

Poznań, 17 września 2022 r.

Dr hab. Mikołaj Jazdon, prof. UAM  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

### Recenzja

rozprawy doktorskiej mgr Pauliny Haratyk  
pt. *Film amatorski w Polsce 1956-1989 w świetle badań archiwalnych  
oraz relacji członków ruchu Amatorskich Klubów Filmowych*

Rozprawę doktorską pani mgr Pauliny Haratyk czytałem z ogromnym zainteresowaniem i lekturową satysfakcją, która narastała wraz z kolejną przeczytaną stroną. Autorka podjęła temat mi bliski, nie tylko jako filmoznawcy, który pisał o kinie amatorskim i off-owym, ale także jako osobie znającej środowisko filmowców związanych z Amatorskimi Klubami Filmowymi. Zdaję sobie zatem sprawę, jak niełatwego zadania podjęła się doktorantka, decydując się na zbadanie i opisanie fenomenu, jakim była rozkwitająca w czasach PRL twórczość filmowych pasjonatów zrzeszonych w Amatorskich Klubach Filmowych. Nikt przed nią nie zdecydował się bowiem na zrealizowanie tak ambitnego zamiaru jak napisanie historii AKF-owskiego ruchu.

W ostatnich latach dzieje filmu amatorskiego stały się przedmiotem coraz szerszej zakrojonych badań filmoznawczych. W 1995 roku ukazała się książka Patricii R. Zimmermann *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (Bloomington - Indianapolis, 1995), dwa lata później tom zbiorowy *Essays on Amateur Film. Jubilee Book* (red. N. Kapstein, Charleroi 1997), a potem książki: Jamesa M. Morana, *There's no place like Home Video* (Minneapolis - London, 2002) oraz *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories* (red. Ishizuka Karen L., Patricia R. Zimmermann, Berkley - Los Angeles - London, 2008). Uwaga autorów przywołanych monografii skupiona była przede wszystkim na rodzinnych filmach amatorskich (*home movies*). Dopiero w ostatniej dekadzie zakres badań zaczął się poszerzać (red. Masha Salazkina, Enrique Fibla-Gutiérrez, *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Bloomington 2020), obejmując inne

rejonów praktyk niezawodowych filmowców, jak np. kręcenie amatorskich filmów fabularnych (Shand Ryan, Ian Craven, red., *Small-Gauge Storytelling. Discovering the Amateur, Fiction Film*, Edinburgh 2013), czy dzieje kina amatorskiego jednego kraju (Charles Tepperman, *Amateur Cinema: The Rise of North American, Moviemaking, 1923-1960*, Oakland 2015). W szczególności należy tu wymienić opracowania dotyczące kina amatorskiego powstające w krajach bloku wschodniego, takie jak praca doktorska Marii Vinogradovej o amatorach w ZSRR (*Amateur Cinema in the Soviet Union: History, Ideology and Culture*, New York University, 2017), Ralfa Forstera monografię kina amatorskiego w NRD (Ralf Forster, *Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn: Amateurfilm in der DDR*, Munich, 2018) czy numer monograficzny wydawanego przez czeskie Narodowe Archiwum Filmowe pisma „Illuminace” (2016 nr 2), w którym znalazły się artykuły poświęcone dziejom kina amatorskiego w Czechach (Weronika Jančová, *A Semi-Professional or a „Professional Amateur”?* *Filmmaking between Amateurism and Professionalism*) i Rumunii (Melinda Blos-Jáni, *Excavating Amateur Films from Socialist Romania. Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories and Educational Handbooks*).

