

Poza krótkim okresem przełomu XIX i XX stulecia, przez pierwsze pół wieku swego istnienia polski film niefikcyjny traktowany był zawsze jako zjawisko spoza centrum życia filmowego, zjawisko drugo- i trzecioplanowe: raz mniej, kiedy indziej bardziej istotne dla całości budowanego obrazu.

Złota epoka ruchomych obrazów, które dziś nazywamy filmami dokumentalnymi, przypadła na pierwszą dekadę XX wieku, zanim jeszcze sercami i umysłami widzów zawładnęły historie fabularne – romanse, sensacje, widowiska historyczne. W pierwszej dekadzie swego istnienia filmy były przede wszystkim ważnym źródłem informacji o świecie – o tym, jaki ruch panuje na ulicach Krakowa czy Warszawy, jak przebiegały uroczystości pogrzebowe Elizy Orzeszkowej czy Bolesława Prusa, jak wygląda samochód, corso kwiatowe, jak odsłaniano pomnik Adama Mickiewicza we Lwowie. Mówię tu tylko o filmach realizowanych na ziemiach polskich, nie włączając w to obrazów amerykańskich, niemieckich, francuskich. Pisałam o tym szeroko w książce *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*.

Dokument filmowy w tych pierwszych latach stał się więc także sposobem nowego widzenia kultury z całą jej złożonością i różnorodnością. Więcej – pokazując widoki Łodzi, Bydgoszczy czy Warszawy, stwarzał szansę kulturowego zaistnienia lokalnych społeczności w niespotykanym dotąd wymiarze. W warunkach rozbitego, nieistniejącego państwa zapisana na taśmie filmowej atmosfera polskiego miasta, zwyczaj lub po prostu codzienność nabierały szczególnego znaczenia. Inna rzecz, że do czasu Wielkiej Wojny filmy dokumentalne, obrazki rodzajowe realizowane w Warszawie czy Krakowie miały znacznie trudniejszą drogę do polskiego widza w innych zaborach niż filmy francuskie czy amerykańskie.

Lata Wielkiej Wojny i późniejsze konflikty zbrojne w przypadku filmów niefikcyjnych wzmocniły rolę i znaczenie obrazu o charakterze dokumentalnym.

Przez całe lata dwudzieste film dokumentalny nie tylko w Polsce traktuje się bardzo instrumentalnie, użytkowo, rzadko widząc w nim szansę na zapis socjologiczny czy poszukiwania artystyczne. Choć jednocześnie daje się zaobserwować kilka tendencji, kilka wzajemnie przenikających się kierunków rozwojowych filmu niefikcyjnego: kroniki, różnego typu aktualności krajowe, filmy o charakterze krajoznawczym, których intencją

jest scalenie ziem polskich w mentalności Polaków z ziem byłych trzech zaborów. Ta sama intencja przyświeca przekazom filmowym odwołującym się do historii i polskiej tradycji. Pojawia się też nowy wątek, rozwijany w latach trzydziestych, „filmu krótkiego” jako „szkoły dla przyszłych realizatorów filmów fabularnych”. Bez wątpienia momentem przełomowym dla rodzimej produkcji filmów dokumentalnych była w roku 1928 dziesiąta rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości. Powstało z tej okazji kilka pełnometrażowych filmów zestawnych (montażowych), wyprodukowanych w wielu kopiach, dzięki którym udało się ocalić choć niewielką część najstarszych materiałów filmowych.

Po kilkuletnich zmaganiach z dźwiękiem, w dekadzie lat trzydziestych film niefikcyjny silniej niż dotąd wciągnięty został w orbitę aktualnej polityki państwa. W refleksji filmowej nadal rzadko używa się terminu „film dokumentalny”, zastrzegając go do zdjęć z wydarzeń historycznych. Najczęściej mówi się o filmie krótkim, jego znaczeniu dydaktycznym, oświatowym, choć owa bardzo szeroko rozumiana „oświatowość” często przykrywa banał tematu i schematyczność myśli. Niemniej, wątek filmu niefikcyjnego służącego oświacie okazuje się niezmiernie ważny. Niewielu twórców myśli o filmie niefikcyjnym w kategoriach artystycznych, szukając uzasadnienia dla tego typu produkcji w sferze szeroko rozumianej „przydatności”. Taka jest też polityka Polskiej Agencji Telegraficznej, której kulminacją jest akcja przekopowywania filmów niefikcyjnych na taśmę 16 mm, łatwą do wykorzystania w edukacji.

