

Home movies, teoria krajobrazu i edukacja filmowa. Studium
przypadku z Polskiego Archiwum Filmów Domowych

Home Movies, Landscape Theory and Film Education:
A Case Study from the Polish Archive of Home Movies

Justyna Hanna Budzik

Uniwersytet Śląski w Katowicach. Wydział Humanistyczny
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice, Polska
justyna.budzik@us.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0001-9740-0761>

Abstract. The article is a preliminary study to further research of home movie archives in the context of representing the landscape of the Anthropocene and identifying the relations between humans and their environment in the manifestations of visual culture. The introductory section explains the choice of home movies as the subject of research. In addition, the context of an anthropological understanding of landscape in Tim Ingold's concept and its relevance for film studies is presented. The next part of the paper is a case study of the Bełżecy Family Archive from the Polish Archive of Home Movies project, with particular emphasis on examining the film's form and style in portraying the landscape. The final part contains conclusions and suggestions for transdisciplinary research paths, connecting the exploration of home movie archives with visual culture studies and natural sciences. The presented reflections are meant to inspire educational activities. There are also six examples of tasks to be modified and elaborated by teachers according to group preferences.

Keywords: home movies; archive; landscape; Anthropocene

Abstrakt. Artykuł jest przyczynkiem do szerszych badań nad archiwami filmów domowych w kontekście reprezentacji krajobrazu epoki antropocenu oraz rozpoznawania relacji człowieka i środowiska w przejawach kultury wizualnej. Najpierw wyjaśniono wybór filmów domowych jako przedmiotu badań. Ponadto przybliżono kontekst antropologicznego rozumienia krajobrazu w koncepcji Tima Ingolda i jego zasadność dla badań filmoznawczych. Następnie przedstawiono studium przypadku – Archiwum Rodziny Bełżeckich z kolekcji Polskiego Archiwum Filmów Domowych, ze szczególnym uwzględnieniem filmowych środków wyrazu wykorzystanych do przedstawienia krajobrazu w zarejestrowanych materiałach. W części końcowej znajdują się konkluzje i propozycje wielodyscyplinarnych ścieżek interpretacji filmów domowych oraz połączenia badań *home movies*, studiów nad kulturą wizualną i badań z zakresu dyscyplin przyrodniczych, które w założeniu mają stać się inspiracją do działań edukacyjnych. Znajduje się tu także sześć przykładowych ćwiczeń, które osoby uczące mogą zmodyfikować i doprecyzować odpowiednio do potrzeb grupy odbiorczej.

Słowa kluczowe: film domowy; archiwum; krajobraz; antropocen

WPROWADZENIE

Prezentowany artykuł pomyślany został jako przyczynek do szerszej zakrojonych badań nad zdigitalizowanymi archiwami filmów domowych w kontekście reprezentacji krajobrazu relacji człowieka ze środowiskiem w przejawach kultury wizualnej, do których rzecz jasna filmy amatorskie się zaliczają. Jest to zatem wstępne rozpoznanie niezwykle rozległego terenu badawczego, biorąc pod uwagę zwłaszcza fakt, że *home movies* coraz częściej – i w coraz większej liczbie – wychodzą poza obieg prywatny dzięki projektom cyfryzacji i powszechnego udostępniania. Dostępność internetowych archiwów filmów domowych sprawia, że można je włączyć do działań edukacyjnych, z jednej strony realizując w ten sposób założenia edukacji medialnej połączonej z odkrywaniem scyfryzowanego dziedzictwa (zob. np. działalność platformy Europeana; zob. www8), z drugiej zaś konfrontując odbiorców z ważkimi dla współczesnego świata zagadnieniami. O konieczności prowadzenia edukacji środowiskowej w granicach humanistyki napisano już wiele (zob. Maliszewski 2023; Ochwat 2018, 2020a, 2020b). Swoją propozycję interpretacji filmów domowych pragnę wpisać w ten nurt, dlatego w analizie wybranych materiałów zwracam uwagę przede wszystkim na sposób filmowania krajobrazów, który wiąże z postawą operatora wobec środowiska. Patrzę więc nie *na* filmy, lecz *poprzez* nie – jak wyjaśnia studiowanie *home movies* Vivian Sobchack (1999).

Liczę na to, że nakreślone przeze mnie ścieżki badawcze oraz propozycje ćwiczeń będą stanowiły inspirację dla zaplanowania działań edukacyjnych z wykorzystaniem internetowych archiwów *home movies*, tym bardziej że w znanych mi programach i opracowaniach z zakresu edukacji filmowej praktycznie nie

pojawiają się filmy domowe, chyba że stanowią część dystrybuowanych w kinach lub na streamingu filmów montażowych. Ponadto przedstawiam możliwe sformułowanie poleceń, które wymagają dostosowania do wybranej przez osobę uczącą grupy odbiorców, obrazują jednak – w moim przekonaniu – różnorodność sytuacji dydaktycznych, które można zaprojektować, czyniąc omawiane materiały z Polskiego Archiwum Filmów Domowych (PAFD) punktem wyjścia.

Tekst podzieliłam na trzy zasadnicze części. W sekcji wprowadzającej wyjaśniam wybór filmów domowych jako przedmiotu badań oraz przybliżam tradycję rozumienia krajobrazu, w której umieszczam swoje rozważania. Część druga to analiza Archiwum Rodziny Bełżeckich z kolekcji PAFD, przeprowadzona pod kątem sposobu przedstawiania krajobrazu w zarejestrowanych materiałach. W części ostatniej przedstawiam wielodyscyplinarne ścieżki interpretacji wynikające z połączenia studiów nad kulturą wizualną oraz badań z zakresu dyscyplin przyrodniczych. Tropy te w moim przekonaniu warto włączyć do działań edukacyjnych prowadzonych z wykorzystaniem archiwów cyfrowych.

