dr hab. prof. UŚ Ilona Copik
Instytut Nauk o Kulturze
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski

Katowice, 31.08.2022

Recenzja rozprawy doktorskiej Pani magister Pauliny Haratyk

*Film amatorski w Polsce 1956-1989 w świetle badań archiwalnych oraz relacji członków ruchu Amatorskich Klubów Filmowych*

napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Małgorzaty Radkiewicz

Dysertacja Pani Pauliny Haratyk podejmuje niezwykle interesujący problem rozwijającego się w Polsce od lat 50. ruchu Amatorskich Klubów Filmowych. Jest to temat ważny z wielu powodów. Po pierwsze stanowi on istotną, choć nie pisaną, część polskiego kina, a zarazem doniosły rozdział historii rodzimej kinematografii na gruncie polskiego filmoznawstwa dotychczas właściwie niezbadany, nie powstała bowiem dotąd monografia, która w sposób wyczerpujący omawiałaby to zjawisko. Po drugie badania prowadzone przez Panią Haratyk lokują się w obrębie antropologiczno-socjologicznego nurtu badań filmoznawczych, cieszącego się szczególnym zainteresowaniem współczesnych badaczy. Typowe dla niego jest łączenie badań nad kinematografią ze sferą doświadczeń, afektów, emocji (jednostkowych i zbiorowych), skupianie się na filmie nie tylko w aspekcie wytworu artystycznego, ale tekstu i artefaktu kultury. W tym ujęciu kino postrzegane jest w szerszych kontekstach – obyczajowych, ekonomicznych, politycznych, z uwzględnieniem całego świata pozafilmowego, skumulowanego efektu empirii obejmującej praktyki twórcze, wykonawcze i odbiorcze. Po trzecie wreszcie w przedstawionej do oceny dysertacji znajdziemy nawiązania do ważnej i cenionej przez współczesnych historyków metodologii historii mówionej (*oral history*) i techniki wywiadów, w których liczą się osobiste przeżycia i opinie mówiącego. Wydaje się to nie tylko trafne w odniesieniu do podjętego tematu, ale też wartościowe w szerszym kontekście - zagadnień związanych z uprawianiem tak zwanej nowej historii kina, historii, w której kluczowym zadaniem badacza okazuje się radykalne otwarcie się na przedmiot badań, wnikanie w trawiące go wewnętrzne aporie i sprzeczności, koncentrowanie się na tym, co specyficzne, inne, obce z rezygnacją z tendencji do poszukiwania łatwych syntez i uogólnionych praw.

Trzeba przyznać, że realizacja zaproponowanego tematu z pewnością nie należała do łatwych, tym bardziej, że deklarowanym celem Doktorantki było przedstawienie ruchu Amatorskich Klubów Filmowych w sposób nie tylko nowatorski, ale i kompleksowy, jak czytamy we wstępie: „stawiam sobie ambitne zadanie, by w możliwie jak najszerszy, a zarazem najpełniejszy sposób (aczkolwiek absolutnie nie kompletny), opisać ruch" (s. 8). Towarzyszyło temu założenie, że AKF-y są częścią „zjawiska społecznego, wynikającego z aktywności jego członków i członkiń (...) fenomenu kultury, wnoszącego wkład do historii rodzimej kinematografii" (s. 10). Tak zdefiniowany cel naukowy wiązał się z koniecznością odnoszenia się do różnorodnych źródeł i stosowania wielu perspektyw oglądu zjawisk. Nie chodziło wszak jedynie o historyczną rekonstrukcję, ustalenie faktów dotyczących historii AKF-ów, ale wnikliwe zbadanie, jak ruch był postrzegany, jakie zajmował miejsce w przestrzeni niezawodowego filmu, jakie były jego relacje z narodową kinematografią, a wreszcie, jakie niósł znaczenia społeczno-kulturowe. Głównym i zaplanowanym na kilka lat zadaniem, jakie postawiła sobie Autorka było dotarcie do jak największej grupy osób w różny sposób związanych z ruchem AKF-ów, poznanie zapamiętanej i zarejestrowanej w różnych mediach działalności klubowej zarówno w dużych ośrodkach, jak i na peryferiach kraju. Aby je zrealizować, trzeba było - wzorem dawnych antropologów - ruszyć w teren, poznać ludzi, rozpoznać łączące ich relacje, zdobyć zaufanie rozmówców.