Stąd też realizatorzy nadal najchętniej poruszają się po tematach z kręgu tradycji, chlubnej przeszłości, często wykorzystują tematy krajoznawcze, a słabość swoich produkcji tłumaczą koniecznością i wymogiem dotarcia do najszerzego widza. Dopiero w połowie lat trzydziestych i później uwagę zwracają filmy, także średnio- i pełnometrażowe, realizowane już z pełną świadomością koniecznego sporządzania poszerzonej dokumentacji rozmaitych zjawisk ze sfery życia społecznego, gospodarczego czy kulturalnego.

Przemiany filmu niefikcyjnego w Polsce w latach 1896–1944 ujęte całościowo nie były dotąd przedmiotem osobnego opracowania. W pionierskiej pracy powstałej w latach sześćdziesiątych, jaką był tom pierwszy *Historii filmu polskiego 1895–1929*, Władysław Banaszkiewicz i Witold Witczak filmom dokumentalnym i oświatowym (z lat 1923–1929) poświęcili dwie i pół strony. W drugim tomie *Historii filmu polskiego* autorstwa Barbary Armatys, Leszka Armatysa i Wiesława Stradomskiego rozdział *Film krótkometrażowy 1930–1939* zajmuje wprawdzie 60 stron, ale skupiony jest głównie na działalności Polskiej Agencji Telegraficznej, Związku Producentów Filmów Krótkometrażowych i produkcji polskiej „awangardy”, czyli głównie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego („Startu”) – ugrupowania o skromnym dorobku, którego członkowie po roku 1945 zajęli kluczowe stanowiska w polskiej kinemato-

grafii – znacznie mniej miejsca poświęcając innym ciekawym zjawiskom z zakresu produkcji filmowej.

Ze starszych publikacji nadal niezwykle cenna pozostaje wydana w roku 1967 książka Ireny Nowak-Zaorskiej *Polski film oświatowy*. Pozostałe mniej obszerne opracowania historyczne polskiego filmu i kina z konieczności ograniczają zakres tematyki kina niefikcjonalnego przed rokiem 1939 do niezbędnego minimum.

Przyczyn takiego stanu rzeczy jest kilka. Pierwsza z nich, najważniejsza, to fakt, że z całego dorobku polskiego kina niefikcjonalnego (1896–1939) zachowało się do naszych czasów zaledwie około 15–20 procent przedwojennej produkcji, choć różnie się to układa w poszczególnych latach. Nie możemy więc – wzorem zachodnioeuropejskich czy amerykańskich historyków filmu – usiąść przy stole montażowym w archiwum i przeglądać stare taśmy, by na tej podstawie zbudować rozwinięty, podbudowany teoretycznie wywód. W związku z tym nietrafne wydaje mi się mechaniczne przenoszenie standardów refleksji zachodnioeuropejskiej czy amerykańskiej na teren polskich badań. Refleksja zachodnioeuropejska zaczęła się z innego pułapu wyposażenia źródłowego: właśnie od badań archiwalnych, od studiowania samych filmów, które stanowią podstawę tego typu pracy. Poza tym kino niefikcjonalne w Polsce powstawało w okolicznościach pod wieloma względami nieporównywalnych z warunkami zachodnioeuropejskimi, nie mówiąc już o amerykańskich; najpierw w kontekście braku własnej państwowości, a wkrótce – w warunkach ogromnego zapóźnienia ekonomicznego i w kontekście wyzwalań się spod mentalnych pozostałości zaborów.