Studium to narodziło się także z przekonania, że współczesne filmoznawstwo nie może pozostawać w oderwaniu ani od zaangażowanej w problemy środowiskowe posthumanistyki, ani od kontekstu edukacyjnego. Do refleksji nad powiązaniem kultury wizualnej z unaocznianiem pełzającej katastrofy klimatycznej wiele wniósł Nicholas Mirzoeff, który w książce *Jak zobaczyć świat?* dowodzi, że wnikliwa analiza obrazów z różnych epok pozwala dostrzec w ich tle przemiany środowiska. Badacz apeluje: „Musimy nauczyć się dostrzegać antropocen” (Mirzoeff 2016: 227). W tym celu m.in. musimy „odwiedzić” (tamże: 228) obraz świata zbudowany na opozycji natura–kultura, którą zresztą obala posthumanistyka, a w zamian dostrzec sieć relacji łączących to, co ludzkie i poza-ludzkie. Taką właśnie możliwość daje w mojej ocenie badanie archiwów filmów domowych¹ i stawianie tym obrazom pytań o to, jak uwidacznia się w nich punkt widzenia człowieka (operatora kamery) na otaczające go środowisko. Jak się okazuje – co staram się udowodnić w artykule – nawet amatorski film rodzinny, skoncentrowany przecież na człowieku, obfituje w ujęcia świadczące o wrażliwej obserwacji krajobrazu nie tylko jako tła dla aktywności ludzi, ale też jako przedmiotu zainteresowania samego w sobie. O ile inspiracja myślą Mirzoeffa leży u podstaw mojej filmoznawczej perspektywy, o tyle w tekście

¹ Tym samym chciałabym wpisać ten tekst w tendencję dowartościowania kina domowego, które przez lata spotykało się z wyższościowym podejściem zarówno filmowców amatorów, jak i filmoznawców. Pisze o tym np. Paulina Haratyk (2015, 2020). Na szczególną uwagę zasługuje też studium Ilony Copik *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (2017), badaczka bowiem uważnie analizuje wybrane filmy amatorskie oraz włącza się w teoretyczną debatę na temat specyfiki tego rodzaju twórczości filmowej.

tym nie przyjmuję postawy aktywistycznej. Jestem jednak przekonana, że dalsze badanie filmów domowych, coraz częściej udostępnianych w internecie, może wytworzyć tego typu działania i praktyki interpretacyjne między innymi, a może przede wszystkim, dzięki sytuacjom edukacyjnego wykorzystania *home movies*.

HORYZONT: FILMY DOMOWE I KRAJOBRAZ ZAREJESTROWANY NA TAŚMIE

Polskie Archiwum Filmów Domowych tworzone jest z inicjatywy reżysera-dokumentalisty Macieja Drygasa od 2019 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MSN) w Warszawie we współpracy z Towarzystwem Przyjaciół MSN, Festiwałem Filmów Dokumentalnych Millennium Docs Against Gravity oraz Fixafilm. Aktualnie zdigitalizowano i opisano prawie 500 materiałów należących do kolekcji 37 rodzin. Projekt ma być rozwijany (zob. [www3](#)). Kuratorami PAFD są Katarzyna Karwańska i Łukasz Ronduda. W opisie misji projektu czytamy, iż „filmy stanowią unikalny zapis nie tylko historii rodzinnych – ślubów, komunii, pogrzebów czy wakacyjnych wyjazdów – ale również powojennej historii Polski, uchwycony okiem filmowców-amatorów” ([www1](#)). Pragnę rozszerzyć wspomniane pole badawcze na sferę środowiskową, a zatem przyjrzeć się, jaka perspektywa filmowania krajobrazu wyłania się ze zgromadzonej kolekcji *home movies*.

Zdecydowałam o zawężeniu materiału badawczego do analizy Archiwum Rodziny Bełżeckich, ponieważ w należących do niego filmach różne elementy krajobrazu stanowiły często ośrodek zainteresowania operatora kamery; ponadto zaobserwowałam powtarzające się techniki formalne, wykorzystywane do obrazowania pejzażu. Przeprowadzone studium przypadku z jednej strony wynika z przemyślenia apelu Mirzoeffa, z drugiej zaś zostało zainspirowane warszawskim *Home Movie Day* (HMD) w 2020 roku, poświęconym zagadnieniu klimatu. Organizatorki wydarzenia – Paulina Haratyk, Monika Supruniuk, Gabriela Sitek i Magda Staroszczyk – deklarowały w zapowiedziach:

Chciałybyśmy zwrócić uwagę na temat klimatu i zmian, jakie w nim zachodzą. Pokazać, że natura oraz skutki tego, w jaki sposób wkracza w nią cywilizacja, była tematem podejmowanym w różnorodny sposób w kinie amatorskim właściwie od jego początku. Filmowcy amatorzy z zainteresowaniem i troską obserwowali swoje najbliższe otoczenia, doceniali i upamiętniali piękno przyrody, ale także – zaniepokojeni jej stanem – dokumentowali te przemiany w swoich filmach. ([www7](#))

Wprawdzie w eksplikacji tej obecny jest myślowy schemat podziału natura–cywilizacja, od której posthumaniści i Mirzoeff odchodzą, jednak badaczki

zwracają uwagę na to, że filmowcy amatorzy dokumentaliści życia rodzinnego nierzadko kierowali kamery na otaczające ich środowisko, co organizatorki HMD odczytują jako troskę wobec przyrody. Filmy domowe mogą być więc nie tylko cennym źródłem do obserwacji zmian klimatu, czyniąc – jak chce Mirzoeff – antropocen widzialnym, lecz także świadczą o prywatnych i kulturowych postawach wobec relacji ze środowiskiem.