W Polsce, o czym pisze doktorantka, oprócz poradników dla filmowców amatorów (m.in. Wiesława Stradomskiego czy Ryszarda Kreysera), artykułów prasowych, jubileuszowych opracowań z działalności poszczególnych AKF-ów, studiów poświęconych wybranym twórcom, czy klubom, ukazała się m.in. broszura Alicji Helman *Film amatorski jako forma języka audiowizualnego* (wydana przez Dom Kultury we Wrocławiu w 1971 roku), a także książka Krzysztofa Zanussiego *Rozmowy o filmie amatorskim* (Warszawa 1979) lub dotyczący właśnie klubowej działalności filmowej tom *Entuzjaści. Z Amatorskich Klubów Filmowych. Katalog wystawy*, pod redakcją Łukasza Rondudy, będący częścią projektu archiwizacyjnego i ekspozycji przygotowanej w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (pokazywanej potem w różnych krajach) przez parę artystów z Wielkiej Brytanii, Marysię Lewandowską i Neila Cummingsa. Powojenna działalność filmowców amatorów w Polsce była zatem dotąd opisywana w skromnym zakresie (z wyjątkiem ruchu amatorskiego na Śląsku). Przy czym trzeba od razu zaznaczyć, że sama Paulina Haratyk opublikowała w ostatnich latach kilka ważnych artykułów o AKF-ach, inicjując badania nad tym słabo rozpoznany fragmentem dziejów polskiej kinematografii.

Trudno zatem mówić o istnieniu sprawdzonego i wypróbowanego modelu pisania o dziejach kina amatorskiego (w formie, jaką przybrało ono w powojennej Polsce). Co miałyby stanowić punkt odniesienia, wzorzec czy inspirację dla realizacji tego rodzaju projektu? Opracowania i studia dotyczące powojennej historii polskiego kina (zawodowego, jak je

określa doktorantka) w ograniczonym zakresie odnotowywały działalność filmowców amatorów. Najważniejszym utworem filmowym opisującym ten fenomen PRL-u jest *Amator* (1979) Krzysztofa Kieślowskiego, a zagrana w nim przez Jerzego Stuhra postać Filipa Mosza stanowi najbardziej rozpowszechnione przedstawienie filmowca amatora działającego i tworzącego w AKF-ie w latach 70.

Przygotowując się do realizacji postawionego przed sobą zadania badawczego, doktorantka postanowiła nabyć szereg istotnych kompetencji, by jak najlepiej zrealizować swój projekt. Zapisła się do Amatorskiego Klubu Filmowego SAWA w Warszawie, dzięki czemu zyskała wgląd w działalność jednego z najdłużej działających AKF-ów w kraju, oraz nawiązała kontakty z innymi twórcami i działaczami federacji zrzeszającej niezawodowych filmowców. Zyskała ponadto dostęp do archiwów klubowych i prywatnych, poznała od strony technicznej metody realizowania amatorskich filmów na wąskiej taśmie 8mm, super 8mm i 16mm. Ponadto podjęła pracę w FilMOTECE Narodowej Instytucie Audiowizualnym (FiNA), gdzie zajmowała się pozyskiwaniem do jej zbiorów filmów amatorskich oraz ich konserwacją. Współorganizowała przeglądy filmów amatorskich podczas Home Movie Day Warszawa. Trzeba przyznać, że skala tych działań robi wrażenie, tym bardziej, że zdobyta przez doktorantkę wiedza i umiejętności zostały w pełni wykorzystane dla napisania innowacyjnej pracy o historii polskiego kina amatorskiego.

Rozpoczynając swoje badania, doktorantka musiała postawić sobie elementarne pytania: co dokładnie i w jaki sposób przebadać? Jak zabrać się do pracy nad tak nowatorskim i trudnym projektem? Paulina Haratyk znalazła moim zdaniem trafny sposób na rozwiązanie tego problemu. Postanowiła oprócz przeanalizowania dostępnych dokumentów pisanych, publikacji i filmów, posłużyć się przede wszystkim metodą historii mówionej, spotkać się z żyjącymi uczestnikami AKF-owskiego ruchu, przeprowadzić z nimi rozmowy, które pozwoliłyby zebrać odpowiedni materiał źródłowy, tak aby dało się na jego podstawie stworzyć opis dziejów amatorskiego ruchu filmowego, eksponując punkt widzenia tych, którzy go tworzyli. W moim przekonaniu strategia ta sprawdziła się z nawiązką, co wynika zarówno z dobrego jej zastosowania, jak i z umiejętnego modyfikowania samej metody w trakcie prowadzonych badań. Paulina Haratyk opisuje szczegółowo założenia metodologiczne w rozdziale pierwszym (w oparciu o teksty zagranicznych autorów prezentujących metodologię *oral history* [Thompson Paul, *The voice of the past. Oral History*, Oxford 2009; Robert Perks, Alistair Thomson, red., *The Oral History Reader*, Routledge, London–New York, 2003]) oraz jak się nią posłużyła, dążąc do przeprowadzenia maksymalnie

uszczegółowionych wywiadów. Jestem przekonany, że ta część pracy będzie stanowiła ważną instrukcję metodologiczną dla innych badaczy kina, którzy będą chcieli się nią posłużyć.