Tak zakrojonym badaniom towarzyszyły ustalone na wstępie hipotezy badawcze. Pierwszą z nich było przekonanie, że historia AKF-ów stanowi istotną część polskiej kinematografii do tej pory marginalizowanej, a nawet upodrzędnianej, że stanowi ona rodzaj historii mniejszościowej (kontrhistorii), a jej badaniu towarzyszyć musi idea odzyskiwania, dowartościowania, upodmiotowienia. Zgodnie z tym uwaga Autorki skupiła się na mechanizmach demokratyzacji społeczności członków ruchu rozumianej jako grupa klasowo i środowiskowo podrzędna (ludowa historia kina), na autoprezentacji tej grupy wyrażającej perspektywę oddolną oraz określone strategie oporu zarówno wobec politycznej cenzury, jak i kina zawodowego. Drugą ważną hipotezą było stwierdzenie, że ruch polskich AKF -ów jest zjawiskiem autonomicznym, odrębnym względem innych podobnych nurtów nieprofesjonalnego kina funkcjonujących zagranicą. Nie można go przykładowo, jak to słusznie dowiedziono, utożsamiać z *home movie*, albowiem „aktywność filmowa członków i członkiń ruchu wyrastała z innej sytuacji społeczno-politycznej, a ponadto odbywała się poza obszarem domu i rodziny" (s. 11). Jej filarem, o czym czytamy w pracy, był ustrój socjalistyczny, federacyjny model zarządzania, centralne finansowanie oraz odgórnie narzucone idee kolektywizmu i samorozwoju w duchu wartości obywatelskich, zaś specyfiką -

rozmaite ograniczenia: tematyczne (cenzura), technologiczne (dostęp do sprzętu), organizacyjne (ograniczone możliwości realizacji i dystrybucji filmów). Trzecia wreszcie hipoteza, która znalazła potwierdzenie w pracy dotyczyła rodzaju relacji pomiędzy kinem amatorskim i zawodową kinematografią. Sfery te, choć wyraźnie odrębne, nigdy nie były bezwarunkowo sobie obce, często granica pomiędzy nimi bywała zamazywana i płynna nie tylko z powodu statusu „półprofesjonalistów", jak to zostało określone za Gweną Young, czyli amatorów, którzy zdobyli doświadczenie i kompetencje w dziedzinie filmowania bliskie zawodowym twórcom, ale także wskutek filmowych ambicji i aspiracji członków ruchu, których dzieła poziomem artystycznym niejednokrotnie zbliżały się do dzieł profesjonalnych reżyserów.

Jakkolwiek pomiędzy filmami profesjonalnymi i amatorskimi można dostrzec wiele podobieństw, to jednak ogółem zawodowe i niezawodowe to niewątpliwie odmienne obszary kina. Doktorantka słusznie przyjmuje zatem założenie, że badanie tego drugiego musi się wiązać z gruntownym przemyśleniem warsztatu badawczego, wymaga on bowiem „innych narzędzi i perspektyw niż te stosowane w filmoznawstwie" (s. 10). Kluczowe jest dla niej z jednej strony pisanie historii AKF-ów wieloma głosami, od filmowców amatorów, instruktorów klubowych po zaangażowane w ruch kobiety (których pozycja dodatkowo była upodrzędniana), z drugiej - niewartościujące ujęcie tematu. Co istotne, najważniejsze pojęcia, jakie stosowane są do określenia specyfiki amatorskiego kina, takie jak: wspólnota, aktywizm, ekspresja twórcza, zabawa, dotyczą nie tyle estetyki, co samego życia i doświadczenia. Autorka wychodzi bowiem z założenia, że nie sposób stosować do zaproponowanego obszaru badawczego klucza typowego dla tradycyjnej historiografii filmowej, dla której liczą się główne nurty, przełomowe dzieła, kanon arcydzieł, biografie mistrzów. Zamiast tego konieczne jest skupienie się na kontekstach społeczno-kulturowych: procesach, aktywnościach, wzorach zachowań. Tego rodzaju podejście rodzi jednak szereg pytań szczegółowych. Mianowicie, czy koncentrować się na dorobku artystycznym, przyjmując, że dzieła takie jak filmy amatorów należą do typowych wytworów środowisk i stanowią całość możliwą do zdefiniowania poprzez określoną formę? Czy zgłębiać samo doświadczenie zapośredniczania świata za pomocą amatorskiej kamery? Czy raczej śledzić działalność organizacyjną i artystyczną poszczególnych klubów albo całego ruchu AKF-ów? Czy za pośrednictwem wywiadów skupić się na ludzkich wspomnieniach, czy włączyć do badań dokumenty, fotografie, relacje prasowe, przekazy medialne? Pozostaje przyjrzeć się dokładniej temu, jak Autorka podeszła do tematu, jakie postawiła sobie pytania i jak poradziła sobie z odpowiedzią na nie.