W tym miejscu należy poczynić ważne zastrzeżenia. Badanie filmów rodzinnych jest ograniczone czynnikami technicznymi i technologicznymi oraz społecznymi konwencjami i uwarunkowaniami domowego filmowania. Zdają sobie przy tym sprawę, że analiza tekstualna i kontekstualna *home movies* obarczona jest ryzykiem błędu w rekonstruowaniu przedstawionych wydarzeń czy rozpoznawaniu relacji łączących filmowane osoby, tym bardziej że filmy domowe bardzo często nie mają wyrazistej struktury (choć nie jest to przypadek Archiwum Rodziny Bełżeckich, co wyjaśniam dalej). Badacze *home movies* wskazują, że studia nad zarejestrowanymi na amatorskich nośnikach obrazami – rozumianymi zarówno jako teksty, jak i praktyki kulturowe – warto uzupełniać metodami etnograficznymi, takimi jak wywiady z rodzinami twórców oraz ich ustne komentarze podczas projekcji (zob. Mörner 2011). Na potrzeby tego artykułu nie zdecydowałam się na sięgnięcie po te metody, ponieważ w PAFD materiały są dość szczegółowo opisane na podstawie rozmów z rodzinami, które zdecydowały się zdeponować w nich swoje filmy. Ponadto w odniesieniu do perspektywy środowiskowej szczegóły dotyczące bohaterów ludzkich nie mają tak dużego znaczenia.

Niedostatki technologiczne wpływają na niski stopień szczegółowości obrazu, nieostrość, niedoskonałość oddania barw lub w ogóle ich brak; ponadto w przypadku wąskich taśm nie ma dźwięku. Czynniki pozafilmowe wiążą się z prymatem odgrywania modelu rodziny, reprodukowaniem wzorców społecznych i podporządkowaniem filmów domowych procesowi konstruowania rodzinnej tożsamości i pamięci. Archiwistka Haratyk (2020: 342) przywołuje najważniejsze ustalenia badaczy kina amatorskiego w odniesieniu do filmów rodzinnych kręconych na wąskich taśmach: „W filmach takich rodzina przedstawiana była jako wspólnota, z której były ciepło i harmonia”. W okresie dominacji wąskich taśm dodatkowo praktyka *home movies* wzmocniała system patriarchalny, ponieważ w obliczu kosztów i technicznego skomplikowania sprzętu to mężczyźni w rodzinie mieli decydujący głos w kwestii inscenizacji domowych filmów. Tymczasem, czego uczy nas np. ekofeminizm (Podsiadło 2019), postawa troski i uważności wobec tego, co nie-ludzkie, stoi w opozycji wobec patriarchatu. W wybranej przeze mnie kolekcji materiałów domowych opisane konwencje są zauważalne, ale ramy kulturowej praktyki *home movies* okazały się na tyle

szerokie, że pozwoliły na to, by w kadrze znalazły się również ujęcia krajobrazu bardzo ciekawe z punktu widzenia studiów nad obrazami antropocenu.

Konieczne jest też wytlumaczenie, jak rozumiem w artykule pojęcie (ekranowego) krajobrazu. W odniesieniu do filmów domowych najwłaściwsze wydaje mi się sięgnięcie do antropologicznych studiów nad krajobrazem, których reprezentantem był m.in. Tim Ingold. Brytyjski badacz przekonywał, że krajobraz – podobnie zresztą jak ludzkie życie – cechuje się czasowością. Postulował, by w antropologii przyjąć tzw. perspektywę zamieszkiwania, „zgodnie z którą każdy krajobraz jest konstytuowany jako trwały zapis i świadectwo życia i pracy przeszłych pokoleń, które zamieszkiwały go i pozostawiły w nim coś z siebie” (Ingold 2014: 141). Ingold podkreśla relacyjny wymiar zamieszkiwania człowieka w krajobrazie, a także niemal tożsamość znaczeniową pojęć krajobrazu i środowiska, które w konsekwencji traktuje synonimicznie. Proponuje następującą definicję tej kategorii: „Krajobraz jest światem znanym tym, którzy go zamieszkują, przebywają w jego miejscach i podróżują ścieżkami, które je łączą” (tamże: 146). Na tej podstawie antropolog buduje przekonanie o tym, że środowisko wyznacza przede wszystkim sferę działania dla ludzi i nie-ludzi. Ustalenia Ingolda stanowią interesujące tło dla badania filmów domowych, ponieważ już sam proces ich powstawania zakłada procesualną i czasową obecność ludzi oraz nie-ludzi w środowisku, a powstałe w ramach społecznych praktyk tworzenia filmów materiały prywatne dokumentują zamieszkiwanie bohaterów (członków rodziny) w krajobrazie. Kiedy zatem w tekście używam dalej słów „krajobraz” i „środowisko”, rozumiem je także w wymiarze czasowym i procesualnym zarysowanym przez brytyjskiego antropologa. Krajobrazem w Archiwum Rodziny Bełżeckich są dla mnie nie tylko zarejestrowane na taśmie widoki roślin, domów i skał, ale też inkorporowana (tamże: 153) w nim aktywność ludzka i nie-ludzka oraz współlistnienie ludzi ze środowiskiem.

