetu. Okazało się, że były tam złożone niemieckie kamery szesnastki i filmy z lat 40. dokumentujące różne ich obchody, tutaj z terenu Katowic. Byłem zdania, że te filmy należy bardzo dobrze zabezpieczyć. Dostaliśmy wtedy do własnej dyspozycji dwie sprężynowe kamery Movikon z wymienną optyką Zeissa, których używano do filmowania z samolotów. A więc sprzęt marzenie.

Pani Danuta przysiada się blisko do męża aby zmieścić się w kadrze.

Danuta Maćkow: - Gdy w nasze życie weszła telewizja od strony zawodowej w klubie wiele się zmieniło. Rok „Przemysława”, koniec lat 50. był cezurą, zaczęły się rozluźniać inspirujące więzy towarzyskie. Przychodziliśmy nie tylko na zebrania. Spotykaliśmy się na kolacjach, rozmowach... Wyjeżdżaliśmy z

ENTHUSIASTS SPEAKING part.2.p.3

body wanted to relax, enjoy time with friends, have fun, go dancing and talk. Most of us were longing for the youth we hadn't really experienced because of the war and we wanted to make up for it. Somehow we just got together, people of different professions, educational backgrounds and ages, but all of us wanted to be teenagers once again. In the beginning our club revolved mostly around parties and gatherings. We spent every New Year's Eve together. We organised fancy dress balls, three-day trips to the Beskidy Mountains. I remember Janusz Kidawa walking to the border with a bottle of vodka to have a drink with the Czech guards.

- The first club members were: Poloczek, Boronowski, the Rydzewskis, the Sójkas, the Kokocińskis, the Fischers, Szatan, Koniora, Gerlotka, Badura, Breguła, Rzepkiewicz, the Cholasas, Forbert, Cywiński, the Idziaks, parents of the well known cameraman Sławomir Idziak, around twenty people all together.

Danuta walks out to the hallway to look for the Idziak's phone number in the directory.

- We were one of the first amateur film clubs to exist in Poland, so we soon noticed the effects of our work. We started winning competitions and prizes, which was rather encouraging.

- In the beginning we put up our own money, so no sponsor could place demands upon us. We initially worked using pre-war equipment. However, one day our instructors, Poloczek and Boronowski, came to the conclusion that the authorities should be informed about our activity. I was part of the delegation that went to a meeting in the Regional Workers Party Committee in Katowice. We paid a visit to the Propaganda Department where we gave a fancy speech. We said how hard the life of working class people was, suggesting that a film club would provide them with a space to 'breathe', how the level of culture would improve if some important local events were recorded. During that time a branch of the Polish Film Newsreel (PKF) hadn't been established in Katowice yet. They bought our 'tales' and led us to a shelter in the basement under the Committee building. There they had stored German 16 mm cameras and films from the 40's. We were given two spring-winding Movikon cameras with an extra Zeiss lens that was used for filming from airplanes. It was dream-like equipment.

Danuta sits closer to her husband so that she can fit in the frame.

Danuta Maćkow: - When "television arrived", a lot changed at

ludźmi z klubu. Tam się razem omawiało i wałkowało tematy. Ze „Śląska" niektórzy weszli w film zawodowo i już nie mieli tyle czasu na klub.

- My z mężem pracowaliśmy razem, chociaż ja bardziej zajmowałam się poszukiwaniami, researchem. Jeśli weźmiemy przykład „Przemysława", to formę wymyśliliśmy razem ale ja więcej czasu spędzałam w bibliotece, później robiłam rekwizyty. Przy każdym filmie tworzyło się z członków klubu zespół do realizacji, oświetleniowcy, dźwiękowcy, operator, reżyser, asystenci.

Za oknem słychać wyjący alarm jakiegoś samochodu na osiedlowym parkingu.

Jan Maćkow: - W klubie byliśmy jednymi z najmłodszych. Inni trafili do klubu jako do miejsca poza ich zawodowymi zainteresowaniami, a interesowali się oni głównie fotografią. Sam chętnie rysowałem, ale to jeszcze nie było ukierunkowanie filmem. W 1951 roku rozpocząłem pracę zawodową, odpracowując stypendium które dostałem z Centrali Handlu Zagranicznego w Katowicach. Siedziałem w biurze, gdzie było niewiele do roboty, bo to był ten okres przerostu stanowisk, kiedy każdy się starał o jak najwięcej etatów. Dość szybko się zorientowałem, że praca biurowa mnie nudzi. Zacząłem szukać wtedy czegoś jeszcze innego co dawałoby mi pole do wyżycia, jakiejś formy spędzenia wolnego czasu. Wtedy pracowało się od - do. Wychodziłem z pracy i całe popołudnia miałem dla siebie. W ten sposób trafiłem przez znajomych do Towarzystwa Fotograficznego.

- Byłem na dwóch spotkaniach, które mnie bardzo wciągnęły. Przychodzili tam ludzie bardzo już zaawansowani w fotografice, ale na początku w ogóle mnie to nie pochłonęło.
Dopiero, gdy się okazało, że będziemy mogli realizować jakieś własne pomysły filmowe, wtedy się wciągnąłem na dobre. Pierwszymi naszymi szefami byli Edward Poloczek i Norbert Boronowski, którzy mieli doświadczenie filmowe jeszcze sprzed wojny. To właśnie oni rozpalili we mnie ten entuzjazm. Zacząłem regularnie przychodzić na szkolenie, pilnie poznawać teorię. Wiedziałem już, że musi być jakiś scenariusz, że trzeba rozplanować sceny, więc często siedząc w biurze, nie mając wiele do roboty, robiłem notatki do filmu, planowałem, rysowałem.

Danuta Maćkow: -Tak się zastanawiam, na czym polegała rola kobiet. Można to określić, że na ściąganiu pomysłów na ziemię, researching dla potrzeb scenariusza, na udziale przy realizacji w trakcie pisania scenopisu. Rola kobiet była raczej inspirująca i tonująca. One też pełniły funkcje pierwszych, bardzo krytycznych recenzentów. Każdej kobiecie zależało, żeby jej mąż jak najlepiej wypadł w grupie.

ENTHUSIASTS SPEAKING part.2.p.4

the club. It was the end of the 50's, for us the Przemysław's year represented a turning point. The more inspiring social bonds started to loosen up. Some people from "Śląsk" got involved professionally with film and no longer had much time to participate in the club's programme.

- My husband and I worked together, although I concentrated more on research. We made the film "Przemysław" together, but I spent more time in the library and ended up making most of the props. For each film the film crew was made up of club members doing the lighting, sound, camera, direction, assistants, etc.

The sharp sound of a car alarm pierces the window from the parking lot below.

Jan Maćkow: - We were among the youngest members of the club. Others already had jobs and came to the club to pursue their non-professional interests, mainly connected with photography. I was keen on drawing but I was not into film yet. In 1951 I started a job to pay back the scholarship I had received from the Foreign Trade Central Office in Katowice. We used to sit in an office, with not much to do because it was the era known for an excess in employment; everybody wanted to be on as many payrolls as possible. I quickly realized that office work was rather boring so I began to look for something else which would allow me to blow off steam, a way of spending my free time. After finishing work I would have whole afternoons to myself. I got to know about the Photographic Society through my friends. Some people there were very advanced in photography but in the beginning this didn't grab me. I only got into the swing of things when it turned out that we would be able to realize our own film ideas. Our first instructors were Edward Poloczek and Norbert Boronowski, whose experience dated back to pre-war years. They really encouraged our enthusiasm. I started to attend meetings regularly, studied theory in detail and started to make notes, plans and drawings for films while I was sitting in the office.

Danuta Maćkow: - Thinking now about the role of women, you could say that they were bringing ideas down to earth, doing research for scripts, taking part in filming and writing notes. Their role was mainly to inspire and to tone down. They acted as the very first and the sharpest of critics. Every woman wanted her husband to become successful in the club.

Danuta goes to the kitchen to fetch a plate of cream cakes.

Jan Maćkow: - As amateurs, our films talked about what was

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.2.s.5

Pani Danuta wychodzi do kuchni, wraca z talerzem ptysiów.

Jan Maćkow: - Amatorzy opowiadali swoimi filmami o tym, co działo się wokół nich, zależni byli jednak od własnej samoświadomości. W niewielu filmach widoczny był krytyczny stosunek do otaczającej rzeczywistości. Te, które podejmowały tematy niewygodne lub często w zawoalowany sposób mówiły o różnych sytuacjach przymusowych, przynajmniej w tych wczesnych latach, to były pojedyncze pozycje.

Pan Jan dzwoni po taksówkę, przyjeżdża srebrna toyota. Jest wczesny zimowy wieczór, godzina szczytu w mieście. Dworzec Główny, kobiecy głos zapowiada pociąg.

KONIEC CZ. 2

ENTHUSIASTS SPEAKING part.2.p.5

happening around us. Films that explored controversial subjects or talked about various situations critically, even in a veiled way, were very rare in those early days.

Jan calls for a taxi. A silver Toyota arrives. It’s the evening rush hour. The central railway station fills up, as a muffled female voice announces the next train.

END OF PART 2

festiwale i nagrody
festivals and prizes

Amator a rozpoznawanie rzeczywistości

Mikołaj Jazdon

Na początku lat 90. w Amatorskim Klubie Filmowym „AWA" w Poznaniu ustanowił się pewien zwyczaj. Chętnym pragnącym zapisać się do klubu, pokazywano na pierwszym spotkaniu film Krzysztofa Kieślowskiego *Amator*. Organizatorzy projekcji, aktywni od lat filmowcy amatorzy, traktowali ten obraz jako swego rodzaju wykład o filmie amatorskim, ludziach go tworzących – a więc i o nich samych – jego znaczeniu i roli, jaką spełniał w Polsce od lat 70. Poza tym film Krzysztofa Kieślowskiego zasługiwał na uwagę już choćby ze względu na osobę autora, którego filmy amatorzy oglądali ze szczególną uwagą i zainteresowaniem. Kieślowski był bowiem tym pośród wybitnych polskich reżyserów, który darzył film amatorski szczególną atencją. Wielokrotnie w latach 70. i 80. uczestniczył w konkursach filmów nieprofesjonalnych, co zapewne było jedną z przyczyn, które doprowadziły do nakręcenia *Amatora* w 1979 roku.

Camera Buff: reckoning with reality

Mikołaj Jazdon

Early in the 1990's, a kind of tradition was established at the "AWA" Amateur Film Club in Poznań. Those wishing to join the club were shown Krzysztof Kieślowski's *Camera Buff* during their first meeting. The screenings organizers' were long-time, active amateur filmmakers who saw the film as a kind of lecture about amateur film, about its creators – i.e. themselves – and about the significance and status which amateur filmmaking had enjoyed in Poland since the 1970's. Kieślowski's film was also noteworthy because the director himself commanded respect amongst amateurs, he had always taken a special interest in amateur film. Often during the 1970's and 80's, he adjudicated in competitions of amateur films, which was undoubtedly one of the reasons that led him to make *Camera Buff* in 1979.

Kieślowski's film can be analyzed from multiple viewpoints: as a portrait of an amateur Polish filmmaker in the People's Republic, or as a metaphor of the fate of many professional directors in Poland, and

Obraz Kieślowskiego można oglądać i analizować z co najmniej kilku perspektyw: jako portret polskiego filmowca amatora w PRL-u, metaforę losu zawodowego reżysera w Polsce w latach 70. Tu także znajdowano wyraźne autobiograficzne tropy z życiorysu samego Kieślowskiego oraz (w najszerszej perspektywie) obraz sytuacji Polaków pomiędzy dwoma kluczowymi momentami w historii powojennej kraju, jakimi były tragiczne wydarzenia robotniczych protestów w Radomiu i Ursusie w 1976 roku oraz powstanie Solidarności w sierpniu 1980 roku.

W momencie gdy *Amator* wchodził na ekrany, najczęściej odczytywany był właśnie z tej ostatniej perspektywy. Film ten stał się jedną z głównych manifestacji kina moralnego niepokoju, jednego z najważniejszych nurtów w historii polskiego filmu.