Doktorantka przeprowadziła rozmowy z 63 osobami zaangażowanymi w ruch amatorski (każda z tych rozmów trwała od 3 do 4 godzin). W swoich badaniach skupiła się na działalności 45 klubów (w szczytowym okresie działalności AKF-ów było 250), a 9 z nich wyróżniła, poświęcając im szczególnie dużo uwagi. Starła się unikać prostego porównywania twórczości amatorskiej z zawodową, uznając, że odmienny charakter tej pierwszej domaga się przyjęcia innej perspektywy badawczej. Kino amatorskie dysponowało nieporównanie gorszymi możliwościami technicznymi, ograniczonym dostępem do fachowej wiedzy, a przede wszystkim stanowiło formę spędzania czasu wolnego, kolektywnego współdziałania, wyrażania siebie poprzez film. Wydaje się, że zgodnie z tym, co zapowiada tytuł pracy, powinna ona dotyczyć najpierw amatorskich filmów, a mianowicie tego, o czym i w jaki sposób opowiadają. Jednak dostęp do tego typu twórczości jest mocno ograniczony. Wiele filmów bezpowrotnie przepadło, klubowe archiwa zawierają jedynie szczątkowe zasoby, część zachowanych utworów znajduje się w trudno dostępnych prywatnych zbiorach. Taki stan rzeczy może działać na badacza zniechęcająco. Rozumiem zatem i uważam za słuszną decyzję Pauliny Haratyk, by przede wszystkim skoncentrować się w badaniach na samych ludziach, na tych, którzy tworzyli film i ruch AKF-owski, zebrać ich relacje, póki żyją i mogą opowiedzieć o swoim udziale w kinie amatorskim: jak je pojmowali, w jaki sposób działały kluby i zrzeszająca je federacja, jaki charakter miały poświęcone im festiwale i jak realizowano oraz dystrybuowano same filmy.

Swoją pracę doktorantka podzieliła na trzy części, wskazując w ten sposób na trzy główne okresy w historii powojennego amatorskiego kina, a ponadto podejmując w każdej z nich, w osobnych rozdziałach, inną problematykę dotyczącą rozmaitych aspektów amatorskiej twórczości. W pierwszej części, poświęconej zastosowanej metodologii (historia mówiona) i stanowi badań, doktorantka przybliży najbardziej interesujący od strony artystycznej okres w dziejach kina niezawodowego, jakim była druga połowa lat 50., kiedy to film amatorski sytuował się blisko tradycji rodzimego kina awangardowego. To wtedy powstały utwory, które Haratyk zalicza do najbardziej znaczących nie tylko dla tej dekady, takie jak *Regi Poloniae* (1957) Jana i Danuty Maćkow oraz Stanisława Fischera, a także pełnometrażowy dokument *Oświęcim* (1960) Norberta Boronowskiego (oba zrealizowane w AKF Śląsk w Katowicach, należącym do najważniejszych klubów w Polsce). Ten ostatni, przekopiowany przez MSZ na taśmę 35mm, rozpowszechniany był zagranicą przez polskie ambasady w trzech wersjach językowych (rzecz nadzwyczajna w przypadku filmów amatorskich).

Umiejętność i zdecydowanie w określaniu w sposób uargumentowany kluczowych wydarzeń, filmów, twórców i zjawisk w dziejach kina amatorskiego, uważam za cenny walor poznawczy dysertacji.