Włączenie namysłu nad prywatną kolekcją w ramy ustaleń antropologa wydaje mi się uprawnione, ponieważ szeroko rozumiane filmy amatorskie, w tym *home movies*, filmoznawczyni Ilona Copik (2017: 167) łączy z opisywaną przez Ingolda przechadzką jako sposobem doświadczenia i semantyzacji krajobrazu: „Amator jest przechodniem, w przeciwieństwie do nowoczesnego spacerowicza pragnącym nadawać miejscu znaczenia, gdyż żywo interesuje go wszystko to, co dokumentuje”. Badaczka rozpatruje filmowe krajobrazy w kontekście praktyk obrazowania miejsca wyróżnionych przez Teresę Castro: chronotopii (opisu podlegającego nacechowaniu politycznemu), topofilii („afektywne zaangażowanie się w miejsce, fascynację nim”; tamże: 146) oraz penetracji (połączenia perspektywy afektywnej ze zdystansowaniem). Amatorską twórczość filmową nazywa praktykowaniem „geografii intymnej” (tamże: 167). Zauważa także, że

próbując określić swoistość działalności amatorów w okresie PRL, trzeba jej szukać w wypracowywaniu przez nich umiejętności balansowania pomiędzy narzuconą odgórnie choreografią a tworzeniem jakiegoś rodzaju własnego, niezależnego, prywatnego kina. Temu dziełu sprzyjała oczywiście filmowana nieprzewidywalna codzienność (...) oraz twórczy indywidualizm samych filmowców. (tamże: 161)

Spostrzeżenie to jest niezwykle cenne również w kontekście specyfiki *home movies*, a zwrócenie obiektywu domowej kamery na otaczający człowieka krajobraz było w mojej ocenie jeszcze jednym ze sposobów na tworzenie wyjątkowych materiałów, wymykających się uwarunkowaniom ideologicznym oraz społecznym konwencji filmu domowego.

STUDIUM PRZYPADKU: ARCHIWUM RODZINY BEŁŻECKICH

Archiwum Rodziny Bełżeckich w ramach kolekcji MSN liczy osiem filmów z lat 1968–1983. Wszystkie zostały nakręcone na taśmach 8 mm, większość – w kolorze. Jako autor wszystkich materiałów figuruje Zbigniew Bełżecki. Polskie Archiwum Filmów Domowych nie podaje zbyt wielu faktów na jego temat, ale z treści filmów i opisów zamieszczonych przez kuratorów archiwum można się m.in. dowiedzieć, że jego córka Marzena Bełżecka (później Kawalerowicz) była artystką plastyczką. Zdecydowałam się nie szukać więcej informacji o twórcy i jego rodzinie, aby przemyśleć doświadczenie odbiorcze zaoferowane przez PAFD wszystkim widzom, którzy oglądają kolekcje upublicznione w internecie. W otwarciu domowego archiwum na widzów spoza rodziny uruchamia się dokumentalny tryb odbioru. Opisuje go Roger Odin, który „podkreśla, że rodzinne zdjęcia mogą dostarczać istotnych informacji o kształcie sfery prywatnej, która nie jest zazwyczaj tematem fotografii rejestrowanych przez profesjonalistów” (za: Sitek 2019; zob. także: Odin 2014). Oglądając materiały na stronie PAFD, pozostaję właśnie w ramach trybu dokumentalnego, ale w centrum mojego zainteresowania nie znajdują się rodzinne stosunki bohaterów, lecz ich relacje z krajobrazem.

Materiały Bełżeckich powstawały przede wszystkim podczas wyjazdów na wycieczki i wczasy lub dokumentowały niemowlęcy okres Sylwii Kawalerowicz, wnuczki Zbigniewa (przede wszystkim w materiałach z sygnaturami PAFD 0006 004 i PAFD 0006 007). Archiwum rodziny – osoba operatora, zakres tematu, długość filmów – jest reprezentatywne dla typowego w okresie PRL modelu *home movies*, opisanego przez Haratyk (2020: 337): „Taśma, często trudno dostępna, oznaczała ponadto duży wydatek, w związku z czym nagrywano krótkie filmy, a poszczególne ujęcia – niezależnie od tego, czy tworzono materiały narracyjne, czy dokumentowano ważne życiowe momenty – były przynajmniej do pewnego

stopnia przemyślane”. Dbałość o kompozycję kadru jest wyznacznikiem pracy operatorskiej Bełżeckiego, a tym, co zdecydowanie wyróżnia kolekcję spośród innych zgromadzonych w PAFD, jest powtarzalność ujęć skupionych na krajobrazie i jego szczegółach, jak np. obserwacja ruchu liści czy płynącej wody.

Barwny film opatrzony sygnaturą PAFD 0006 013 (www5) trwa 17 minut i 14 sekund, został zrealizowany w 1974 roku. Zmontowany jest z dziewięciu części, dość szczegółowo opisanych przez redaktorów archiwum. Zastanawiają wybory montażowe. Pierwsza sekwencja to Boże Narodzenie 1974 roku, a w kolejnych pojawiają się ujęcia kręcone we wcześniejszych miesiącach (maj, czerwiec, lipiec). Czasami poszczególne części oddzielone są ręcznie wypisanymi planszami z określeniem czasu. Aż w ośmiu częściach Bełżecki zamieścił zbliżenia liści, drzew i kwiatów oraz szerokie ujęcia krajobrazu górskiego i podkrakowskiego.