Chciałbym spojrzeć na *Amatora* przede wszystkim jako na filmowy portret niezawodowego filmowca, który rozwijał swą pasję w warunkach państwa totalitarnego. Filip Mosz, główny bohater *Amatora*, kupuje kamerę tuż przed narodzinami swojego pierwszego dziecka. Pragnie przy jej użyciu dokumentować dzieciństwo swej córeczki. Z tych samych powodów po dziś dzień młodzi rodzice decydują się na zakup kamer wideo. W tym miejscu jednak podobieństwa się kończą. Współczesny filmowiec amator dysponuje kamerą cyfrową, która pozwala mu rejestrować bez dużych nakładów finansowych wielogodzinny materiał

some have identified within it, clear autobiographical references to Kieślowski's life. While in the broadest sense it can been seen to portray the predicament of Poles between two key moments in their post-war history: the tragic events that came with the workers' protests in Radom and Ursus in 1976, and the rise of 'Solidarity' in August of 1980.

When *Camera Buff* was released in cinemas, it was most often read as the latter. The film was thought of as one of the key examples of the 'cinema of moral anxiety', which in turn proved one of the most important currents in Polish film history.

I would like to look at *Camera Buff* primarily as the filmed portrait of an amateur filmmaker who developed his passion in a totalitarian state. Filip Mosz, the hero of *Camera Buff*, buys a camera just before his first child is born. He wants to use it to document his daughter's childhood; young parents today purchase video cameras for the same reason. However, the similarities end there. Today's amateur filmmakers have digital cameras that let them shoot, at no great cost, many hours of footage -with sound- that is ready for playback immediately after it is recorded. Without much more effort they can edit films on their home computers and thus find themselves only one step away from creating films that are no longer 'home movies', films they can easily post on the Internet. In 1970's Poland, amateur filmmakers like Mosz, when choosing to work

Leszek Boguszewski i Tadeusz Wudzki, AKF Sawa, Warszawa, z nagrodami po festiwalu Pol-8

(najwyższe) **Od lewej: Henryk Lehnert, Marian Koim, Marian Żmuda, AKF Chemik, Oświęcim 1977**
(drugie od góry) **AKF Awa, Poznań, l. 80**
(drugie od dołu) **AKF Chorzowska ósemka na festiwalu POL-8, Polanica 1978. Od lewej: Antoni Kreis, Andrzej Dziba, Tadeusz Markiton**
(najniższe) **AKF Awa, Poznań, na festiwalu OKFA 79**

s. 116/117 **Ekipa klubu filmowego Jupiter w Bydgoszczy na OKFA w Oświęcimiu, Oświęcim 1971**

z dźwiękiem, od razu gotowy do odtwarzania. Bez większych też trudności może zmontować film przy pomocy domowego komputera, a stąd już tylko jeden krok do realizacji filmów innych niż „rodzinne", które można z łatwością zamieścić na własnej stronie internetowej. Filmowcy amatorzy z Polski lat 70., tacy jak Mosz, samodzielnie mogli realizować jedynie kilkuminutowe, nieme, najczęściej czarno-białe zestawy ujęć, na słabej jakościowo ośmiomilimetrowej taśmie, przy użyciu napędzanych sprężyną kamer takich jak np. Quartz, którą kupił bohater *Amatora*. Gdyby Mosz realizował tylko filmy „rodzinne", mógłby co najwyżej stworzyć familijną kolekcję ruchomych obrazów. Koszty sprzętu, taśmy i jej obróbki stanowiły barierę nie do pokonania dla kogoś, kto utrzymując się z państwowej posady, chciałby samodzielnie, w warunkach domowych, nakręcić „poważny" film. Jedyną szansę na rozwój twórczości dawały amatorskie kluby filmowe. W wypadku Filipa Mosza, pracownika zaopatrzenia w jednym z państwowych zakładów produkcyjnych, w grę wchodziła działalność w przyzakładowym AKF-ie. Kieślowski w *Amatorze* pokazał mechanizm powstawania i działania tego typu ośrodków. Mosz debiutuje jako autor reportażu z jubileuszowych uroczystości w swoim zakładzie pracy. Właśnie tego rodzaju filmy stanowiły trzon produkcji przyzakładowych klubów. Obok realizacji filmów okolicznościowych amatorzy dokumentowali powstawanie wynalazków i innowacji w swoich fabrykach, kręcili filmy instruktażowe i opowiadające o rozwoju lokalnych inwestycji. Nic dziwnego – sponsor łożył na re-

independently, could only hope to produce a series of black and white silent shots a few minutes long, on low-quality 8 millimeter stock, using spring-wound cameras like the Quartz that the protagonist of *Camera Buff* buys. If Mosz had limited himself to producing 'home movies', he would, at most, have created a family collection of moving pictures. Equipment, film and processing costs were insurmountable for anyone who, while employed by a state enterprise, would wish to make film at home. Amateur film clubs were the only opportunity for creative development. Filip Mosz, a supply worker in a state-owned production plant, chose to join the AFC operating within his factory. In *Camera Buff* Kieślowski showed how these clubs were created and operated. Mosz's debut film is a documentary about the factory's anniversary celebrations, and movies of this kind constituted the core output of clubs attached to factories. Apart from documenting special occasions, club members recorded inventions and innovations at their factories, made instructional films and films about local investments. Nothing unusual – the sponsors, meaning the factories, covered production costs and so required the clubs to produce films that served the interests of the enterprise.

Kieślowski represented the links that existed between sponsoring enterprises and filmmakers through the relationship between Filip Mosz and his manager. The factory manager initially provides the stock the filmmaker needs to make the anniversary reportage. He then provides the space required for club

Powrót przewodniczącego AKF Śląsk Norberta Boronowskiego z Festiwalu Filmów Amatorskich w Carcasonne (Francja). Powitanie na dworcu przez członków Klubu. Katowice 1959

alizację filmów, wobec czego wymagał, aby obok utworów bardziej autorskich powstawały filmy służące interesom przedsiębiorstwa.

Zależność między zakładem-sponsorem a filmowcem z przyzakładowego klubu pokazał Kieślowski na przykładzie relacji między Filipem Moszem a jego przełożonym. Dyrektor daje najpierw młodemu filmowcowi taśmę na realizację reportażu z jubileuszu, potem przydziela pomieszczenie na działalność klubową, kupuje kamerę 16mm i sprzęt do montażu, opłaca składki w federacji amatorskich klubów, wysyła filmy na festiwale. Z drugiej jednak strony cenzuruje powstające filmy i stawia warunek: scenariusz, na podstawie którego ma być realizowany film, musi wcześniej trafić do jego rąk i uzyskać aprobatę. Te dwie istotne cechy charakteryzujące warunki, w jakich powstawały filmy amatorskie: państwowy „sponsor" oraz cenzura – stanowiły wspólny mianownik dla działalności filmowców zawodowych i niezawodowych.

Podobnie ma się rzecz z pokazanymi w *Amatorze* sposobami zmagania się filmowców z tymi ograniczeniami. W scenie dyskusji dyrektora z Moszem po projekcji „Jubileuszu" oglądamy swego rodzaju targowanie się producenta z reżyserem o to, co zostanie z filmu usunięte. Analogiczne boje toczyli z prawdziwymi cenzorami zawodowcy. Podczas kręcenia zdjęć do filmu *Pracownik* wywiązuje się rozmowa między dyrektorem a Filipem. Amator przedkłada swemu szefowi bardzo ogólny scenariusz filmu o starym pracowniku

activities, purchases a 16 mm camera and editing equipment, pays the club's dues for the AFC federation, enters the club's films in festivals, and so on. On the other hand he censors the films that are made and stipulates this condition: before being produced, all scripts must first gain his approval. These two core conditions – i.e. a state 'sponsor' and censorship – was the environment of both professional and non-professional filmmakers.

There is also a similarity with *Camera Buff's* depiction of the manner in which filmmakers fought these limitations. Following the screening of *Anniversary* Mosz and the factory manager argue about what must be removed from the film. In this scene we see a kind of 'bargaining' between producer and manager, which is analogous to professional filmmakers' debates with real censors. While shooting *The Worker*, his next film, Mosz has another discussion with the factory manager during which he presents a general outline of his new film about a long-time employee of the plant. He neglects to mention that his intended subject is a dwarf. As you can easily imagine, this choice of protagonist is crucial and denotes a fundamental change in the film's intended meaning in relation to that suggested by the initial outline. Although the factory manager's censorship proves successful in part: Mosz is able to complete the film but is then prevented from entering it in festivals. One could cite numerous examples of professionals who resorted to similar ruses, just like the

Leszek i Joanna Boguszewscy, AKF Sawa, Warszawa – wyjazd na festiwal

Zjazd Federacji Amatorskich Klubów Filmowych, Kędzierzyn-Koźle 1978

PZPR
RUCH FILMOWY
RCA KULTURY
YCZNEJ
TALENTÓW

zakładu, przezornie nie zdradzając, że chodzi o karła. Taki wybór bohatera ma dla filmu kluczowe znaczenie i jak łatwo się domyślić istotnie zmienia wymowę utworu w stosunku do tego, co sugerował ogólnikowy scenariusz. Próba przechytrzenia dyrektora powiodła się częściowo, film powstaje, ale nie wolno go Moszowi wysłać na festiwal. Można by w tym miejscu przytoczyć liczne przykłady podobnych wybiegów ze strony zawodowców. Tak jak filmowcy amatorzy uciekali się oni do pisania cenzuralnych eksplikacji i scenariuszy wyłącznie dla uzyskania akceptacji wymaganej, by film skierowano do produkcji. Spotykały ich też takie same restrykcje, jeżeli gotowe dzieło w opinii jego producentów i cenzorów wykraczało poza to, co dozwolone.

W świecie filmowców pasjonatów z *Amatora* Kieślowskiego, jak i w rzeczywistości epoki rządów Edwarda Gierka twórczość artystyczna splata się z polityką. Nieomal każdy film dopuszczony do publicznej prezentacji w epoce PRL-u oglądany był pod kątem zawartych w nim treści politycznych – jawnych i ukrytych. Kieślowski pokazał, że w latach 70. film w Polsce miał ogromne znaczenie, także ten amatorski, i to zwłaszcza dla władzy, która z wielką uwagą oglądała i analizowała wszelkie publicznie pokazywane realizacje.

Filip Mosz przekonuje się, jak ogromną siłą dysponuje filmowiec amator – siłą, nad którą nie zawsze może mieć całkowitą kontrolę. W wyniku emisji w telewizji jego filmu, ujawniającego, iż fundusze przezna-

amateurs, many wrote treatments and screenplays that would gain the necessary acceptance of censors to send a film into production. They also encountered the same restrictions, if in the opinion of the censors, the finished work went beyond what was acceptable.

In the world of enthusiastic filmmakers depicted by Kieślowski in *Camera Buff*, and while Edward Gierek ruled Poland, artistic creativity and politics intertwined. Practically all films approved for release in the Polish People's Republic were analyzed for their political content – both overt and implied. Kieślowski essentially shows that film – even amateur film – was considered very important in Poland during the 1970's, especially by the ruling authorities who watched and analyzed all film destined for public screening.

Filip Mosz ultimately learns how much power an amateur filmmaker has, power he cannot always completely control. He makes a film which reveals that funds allocated for the renovation of parts of the town, were not used as intended. The film is shown on local television and Mosz's friend loses his job as a result. Amateurs or professionals, those who make critical documentaries or that reveal what was hidden, are responsible for the consequences of their public presentation. When Mosz realizes that the screening of his next film might bring results contrary to his intentions as an author, he decides to destroy the film.