Część druga pracy poświęcona została najbardziej dynamicznemu okresowi w rozwoju AKF-ów, jaki przypadł na lata 60. i 70. Wiązał się on przy tym z odejściem amatorów od kierunku bliskiego kinu eksperymentalnemu w stronę praktyk naśladowania kina zawodowego i dystansowania się wobec amatorów realizujących *home movies*. Wielu doświadczonych filmowców z klubów zasiliło wówczas kadry rozwijającej się telewizji, a jej estetyka nie pozostała bez wpływu na charakter amatorskich etiud (mówi o tym w tonie krytycznym jeden z festiwalowych juror w pamiętnej scenie z *Amatora* Kieślowskiego). Doktorantka analizuje w tym rozdziale model organizacyjny AKF-ów, wewnętrzne relacje w nich panujące, zależność klubów od mecenatu państwowego i zrzeszającej kluby federacji, która miała znaczący wpływ na charakter działalności klubowej, procedury realizacji etiud oraz system ich prezentowania i dystrybuowania na festiwalach filmów amatorskich. Przybliży też warunki, w jakich kręcono filmy amatorskie na wąskiej taśmie 8mm i 16mm. Dla szczególnego zaznaczenia bardzo ograniczonych możliwości technologicznych, jakim dysponowali filmowcy amatorzy (wąska taśma, jej ograniczony przydział, trudności z jej udźwiękowieniem, brak możliwości realizowania dodatkowych kopii eksploatacyjnych, narażenie utworów istniejących w jednym egzemplarzu na uszkodzenia), doktorantka postanowiła posłużyć się stworzonym przez siebie określeniem „filmowanie niedoborów”. Sam pomysł nazwania trudnej sytuacji, w której tworzyli, pokazywali i dystrybuowali swoje filmy amatorzy, uważam za słuszny, ale jednocześnie termin „filmowanie niedoborów” wydaje mi się nieczytelny poza analizowanym kontekstem. Lepiej sens, o który doktorantce chodzi, wyrażałoby sformułowanie bardziej opisowe, na przykład, „filmowanie w sytuacji niedoborów”. Nie mam jednak gotowej, dobrej propozycji na zastąpienie trochę niefortunnego „filmowania niedoborów” innym zwięzłym określeniem, sygnalizuję jedynie pewien problem terminologiczny, z którym zetknąłem się w trakcie lektury.

Ostania część pracy, podobnie jak poprzednie, dobrze uporządkowana pod względem kolejności rozdziałów omawiających osobne zagadnienia, dotyczy okresu schyłkowego AKF-ów, czyli dekady stanu wojennego i lat 90., gdy w nowych realiach ustrojowych i w epoce postępującej ekspansji wideo instytucja AKF-ów praktycznie uległa zanikowi. Autorka dostrzega tu ciekawy związek między zamierającym amatorskim filmem klubowym a kinem off-owym przełomu stuleci bądź filmami z nurtu młodego kina, w których stylizacja na film amatorski, a także postać filmowca z amatorską kamerą, stała się znakiem rozpoznawczym

twórcy niezależnego, zbuntowanego przeciwko układom systemowym, krępującym rozwój młodego kina. W tej części, podobnie jak w poprzednich, znalazły się rozdziały podejmujące kolejne zagadnienia istotne dla ruchu amatorskiego w PRL w ogóle, nie tylko w powiązaniu z omawianym w rozdziale okresem. Doktorantka omawia tu kwestie politycznych uwarunkowań twórczości amatorskiej, podejmowanie działań kontestujących obowiązujący w PRL system, a osobno pisze o szczególnej roli kobiet w AKF-ach, ważnej, ale często niedostrzeganej i marginalizowanej. Ponieważ pośród twórców i instruktorów przeważali mężczyźni, a jedynie w nielicznych wypadkach można mówić o twórczyniach i instruktorkach (jedną z barier trudnych do pokonania przez kobiety była analogowa technologia kręcenia filmów na wąskiej taśmie), Haratyk określa amatorską twórczość AKF-ów jako domenę mężczyzn.