Część druga filmu to czas zimowy. Wokół członków rodziny szusujących na nartach obserwujemy zmieniające się oświetlenie śniegu. W okolicach polany Kalatówki Bełżecki filmuje też płynący strumień, w bliższym planie można dostrzec fakturę śniegu i to, że powoli on topnieje. Panoramy na górskie szczyty ujawniają odbijające się od pokrywy śnieżnej słońce i stopień zaśnieżenia stoków. Ujęcia osób z rodziny przeplatane są ujęciami środowiska przyrodniczego odwiedzanych miejsc. Podobna zasada montażowa obowiązuje w sekwencjach trzeciej i szóstej. Trzecia sekwencja rozgrywa się wiosną, czego widz dowiadyuje się z otwierającego ujęcia, ukazującego w ruchu z góry na dół białe kwiaty owocowego drzewa. Białe kwiaty powracają w tej sekwencji jeszcze dwukrotnie – raz jako traweling, raz jako sekwencja półzbliżeń i zbliżeń z poziomym ruchem kamery, oddzielonych cięciami. Są więc niejako motywem przewodnim „scen rodzajowych” (określenie z opisu Michała Banasiaka) z tej sekwencji.

O zainteresowaniu Bełżeckiego filmowaniem roślin w bliskich planach świadczą także obecne w częściach piątej (maj 1974) i szóstej (czerwiec 1974) ujęcia mniszków lekarskich (kwiatów i dmuchawców), lilaków i maków, montowane jako sekwencje nieznacznie różniących się ujęć. Niektóre z nich są niemal statyczne, nieznacznym ruchom kamery towarzyszy jednak wyraźny ruch kwiatów, prawdopodobnie pod wpływem wiatru, co sprawia, że obraz wydaje się pulsujący, zdynamizowany. W innych ujęciach natomiast operator kamery stosuje trawelingi.

W sekwencji szóstej filmu więcej jest znów planów dalekich, przede wszystkim panoram ukazujących krajobraz leśny i górski. Również tu Bełżecki dynamizuje ogląd otoczenia, stosując zoom i przechodząc od ogółu do szczegółu, by pokazać np. gałązkę świerku. Podobnie dzieje się w części siódmej (lipiec 1974), w której obserwujemy letnią roślinność i charakterystyczne oświetlenie wysoko położonego słońca. W tej części pojawiają się także zbliżenia kwiatu słonecznika i kasztanów oraz traw wypalanych w ognisku. Odnośnie do sekwencji dziewiątej, nakręconej

wiosną, redaktor opisu zauważa, że „tym razem to przebitki rodziny stanowią tło dla ujęć natury”. Rzeczywiście operator kamery wyraźnie poświęca więcej uwagi pąkom kwiatów (prawdopodobnie magnolii) na drzewie, forsycjom, kaczeńcom, a ludzie pojawiają się w szerokich planach krajobrazu, przywołując na myśl malarski sztafaż.

W opisanym filmie obecne są ulubione formalne chwytby Bełżeckiego: travelingi, panoramy, filmowanie w ruchu, a także tematy: kwiaty o barwie żółtej, ogniska, zaśnieżone pejzaże. Rozpoznaję je też w innych filmach z kolekcji rodziny. W materiale z sygnaturą PAFD 0006 008 sekwencja druga to dokumentacja wyjazdu do Zakopanego z 1969 roku, w kadrze pojawia się częściowo zmrożony potok, a w części piątej – wiosenna roślinność i palenie ogniska wśród łąk². W filmie opatrzonym sygnaturą PAFD 0006 003, zbierającym materiały wcześniejsze – z lat 1967–1969, uwidacznia się upodobanie autora do zdjęć żółtych kwiatów czy kwitnących drzew owocowych filmowanych w bliskich planach, ruchomą kamerą.

Powyższy, dość szczegółowy opis formy zgromadzonych w archiwum filmów uzmysławia różnorodność środków wyrazu stosowanych przez Bełżeckiego. W konsekwencji trudno jednoznacznie zakwalifikować unaoczniane przez operatora perspektywy wobec krajobrazu. W studium o filmowych topografiach Copik zauważa, że każde z wyróżnionych przez Castro podejść wiąże się z konkretnymi wyborami kadrowania i *mise-en-scène*, np. chorografia charakteryzuje się użyciem planów ogólnych i panoramami, topofilia oddaje doświadczenie bycia w środku, związania z danym miejscem (zbliżenia, subiektywny punkt widzenia), podczas gdy w penetracji często pojawiają się ujęcia z góry, akcentujące dystans wobec filmowanego obszaru. Tymczasem Archiwum Rodziny Bełżeckich dowodzi, że filmowiec amator używał niemal wszystkich możliwych środków wyrazu (poza dalekimi ujęciami z góry, które zresztą wymagałyby odpowiedniego zaplecza technicznego, np. kranu), dzięki czemu zgromadzone w PAFD miniatury pozwalają oglądać – i doświadczać – zarejestrowany krajobraz z różnych perspektyw.

TROPY INTERPRETACYJNE I ŚCIEŻKI BADAWCZE

Przyglądając się różnorodnym ujęciom krajobrazów w filmach Bełżeckiego, zauważam, że filmy domowe otwierają nowe ścieżki dla studiów nad kulturą wizualną, w tym dla postulowanej przez Mirzoeffa nauki dostrzegania antropocenu w obrazach. Istniejące badania *home movies* odnoszą się do takich kategorii

² Jak czytamy w opisie, Bełżecki specjalnie dosypywał do ogniska mokrych liści „dla wzmocnienia jego walorów wizualnych” (www4).

jak tożsamość, wspólnota, trwałość (wspomnień) czy ciągłość (pamięci), ponieważ ich celem jest często poznanie relacji społecznych i rodzinnych, jakie kryją się poza ekranowymi obrazami. Jeśli zmienić perspektywę na tę skupioną na relacji człowieka i krajobrazu, filmy rodzinne dostarczają wiedzy na temat historycznego stanu środowiska w czasie ich powstania, mogą być też wykorzystane do badania przemian krajobrazu, m.in. dzięki ujęciom w szerokich planach oraz panoramom. Porównanie tych materiałów ze stanem dzisiejszym może unaocznić np. stopień wylesienia podkrakowskich okolic, zabudowania i przekształcenia terenów górskich czy zmiany zachodzące w procesie wegetacji i w obrębie bioróżnorodności ekosystemów. Równie ciekawe wydaje mi się w filmach rodzinnych to, co ulotne, jednorazowe, niepowtarzalne, choć przecież jednocześnie zakorzenione w porządku procesów rządzących przyrodą ożywioną i nieożywioną.