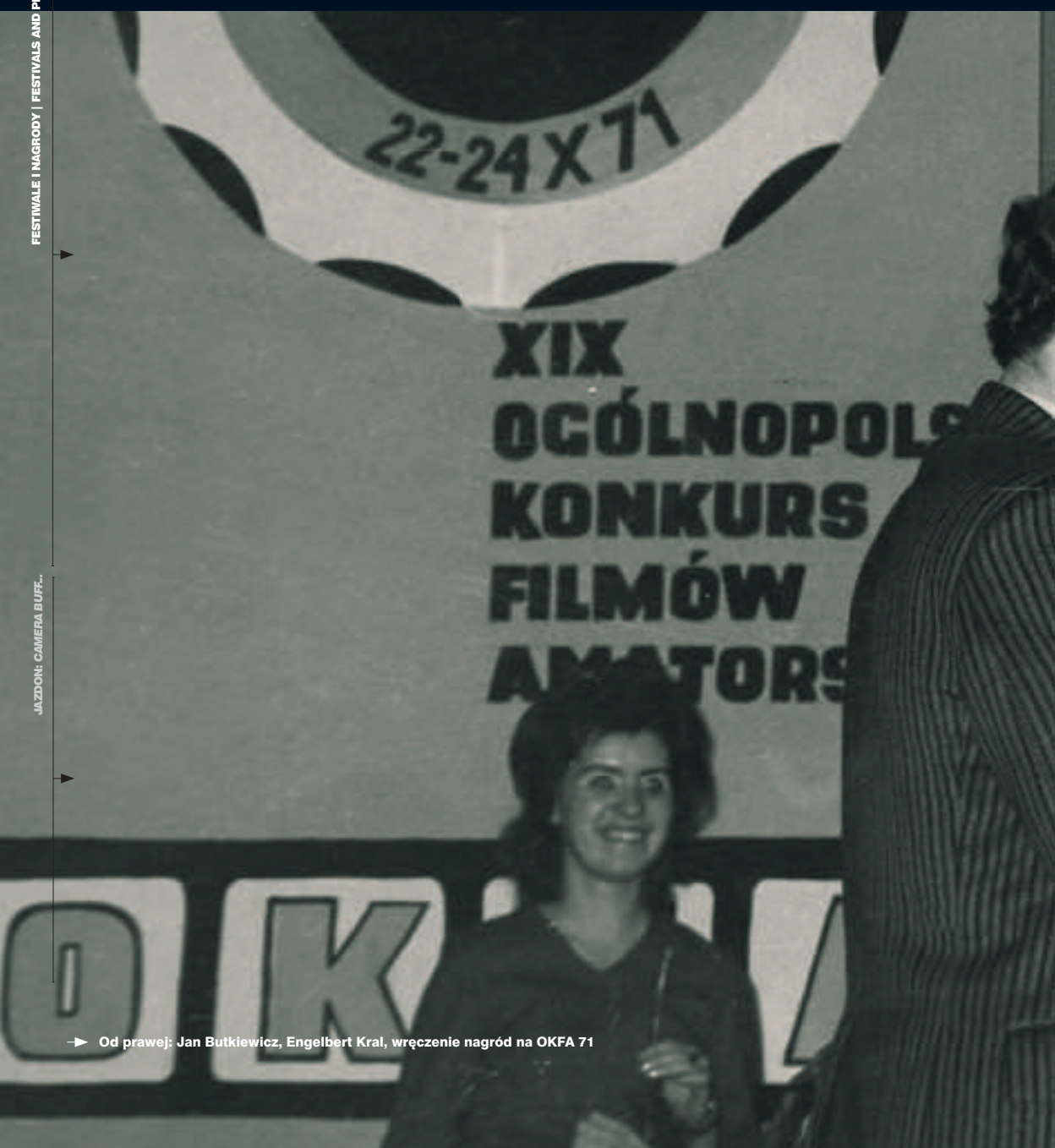
(z lewej) **Happening studentów Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego UNICA, Toruń 1978**

(z prawej) **I Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Filmów Turystyczno-Krajoznawczych, Olsztyn 1967**

(góra) **Obrady jury w AKF Grunwald**
(drugie od góry) **AKF Grunwald, Olsztyn, lata 70**
(drugie od dołu) **Członkowie AKF Sawa, Warszawa**
(najniższe) **I Międzynarodowy Festiwal Filmów Amatorskich, Katowice 1959. Prace organizacyjne. Od lewej: Mieczysław Chudzik, Danuta Maćkow, Stanisław Fischer**

czone na odnowienie miasta nie zostały użyte zgodnie z deklaracjami, jego przyjaciel traci pracę. Realizowanie reportaży interwencyjnych i dokumentów obnażających to, co miało zostać utajnione, nakłada na realizatora odpowiedzialność za skutki, jakie może spowodować publiczna prezentacja filmu, nawet jeśli jest to tylko film amatorski. Kiedy Mosz uświadamia sobie, że jego następny film może przynieść efekty sprzeczne z jego autorskimi intencjami, decyduje się prześwietlić taśmę z kolejnym demaskatorskim reportażem, który miał być wyemitowany w telewizji.

[redacted] Kieślowski pokazał w swoim filmie, jak wielkim zainteresowaniem wśród amatorów z zakładowych klubów filmowych cieszył się film dokumentalny, podejmujący tematykę społeczną. Mosz nie realizuje filmów fabularnych, tylko wyłącznie dokumentalne. Jego artystyczne motto brzmi: filmuję to, co jest. Podobieństwo między losem amatora i zawodowca, które cały czas sygnalizuję, dotyczy także tematyki realizowanych utworów. *Pracownik* Filipa Mosza porusza w istocie ten sam temat, co profesjonalny dokument Bohdana Kosińskiego *Zegarek* (1977), a amatorski *Chodnik* dotyka problemu, który przedstawił Kieślowski w swojej *Fabryce* (1970). *Amator* ujawnił ponadto jedną z głównych cech filmu niezawodowego, którą jest jego nieustanne wchodzenie w dialog z twórczością zawodowców. W recenzjach z festiwali filmów amatorskich z przełomu lat 50. i 60. powtarzają się głosy o podobieństwie utworów konkursowych do dzieł tworzo-



Od prawej: Jan Butkiewicz, Engelbert Kral, wręczenie nagród na OKFA 71

nych przez zawodowców, szczególnie tych zaliczanych do polskiej szkoły filmowej czy czarnej serii dokumentu. Nic zatem dziwnego, że filmy, które kręci Mosz, współbrzmią z kinem młodych polskich dokumentalistów, tworzących od początku dekady odważne filmy ujawniające prawdę o Polsce lat 70. Podobnie jak Tomasz Zygadło, Bohdan Kosiński, Marcel Łoziński, Paweł Kędzierski czy Krzysztof Kieślowski, Filip Mosz opisuje świat wokół siebie, uciekając się do metafory zdolnej szerzej i głębiej zdiagnozować rzeczywistość, a także uniknąć bezlitosnych nożyczek cenzora.

Film o chodniku, nieustannie rozkopywanym z powodu odnawiających się usterek w podziemnej instalacji, nie był tylko reporterską rejestracją dokonaną przez amatora z okna jego mieszkania, ale zawierał trafne spostrzeżenia dotyczące sytuacji całej polskiej gospodarki tamtego okresu. Również dokument o karle, wieloletnim pracowniku zakładu, w którym zatrudniony jest Filip Mosz, nie był wyłącznie portretem ciekawego człowieka, ale filmem demaskatorskim, ujawniającym prawdę o sytuacji robotników w państwie, które nazywa siebie socjalistycznym. Filmy Mosza mają zapewne swoje odpowiedniki w twórczości prawdziwych filmowców amatorów z tamtego czasu, mają je także – jak wskazałem powyżej – pośród dzieł zawodowców, z którymi łączy je sposób ujęcia tematu oraz formuła krótkometrażowego, czarno-białego filmu, który miał największą szansę zaistnieć podczas przeglądów festiwalowych (podobnie jak niedystrybuowane filmy

In his film Kieślowski shows the fascination that amateur filmmakers had for social interest documentaries; Mosz does not make short features, he shoots documentaries instead, his artistic motto seems to be “I film what is”. The similarities between the fortunes of amateurs and professionals that I underline, also occur in the choice of subject matter. Filip Mosz’s *The Worker* explores the same subject as Bohdan Kosiński’s professional documentary *The Watch* (1977), while his amateur *The Pavement* touches upon the same problems that Kieślowski presented in *The Factory* (1970). *Camera Buff* thus revealed one of the main features of amateur film, namely, its constant interchange with the works of professionals. Reviews from amateur film festivals of the late 1950’s and early 1960’s constantly reiterate the similarity between competition entries and the works of professional filmmakers, especially those made in the Polish Film School or documentaries of the “Black Series”. The Black Series is a famous collection of short documentaries made between 1955 and 1957, which describe real, pathological phenomena of those times -hooliganism, alcoholism, prostitution, etc. The films survived the Stalinist regimes censorship, which essentially falsified reality. So there is nothing strange in Mosz’s film sharing themes with those of young Polish documentary filmmakers, who had been boldly seeking to reveal the truth about 1970’s Poland since the beginning of the decade. Much like Tomasz Zygadło,

Z prawej: Ireneusz Radź, tyłem: Waldemar Zamczewski, AKF Groteska, Kędzierzyn-Koźle, wręczenie Grand Prix Festiwalu Pol-8 dla filmu „Trzy smutne opowiadania”, Polanica 1976

Bohdan Kosiński, Marcel Łoziński, Paweł Kędzierski or Krzysztof Kieślowski, Filip Mosz describes the world around him using metaphors to diagnose that reality broadly and profoundly, while avoiding the censors' merciless scissors.

Filip's film *The Pavement* which shows a pavement constantly being excavated because of repeated failings in the underground system, is not only a documentary made by an amateur from the window of his apartment, but it also contains accurate observations about the entire Polish economy at that time. Similarly, his documentary about the dwarf, a long-time employee of Filip's plant, is not solely a portrait of an interesting individual, but it's also a film that reveals the truth about the status of workers in a state that calls itself socialist. Mosz's films undoubtedly have their analogues among the works of real amateur filmmakers of that time, as they do among the works of professionals. With the latter they share the manner in which issues are framed and in their form -short, black and white films- which gave them the best chance of being screened at festivals. In recalling his work on *Camera Buff*, Kieślowski admitted that his hero makes films that he himself wanted to make but for various reasons failed to.

Filip Mosz is a fictional character, but one pieced together from the biographies of real people. While preparing for the film, Kieślowski interviewed many amateur filmmakers, perhaps most significantly Fran-

(góra) **Dyskusja nad filmami i werdyktem jury konkursu Ochrona Zabytków i Naturalnego Środowiska, Olsztyn**

(dół) **Festiwal Filmu Amatorskiego, Mulhose (Francja) 1959. Od lewej: Ryszard Zawidowski, Danuta Maćkow, Krzysztof Zanussi**

(góra) **Widownia kina w tle jury OKFA, pierwszy z prawej: Jan Jacoby, Puck 1974**

(dół) **Klubokawiarnia pod 8-ką, Festiwal POL-8, Polanica lata 70.**

(góra) **Wnętrze klubu Jupiter, Bydgoszcz lata 80-te. Pierwszy od lewej: Julian Ficek, AKF Alka, Puck. Stoi: Henryk Dziuba,**

(dół) **Danuta i Jan Maćkow, AKF Śląsk, Katowice, odbierają III nagrodę III Ogólnopolskiego Konkursu na Film Amatorski za film „Zabytki Paczkowa". 1955**

(góra) **Festiwal FAZY 79**

(dół) **Otwarcie II Festiwalu Filmów Krajów Socjalistycznych, Ciechocinek 1973. W środku: Stanisław Puls**

amatorskie). Kieślowski, wspominając pracę przy *Amatorze*, wyznał, że jego bohater kręci akurat takie filmy, które zrealizować chciał on sam, ale z różnych względów mu się to nie udało.

Filip Mosz jest postacią fikcyjną, ale stworzoną w oparciu o fragmenty życiorysów autentycznych osób. Kieślowski podczas przygotowań do swego filmu gromadził dokumentację rozmów, przeprowadzonych przez siebie z wieloma filmowcami amatorami. Najbardziej znaną postacią pośród pierwowzorów Filipa Mosza jest Franciszek Dzida z Chybia, założyciel klubu filmowego „Klaps". To właśnie w siedzibie tego klubu odbył się przedpremierowy pokaz *Amatora*. Miało to miejsce 29 września 1979 roku. Mniej znanym filmowcem, którego relację wykorzystał w *Amatorze* Kieślowski, jest Ryszard Tomaszewski, członek amatorskiego klubu filmowego przy Wielkopolskiej Fabryce Maszyn WIE-PO-FA-MA w Poznaniu. Jednak nie tyle solidna dokumentacja oparta na drobiazgowo zebranych faktach decyduje o paradokumentalnym charakterze *Amatora*, ile sam styl filmu, bliski poetyce utworów brytyjskiego reżysera Kena Loacha, którego twórczość Kieślowski szczególnie cenił. Sugestię dokumentalnego realizmu tworzy tu nie tylko stylistyka zdjęć Jacka Petryckiego, autora zdjęć do wielu filmów dokumentalnych, czy ich realizacja w naturalnych wnętrzach i plenerach, lecz przede wszystkim obecne w filmie prawdziwe postacie: Krzysztof Zanussi, Andrzej Jurga, Tadeusz Sobolewski. Krzysztof Zanussi był postacią szczególnie życzliwą ruchowi filmowców amatorów, m.in.

Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich, Poznań 1980. W środku: Stanisław Puls. Po prawej: Piotr Szulkin. Po lewej: Antoni Antkowiak, Tadeusz Wudzki

opublikował książkę „Rozmowy o filmie amatorskim”, w której zebrał swoje artykuły publikowane w latach 1960-70 na łamach miesięcznika „Fotografia”. Dla filmowców amatorów Zanussi był postacią szczególnie ważną, gdyż sam na początku swej drogi twórczej realizował filmy w AKF-ie przy Zakładowym Domu Kultury w Nowej Hucie.

[redacted] Postacie autentyczne przewijają się także w drugim planie *Amatora*. W rolę zakładowego wartownika wcielił się członek straży zakładowej Marian Osuch, który wcześniej wystąpił w dokumentalnym filmie *Z punktu widzenia nocnego portiera* w reżyserii Kieślowskiego. W kręconym przez Filipa Mosza *Pracowniku* bohater dzieli się swoimi przemyśleniami, tak jakby występował w prawdziwym dokumencie. Nagromadzenie autentycznych postaci, rekonstrukcje zaistniałych i prawdopodobnych zdarzeń, przybliżają *Amatora* do dokumentu, ale co ważniejsze upodabniają go do filmu amatorskiego, w którym autor najczęściej opowiada – tak jak Filip Mosz – o tym, co zna najlepiej, o rzeczywistości rozpoznanej i ludziach z najbliższego otoczenia. Zawodowiec dokumentalista lat 70. szukał tematów i bohaterów do swoich filmów w całej Polsce, amator znajdował je w rodzinnym miasteczku i swoim zakładzie pracy. Gdy reżyser filmów fabularnych obsadza film zawodowymi aktorami, amator dobiera odtwórców ról z grona swych znajomych i przyjaciół, którzy nie tyle grają przed kamerą co po prostu są.

ciszek Dzida, a resident of Chybie and founder of the "Klaps" film club. It was at this club that Kieślowski organized a preview screening of *Camera Buff* on September 29, 1979. A lesser-known filmmaker whose story Kieślowski drew upon for *Camera Buff* is Ryszard Tomaszewski, a member of the amateur film club affiliated with the Wielkopolska Fabryka Maszyn ["WIE-PO-FA-MA" Machine Factory] in Poznań. *Camera Buff* is clearly quasi-documentary, however this is not due entirely to Kieślowski's detailed factual research, it's as much for the film's style. It closely resembles that of British director Ken Loach, whose productions Kieślowski particularly admired.

The film's documentary realism also derives from the cinematography of Jacek Petrycki (whose credits as director of photography appears on many documentary films) and the natural interior and outdoor settings, but above all from appearances by well-known people; like Krzysztof Zanussi, Andrzej Jurga and Tadeusz Sobolewski. Zanussi in particular was a friend of the amateur filmmaking movement, having published the book *Discussions About Amateur Film* which contained articles that appeared in *Fotografia* monthly during the 1960's and 70's. He was especially important to amateur filmmakers, because at the beginning of his creative work he himself had produced films at an AFC affiliated with the steelworks in Nowa Huta.

(góra) **Ogólnopolski Przegląd Amatorskiej Twórczości Filmowej, Dąbrowa Górnicza 1972**

(dół) **Krzysztof Kieślowski z członkami AKF Chorzowska ósemka**

A number of secondary and tertiary roles in *Camera Buff* were also played by their real equivalents. The factory watchman was played by an actual factory guard – Marian Osuch who had appeared in Kieślowski's documentary *From the Viewpoint of a Night Watchman.* In Filip Mosz's film *The Worker*, the protagonist shares his thoughts as if in a real documentary. This accumulation of real people and actual or probable events gives *Camera Buff* a documentary style, but more importantly renders it similar to an amateur film in which the author – like Filip Mosz – has recorded what he is most familiar with, a recognizable reality and people from his immediate environment. Professional documentary filmmakers of the 1970's sought out subjects and protagonists throughout Poland; amateurs found them in their hometowns, and the factories where they worked. A feature film director casts professional actors while an amateur selects friends and colleagues, who do not act so much, as simply *are*.

Also, and maybe foremost, *Camera Buff* is about self-discovery. In buying a camera to record the history of the child he is expecting, Filip Mosz initiates a chain of events that will alter his life, transform his peaceful and stable existence into an engaging adventure with a dramatic finale. In the film's last scene, Mosz points the camera at himself, thus returning in some sense to the beginning. He is once again at home with his camera, which at the start serves to record what is most intimate, what is closest. This

(góra) **Członkowie AKF Sawa Warszawa przed kinem festiwalowym w Polanicy Zdroju**

(dół) **Leszek Boguszewski, AKF Sawa, przy ostatnim montażu w hotelu robotniczym po drodze na Festiwal Pol-8**

Amator jest także, a może przede wszystkim, filmem o samopoznaniu. Filip Mosz, kupując kamerę do zapisywania historii dziecka, którego narodzin oczekuje, uruchamia łańcuch zdarzeń, które zmienią jego życie, przemienią spokojną i ustabilizowaną egzystencję w pasjonującą przygodę z dramatycznym finałem. W ostatniej scenie filmu Mosz kieruje obiektyw aparatu filmowego na siebie. W jakimś sensie powrócił do punktu wyjścia. Znów jest w domu z kamerą, która tak jak i na samym początku służy mu do zapisywania tego, co najbardziej intymne, najbliższe. Taka droga bliska jest wielu filmowcom amatorom, dla których realizacja filmów nie była i nie miała być drogą do filmowej profesji, ale wędrówką ku poznaniu siebie, próbą sprawdzenia się, sposobem na zaspokojenie ambicji, przygodą, metodą odkrywania prawdy o świecie czy po prostu rozwijaniem własnej wrażliwości.

story is familiar to the many amateurs for whom making films did not prove, nor was ever designed to be, a path towards the filmmaking profession,. For them it was a voyage towards self-knowledge, a test of themselves, a way to satisfy some ambition, an adventure, a method of discovering the truth about the world or simply of developing their own receptiveness.

Podczas festiwalu w Kędzierzynie Koźlu I.70

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.3.s.1

Poznań. Zimowe mroźne słońce, na horyzoncie białe dymy z fabrycznych kominów. Opustoszałe centrum miasta. Niedziela. Zamek w stylu neoromańskim. We wnętrzu surowy wystrój charakterystyczny dla lat 30., marmury, drewniane boazerie, kryształowe żyrandole. W korytarzu wystawa prac kółka plastycznego, obok kawiarnia i wnętrze gabinetu przeznaczonego dla Hitlera. W zachodnim skrzydle drzwi z niewielkim szyldem „AKF AWA, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu".

Typowe wnętrze klubowe, niski stolik, wokół fotele z podniszczoną tapicerką, regał z pucharami, statuetka przypominająca „Oscara", gazetka ścienna z fotografiami ze spotkań, Kieślowski, Karabasz, Zagroba. Kilka festiwalowych plakatów.

Młody chłopak ustawia kamerę na statywie, włącza reflektor.
Grupa mężczyzn w średnim wieku rozmawia na stojąco. Najstarszy z nich, Stefan Skrzypek, siada w fotelu na tle klubowej gazetki i zaczyna żywą opowieść o początkach klubu, AKF „Radok" który zakładał w Rawiczu. Pozostali słuchają i na przemian zabierają głos.

Stefan Skrzypek, AKF „Radok": - Jeszcze przed 1964 rokiem zbierało się grono osób. Spotykaliśmy się w kinie, ale nie na widowni, tylko w kabinie projekcyjnej. Tam działał taki mocno starszy pan, którego nazywaliśmy „Dziadkiem". Przed wojną był on właścicielem kina, sam też realizował filmy. To wokół niego zaczęliśmy się regularnie spotykać. A jeszcze należy podkreślić, że w końcu lat 50. chodzenie do kina było wydarzeniem. Oprócz tego trudno było o bilet, on nawet sporo kosztował, a często był tylko dostępny u konika. Repertuar był doskonały, zainteresowanie ogromne i stąd nasze częste wizyty w kabinie - stamtąd można było oglądać filmy za darmo.

- Klub „Radok" w Rawiczu powstał przy Domu Kultury. Bezpośrednią przyczyną była koleżeńska informacja, że w ówczesnym Prezydium Powiatowej Rady Narodowej znajduje się sejf, a w nim jest zdeponowana kamera filmowa, którą zakupiło to Prezydium i że ona tam leży nieużywana od kilku lat. Wszyscy doszliśmy do wniosku, że tylko jeśli założymy klub, będziemy mieli do niej dostęp. Tak też się stało.

- Po wypożyczeniu kamery pierwszą naszą realizacją była „Rawicka Kronika Filmowa", która dzięki „Dziadkowi" była kwartalnie wyświetlana w naszym kinie przed projekcją repertuarową. To był dodatek specjalny.

- Dosyć kurczowo trzymałem się nazwy Kronika Filmowa. Kręciliśmy materiały z tych świąt 1-maja, 22-lipca. Zrobiliśmy relację, o którą nas proszono, ale zostało mnóstwo materiału na ósemce, aż kiedyś zaczęliśmy to przeglądać, sprawdzać, łączyć i wycinać. Zmontowaliśmy film i zatytułowaliśmy go „Świętujemy". Jest to relacja z 1 Maja, która pokazuje ten dzień od kuchni.

ENTHUSIASTS SPEAKING part.3.p.1

Poznań. A clear, sunny winter's day, white smoke from a distant factory chimneys billows on the horizon. A deserted city centre. Sunday morning. A neo-Romanesque castle; austere interior, typical 30's marble floor, wooden panelling, crystal chandeliers. In one of the hallways, an exhibition of the members of a local art club, a café next to it and a room which claims to be Hitler's study. In the west wing, a door with a small plastic sign: AKF "AWA", Castle Cultural Centre, Poznań.

A typical club room, a low table, shabby armchairs, a shelf with trophies, a statuette resembling an Oscar, a notice board with pinned photographs documenting visits of Kieślowski, Karabasz, Zagroba. Old posters fill the walls.

A young man mounts a digital camera on a tripod, turns on the spot light. A group of middle-aged men standing, chat. The eldest of the men sits down in one of the armchairs pushed against the club notice board. He starts telling his story about the beginnings of AKF "Radok" in Rawicz. Others listen, joining in turns.

Stefan Skrzypek, AKF "Radok": - Around 1964 a group of local people used to get together in the cinema, not in the auditorium, but in the projection booth. We met the projectionist, a really old man who we called "grandpa" who owned a cinema and made films before the war. The repertoire was excellent, the interest was huge, and therefore we used to come to his booth quite often and watch movies for free. In the late 50's going to the cinema was really something special; it was difficult to get a ticket, it was quite expensive, and you could often only get them from a tout.

- The Radok Club in Rawicz was affiliated to the Cultural Centre because of a rumour we received concerning a film camera deposited in a safe at the Presidium of the Regional National Council. It had been bought by the Presidium years ago but had never been used. We came to the conclusion that if we set up a club we could get access to it. And that's exactly what happened.

- The first film we made was a Rawicz Film Newsreel, which was shown every three months in the local cinema before the main film. It was a special addition.

- I insisted on calling it a newsreel. We were filming during Maydays and the July 22nd celebrations. We would usually film a report that we were asked for but there was always a lot of 8mm footage left over. One day we started looking through it, and began editing it together. We made a separate film and called it "Celebrations". It is a documentary about a Mayday parade but shown, so to speak, through the back door. There were

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.3.s.2

Są w nim ujęcia, które nie mogłyby się znaleźć w wersji oficjalnej. Film zrobiony był wręcz konspiracyjnie. Później pokazywano go wielokrotnie w telewizji. Służył jako świadectwo tego, jak można różnie pokazać i zinterpretować każde wydarzenie.

Janusz Piwowarski, AKF „AWA”: - Różnica była taka, że o ile Polska Kronika Filmowa pokazywała oficjalne obchody 1 Maja z Warszawy, to Rawicka pokazywała je w Rawiczu. Tam ludzie mogli zobaczyć siebie, a to ich najbardziej przyciągało do kina.

Stefan Skrzypek: - Powiem o jeszcze jednym aspekcie społecznym. Jadąc tutaj, uzmysłowiłem sobie, że dzisiaj jest niedziela. W tamtych czasach w niedzielę wstawało się bardzo wcześnie, żeby ustawić się w kolejce pod kioskiem Ruchu, aby nabyć ilustrowane tygodniki, takie jak „Dookoła Świata”, „Przekrój”, „Film”. One były niedrogie, po złotówce, dlatego wykupywano je bardzo szybko. Przychodziło się do domu, czytało, a następnego dnia przekazywało innej osobie. I tak do następnej niedzieli przeczytało te gazety szerokie grono ludzi.