Interesująca wydaje się już zastosowana w pracy Pani Haratyk perspektywa badawcza, która łączy podejście naukowe z aktywnym członkostwem w ruchu. Autorka przystępując do realizacji tematu, zapisała się do Amatorskiego Klubu Filmowego Sawa w Warszawie. Nie tylko zatem miała okazję poznać świat niezależnych filmowców, przeprowadzić wywiady wstępne (które Paul Thompson nazywa „rozpoznawczymi"), ale być aktywną członkinią społeczności ruchu, nauczyć się realizacji filmów, zdobyć wiedzę na temat wąskotaśmowej technologii, poznać zasady obróbki chemicznej, montażu i projekcji. Splot wiadomości teoretycznych, kompetencji analityczno-interpretacyjnych oraz praktyka członkini ruchu amatorskiego i animatorki kultury filmowej pozwoliły Doktorantce, co sama stwierdziła we *Wstępie*, zastosować „mniej lub bardziej zaplanowaną antropologiczną obserwację uczestniczącą" (s. 7), a także, jak to zostało wyjaśnione dalej, „przełamać barierę stojącą pomiędzy badaczem, tematem jego badań oraz ich odbiorcami" (s. 29). Łącznie na potrzeby pracy w okresie od 2016 do 2021 udało się jej rozpoznać działalność 45 najbardziej znaczących spośród około 250 klubów funkcjonujących w końcu lat 70. w całej Polsce oraz przeprowadzić imponującą liczbę 57 wywiadów, w których brało udział 63 rozmówców i rozmówczyń reprezentujących różne ośrodki i różne środowiska związane z ruchem. Gruntowna analiza tego materiału pozwoliła z kolei wyciągnąć wnioski dotyczące specyfiki funkcjonowania kina amatorskiego w Polsce od początku lat 50. do lat 90. z uwzględnieniem historycznej dynamiki ruchu, od jego początków (lata 50.) przez okres szczytu rozwoju (lata 60. i 70.) po stopniowy regres wynikający z kryzysu chylącego się ku upadkowi systemu oraz zmiany technologicznej związanej z wprowadzeniem wideo, a następnie techniki cyfrowej (lata 80. i 90.).

Po tych wstępnych stwierdzeniach pora przyjrzeć się bliżej strukturze całości. Rozprawa składa się z trzech części podzielonych na trzy w miarę proporcjonalne rozdziały, *Wstępu* oraz *Zakończenia*. Do pracy dołączono aneksy i bogaty materiał ilustracyjny w postaci fotografii, dokumentów, fragmentów kronik, dyplomów, wywiadów oraz rozmaitych pamiątek ukazujących bogactwo archiwów różnych amatorskich klubów filmowych w Polsce (szkoda, że został on tylko dołączony, a nie skomentowany w jakiś sposób). Część I zatytułowana: *Historia ludowego kina* stanowi rodzaj wprowadzenia do pracy i zarazem teoretyczny *background* dla dalszych rozważań. *Idée fixe* rozdziału I jest interdyscyplinarna metodologia *oral history*. Inspirowana jest ona opracowaniami brytyjskiego historyka i socjologa Paula Thompsona, zaś jej istotą jest, jak określa to Autorka: „odtworzenie faktów i zdarzeń, jak i ich wpływu (...) na życie konkretnych osób" (s. 28), a zatem skupienie się na perspektywie oddolnej oraz na uczuciach i emocjach jednostek. Drugim zagadnieniem rozwijanym w tym rozdziale za pionierską pracą amerykańskiej badaczki kina i mediów Patricii Zimmermann *Reel*