Jak wiadomo z badań nad praktyką tworzenia filmów domowych, w okresie dominacji taśmy okazjami do uruchomienia kamery były momenty wyjątkowe (święta, uroczystości, podróże), natomiast po upowszechnieniu się technologii wideo, a później cyfrowej – także życie codzienne (Haratyk 2020: 336–338). W przypadku Archiwum Rodziny Bełżeckich większość materiałów powstała podczas wyjazdów rekreacyjnych, choć w filmach o sygnaturach PFF 0006 004 i PFD 0006 007 dokumentowane są też wydarzenia domowej codzienności. Dotyczą one jednak nowonarodzonego dziecka, a zatem mają także charakter odświętności. Filmy kręcone podczas wycieczek stawiały operatora wobec zastanych warunków pogodowych, zatem wybór momentu, w którym włączyć kamerę, ograniczony był terminem wyjazdu oraz planem dnia. Dlatego krajobraz, który obserwujemy na wąskich taśmach, to w mojej ocenie krajobraz efemeryczny, czyli taki,

na który składają się zjawiska i cechy o zmiennym charakterze, np. kolor pokrywy roślinnej czy wygląd nieba w danym momencie. Większość zjawisk efemerycznych zmienia bowiem fizjonomię całego krajobrazu – jego barwy, dynamikę, widoczność stałych elementów itp., a także oddziałuje na pozawzrokowe wrażenia zmysłowe, zwłaszcza dźwiękowe. (Mocior i in. 2014: 79)

Badacze tego fenomenu związani z geografą zauważają niedostateczne zainteresowanie nim przedstawicieli różnych nauk i argumentują, że ulotne zjawiska są bardzo istotne dla wielodyscyplinarnych studiów nad krajobrazem, ponieważ mają wpływ na działania artystów plastyków czy fotografików, a także stanowią istotny czynnik dla działań planistycznych czy dla ewaluacji terenu „do celów użytkowych” (tamże).

Z perspektywy namysłu nad zjawiskami efemerycznymi filmy domowe zyskują unikalny charakter dokumentów konkretnego momentu, kiedy to w zarejestrowanym krajobrazie uwidoczniły się wpływy zjawisk sezonowych lub incydentalnych. O ile zatem w zakresie studiów społecznych *home movies* mogą służyć jako ilustracje modeli relacji lub rytuałów rodzinnych, o tyle w dziedzinie studiów nad środowiskiem okazują się repozytorium krajobrazów ulotnych, które w szerzej zakrojonych badaniach kultury wizualnej można by konfrontować np. z filmami naukowymi czy dokumentami przyrodniczymi, jak również z reprezentacjami artystycznymi. Te ostatnie zresztą geografowie wymieniają jako efekty dostrzegania wpływu ulotnych zjawisk na całościową percepcję krajobrazu.

Kolejna wartość poznawcza i możliwość transdyscyplinarnego poszerzenia badań nad „krajobrazowymi” *home movies* wiąże się z zagadnieniem ruchu roślin. W opisanych przeze mnie filmach Bełżecki nie tylko korzystał z różnych możliwości ruchu kamery oraz trawelingów, lecz także rejestrował ruch kwiatów, liści czy gałęzi. W czarno-białym filmie z Archiwum Rodziny Kowalskich z sygnaturą PAFD 0038 003, niedatowanym, nakręconym przez Bohdana Kowalskiego – polonistę, jednego ze współzałożycieli Ińskiego Lata Filmowego (www6), siedem końcowych ujęć przedstawia ruch liści i gałęzi drzewa na wietrze, z różnych perspektyw, na tle traw lub nieba, w zmiennej odległości od filmowanych obiektów. Dygot liści sprawia, że zmienia się natężenie oświetlenia i kompozycja kadru. W jeszcze innym filmie, tym razem nakręconym na czarno-białej taśmie przez Jarosława Krajewskiego w Białowieży w 1986 roku (PAFD 0024 022), zobaczymy drzewa kręcane ruchem kamery z dołu do góry. Rzecz jasna powtarzające się dynamiczne ujęcia roślinności mogą wynikać z eksplorowania nadrzędnej właściwości medium filmowego, jakim jest rejestrowanie ruchu. Interpretację tych materiałów mogą wzbogacić obserwacje botaników.

Widzę tu możliwość powiązania wybranych *home movies* z tekstami i filmami Urszuli Zajączkowskiej, botaniczki, która o swoich badaniach pisze także językiem literatury. Zajmuje się ona m.in. badaniem ruchu roślin, choć raczej w mikroskali. Używa np. techniki poklatkowej, by dokumentować ruchy tak nieznaczące, że umykające ludzkiej percepcji. W poetyckim eseju *Wszystkie drzą* botaniczka opisuje działanie wiatru na rośliny.