- Spektakularnym wydarzeniem był rok 1965. Odbył się wtedy Kongres UNICA w Mariańskich Łaźniach, w Czechach. To było takie fajne, bo mogliśmy tam pojechać, na prawie dwa tygodnie. To był światowy kongres, na który zjechała masa ludzi, sala na 500 osób była wypełniona. Pamiętam takie uczucie, gdy na ekranie pojawił się film z Francji czy Belgii, a tam krew tryska w kolorze. Dla mnie to było niesamowite, bo my wtedy wszystko robiliśmy jeszcze czarno- białe. Ale zaraz po powrocie z Czech też zaczęliśmy kręcić w kolorze, pojawiła się u nas taśma Orwo Color zwana później „Orwo Hororem”.

Wchodzi mężczyzna w popielatym garniturze, Jerzy Jernas przeprasza za spóźnienie. Pan Stefan mówi dalej.

- Ten wyjazd bardzo nas zmobilizował, stwierdziliśmy, że musimy się dokształcić, że mało wiemy o filmie w ogóle, a o realizacji filmowej jeszcze mniej. Poszło to dwoma torami. Wypożyczaliśmy nagrodzone filmy amatorskie, żeby im się dokładniej przyjrzeć. Zorganizowaliśmy nawet Kino Filmu Amatorskiego, podczas którego oglądaliśmy doskonale już wtedy znane pozycje takie jak: „Regi Poloniae” Jana i Danuty Maćkow z AKF „Śląsk”, „Dykteryjki i Ramoty” Alchimowicza z „Jupitera” w Bydgoszczy. Z Poznania zapraszaliśmy pana Zielazka. Przyjeżdżał do nas raz w tygodniu na szkolenie, na które przychodziła znaczna grupa ludzi, nie tylko z klubu.

- Urządziliśmy taką salkę klubową ze stolikami, z kabiną projekcyjną, pionem socjalnym. Jak już mieliśmy lokal, to wymusiliśmy trochę sprzętu. Powstała umowa między Domem Kultury a

shots that could never have been included in the official version. The film was simply made in conspiracy, while many years later it was presented on television. I can say this story is evidence of how each event can be shown and interpreted differently.

Janusz Piwowarski, AKF "AWA": - The difference was that Polish Film Newsreel showed official Mayday celebrations from Warsaw, whereas Rawicz Newsreel showed them in Rawicz where people could see themselves. This seemed the biggest draw for people to the cinema.

Stefan Skrzypek: - I also want to mention another social aspect. Coming here I realized it's a Sunday today. In those days on Sunday you had to get up very early and queue outside the newsagents' to get the weekly colour magazines like "Dookoła Świata", "Przekrój", "Film". They were not expensive, each was one zloty, so they were selling fast. You went home, read them and the next day passed them to somebody else so that a wide range of people had a chance to read them before the following Sunday.

- The year 1965 was truly spectacular. There was a UNICA [Union Internationale du Cinema non Professionnel] Congress in Marianske Lazny in Czechoslovakia. It was great because we were able to stay there for almost 2 weeks. This was the world congress with lots of different nationalities. The hall for 500 people was full. I remember the feeling when a French or Belgian movie was shown and blood on the screen was shown in colour. It felt incredible because at that time our films were only black and white. As soon as we returned home we started to shoot in colour. East German Orwo Color film stock became available, then we called it "Orwo Horror."

A man in a light grey suit comes in. Jerzy Jernas apologises for being late. Pan Stefan continues.

- That trip was very inspiring. We decided to learn more about film in general, as we didn't know much about it, not to mention actual film-making. We proceeded in two ways. We began by renting the prize-winning films to have a closer look at them, we even set up an Amateur Film Cinema and watched the films there. We were familiar with films, such as award winning "Regi Poloniae" by Jan and Danuta Maćkow from AKF "Śląsk", "Dyktery-jki" i "Ramoty" by Karol Alchimowicz from "Jupiter" in Bydgoszcz. Romuald Zielazek from Poznań came here once a week to run a course in which a considerable group of people, not only club members, participated.
- We set up a small clubroom with tables, a projection room and a bar and eventually managed to buy some equipment. The-

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.3.s.3

klubem. Mając takie ambicje, musieliśmy mieć dochody. Wymyśliliśmy wtedy Bale Filmowców, które przynosiły ogromne zyski. Za jeden taki bal mogliśmy od ręki kupić Pentaflexa.

Piotr Majdrowicz, AKF „AWA” - A na czym polegał Bal Filmowców?

Stefan Skrzypek: - Wprowadziliśmy taką zasadę, że musi być dekoracja filmowa, numerowane bilety. Każdy miał swoją funkcję. W balu uczestniczyło ok. 300 osób. W czasie balu odbywały się też projekcje filmów, które stanowiły niesamowitą atrakcję w czasie karnawału. Na balu też kręcono filmy. Na pamiątkowych zdjęciach z balu robiliśmy pieniądze. Konsekwencje były takie, że milicja zaczęła nas nękać, że myśmy zorganizowali bufet, w którym było wszystko, cała garmażerka, golonki, kiełbasy, a w sklepie masarskim haki były puste.

Piotr Majdrowicz: - U was w Rawiczu to było fajne, że robiliście też przeglądy plakatów. Wówczas malowano je i drukowano indywidualnie do poszczególnych filmów. Ale zdaje się, że one wszystkie gdzieś zaginęły.

Roman Madejski, AKF „AWA” - W 1968 roku jeszcze chodziłem do szkoły. Wtedy ojciec kupił mi pierwszą kamerę, którą później mu spłacałem. W 1971 trafiłem do Pałacu Kultury w Poznaniu, do Pracowni Filmu i Fotografii. Tu była grupa ludzi, z którymi razem chodziliśmy do kina, rozmawialiśmy... Z tego narodziła się chęć robienia filmów. Mogliśmy się w ten sposób wypowiadać.

- W 1971 roku pojechaliśmy do Rawicza na przegląd, żeby się zapoznać, jak to robili inni. Od 72 przyjeżdżaliśmy już ze swoimi filmami. „Pracowania Modelarska” była filmem zrobionym na zamówienie. Musieliśmy zrealizować przynajmniej jeden film na zlecenie Pałacu Kultury. Drugi mój film to ósemka „W co się bawić”. Ostatni zrobiłem w 1981 roku. Czyli spędziłem 10 lat w „Awie”, ale kontakt z kolegami pozostał do dzisiaj.

- Najczęściej tematyką było to, co się wokół nas działo, ale było to subiektywne spojrzenie każdego na konkretną sprawę. Jeśli chodzi o odbiór, to chyba marzeniem każdego twórcy jest to, aby jak największa ilość osób obejrzała i wypowiedziała się, co myśli o tym, co zrobił, niekoniecznie chwaląc, ale żeby mogła ocenić to, co zaproponowałem.

- Bardzo krótko pan Andrzej Jurga prowadził w telewizji program o filmie amatorskim. Gdy trafiał do niego film to było wielkie wyróżnienie i nobilitacja dla jego twórcy.

Mirosław Skrzypczak, AKF „AWA”: - Najpierw to nie była „AWA” tylko Pracownia Filmu i Fotografii, którą prowadziły nauczycielki z Technikum Chemicznego. Pracownia mieściła się pod

re was an agreement between the Cultural Centre and our Club regarding financial support, although our ambition was to generate our own income. We started organizing Filmmakers Balls which brought us a lot of money. After one ball we immediately purchased a new Pentaflex camera.

Piotr Majdrowicz, AKF "AWA": - How did the Filmmakers' Ball work?

Stefan Skrzypek: - We built a film set and issued numbered tickets. Around 300 people attended and we organised film screenings, which proved to be very popular. We also made films during the balls and made money by selling souvenir photographs taken during the ball. Subsequently the militia started harassing us, saying that our buffets contained all sorts of delicacies, like sausages and hams, whereas meat shops only offered empty hooks at the time.

Piotr Majdrowicz: - What was special about Rawicz was that you also organised poster exhibitions. At that time they were printed for each individual film, but unfortunately most have been lost.

Roman Madejski, AKF "AWA": - In 1968 I was still at school and my father bought me my first movie camera, which I later paid back in instalments. In 1971 I joined the Palace of Culture in Poznań and the Film and Photography Studio where a group of people went to the cinema together, and had discussions… My need to make films emerged around this time. It was a way of expressing ourselves.

- In '71 we went to the Rawicz Amateur Film Presentations to learn how others were doing it and in '72 we started to take our own films. My "Studio for Model Making" was a commissioned film as we were expected to make at least one film for the Palace of Culture annually. My second film was an 8 mm movie "How to Have Fun". I made my last film in 1981 which means that I have spent 10 years in the "AWA" club, although I am still in touch with some of our colleagues.

- The most common subject matter was taken from our everyday surroundings, but in a very personal way. We all dreamt for our work to be seen by as many people as possible, and to hear their thoughts, not just praise, but an evaluation of its merits.

- Andrzej Jurga presented a TV programme on amateur cinema for a very short time. It was an important honour, and really encouraging, when one of our films was shown by him.

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.3.s.4

wieżą w piwnicy poznańskiego zamku. Mieliśmy kamery Kwarc, jeden Pentaflex, Łucz. Robiliśmy eksperymenty na ósemce, one wszystkie mi zaginęły. W Klubie działałem od 67 do 70 roku, potem zacząłem pracować, dostałem się do telewizji i nie było już na nic czasu.

Przerwa. Kilku panów staje w drzwiach, częstując się papierosami. Pan Piotr przechodzi do magazynu-archiwum i przynosi pamiątkowy album „Awy". Pokazuje kartkę z listą pierwszych członków. Widnieje na niej dziesięć ręcznie napisanych nazwisk. Po przerwie mężczyzna w popielatym garniturze zaczyna mówić.

Jerzy Jernas, AKF „AWA" - Z Januszem Piwowarskim gdy zapisaliśmy się do „Awy", mieliśmy po 14 lat. Zainteresowanie filmem wpływało na edukację kulturalną, na poszerzenie naszych horyzontów na to, co działo się wokół, chodziło o osobistą wypowiedź... W tym wieku się poszukuje. To wypełniało nam wolny czas, ale nie na siłę.

- W przyzakładowych klubach skupiali się starsi ludzie, którzy często realizowali bardziej na zamówienie. Choć np. w Chybiu to się nie pokrywa bo tam przeważała silna osobowość Dzidy. To samo w Wiepofamie, gdzie pan Tomaszewski częściowo realizował na zamówienie, częściowo robił filmy autorskie.

Janusz Piwowarski: - Poprzez zajęcia klubowe i realizacje filmowe nauczyłem się samodzielnego myślenia i samodzielnego działania.

Jerzy Jernas: - To było ważne, że byliśmy częścią klubu. To był kawał naszego życia, jakby drugi dom, tworzyliśmy silną społeczność, rozmawialiśmy o filmie, o życiu, masę czasu spędzaliśmy razem. Wspólne wyjazdy na zdjęcia, festiwale, a także wakacje, przez szereg lat do Łagowa, na lato filmowe pod namiotami. Nadal łączy mnie silny związek emocjonalny z ludźmi z klubu.

- Jak u większości początkujących, film fabularny, czy fabularyzowany, wypadał żenująco. Problem był także z dźwiękiem, nie było dialogów. To może nawet lepiej, te ograniczenia zmuszały nas do myślenia.

- Najczęściej film autorski robiło się zespołowo, we współpracy z kolegami. Ja robiłem z Zinczukiem, byliśmy partnerami, ale ostateczną decyzję podejmował jeden z nas. Jeżeli miało się 3 minuty taśmy, a w kamerze sprężynowej było 30 sekund, to samo to uczyło nas ogromnej dyscypliny. Jeśli ma się 3 minuty do wykorzystania, to trzeba się bardzo dobrze zastanowić, co kręcić. Przekleństwem jest taśma wideo, która nic nie kosztuje, więc nagrywa się dużo myśląc, że to się potem jakoś zmontuje.

ENTHUSIASTS SPEAKING part.3.p.4

Mirosław Skrzypczak, AKF “AWA”: - At first it was not “AWA”, but the Studio of Film and Photography run by teachers from the Chemical School. The Studio occupied a basement under the tower of Poznań Castle. We had access to one Kwarc camera, one Pentaflex, and one Lucz. We experimented on 8 mm but all those films perished. I was a member from ‘67 to ’70 before I got a job in television and had no spare time to carry on with my own films.