*Families: A Social History of Amateur Film* jest zjawisko kina amatorskiego rozpatrywane od strony teoretycznej. Ten fragment pracy jest dobrze przemyślany i pokazuje dużą świadomość metodologiczną Autorki. Szkoda trochę, że zabrakło tu tekstów o kinie amatorskim pisanych przez badaczy z dawnych krajów bloku wschodniego (kilku autorów zostało jedynie wspomnianych), gdyż mogłyby one rzucić światło na specyfikę amatorskiej twórczości w warunkach ustroju komunistycznego, choć rozumiem, że Autorka chciała się skupić na analizie kina polskiego, zaś teksty zachodnich autorów przywołała głównie w celu naukowej inspiracji. W dalszej części rozdziału skrupulatnie omówiono stan badań nad kinem amatorskim w Polsce, a następnie opisano szczegóły warsztatowe: sposób doboru rozmówców, formę kwestionariusza, schemat wywiadów, strategie zadawania pytań, sposoby weryfikacji wiarygodności odpowiedzi oraz wykorzystania materiału do analiz.

Zasadniczo nie mam zastrzeżeń do tej części pracy, choć muszę przyznać, że przydałoby się tu trochę uporządkowania. Struktura I rozdziału odzwierciedla bowiem to, co będzie się pojawiać także w dalszych częściach wywodu, mianowicie tendencję do pewnej chaotyczności treści i rozwlekłości narracyjnej. Temat rozwijany jest na zasadzie swobodnego krążenia myśli wokół wciąż tych samych problemów, co skutkuje powtórzeniami (na s. 52 pojawia się po raz drugi wzmianka, że Autorka wstąpiła do AKF-u Sawa, o czym czytelnik był już informowany s. 28, ten sam *passus* pojawia się na s. 312 i na s. 438: „Kino amatorskie realizowane w AKF-ach było „innym kinem", permanentnie negocjującym swoją pozycję pomiędzy..."). Raz po raz pojawiają się też nużące czytelnika wtrącenia typu: „Jak pisałam wyżej" (s. 53), które później będą nieustannie i nieraz zupełnie bezzasadnie ponawiane: „O czym będę pisała szerzej..." (s. 19, 35, 75, 82 i nast.), „Jak pisałam wyżej..." (s. 53, 54, 116, 125 itd.).

Rozdział II poświęcony jest analizie postaci amatora *per se*. Ten fragment rozprawy jest konkretny i dobrze napisany. Autorka ujednoznacznia tu pojęcia „amator" i „kino amatorskie" (niwelując przy tym pejoratywny wydźwięk tych terminów), omawia cechy filmowca amatora dawniej i dziś z uwzględnieniem czynników środowiskowych, stylów życia, indywidualnej i zbiorowej kinofilii, a jednocześnie w ciekawy sposób wskazuje na różnice pomiędzy kinem amatorskim i zawodowym, posiłkując się teorią klas społecznych Pierre'a Bourdieu. W jej ujęciu relacje panujące w całym systemie kinematografii PRL cechowała niesymetryczność, grupa zawodowych filmowców była grupą uprzywilejowaną, natomiast grupa amatorów, podporządkowaną. Podobna hierarchiczność, jak wykazuje dalej Autorka, charakteryzowała zresztą struktury kina amatorskiego. Największą barierą dla rozwoju w przypadku tej ostatniej grupy było wykształcenie (ukończenie studiów na wydziale reżyserii lub operatorskim) i dostęp do technologii. Z kolei czynnikiem, który można potraktować *in*