Ale bywa i tak (...), gdy samo powietrze, poruszone, sunie, płynie, przenosi swoją materię, opływa, supła, a istoty nieruchome stoją w nim zanurzone, poddając mu się całkowicie. To właśnie jest wiatr i na wietrze rośliny. Rośliny zakleszczone w ziemi przez całe życie doświadczają przetaczającej się wokół nich materii. (...) Są schowane w masie, w ruchomej materii, która sama będzie je też poruszać, szturchać, zadzierać ich liście do góry, porywać ich nasiona i nieść ze sobą przez

chwilę, będzie też mogła wyrwać je całe z ziemi i pnie łamać na pół. (Zajączkowska 2019: 14)

Czyż nie to właśnie obrazują amatorskie materiały, które mimo nieostrości, braku wyrazistych szczegółów i laboratoryjnej dokładności ujawniają uważne spojrzenie operatorów, amatorów-ekspertów (Chéroux 2014: 85–103) doskonałych technikę posługiwania się kamerą? Porównując *home movies* z PAFD z eksperymentalnym filmem Zajączkowskiej *Metamorphosis of Plants* z 2016 roku (zob. [www9](#)), dostrzegam podobieństwo w sposobie kadrowania poruszających się liści, w zainteresowaniu ruchem, który jest wyrazem życia. Botaniczka uzupełnia zarejestrowane w laboratorium materiały udziałem człowieka, który tworzy choreografię inspirowaną zaobserwowanymi schematami poruszania się roślin. Zdjęcia w *Metamorphosis* są ostre, idealnie doświetlone, być może miała miejsce też korekcja koloru dla ciekawszego efektu wizualnego. Materiały z PAFD są gorsze technicznie, nie da się na nich dostrzec żyłkowania liści czy dokładnych brzegów, kontury bywają zmiękczone, rozmywają się w zmieniających się warunkach ekspozycji. Jednak zarówno film Zajączkowskiej, jak i filmy domowe dowodzą, że kamera może być narzędziem zarówno poznania naukowego, jak i kreacji przestrzeni znaczącej.

Zagadnienie filmowego studiowania ruchu ponownie spaja filmy domowe oraz teoretyczne ramy ich badania z koncepcją krajobrazu Ingolda. Antropolog stoi bowiem na stanowisku, że zamieszkiwanie (krajobrazu) wiąże się z poruszaniem się w jego obrębie. Jest także przekonany o ciągłym ruchu wszystkich tzw. rzeczy ożywionych, który przebiega na wielu poziomach: od zauważalnego gołym okiem, do możliwego do uwidocznienia jedynie z dystansu czasowego. „To, co wydaje nam się stałymi formami krajobrazu, biernymi i niezmiennymi, podlegającymi jedynie działaniu z zewnątrz, same są w ruchu, choć w skali nieporównywalnie wolniejszej i bardziej majestatycznej niż ruch podlegający naszym działaniom” (Ingold 2014: 156). Zainteresowania filmowców amatorów ruchem roślin i kamer wydają się eksplorować ten aspekt czasowości krajobrazu, mimo że ograniczeni są krótkim metrażem trudno dostępnej taśmy i chwilową obecnością w danym miejscu. Bełżecki np. wraca w te same miejsca, możemy zatem pomyśleć eksperyment ponownego zmontowania materiałów z archiwum tak, by obok siebie znalazły się powtarzające się np. ujęcia spod Krakowa czy z Zakopanego. Sam Ingold odwołuje się wprost do techniki filmowej, tłumacząc zasadę ruchu przenikającą wszechświat: „Możemy sobie wyobrazić film o krajobrazie, kręcony przez lata, wieki, a nawet tysiąclecia. Gdy trochę go przyśpieszymy, rośliny wydają się poruszać podobnie jak zwierzęta, drzewa wyginają konary, choć wiatr nie wieje” (tamże). To właśnie robi Zajączkowska

w *Metamorphosis of Plants*, choć jej praca nad filmem trwała zaledwie dwa lata (www2), a nie milenia. Projektując badania filmoznawcze, które mogą być realizowane w możliwych zadaniach edukacyjnych, w analogii do myśli Ingolda możemy spekulować nad stworzeniem panarchiwum filmów domowych, które przedstawiałoby lata przemian powtarzających się w nich krajobrazów. W PAFD obecnych jest wiele filmów np. znad Bałtyku – być może w takim hipotetycznym montażu archiwaliów dostrzeżemy wyraźne zmiany linii brzegowej lub trajektorię ruchomych wydm?

Przedstawione powyżej analizy i interpretacje prowadzą do sformułowania następujących ćwiczeń – sytuacji dydaktycznych, w których wykorzystują strategię edukacji filmowej oraz wypracowaną postawę badawczą wobec *home movies*.

1. Wybierz jeden z filmów z Archiwum Rodziny Bełżeckich. Nazwij elementy krajobrazu, które widzisz na ekranie. Opisz uczucia, jakie towarzyszą oglądaniu. Zastanów się, w jaki sposób forma filmu wpływa na budzenie takich właśnie emocji w odbiorcy?
2. Własną kamerą (np. w smartfonie) nakręć wybrany przez siebie krajobraz. Zaplanuj, jakich środków wyrazu filmowego użyjesz: czy będą to zbliżenia, czy raczej plany dalekie? Czy kamera pozostanie nieruchoma, czy też zdecydujesz się na jej ruch, panoramowanie itd.? Dlaczego? Jaki przyjmiesz punkt widzenia: z dołu, z góry, zgodny z linią horyzontu?
3. Programem do nagrywania ekranu przechwyć fragment wybranego filmu czarno-białego. Następnie w programie do obróbki wideo wprowadź kolory, możesz też dodać muzykę. Zaprezentuj swój remiks grupie i wytłumacz swoje wybory.
4. Do wybranego z archiwum filmu napisz narrację z offu. Zastanów się, kto będzie jej podmiotem (człowiek? element krajobrazu?), do kogo ją kierujesz i w jaki sposób najlepiej ją zaprezentować (przeczytać? zaśpiewać? wyszeptać?).
5. Napisz krótki treatment filmu fabularnego, którego akcja dzieje się w krajobrazie z wybranego filmu z archiwum.
6. Spróbuj nakręcić swoje otoczenie z nie-ludzkiego punktu widzenia. Jaki byłby film stworzony przez drzewo, kwiat, kamień, zwierzę, owada...?