Warto wspomnieć w tym rozdziale, choćby w przypisie, o telewizyjnym cyklu *Zawód Amator*, realizowanym w połowie lat 90. przez Tomasza Drozdowicza i Ryszarda Romanowskiego dla Działu Form Dokumentalnych Programu II TVP. Oprócz odcinków będących reporterskimi relacjami z festiwalu Smofi'96, UNICA w 1997 roku czy warsztatów Jedno Ujęcie w Łebie, powstały osobne programy poświęcone AKF-om SAWA, AWA, Pałacyk oraz Nowa Huta, przybliżające ich dokonania i twórców, zawierające wypowiedzi filmowców amatorów i fragmenty ich filmów. Program odegrał pewną rolę w propagowaniu wiedzy o AKF-ach za pośrednictwem telewizji publicznej i pokazywał, że pomimo zmian, które nastąpiły po 1989 roku, niektóre z nich wciąż istnieją i działają.

Praca jest napisana staranną polszczyzną i czyta się ją z przyjemnością. Zdarzają się w niej jednak pewne błędy, na które pragnę zwrócić uwagę. Dwa z nich popełniane są nader „konsekwentnie”. Pierwszy dotyczy odmiany skrótowca AKF, który zamiast AKF-ie zapisywany jest błędnie AKF-e, a drugi pisowni wyrazu „wprawdzie” (w znaczeniu „co prawda”), który pojawia się w pracy w wersji „w prawdzie”, co implikuje inne znaczenie. Pojawiają się też błędy w odmianie nazwisk, na przykład w przypisie 634 ze strony 381: „Świadczą o tym przykłady małżeństw filmowych Marii Kaniewskiej i Jerzego Zarzyckiego, Olga i Aleksandra Fordów, Heleny Amiradżibi-Stawińska i Jerzego Stefana Stawińskiego, Haliny i Tadeusza Chmielewskich czy Ewy i Czesława Petelskich” powinno być: „Olgi i Aleksandra Fordów, Heleny Amiradżibi-Stawińskiej”. Podobnie jest w przypisie 639: zamiast „w nawiązaniu do tytułu tomu Małgorzata Radkiewicz i Monika Talarczyk”, powinno być: „Małgorzaty Radkiewicz i Moniki Talarczyk”. Na stronie 111 wkraść się błąd odnośnie do daty śmierci króla Przemysła II i zamiast roku 1296 jest 1926. Strona 167: zamiast Wojdy powinno być Wojty (chodzi o nazwisko instruktorki Róży Wojty). W niektórych miejscach w

pracy brakuje litery „d” w zapisie nazwisk Małgorzaty i Marka Hendrykowskich (str. 22, 92, 96, 476 i 484). Mam pewne wątpliwości, czy na fotografii zamieszczonej na stronie 289 przedstawiony jest Feliks Falk, jak głosi podpis. Odnoszę wrażenie, że chodzi tu o Piotra Szulkina.

Osobno chciałbym zwrócić nie tyle na błąd, ile powtórzenie cytatu z wypowiedzi Franciszka Dzidy na temat filmowania pochodów pierwszomajowych, który pojawia się dwukrotnie w tekście, najpierw na stronie 212, a potem na stronie 331.

Zmierzch kina spod znaku Amatorskich Klubów Filmowych oznaczał też stopniowe zanikanie pamięci o powstających tam filmach, likwidowanie archiwów niepodlegających ochronie, która jest zapewniona filmom zrealizowanym w kinie zawodowym. Można mieć nadzieję, że kiedy praca doktorska Pauliny Haratyk zostanie opublikowana drukiem, co niniejszym gorąco popieram, znacząco przyczyni się do przywrócenia polskiemu kinu amatorskiemu należnego miejsca w dziejach rodzimej kinematografii i usytuuje je na mapie światowego kina niezawodowego, a także ożywi bardziej szczegółowe badania dotyczące działalności poszczególnych klubów i twórców, a może nawet zastopuje proces znikania amatorskich filmów, uznawanych często za bezwartościowe, nieznaczące i niewarte ocalenia.

Podsumowując, pragnę stwierdzić, że mgr Paulina Haratyk napisała odkrywczą, niezwykle wartościową rozprawę doktorską, która stanowi istotne dokonanie naukowe. Raz jeszcze chciałbym wyrazić moje przekonanie o konieczności opublikowania dysertacji drukiem i stawiam wniosek o jej wyróżnienie. Stwierdzam, że rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Pauliny Haratyk do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Mikołaj Jordan