*plus* była większa aniżeli w przypadku profesjonalistów wolność twórcza, gdyż amatorzy w mniejszym stopniu narażeni byli na negatywne oddziaływanie cenzury. Wniosek wypływający z tej części badań jest bez wątpienia słuszny, dynamika relacji pomiędzy różnymi grupami w ramach kinematografii w okresie PRL-u opierała się na „symbolicznej walce" (s. 81), tworzeniu barier w dostępie do uczestnictwa w sztuce filmowej (kompetencje, sprzęt, narzucanie definicji amatora) i relacjach zależności. Analiza funkcjonowania ruchu AKF-ów w Polsce tego okresu odsłania mechanizmy owej walki.

Rozdział III poświęcony jest omówieniu początków historii AKF-ów w Polsce ze wskazaniem na klub „Śląsk" jako pionierski, „kluczowy" (s. 11) dla funkcjonowania całego ruchu. Jego powstanie w latach 50. stanowi według Autorki kontynuację dawniejszej tradycji, zapoczątkowanej przed wojną przez organizacje filmowe takie jak lwowska „Awangarda" czy warszawski „Start". Ten rozdział w przeciwieństwie do dwóch poprzednich cechuje typowo diachroniczne ujęcie, które będzie kontynuowane w części II i III. Czytelnik poznaje tu ogólne przyczyny zainteresowania niezawodowym filmem w Polsce i konteksty społeczno-polityczne rozwoju ruchu amatorskiego (między innymi V Międzynarodowy Festiwal Młodzieży w Warszawie w 1955 roku, czas popaździernikowej „Odwilży", procesy instytucjonalizacji i centralizacji kultury w Polsce etc.). Ta część pracy wnosi wiele do wyjaśnienia okoliczności rozwoju AKF-ów w latach powojennych. Jeśli jednak za Autorką mamy uznać AKF „Śląsk" za paradygmatyczny dla rozwoju całego ruchu, to należałoby wskazać przynajmniej ogólnie przyczyny tego faktu. Nie do końca przekonuje mnie konstatacja: „analogie pomiędzy działalnością Startowców i Ślązaków są oczywiste" (s. 114). Chciałabym się więcej dowiedzieć na temat tego, dlaczego mianowicie to właśnie na Śląsku ruch AKF-ów rozwijał się najbardziej prężnie. Jakie uwarunkowania lokalne miały w tym swój udział?

W II części pracy obejmującej omówienie rozwoju ruchu AKF-ów w Polsce w latach 60. i 70. Autorka, podążając za Zimmermann, interesująco łączy praktyki filmowania z ideą nowoczesności, jaka od końca lat 50., ogarnęła społeczeństwa zarówno zachodnie, jak i w krajach Europy środkowo-wschodniej. Porównanie polskich AKF-ów z tym, co się działo w USA, ukazuje jednak wyraźnie, jak różnie rozumiane było kino amatorskie na Zachodzie i za żelazną kurtyną. W pierwszym przypadku związane było z rozwojem konsumpcjonizmu i postępującą indywidualizacją, a co za tym idzie z udomowieniem zachowań (*home movie*), w drugim – przeciwnie - z instytucjonalizacją czasu wolnego, kolektywizmem i dążeniem państwa do kontroli działalności obywateli. W szczytowym okresie rozwoju, co słusznie dostrzega Doktorantka, najwyraźniej ujawniają się zasady rządzące funkcjonowaniem zjawisk, nie powinno więc dziwić, że to właśnie w latach 60. i 70. najbardziej daje o sobie znać

specyfika polskiego ruchu amatorskiego. W rozdziałach od IV do VI dominuje sprawozdawczy charakter wypowiedzi. Mniej jest tu uczonych analiz i interpretacji, więcej natomiast rekonstrukcji faktów historycznych, w miejsce naukowego dyskursu czasem pojawia się też styl publicystyczny.