A break. Several men stand in the doorway offering cigarettes to each other. Piotr goes into the storage-archive room and brings the commemorative album of the “AWA” club. He shows the page with a hand-written list of its first members. There are ten names on it. After the break the man in a light grey suit starts talking.

Jerzy Jernas, AKF “AWA”: - Janusz Piwowarski and I joined “AWA” when we were both 14. Our interest in film has affected our education. It widened our horizons and made us sensitive to what was happening around us. At that age your interests begin to be formulated and filmmaking filled our free time.

- The clubs attached to factories were associated with people who often worked to a brief, although it didn’t apply to Chybie, where the strong personality of Dzida dominated. This was also the case with Wiepofama, where Ryszard Tomaszewski made commissions as well as his own films.

Janusz Piwowarski: - Through filmmaking and participation in the club events I learned to think and act more independently.

Jerzy Jernas: - It was important that we actually belonged to the club. Spending time there occupied a considerable part of our lives. It was our second home. We formed a strong community, talked about films and about life and hung out lot. We travelled to festivals together, went on holiday and went camping at the summer film festival in Łagów for many years. Strong emotional bonds still exist amongst the former club members.

- As with the majority of beginners, our attempts at making a feature film or semi-feature film were embarrassing. We had problems with sound and there was no dialogue. Perhaps this was beneficial because all those limitations forced us to think.
- The most common practice was to make an amateur film collectively, in cooperation with friends. Zinczuk and I were partners but the final decision was taken by one of us. If we had three minutes of film and a spring winding camera could hold only 30 seconds, it taught us a great discipline. If you have only three minutes to use, you have to think three or ten times about what to shoot. Video tape which costs almost nothing is a curse; you shoot a lot thinking it will be edited somehow

ENTUZJAŚCI MÓWIĄ.cz.3.s.5

A to nieprawda, to się nie zmontuje; zostaje ogromna ilość śmieci. Uczenie się klasyki było lekcją dyscypliny.

Chłopak przy kamerze zmienia kolejną taśmę DV. Reszta nie zwraca uwagi na ten zabieg, słucha dalej.

- 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. To było oczywiste i nie przeszkadzało nam we własnych realizacjach. Tych rzeczy na zamówienie nie traktowaliśmy jako własnych, mieliśmy świadomość tego, że film jest także narzędziem propagandy. My chcieliśmy opowiadać o własnym życiu, o własnym świecie, który nie całkiem pokrywał się z tym światem oficjalnych kronik miejskich czy zakładowych.

Chłopak zdejmuje kamerę ze statywu. Włącza magnetowid. Ktoś zaciąga ciężkie bistrowe kotary. Na ekranie materiał z Rawicza. Filmowcy z kamerami wysiadają z jelcza. Miasto wita amatorów transparentami zawieszonymi na fasadach. Jest rok 1971.

Dworzec kolejowy Poznań Główny. Na peron pierwszy podstawia się pociąg do Warszawy Wschodniej. Pusty przedział 2 klasy. Zasłony w oknach ze starym nadrukiem PKP. Korytarzem przechodzi facet ze sportową torbą, sprzedający piwo. Pociąg rusza. W ostatniej chwili facet wyskakuje.

Marysia Lewandowska

Scenariusz opracowany na podstawie rozmów w amatorskich klubach filmowych w latach 2002-2004. Uczestniczyli w nich Franciszek Dzida, Jan Dzida, Kazimierz Pudełko, Józef Orawiec z AKF „Klaps”, Chybie; Stefan Skrzypek z AKF „Radok”, Rawicz; Piotr Majdrowicz, Janusz Piwowarski, Roman Madejski, Jerzy Jernas, Mirosław Skrzypczak, Mikołaj Jazdon
z AKF „AWA”, Poznań; Jan i Danuta Maćkow z AKF „Śląsk”, Katowice, Julian Jaskólski z AKF
„X Muza”, Gdańsk.

ENTHUSIASTS SPEAKING part.3.p.5

later. But it’s not true, it never gets edited, and a lot of trash remains. Learning from the classics was a lesson of discipline.

The cameraman replaces the DV tape. Nobody pays any attention to it. They continue to listen.

- We weren’t forced to do anything, we only occasionally had to make a “congratulatory scroll” to celebrate the factory’s anniversary, something similar to a commercial nowadays. This was taken for granted and in no way interfered with the making of our own films. We didn’t identify with those commissioned jobs but at the same time we were aware that film can serve as propaganda. We wanted to talk about our own lives and our own worlds which didn’t resemble what was shown by the official city or factory newsreels.

The young man releases the camera from the tripod. He turns on the video player. Somebody draws the heavy bistre curtains. We see shots from Rawicz on the monitor, a group of filmmakers with cameras get off the bus. The town welcomes amateur film makers with banners. It is 1971.

Poznań Central Station. A train for Warszawa Wschodnia arrives at platform one. An empty second class compartment with old PKP branded curtains trapped in the window. A man selling beer from a sports bag walks along the corridor. The train starts moving, at the very last minute he jumps out.

Marysia Lewandowska

The script is based on interviews with amateur film-makers: Franciszek Dzida, Jan Dzida, Kazimierz Pudełko, Józef Orawiec from „Klaps” Amateur Film Club in Chybie; Stefan Skrzypek from „Radok” Amateur Film Club in Rawicz; Piotr Majdrowicz, Janusz Piwowarski, Roman Madejski, Jerzy Jernas, Mirosław Skrzypczak, Mikołaj Jazdon from „AWA” Amateur Film Club in Poznań; Jan and Danuta Maćkow from „Ślask” Amateur Film Club in Katowice; and Julian Jaskólski from „X Muza” Amateur Film Club in Gdańsk.

kluby, kalendarium, noty
clubs, calendar, bios

L I S T A C Z Ł O N K Ó W

AMATORSKIEGO KLUBU FILMOWEGO " M U Z A "

Lp.	Nazwisko i imię	Zawód	Wiek	Adres
I.	SIENKOWSKI ANTONI	Kinooperator	30	Konin ul.22 Li
2.	SZYK JÓZEF	Plastyk	35	Golina ul. Kole
3.	BIELIŃSKI ROMAN	Ślusarz	60	Konin ul. Pl.G
4.	RAKOWICZ CZESŁAW	Plastyk	32	Konin ul. 22 L
5.	SCHNEIDER GUSTAW	Ślusarz	32	Konin 20lecia
6.	WAWRZYNIAK PIOTR	Inżynier		Konin ul.Powst
7.	PIETRZAK STEFAN	Fotograf	26	Konin ul. 22Li
8.	RAKOWICZ JAN	Student	21	Konin ul. Al.
9.	SIKORSKI BOLESŁAW	Prezes	33	Konin ul.22Lip
IO.	SOKOŁOWSKI BENEDYKT	Ślusarz	29	Konin ul. Bron
II.	MAKAROWICZ MIROSŁAW	Uczeń	I9	Konin ul.Kleos
I2.	KRĘŻEL ROMAN	Uczeń	I8	Konin ul. ENE
I3.	PRZYBYLAK KRZYSZTOF	Uczeń	I8	Konin ul. Brze
I4.	SOSNOWSKI KRZYSZTOF	Uczeń	I8	Konin ul. Górn
I5.	WRÓBEL GRZEGORZ	Ślusarz	23	Konin ul.
I6.	PRZYBYŁOWICZ WALDEMAR	Uczeń	I8	Konin ul. Al.
I7.	JANIAK JOLANTA	Prac. Adm.	I8	Konin ul. Zawa
I8.	SMAGALSKA RENATA	Prac. Adm.	I8	Konin ul. Wago
I9.	Stalińś Zofia	Plastyk	30	Konin ul. 22 L
20.	SIENKOWSKA MARIA	Krawiec	27	Konin ul. 22 L

/podpis Sekretarza AKF/ /podpis

Kluby reprezentowane w projekcie *Entuzjaści*

AKF „Bielsko” MDK Włókniarz, Bielsko-Biała
AKF „Cyklop”, Opole
AKF „Jaś”, Pyskowice
AKF „Klaps” Cukrownia/Rafineria, Chybie
AKF „Chorzowska ósemka”, Chorzów
AKF „Awa” Pałac Kultury, Poznań
AKF „Radok”, Rawicz
SAKF „Jupiter”, Bydgoszcz
AKF „Grunwald“ MDK, Olsztyn
AKF „Chemik” DK, Oświęcim
AKF „Muza” DK Oskard, Konin
AKF „Nowa Huta” NCK, Kraków
AKF „Sawa” MCK, Warszawa
TWF, Warszawa
AKF „Wiedza”, Warszawa
AKF „Pegaz”, Warszawa
AKF “Śląsk”, Katowice
AKF „X Muza”, Gdańsk
AKF „Alka”, Puck
AKF „Groteska” Blachownia, Kędzierzyn Koźle
AKF „Iks” Mikołów
AKF „Pętla”, Toruń

Inne kluby działające w latach 50-85

AKF „Fakt” Z-dy Azotowe, Tarnów
AKF „Alfa” Z.A. „Włocławek”
AKF „Stilon” Z.A. „Włocławek”
AKF „Karkonosze” ZWCh „Chemitex-Celwiskoza”
AKF „Wiskord” ZWCh „Chemitex-Wiskord”
AKF „Fakt” Chodakowskie ZWCh „Chemitex”
AKF „Styk” ZWCh „Chemitex-Elana”
AKF „Zasada” PP-H „Polskie Odczynniki Chem.”
AKF „Chemik” TiF „Pronit”
AKF „Krokus” ZTS „Nitorn-Erg”
AKF „Lakfa” Wrocławska F-ka Farb i Lakier.
AKF „Polifarb” Kieleckie Z-dy F. i Lak., Bliżyn
AKF „Cefol” ZTS „Cefol-Erg”
AKF „Fokus” Cieszyńska F-ka F. i Lakier.
AKF „Kameleon” ZTS „Gamrat-Erg”
AKF „Soczewka” ZtiF, Pustków
AKF „Polfa” Jeleniogórskie Z.Farm. „Polfa”
AKF „Capsula” Tarchomińskie Z.Farm. „Polfa”
AKF „Polfa” Warszawskie Z.Farm. „Polfa”
AKF „Polfa” Starogardzkie Z.Farm. „Polfa”
AKF „Raj-Naj” ZUCH „Metalchem”, Kościan
AKF „Syzyf” ZACH „Metalchem”, Gliwice
AKF „Pryzmat” ZPM „Metalchem”, Annopol
AKF „Teksik” ZUCH „Metalchem”, Kędzierzyn
AKF „Daltastal” ZUCH „ Metalchem”, Toruń
AKF „Chemik” Janikowskie Z-dy Sodowe
AKF „Sodfilm” Inowrocławskie Z-dy Chemiczne
AKF „Bolchem” Z.Ch. „Wizów”
AKF „Zbliżenie” Toruńskie ZPN „Polchem”
AKF „Polifoska” Z.Ch. „Police”
AKF „Epoxyd” Z.Ch. „Organika-Sarzyna”
AKF „Foton” Bydgoskie Z.F.„Organika-Foton”
AKF „Kwant” Warszawskie Z.F.„Organika-Foton”
AKF „Tęcza” Wolskie Z.P.Barwników „Organika”
AKF „Rytm” Dębickie Z.O.Sam. „Stomil”
AKF „Stomil-Chemia” Poznańskie Z.O.Sam. „Stomil”
AKF „Orfeusz” Katowickie Z.Ch.G. „Pollena”-Z-2
AKF „Miś” Bydgoskie Z.Ch.G. „Pollena”
AKF „Aroma” F-ka Syntet. Zapach. „Pollena-Aroma”
AKF „Filipek” przy Powiatowej Spółdzielni Pracy Usług Wielobranżowych, Głubczyce
AKF „Foto-Lina” przy Miejskim Domu Kultury, Gorzów Śląski
AKF „Mikrofilm” przy Związkach Zawodowych Pracowników Przemysłu Włókienniczegoi Skórzanego Zakładów Galmet, Głuchołazy
AKF „Pryzmat” przy Głuchołaskich Zakładach Mebli
AKF „Corrida” przy Wojewódzkim Państwowym Zakładzie Unasieniania Zwierząt, Karczów
AKF „Alchemik” przy Zakładowym Domu Kultury „Chemik”, Kędzierzyn
AKF „Etiuda” przy Powiatowym Domu Kultury, Koźle
AKF „Koniczynka” przy Gminnym Spółdzielczym Międzyzakładowym Ośrodku Kultury Filmowej i Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Łąka
AKF „8/16” przy 13 Komendzie Miejskiej i Powiatowej Milicji Obywatelskiej, Nysa
AKF „Szczeniak” przy Zakładach Budowy Nadwozi Samochodowych, Nysa
AKF „Jupiter” przy Państwowym Domu Kultury, Olesno
AKF „Kręciołek” przy Zarządzie Wojewódzkim Związku Młodzieży Socjalistycznej i Wojewódzkim Domu Kultury, Opole
AKF im W. Jasnego przy Miejskim Domu Kultury, Racibórz
AKF „Amator” przy Państwowym Domu Kultury, Strzelce Opolskie
AKF „Filmator” przy Międzyzakładowym Domu Kultury, Wołczyn
AKF „Złotofilm” przy Gromadzkim Domu Kultury, Złotogłowice
AKF „Hutnik” przy Zakładowym Domu Kultury Zakładów Koksowniczych, Zdzieszowice
AKF przy Piotrowickiej Fabryce Maszyn, Katowice-Piotrowice
AKF „Nakrętka” przy Fabryce Śrub, Żywiec
AKF „Jelenia Góra”
AKF „Wrocław” w Wojewódzkim Domu Kultury
AKF przy Technikum Mechanicznym, Zabrze
AKF „Świdnica”
AKF „Plener”, Bolków
AKF „NOT”, Wrocław
AKF „Metalowiec”, Czechowice-Dziedzice
AKF „Tęcza”, Skarżysko-Kamienna
AKF „Projektor”, Białystok
AKF „Kalejdoskop” przy Powiatowym Domu Kultury, Turek
AKF „Start” przy Powiatowym Domu Kultury, Trzebnica
AKF „Dana”, Białystok
AKF im. A. Munka, Sosnowiec
AKF „Copal”, Koszalin
AKF „Antygen” Łódź