Jest i inny bardzo prozaiczny powód braku zainteresowania historyków filmu polskim filmem niefikcjonalnym. W dwudziestoleciu międzywojennym nie zdarzyło się w Polsce zjawisko na miarę angielskiego dokumentu społecznego, radzieckiej czy czeskiej awangardy, nie powstał film, który na trwałe zapisałby się w zagranicznej czy polskiej historii sztuki filmowej. To niewątpliwie zniechęca. Cóż więc robić? Pozostawić dotychczasowy stan rzeczy jako nienaruszalny? Uznać, że filmy, scenariusze, dokumenty spłonęły wraz z legendarnym archiwum Ryszarda Biskego? Cierpliwie czekać, aż raz na jakiś czas z któregoś z zagranicznych archiwów spłynie do nas jeden może dwa filmy niefikcjonalne?

W moim przekonaniu, należy – mimo wielu luk i niewiadomych – spróbować dokonać systemowej rekonstrukcji dziejów polskiego filmu niefikcjonalnego na podstawie wszystkich dostępnych aktualnie materiałów.

A zatem rekonstruujemy historię filmu niefikcjonalnego na ziemiach polskich pod trzema zaborami, w latach Wielkiej Wojny, w Polsce niepodległej oraz w latach okupacji. Układamy z rozsypanych puzzli czy – jak kto woli – fragmentów mozaiki całość dotąd nie do końca złożoną. Układamy po raz pierwszy, rozpoczynając od żmudnych i nieefektywnych badań źródłowych.

Nie mamy bardzo wielu filmów (lub mamy je jedynie we fragmentach), a więc musimy bazować na prasie: recenzjach, omówieniach, streszczeniach (wcale nie tak częstych w przypadku filmu krótkiego), kalendarzach, wspomnieniach, oficjalnych sprawozdaniach etc. Często są to źródła zawodne. Recenzenci z lewej i prawej strony międzywojennej sceny politycznej nastawieni byli do polskiego kina więcej niż krytycznie, choć z zupełnie odmiennych powodów. Niekiedy jedynym źródłem wiedzy o filmie jest streszczenie, czasem przypadkowy opis, stąd tak często przywołuję w tekście różne relacje prasowe.

Bez wątplenia szansę lepszej rekonstrukcji historii filmu niefikcjonalnego stworzyły nowe opracowania szczegółowe, zwłaszcza monografie filmowe miast i regionów, przede wszystkim książka Barbary Gierszewskiej *Kino i film we Lwowie do 1939 roku* (Kielce 2006, wyd. 2, Kielce 2014), Hanny Krajewskiej *Życie filmowe Łodzi 1896–1939* (Warszawa–Łódź 1992), Mariusza Guzka *Filmowa Bydgoszcz 1896–1939* (Toruń 2004) oraz *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914–1918* (Bydgoszcz 2014), Natana Grossa *Film żydowski w Polsce* (Kraków 2002), Urszuli Biel *Śląskie kina między wojnami czyli przyjemność upolityczniona* (Katowice 2002), Jana Lewandowskiego *Kino na pograniczu. Wędrówki po dziejach filmu na Górnym Śląsku* (Katowice 1998), Marka Andrzejewskiego *Z dziejów kina w Gdańsku w latach 1896–1945* (Gdańsk 2013), cykl książek pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia poświęconych życiu filmowemu na Śląsku; Romana Włodka *100 lat „Marzenia”. Historia kina w Tarnowie* (Tarnów 2013), Moniki Bator *Życie filmowe w województwie kieleckim do 1939 roku* (Kielce 2013), Zbigniewa Wyszynskiego *Filmowy Kraków 1896–1971* (Kraków 1975) czy monografie twórców: Jolanty Lemann *Eugeniusz Cękański* (Łódź 1996) czy też Jerzego Maśnickiego i Kamila Stepana *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939* (Kraków 1996), w którym opracowane zostały wybrane biografie ludzi filmu. W odniesieniu do czasów wojny i okupacji nadal bezkonkurencyjne pozostaje opracowanie Stanisława Ozimka *Film polski w wojennej potrzebie* (Warszawa 1974), a także wcześniejsza publikacja Władysława Jewsiewickiego *Polscy filmowcy na frontach drugiej wojny światowej* (Warszawa 1972). Dobrym uzupełnieniem kontekstów filmu i kina są publikacje Waldemara Grabowskiego *Polska Agencja Telegraficzna 1918–1991* (Warszawa 2005) oraz Marcina Krzanickiego *Fotografia i propaganda. Polski fotoreportaż prasowy w dwudziestoleciu międzywojennym* (Kraków 2013).