Na koniec pragnę powrócić do refleksji Mirzoeffa. Amerykański kulturoznawca argumentował, że to w obrazach ma swoje źródło myślenie o zmianie świata na lepsze i tworzenie scenariuszy dla przyszłości, stąd właśnie apel, by nauczyć się widzieć świat w przejawach kultury wizualnej (Budzik 2023: 35–38; Mirzoeff 2016: 306). Dlaczego postulowany przez Mirzoeffa aktywizm wizualny włączyłam w ramy namysłu nad krajobrazami *home movies*? Jeśli przyjąć ogólne ustalenia badaczy, że filmy domowe powstawały w momentach ważnych

dla danej rodziny i stawały się nośnikami pamięci, które budowały poczucie wspólnoty, to można również założyć, że zamieszkiwanie krajobrazu – jak powiedziałby Ingold – było *home movies* oraz dostrzeganie zmian, jakim ono podlega przez lata, może stać się jednym ze sposobów lepszego rozpoznania antropocenu i projektowania działań, które będą cechować się troską oraz zachowywać krajobraz jako terytorium zamieszkiwania i działania ludzi i nie-ludzi.

BIBLIOGRAFIA

- Budzik, J.H. (2023). *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Chéroux, C. (2014). Ekspert i użytkownik. Wszegobecność fotografii amatorskiej. W: *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*. Warszawa: Fundacja Archeologia Fotografii.
- Copik, I. (2017). *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Haratyk, P. (2015). *Film rodzinny – temat niepopularny? Codziennosc w kinie amatorskim*. Pobrane z: <https://malakulturawspolczesna.org/2015/12/10/paulina-haratyk-film-rodzinny-temat-niepopularny-codziennosc-w-kinie-amatorskim>
- Haratyk, P. (2020). Kapsuła czy wehikuł czasu? Prywatne archiwum *home movies*. W: B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (s. 331–346). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Ingold, T. (2014). Czasowość krajobrazu. W: B. Frydryczak, D. Angutek (red.), *Krajobrazy. Antologia tekstów* (s. 141–163). Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Maliszewski, K. (2023). Ekologiczne podejście w edukacji – dyscyplinarna aporia. *Postscriptum Polonistyczne*, (1), 1–15. DOI: 10.31261/PS_P.2023.31.05
- Mirzoeff, N. (2016). *Jak zobaczyć świat*. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.
- Mocior, E., Franczak, P., Hibner, J., Krąż, P., ... Tokarczyk, N. (2014). Typologia naturalnych krajobrazów efemerycznych w świetle dotychczasowych badań. W: P. Krąż (red.), *Współczesne problemy i kierunki badawcze w geografii* (T. 2; s. 77–101). Kraków: Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej UJ.
- Mörner, C. (2011). Dealing with Domestic Films: Methodological Strategies and Pitfalls in Studies of Home Movies from the Predigital Era. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 11(2), 22–45. DOI: 10.1353/mov.2011.0023
- Ochwat, M. (2018). Społeczna odpowiedzialność edukacji polonistycznej. W: E. Jaskółowa, M. Wójcik-Dudek (red.), *Język – lektura – interpretacja w edukacji szkolnej* (s. 43–56). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Ochwat, M. (2020a). (Współ)myślenie w humanistyce. Literackie ekokształcenie w epoce antropocenu. *Polonistyka. Innowacje*, (12), 31–51. DOI: 10.14746/pi.2020.12.3
- Ochwat, M. (2020b). Edukacja polonistyczna wobec kryzysu klimatycznego – rozpoznania i rekomendacje dydaktyczne. *Annales UMCS sectio N – Educatio Nova*, 5, 185–203. DOI: 10.17951/en.2020.5.185-204

- Odin, R. (2014). The Home Movie and Space of Communication. W: L. Rascaroli (Ed.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (s. 15–26). New York: Bloomsbury Publishing. DOI: 10.5040/9781628929935.ch-001
- Podsiadło, M. (2019). Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, (3), 1–9.
- Sitek, G. (2019). „Służba, guwernantka, okoliczni chłopci”. *Found footage* jako „spowolnione” spojrzenie na polską rzeczywistość kulturową i polityczną na przykładzie „Ja kinuję” Karoliny Puchały-Rojek. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, (2), 1–12.
- Sobchack, V. (1999). Towards a Phenomenology of Nonfictional Experience. W: J.M. Gaines, M. Renov (Eds.), *Collecting Visible Evidence* (s. 241–254). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- www1: <https://artmuseum.pl/pl/news/polskie-archiwum-filmow-domowych-nabor>
- www2: <https://botanik.pl/2016/03/22/metamorfozy-roslin>
- www3: <https://filmydomowe.artmuseum.pl/o-projekcie>
- www4: https://filmydomowe.artmuseum.pl/pafd_0006_008_r8_16fps
- www5: https://filmydomowe.artmuseum.pl/pafd_0006_013_r8_16fps
- www6: https://filmydomowe.artmuseum.pl/pafd_0038_003
- www7: <https://homemoviedaywarsaw.com>
- www8: <https://www.europeana.eu/pl>
- www9: <https://www.youtube.com/watch?v=K1WQw1AYh1Y>
- Zajączkowska, U. (2019). *Patyki i badyle*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.