Kalendarium obejmuje wybrane wydarzenia kulturalne, polityczne, obyczajowe i społeczne PRL-u. Zamyka się w latach 1952-1981, czasie najciekawszej, najbardziej intensywnej i twórczej działalności filmowców zrzeszonych w Amatorskich Klubach Filmowych.

Kalendarium obejmuje wybrane wydarzenia kulturalne, polityczne, obyczajowe i społeczne PRL-u. Zamyka się w latach 1952-1981, czasie najciekawszej, najbardziej intensywnej i twórczej działalności filmowców zrzeszonych w Amatorskich Klubach Filmowych.

1952
Rozpoczyna działalność pierwsza polska stacja telewizyjna.

Powołanie Centralnego Urzędu Kinematografii jako „naczelnej władzy filmowej".

I Ogólnopolski Zjazd 300 Przodujących Pracowników Kin.

Ogłoszenie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Ukończono Plac Konstytucji, MDM i Centralny Park Kultury w Warszawie.

1953
Śmierć Józefa Stalina.

Kwiecień ogłoszony w Polsce miesiącem kina. Hasło przewodnie „Widz gospodarzem kina".

Odbudowa po zniszczeniach wojennych Starego Miasta w Warszawie.

Początek regularnego nadawania audycji telewizyjnych.

1954
„Nowe Drogi" krytykują administrowanie sztuką jako przykład podporządkowania doktrynie realizmu socjalistycznego.

Zero w reżyserii Zbigniewa Cybulskiego inauguruje działalność studenckiego teatru satyrycznego Bim-Bom w Gdańsku.

1955
Początek Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

Utworzone zostają zespoły realizatorów filmowych - oryginalna forma samorządu twórców.

Podpisanie Układu Warszawskiego - paktu militarnego obozu komunistycznego.

Powołanie Rady Amatorskiego Ruchu Filmowego.

I Festiwal Filmów Amatorskich w Stalinogrodzie (Katowicach).

Otwarcie przekazanego Polsce przez ZSRR Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.

Rozpoczyna działalność Centralne Archiwum Filmowe (Filmoteka Polska).

Oddanie do użytku Stadionu X-lecia w Warszawie.

Okręgowy Zarząd Kin w Krakowie uruchamia kino objazdowe w wagonie kolejowym dla 60 widzów.

Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów o Pokój i Przyjaźń w Warszawie.

W Warszawie powstaje pierwszy Dyskusyjny Klub Filmowy.

Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi" w warszawskim Arsenale - symbol początku odwilży w polskiej sztuce.

1956
Pierwsze walne zebranie Klubu Krzywego Koła w Warszawie.

Uchwała KC PZPR „O przezwyciężeniu kultu jednostki i jego następstw".

Manifestacje robotnicze w Poznaniu krwawo stłumione przez wojsko (ginie ponad 70 osób).

Pierwszy numer dwumiesięcznika „Film na świecie" z przedrukami z zagranicznej prasy filmowej.

Utworzenie Polskiej Federacji Amatorskich Klubów Filmowych w Warszawie.

Inauguracja Kina Dawnych Filmów Iluzjon w Warszawie.

I miejsce Elżbiety Krzesińskiej w skoku w dal kobiet na olimpiadzie w Melbourne.

Warszawska Jesień - pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Polsce.

Powstaje Studio Pantominy Henryka Tomaszewskiego we Wrocławiu.

Porozumienie o zakupie przez Polskę filmów amerykańskich.

1957
Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w warszawskiej Zachęcie.

Zaczyna się ukazywać tygodnik „Polityka".

Premiera *Kanału* Andrzeja Wajdy.

Pierwszy numer tygodnika „Ekran".

W Krzysztoforach zostaje reaktywowana *Grupa Krakowska* (m.in.: T. Brzozowski, M. Jarema, T. Kantor, K. Mikulski, J. Nowosielski).

Pierwsze po wojnie wybory Miss Polonia, zwycięża - Alicja Bobrowska.

Polska Kronika Filmowa rozpoczyna prezentowanie dwóch wydań tygodniowo.

Rusza produkcja samochodu Syrena.

Protest Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich przeciwko rosnącym ingerencjom cenzury.

1958
Premiera filmu *Eroica* Andrzeja Munka.

Początek kabaretu radiowego *Podwieczorek przy mikrofonie*.

Pierwszy numer miesięcznika „Odra" we Wrocławiu.

Uruchomienie w Świerku pod Warszawą polskiego reaktora atomowego Ewa.

Narodziny Kabaretu Starszych Panów (Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski).

Projekt „Tysiąc Szkół na Tysiąclecie Państwa Polskiego".

I Festiwal Festiwali Filmowych, nazwany później „Konfrontacje"

Podwyżka cen biletów kinowych w całym kraju.

1959
Z powodu trudności w zaopatrzeniu Ministerstwo Handlu Wewnętrznego ogłasza poniedziałek dniem bezmięsnym.

Na Wydziale Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego powstaje Zakład Wiedzy o Filmie.

Debiut Krzysztofa Pendereckiego na festiwalu „Warszawska Jesień".

Międzynarodowy Festiwal Filmów Amatorskich w Katowicach.

Norbert Boronowski z AKF „Śląsk" wybrany na przewodniczącego Międzynarodowej Federacji Kina Amatorskiego (UNICA).

Kino Adria w Łodzi jako pierwsze w Polsce rozpoczyna działalność kin studyjnych.

1960
Premiera *Krzyżaków* Aleksandra Forda.

Zaczyna ukazywać się magazyn studencki „ITD".

Otwarcie Kina Dobrych Filmów w Warszawie. W programie filmy o „wysokich walorach artystycznych".

John F. Kennedy wybrany na prezydenta USA.

Sukcesy Polaków na Olimpiadzie w Rzymie: złote medale: bieg na 3 km z przeszkodami - Z. Krzyszkowiak; trójskok - J. Szmidt; boks - K. Paździor; podnoszenie ciężarów - I. Paliński

1961
Początek Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie.

Jazz Jamboree w Warszawie, odtąd corocznie.

Z inicjatywy Gerarda Kwiatkowskiego powstaje Galeria El w Elblągu.

Usunięcie lekcji religii ze szkół.

1962
Realizacja debiutu Romana Polańskiego *Nóż w wodzie*.

Wystawa *Metafory* w Sopocie.

Oddanie do użytku Domu Handlowego Supersam w Warszawie.

1963
Pierwszy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu.

Premiera filmu *Pasażerka* Andrzeja Munka.

Walentyna Tiereszkowa - pierwsza kobieta w kosmosie.

1964
List 34 pisarzy i uczonych do premiera Józefa Cyrankiewicza - pierwszy zbiorowy akt protestu przeciwko polityce kulturalnej.

Powstaje Galeria Od Nowa w Poznaniu pod kierownictwem Andrzeja Matuszewskiego.

1965
Jerzy Grotowski przenosi się do Wrocławia. Zmiana nazwy jego teatru na Instytut Badań Metody Aktorskiej.

I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Ekspozycja na terenie i dzięki wsparciu

zakładu ZAMECH.

I Warszawskie Spotkania Teatralne.

„List otwarty do partii”- lewicowa krytyka programu Gomułki napisana przez Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego

Rozpoczęcie zdjęć do pierwszego serialu kryminalnego TVP *Kapitan Sowa na tropie* w reżyserii Stanisława Barei.

Otwarcie odbudowanego Teatru Wielkiego w Warszawie.

I Międzynarodowy Festiwal Studenckiego Filmu Amatorskiego w Warszawie pod hasłem „Młodzież we współczesnym świecie”.

Inauguracja Galerii Współczesnej w Warszawie pod kierownictwem Marii i Janusza Boguckich.

Pierwszy numer miesięcznika „Poezja”.

1966
Centralne uroczystości religijne Milenium na Jasnej Górze (obchody Tysiąclecia Chrztu Polski).

Początek działalności Galerii Foksal w Warszawie pod kierownictwem Wiesława Borowskiego, Hanny Ptaszkowskiej i Mariusza Thorka.

Pierwsze Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie

Powołanie Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

1967
Odsłonięcie pomnika-mauzoleum ku czci ofiar masowej zagłady w Auschwitz-Birkenau.

Otwarcie galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu pod kierownictwem Jerzego Ludwińskiego.

Tragiczna śmierć Zbigniewa Cybulskiego we Wrocławiu.

Przyjazd generała Charlesa de Gaulle’a do Polski.

Oddanie do użytku gmachu Międzynarodowego Portu Lotniczego Okęcie w Warszawie.

W FSO na Żeraniu ruszyła seryjna produkcja fiata 125p na licencji włoskiej.

Pierwsza emisja serialu telewizyjnego *Stawka większa niż życie.*

I Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Filmów Turystycznych i Krajoznawczych w Olsztynie.

Pierwszy numer tygodnika filmowego „Magazyn Filmowy”.

Koncert zespołu The Rolling Stones w warszawskiej Sali Kongresowej.

Premiera *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym w Warszawie w reżyserii Kazimierza Dejmka.

1968
Zdjęcie z afisza *Dziadów* wywołuje strajki studenckie w Warszawie, Krakowie, Łodzi, Toruniu, Poznaniu, Wrocławiu, zakończone surowymi represjami ze strony władz.

Kandydaci na studia dostają dodatkowe 2 punkty za pochodzenie i 2 punkty za służbę wojskową lub co najmniej 6 miesięcy pracy.

Trzy polskie dywizje wkroczyły na teren Czechosłowacji.

Pierwsza emisja serialu *Czterej pancerni i pies*.

Pierwszy numer miesięcznika Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmów „Kultura Filmowa”.

Premiera filmu *Żywot Mateusza* Witolda Leszczyńskiego.

1969
Premiera filmu *Struktura kryształu* Krzysztofa Zanussiego.

Powołanie nowych zespołów filmowych, pozbawionych jednak funkcji producentów filmowych.

Premiera filmu *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy

1970
Premiera *Rejsu* Marka Piwowskiego.

Podwyżka cen, fala strajków i manifestacji w Gdańsku i Szczecinie (giną 44 osoby).

Początek emisji II Programu TVP.

Plenum KC. Władysław Gomułka odwołany z funkcji I sekretarza KC. Jego miejsce zajmuje Edward Gierek.

Oddanie do użytku hali widowiskowo-sportowej tzw. Spodka w Katowicach.

Powstaje „Warsztat Formy Filmowej” w Łodzi.

1971
Spotkanie Edwarda Gierka ze strajkującymi w Szczecinie. Obietnice demokratyzacji życia politycznego i poprawy warunków życia.

Strajki w zakładach tekstylnych w Łodzi na skutek podwyżki cen.

Cofnięcie podwyżki i koniec strajków.

Pierwszy numer miesięcznika „Literatura na świecie”.