Przedmiot mojego szczególnego zainteresowania stanowi proces przeobrażeń tego typu filmu, który dziś określamy mianem niefikcjonalnego, a który wówczas funkcjonował przede wszystkim jako „film krótki”, nie do końca zdefiniowany lub też definiowany bardzo nieprecyzyjnie jako impresja, reportaż, film oświatowy itp. Interesuje mnie sposób funkcjonowania tego typu filmów jako źródła informacji, jego związków z życiem społecznym, politycznym i artystycznym. Historię filmu niefikcjonalnego w Polsce trzeba

zobaczyć w perspektywie zbliżonej do koncepcji „długiego trwania” Fernanda Braudela, bowiem sposób myślenia dla Polaków po blisko 125 latach zaborów nie skończył się w roku 1918, ani nawet w 1939. Źródła takiego a nie innego funkcjonowania filmu niefikcjonalnego w Polsce szukać należy także w sferze: ekonomii, polityki, propagandy, psychologii społecznej. Trzeba zobaczyć także film niefikcjonalny w kontekście sztuk plastycznych, fotografii prasowej, rodzącej się kultury popularnej, która zawładnęła wyobraźnią szerokiej publiczności i wpłynęła na tematykę i sposób przedstawiania w różny sposób dokumentowanej rzeczywistości.

Ostatnia część książki dotyczy dokumentów powstałych w latach wojny i okupacji.

Dzięki najnowszym możliwościom techniki filmowej w ostatnich latach możemy obserwować zjawisko swego rodzaju społecznej reanimacji filmów powstałych w latach wojny. Najnowsze techniki komputerowe nadają tym filmom nowe życie.

Graniczną datą zamykającą obraz pierwszej części historii polskiego kina niefikcjonalnego jest rok 1944. Jak zawsze w takich przypadkach, jest to data bardzo umowna. Wyznacza ją dzień 27 listopada 1944 roku – data premiery pierwszego polskiego filmu dokumentalnego *Majdanek – cmentarzysko Europy*, powstałego po wyparciu Niemców z części terytorium ziem polskich. Zarówno w tym tomie, jak i w tomie następnym mowa jest jednak także o filmach z lat 1944/1945. Polska Kronika Filmowa, której pierwszy numer ukazał się w grudniu 1944 roku, omówiona została w osobnym rozdziale *Historii polskiego filmu dokumentalnego 1945–2014* – drugiej części opracowania, w której kontynuowane są rozważania nt. powojennych już dziejów polskiego kina niefikcjonalnego.

Dla zbudowanej rekonstrukcji za pierwszorzędną ważną uznałam konieczność stworzenia nieistniejącej dotąd bazy, czyli katalogu filmów niefikcjonalnych, które wyświetlane były na ekranach kin polskich w latach 1896–1944. To żmudne zajęcie zajęło mi kilka lat, a o szczegółach jego powstawania piszę we wstępie do katalogu zamieszczonego na końcu tej książki.

Składam gorące podziękowania wszystkim, którzy pomogli mi przy zbieraniu materiałów do książki. Zwłaszcza Pani Dyrektor Manueli Padoan z Archiwum Gaumont/Pathé w Paryżu, dzięki której mogłam zobaczyć szereg filmów niedostępnych w Polsce, oraz pracownikom Filmoteki Narodowej: Panu Dyrektorowi prof. dr. hab. Tadeuszowi Kowalskiemu, a zwłaszcza Panu Adamowi Wyżyńskiemu i Pani Ewie Ferency. Dziękuję także za pomoc Panu Jakubowi Skuteckiemu z Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, Panu Arkadiuszowi Bednarkowi z Katedry Filmu, Telewizji i Nowych Mediów UAM oraz Pani Magdalenie Dąbrowskiej. Osobne, bardzo gorące podziękowania składam Pani red. Annie Rąbalskiej z Wydawnictwa Naukowego UAM za bardzo wnikliwą lekturę całości publikacji poświęconej historii polskiego kina niefikcjonalnego 1896–2014.