Rozdział IV Pani Haratyk poświęca omówieniu zasad funkcjonowania klubów, przedstawia federacyjny model organizacyjny, kwestie związane z państwowym mecenatem i sposobami finansowania, ujawnia rozmaite kulisy realizacji filmów na zlecenie, szczegóły hierarchicznej struktury klubowej z kategoriami członków, sympatyków, instruktorów i tak zwanych „półprofesjonalistów", zasady nazewnictwa klubów, schematy przebiegu spotkań, zebrań etc. W rozdziale V interesuje ją kolei istota działalności ruchu - proces realizacji etiud. Tym, co odróżnia ruch amatorów od profesjonalnego kina i co w zasadniczy sposób determinuje dorobek artystyczny twórców niezawodowych, jest konieczność ustawicznego mierzenia się z ograniczeniami technologicznymi, co zostaje w trafny sposób sproblematyzowane jako „filmowanie niedoborów". Jak tłumaczy to Autorka, utrudniony dostęp do wąskotaśmowego sprzętu filmowego, ograniczenia w dostępie do taśm i kamer, trudne technicznie montaż i udźwiękowienie, problematyczne projekcja i dystrybucja, wszystko to zasadniczo wpływało na formę artystyczną etiud, konieczność wcześniejszego „dogłębnego przemyślenia kształtu filmu" (s. 214) przez filmowców, a także „dyscyplinę w trakcie samego filmowania" (s. 214), stanowiąc o specyfice pracy filmowców amatorów.

W kolejnym VI rozdziale w logiczny sposób Autorka przechodzi do omówienia roli festiwalu jako podstawowego kanału dystrybucji filmów amatorskich. Tutaj, podobnie jak w poprzednich rozdziałach, dokonuje rekonstrukcji historycznej, opisując sposób kwalifikacji etiud do konkursów, ich przebieg oraz kryteria oceny Jury. Wiele uwagi poświęca opisowi najważniejszych ogólnopolskich festiwali takich jak: Konkurs Filmów Amatorskich w Koninie (OKFA) i w Polanicy Zdroju (Pol-8). Wskazuje też na wymiar dydaktyczny ruchu i rolę edukacji filmowej, jaka odbywała się w jego ramach. Najciekawszy wydaje mi się fragment dotyczący kulturowej analizy festiwalu jako przestrzeni święta i zabawy, w której za pośrednictwem przeżycia zbiorowego realizuje się funkcja integracyjna i kulturotwórcza. „Projekcje stawały się rodzajami performance'u, którego podstawą był właśnie aktywny, nacechowany emocjonalnie odbiór" – pisze Doktorantka (s. 257), cytując Johana Huizingę i Rogera Cailloisa. Nie ma wątpliwości co do tego, że wspomniani autorzy należą do klasyków kulturowej refleksji na temat zabawy, choć uważam, że można było w tym miejscu wspomnieć także o nowszych teoriach (np. James E. Combs, *Świat zabawy. Narodziny nowego wieku ludycznego*).

Część III rozprawy, która w intencji Autorki stanowi: „uzupełnienie poprzedniej" (s. 12), tłumaczy specyficzną pozycję ruchu AKF-ów, lokującego się pomiędzy sferami prywatną i publiczną. Stawia się tu słuszną niewątpliwie tezę, że „Kino amatorskie realizowane w AKF-ach było <innym kinem>, permenentnie negocjującym swoją pozycję pomiędzy sferą prywatną i publiczną, zarówno wewnątrz samego ruchu, jak i poza nim – wobec wymogów politycznych okresu PRL-u oraz zawodowej kinematografii tego czasu" (s. 312). Gatunek filmów domowych typowy dla *home movie* nie był w nim szczególnie ceniony, albowiem nie przystawał do rzeczywistości PRL – u i narzucanej odgórnie kultury, w której, „dobro ogólne przysłoniło (...) doświadczenie prywatne" (s. 317). Rozdziały, które składają się na tę część są dopełnieniem całej pracy, wnikliwie i przekonująco analizują sytuację AKF-ów w latach 80. i 90., ukazując przyczyny i okoliczności stopniowego upadku ruchu. Ostatnie dwie dekady i początek wieku XXI komentowany jest tu na tle przeobrażeń polskiej kinematografii, napięć społeczno-politycznych czasu stanu wojennego i późniejszych przeobrażeń ekonomiczno - ustrojowych oraz zmiany sposobu finansowania polskiego kina. Doktorantka wyjaśnia tu zasadniczą zmianę pozycji filmowców amatorów w obliczu transformacji technologicznych związanych z wprowadzeniem technologii wideo, a później cyfrowej, gruntownie tłumaczy jak odejście od wąskotaśmowej technologii spowodowało zmianę praktyk kulturowych i artystycznych. Przekonująco została też zanalizowana działalność kobiet w ruchu AKF-ów w okresie PRL-u (rozdział VIII), przedmiotem uwagi Autorki jest ich mniejszościowy status, warunkowane genderowo wzory kulturowe zachowań i bariery w rozwoju oraz dochodząca stopniowo do głosu inność kina kobiet i dowartościowanie kobiecego punktu widzenia.