Emisja pierwszego barwnego programu telewizyjnego.

W większych miastach pojawia się w sprzedaży Coca-Cola.

1972
Wstrzymanie złożonej w wydawnictwie Czytelnik *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego.

Złoty medal Wojciecha Fortuny w skokach narciarskich podczas XI Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Sapporo.

Otwarcie Helsińskiej Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie (KBWE).

I Festiwal Kiczu Filmowego w Poznaniu.

Rusza produkcja Fiata 126p.

Powstaje Teatr Studio pod dyrekcją Józefa Szajny.

1973
I Międzynarodowe Spotkania Filmowe „Młodzi na Ekranie" w Koszalinie.

Powstaje Przedsiębiorstwo Eksportu Wewnętrznego, czyli „Pewex" prowadzący sprzedaż towarów za dewizy i wprowadzone w 1960 roku przez Bank PKO tzw. bony towarowe.

Wprowadzenie Niedzieli Czynu Partyjnego; pierwsza odbyła się 30 września 1973, ostatnia 23 września 1980.

1974
Trzecie miejsce polskiej drużyny piłkarskiej w mistrzostwach świata.

I Festiwal Filmów Fabularnych w Gdańsku.

W Psarach koło Kielc zaczyna działać pierwsza naziemna stacja łączności satelitarnej.

1975
Premiera *Ziemi obiecanej* Andrzeja Wajdy.

Oddanie do użytku Dworca Centralnego w Warszawie.

XXXVII Międzynarodowy Konkurs Filmów Amatorskich UNICA w Toruniu.

Premiera *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora w teatrze Cricot II w Krakowie.

1976
Uchwała sejmu o podwyżce cen (mięsa o 69%, drobiu 30%, masła, serów - 50%, cukru - 100%).

Protesty w Radomiu, Płocku i Ursusie zostają spacyfikowane przez milicję. Strajki w 40 zakładach pracy w całym kraju.

Rząd wprowadza kartki na cukier.

Powstaje Komitet Obrony Robotników (KOR) - organizacja opozycyjna intelektualistów i działaczy społecznych.

Na XXI Igrzyskach Olimpijskich w Montrealu Polacy zdobywają 7 złotych medali.

Koncert zespołu ABBA w Warszawie.

Premiera *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy.

1977
Zaczyna ukazywać się „Zapis".

Powstanie Niezależnego Klubu Dyskusyjnego w Łodzi.

1978
Mirosław Hermaszewski - pierwszy Polak w kosmosie.

Kardynał Karol Wojtyła wybrany na papieża.

Wanda Rutkiewicz zdobywa Mount Everest jako pierwsza Polka, pierwsza Europejka i trzecia kobieta na świecie.

Na Śląsku Kazimierz Świtoń zakłada Komitet Założycielski Wolnych Związków Zawodowych (KZ WZZ).

1979
Próba wysadzenia pomnika Lenina w Nowej Hucie. Pomnik uszkodzony, sprawców nie wykryto.

Wydanie poza cenzurą *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego.

Tragiczny wybuch w rotundzie PKO w Warszawie, kilkadziesiąt ofiar śmiertelnych.

Premiera *Amatora* w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego w Chybiu.

Pierwszy numer kwartalnika „Res Publica".

Wizyta papieża Jana Pawła II w Polsce.

1980
Zdjęto zakaz rozpowszechniania z kilkunastu filmów fabularnych i dokumentalnych.

Władze centralne otrzymują „List 44" nawołujący do zaostrzenia polityki kulturalnej.

Podwyżka cen mięsa i wędlin pod pretekstem „rozszerzenia sprzedaży komercyjnej". Strajki w Ursusie, Sanoku, Tarnowie.

Narastanie strajków na terenie całej Polski.

Ekipa Polskiej Kroniki Filmowej zostaje wpuszczona na teren Stoczni Gdańskiej, ekipa telewizyjna zostaje za bramą.

Po fali ogólnopolskich strajków rząd decyduje się na podpisanie porozumień z robotnikami (Szczecin - 30 VIII, Gdańsk - 31 VIII). Na mocy porozumienia powstaje Niezależny Samorządny Związek Zawodowy Solidarność.

Czesław Miłosz laureatem Nagrody Nobla.

1981
Olsztyński DKF „Za" organizuje przegląd filmów zatrzymanych przez cenzurę „Film a rzeczywistość lat 70.".

Pierwszy numer tygodnika „Solidarność".

I sekretarz KC PZPR, generał Wojciech Jaruzelski wprowadza 13.XII stan wojenny. To odpowiedź na wzrost nastrojów opozycyjnych i trudności gospodarcze. Stan wojenny będzie trwał do 22 VII 1983 r.

Zawieszenie Polskiej Kroniki Filmowej po wprowadzeniu stanu wojennego.

W okresie od 13 grudnia 1981 do 9 grudnia 1982 internowano ok. 10 tys. osób.

Opracował Michał Jachuła

Sebastian Cichocki (ur. 1975) jest socjologiem, zajmuje się także dziennikarstwem, krytyką sztuki i działalnością kuratorską. Jest kuratorem galerii sztuki współczesnej Kronika w Bytomiu, współpracuje także z innymi instytucjami, jak Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach i Fundacja Galerii Foksal w Warszawie. Opublikował ponad 100 tekstów dotyczących sztuki najnowszej w pismach artystycznych, magazynach internetowych, katalogach i książkach. Mieszka w Gliwicach, pracuje w Bytomiu i Warszawie.

Mikołaj Jazdon (ur. 1971), filmoznawca, wykładowca na UAM w Poznaniu. Autor książki „Dokumenty Kieślowskiego" (2002) oraz wielokrotnie nagradzanych amatorskich filmów dokumentalnych, m.in. „Oczekiwania" (1994), „Ostatniego spotkania z Krzysztofem Kieślowskim" (1996). Jest dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „Off Cinema" oraz redaktorem międzynarodowego pisma filmowego „Images". Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Łukasz Ronduda (ur. 1976), historyk sztuki, kurator Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (m.in. prowadzi projekt Archiwum Polskiego Filmu Eksperymentalnego www.csw.art.pl/archfilm). Doktorant w Zakładzie Mediów Elektronicznych Uniwersytetu Łódzkiego, tam również wykłada film eksperymentalny, sztukę wideo i sztukę nowych mediów. Pisze dysertację poświęconą strategiom subwersywnym w sztukach medialnych. Mieszka i pracuje w Warszawie.

Adam Szymczyk (ur. 1970) Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Kurator, autor tekstów o sztuce współczesnej, do roku 2003 związany z Fundacją Galerii Foksal, od 2004 dyrektor Kunsthalle Basel. Mieszka i pracuje w Bazylei.

Marysia Lewandowska i Neil Cummings mieszkają i pracują w Londynie. Od 1995 roku realizują wspólne projekty artystyczne.

2004
The Uses of Adversity part one, projekcja filmowa, część festiwalu **Diaporama** w Barcelonie, Hiszpania
The Uses of Adversity part two, projekcja filmowa w **Arte Leku,** San Sebastian, Hiszpania
The Commons, projekt realizowany w ramach ***International*** na **Liverpool Biennial,** Anglia.

2003
Reprise część zbiorowej wystawy ***Independence*** w **South London Gallery,** Londyn, Anglia

2002
Capital, stanowiącą część zbiorowej wystawy zatytułowanej ***The Gift,*** zorganizowanej przez ICI New York i pokazywanej m.in. w **The Bronx Museum,** Nowy York, USA
Welcome, wideo prezentowane w **Galerii Zderzak** stanowił cześć sympozjum **Polyphony of Voices** w Krakowie.
Free Trade, instalacja muzealna na inaugurację otwarcia **Manchester Art Gallery,** Manchester, Anglia

2001
Use Value instalacja dźwiękowa na wystawie ***Give and Take*** przygotowanej przez **Serpentine Gallery** i **Victoria & Albert Museum w** Londynie. Anglia.
Modern Chairs 1918-1970-2000 instalacja, część **Centenary Exhibition w Whitechapel Art Gallery,** Londyn, Anglia
Capital, projekt zainicjował serie artystycznych interwencji w **Tate Modern**, Londyn, Anglia
Trafficking, seria fotografii na wystawie **Trade**, prezentowana w **Fotomuseum** w Winterthur, Szwajcaria

2000
Not Hansard: The common wealth, kolekcja druków w **John Hansard Gallery** w Southampton, Anglia
Voila w **Musee d'Art Contemporain de la Ville de Paris**, Francja.
Documents w **Design Council Archive** projekt stypendialny zorganizowany przez **Photoworks,** Brighton, Anglia

1999
Gesichter und Dinge, seria fotografii w **Neue Gesellschaft für Bildende Kunst** w Berlinie, Niemcy

1998
Pour Les Curieux, instalacja w **Musee d'Art et d'Histoire** w Genewie, Szwajcaria
Interarchiv, udział w projekcie zorganizowanym przez **Universität Lüneburg,** Niemcy

1997
Browse, przewodnik będący częścią projektu ***Collected*** prezentowanego przez **The Photographers Gallery** w Londynie, Anglia

1996
Errata towarzyszyła wystawie ***Now/Here*** w **Louisiana Museum of Modern Art** w Humlebaek, Dania.
Contents:Tiensevest 31 CD - ROM stanowił cześć wystawy ***Material Culture*** w **Hayward Gallery** w Londynie, Anglia

Publikacje
Free Trade 2002 Manchester Art Gallery, Manchester
Capital 2001 Tate Publishing, Londyn
Documents 2000 Photoworks, Brighton
The Value of Things 2000 August/Birkhauser, Londyn, Bazylea
Lost Property 1996 Chance Books/PADT Londyn

Nadchodzące w 2005
Enthusiasts, Whitechapel Art Gallery, Londyn, Anglia

Więcej informacji: http://www.chanceprojects.com

Fotografie i druki pochodzą z następujących archiwów

Federacji Niezależnych Twórców Filmowych, Warszawa → s.19, 21, 25, 29, 48, 49, 73, 83, 98
Juliana Ficka, AKF Alka Puck → s.54/55
Juliana Jaskólskiego, AKF X Muza Gdańsk → s. 79, 89
Antoniego Kreisa, AKF Chorzowska ósemka Chorzów → s. 38/39, 94, 115, 134
Henryka Lehnerta, AKF Chemik Oświęcim → s. 23, 27, 31, 35, 72, 115
Danuty i Jana Maćkow, AKF Śląsk Katowice → s. 53, 76, 84, 89, 118, 123, 128, 129
Stanisława Pulsa, SAKF Jupiter Bydgoszcz → s. 90, 116/117, 122, 124/125, 129, 130, 131, 132/133
Jerzego Ridana, Kraków → s. 80
Józefa Robakowskiego, AKF Pętla Toruń → s. 97
Antoniego Sieńkowskiego, AKF Muza Konin → s. 40, 150
Mieczysława Szemalikowskiego, AKF Śląsk Katowice → s. 89, 91
Krzysztofa Zanussiego, Warszawa → s. 3, 5, 7, 89
Klubu AKF Awa Poznań → s. 85, 94, 96, 97, 115
Klubu AKF Bielsko w MDK Bielsko Biała → s. 88, 93, 131
Klubu AKF Groteska Kędzierzyn Koźle → s. 42/43, 78, 96, 120/121
Klubu AKF Grunwald w CEIK Olsztyn → s. 77, 78, 79, 80/81, 86/87, 122, 123, 126, 127
Klubu AKF Iks Mikołów → s. 34, 112
Klubu AKF Klaps Chybie → s. 36, 41, 45, 74/75, 82, 95
Klubu AKF Sawa Warszawa → s. 37, 44, 46, 47, 50, 51, 92, 99, 114, 119, 129, 135, 136

Marysia Lewandowska, Neil Cummings

ENTUZJAŚCI Z AMATORSKICH KLUBÓW FILMOWYCH

ENTHUSIASTS FROM AMATEUR FILM CLUBS

26.06 – 29.08.2004

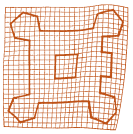
kurator, redakcja katalogu: Łukasz Ronduda

tłumaczenia: Borys Pugacz-Muraszkiewicz, Ewa Mikina, Małgorzata Sady

projekt graficzny: Grzegorz Laszuk[K+S]

druk: DRUK INTRO SA

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
00-461 Warszawa, Al. Ujazdowskie 6, tel. 628 12 71/3, www.csw.art.pl



Współorganizatorzy

Partnerzy

Sponsorzy

Partoni Medialni

ISBN 83-88277-33-2