Chciałabym się w tym miejscu zatrzymać nieco dłużej na otwierającym ostatnią część rozdziale VII poświęconym analizie dorobku amatorów. Jak zwykle przy okazji analizy dzieł filmowych kluczowy okazuje się sposób selekcji materiału badawczego. W przypadku AKF-ów ma to szczególne znaczenie ze względu na ogromną liczbę powstałych w różnych klubach etiud. Autorka tłumaczy swój wybór następująco: „skupiam się na przedstawieniu kilkunastu filmów, które przewijały się w wypowiedziach moich rozmówców i rozmówczyń. Jednocześnie są to etiudy, które uznaję za istotne nie tylko dla przedstawienia specyfiki kina powstającego w ruchu AKF-ów, ale ze względu na ich znaczenie społeczne czy walory artystyczne. Ten wybór jest wreszcie także podyktowany faktem, że w różnorodny sposób podejmują one tematy charakterystyczne zarówno dla sfery prywatnej, jak i publicznej" (s.313). Kierując się powyższymi kryteriami, Doktorantka wyodrębnia kilka powtarzających się, jej zdaniem typowych wątków, między innymi: nurt filmów domowych, tematy związane z cielesnością i seksualnością, realizacje użytkowe (np. rejestracje pochodów pierwszomajowych

i państwowych uroczystości). Trzeba przyznać, że analiza tych motywów jest pogłębiona, nie stroni się w niej od ambiwalencji i sprzeczności, uwzględnia to, że często pod warstwą konformizmu, skrywają się wypowiedzi krytyczne, będące rodzajem kontrnarracji względem oficjalnej, zideologizowanej wersji zdarzeń, a niektóre z filmów można interpretować za pomocą kategorii „aktywizmu wizualnego" (s. 342). Doceniam przenikliwość Autorki i jej kompetencje analityczno-interpretacyjne, jednak co do samego wyodrębnienia poruszanych tematów przyznam, że czuję pewien niedosyt, zaś kryteria wyboru etiud do badań wydają mi się mało precyzyjne. Ciekawie byłoby na przykład według mnie wziąć pod uwagę zupełnie w pracy pominięte wątki geograficznokulturowe, problematykę obecnego w kadrach niektórych filmowców amatorów miejsca i autoprezentacji lokalnej społeczności (jak to ujmuje jedna z rozmówczyń Danuta Ryszka w odniesieniu do filmów realizowanych w AKF „Klaps": „po latach (...) można zobaczyć, jak inaczej Chybie wyglądało", s. 332). W tym kontekście nieco za słabo też, moim zdaniem, wybrzmiał w całej pracy głos Feliksa Falka, który określił cel amatorskiego filmowania następująco: „wy amatorzy realizujecie to, co wokół was się dzieje" (s. 259).

Niezależnie od tego badania opisane w ostatnim rozdziale pozwalają Autorce wyodrębnić zasadnicze cechy tworzące specyfikę działalności AKF-ów w okresie PRL-u, takie jak między in. funkcjonowanie w systemie instytucjonalizacji i centralizacji, kształtowanie oddolne, podporządkowanie lub kontestowanie założeń ideologicznych partii, odtwarzanie hierarchii społecznej typowej dla instytucji państwowych, propagowanie wartości wspólnotowych, aktywizmu, twórczej ekspresji i zabawy. Jak zostaje to podkreślone, ruch miał charakter ludowy, opierał się na zaangażowaniu i silnych więzach społecznych, jego charakter w dużej mierze uwarunkowany był specyfiką wąskotaśmowej technologii implikującej kolektywny a zarazem autorski charakter filmów. AKF-y ewoluowały wraz ze zmianami społeczno-politycznymi państwa. Nade wszystko jednak stanowiły osobny, „inny" rodzaj kina, lokując się nie tyle w opozycji do zawodowej kinematografii, ile „pomiędzy" środowiskiem profesjonalistów i amatorów. Wnioski wypływające z badań potwierdzają słuszność postawionych na wstępie hipotez, „ruch AKF-ów był zjawiskiem niejednoznacznym, rozległym i wieloaspektowym" (s. 436), co w toku pracy zostało wielokrotnie udowodnione. Można by się jedynie zastanawiać nad słusznością tytułu *Film amatorski w Polsce 1956-1989 w świetle badań archiwalnych oraz relacji członków ruchu Amatorskich Klubów Filmowych.* Moim zdaniem, biorąc pod uwagę to, co udało się Autorce osiągnąć, bardziej adekwatne byłoby użycie w pierwsze części tytułowej frazy określenia „ruch" zamiast „film". Potwierdzają to słowa samej Doktorantki: „W swojej pracy koncentruję się na opisie ruchu, zwłaszcza tego, jak

był on postrzegany zarówno przez samych filmowców amatorów, jak i zawodowców związanych z branżą filmową. Nie poświęcam natomiast wiele miejsca na przybliżenie jego dorobku filmowego" (s. 313).

Na zakończenie, kierując się recenzencką powinnością, muszę jeszcze wskazać dostrzeżone w tekście drobne usterki. Najpoważniejsza z nich dotyczy błędnego określenia „filmy egzystencjonalne" ( s. 115) oraz niefortunności użycia tego przymiotnika w odniesieniu - jak rozumiem – do inspiracji artystycznych egzystencjalizmem, jakie Autorka dostrzegła w dziełach filmowców amatorów w końcu lat 50. Pozostałe dotyczą kwestii językowych: składni (braki orzeczenia w zdaniu: „Pomimo nieporównywalnego z zawodowymi filmowcami doświadczenia i możliwości technicznych, jakimi dysponowali śląscy amatorzy", s. 103, „Wpisywanie działalności filmowców amatorów w świat filmu, polegające na postrzeganiu ich jako..." , s. 284), gramatyki („starałam się być uważana na takie momenty", s. 49, „używając słów Huizinga", s. 282, „z *Niewinnych czarodziei*", s. 327), ortografii („rozmówczynią" zamiast „om", s. 46, podobnie „członkinią", s. 82, „trudnodostępny" zamiast „trudno dostępny", s. 175, „analogi" zamiast „analogii", s. 229, „z poza" zamiast „spoza", s. 270), literówek („filmowanie" zamiast „filmowania", s. 101, „węgierki" zamiast „węgierski", s. 311). Ponadto na s. 411 zaznaczono cytaty, do których brakuje przypisów.

Podsumowując, rozprawę doktorską Pani Pauliny Haratyk uważam ją za przedsięwzięcie ze wszech miar wartościowe, przynoszące znaczny pożytek naukowy i warte opublikowania po dokonaniu niezbędnych poprawek. Autorka podjęła się opracowania ważnego problemu badawczego, podeszła do tematu z dużą świadomością metodologiczną, znalazła dla jego wytłumaczenia rozległe konteksty, w rzetelny sposób przeprowadziła badania. Jej wysokie kompetencje teoretyczne i analityczno-interpretacyjne wpłynęły na to, że postawiła trafne hipotezy badawcze, wypracowała własne kategorie analityczne, z ich zastosowaniem poprowadziła przekonującą argumentację i sformułowała wnioski. Rozprawa Pani Haratyk, stanowiąc oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, spełnia wszystkie wymogi stawiane pracom doktorskim. Tym samym wnioskuję o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów w przewodzie doktorskim.