

Entuzjaści z AKF-ów – między prywatnością a polityką

PAULINA HARATYK

Podczas konferencji *Archives off for the Future*, zorganizowanej w czerwcu 2015 r. w Łodzi przez European Network for Cinema and Media Studies, został przypomniany projekt *Entuzjaści* Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa¹, pokazany po raz pierwszy w 2004 r. w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Zaprezentowano wybór filmów z wystawy, a wystąpienie artystki, dotyczące między innymi *Entuzjastów*, zamykało konferencję. Ponowne zetknięcie się z tym projektem stało się dla mnie podstawą do refleksji nad relacjami łączącymi działaczy Amatorskich Klubów Filmowych z reżimem komunistycznym, jak również nad formą obecności – a właściwie jej brakiem – nieprofesjonalnej twórczości filmowej z tego okresu w kanonie kina polskiego².

Projekt Lewandowskiej i Cummingsa przypomina współczesnemu odbiorcy o ruchu Amatorskich Klubów Filmowych – zjawisku o charakterze masowym, które rozwijało się w Polsce Ludowej od początku lat 50. do końca lat 80. Fenomen ten zrodził się niemalże w próżni, ponieważ w odróżnieniu od innych krajów Europy Wschodniej w międzywojennej Polsce zainteresowanie kinem amatorskim było nikłe. Natomiast po wojnie, w sytuacji, w której rodzimy przemysł filmowy właściwie nie istniał, nie było ani potrzebnego sprzętu, ani też atmosfery sprzyjającej rozwojowi kina amatorskiego.

Ruch AKF-ów powstał równie nieoczekiwanie, jak został zapomniany – wraz z transformacją ustrojową nadeszła zmiana technologiczna, tak zwane wąskie taśmy³, na których pracowali amatorzy, zastąpił format wideo. Zwróciła na to uwagę Lewandowska w wystąpieniu podczas konferencji NECS, mówiąc, że we współczesnej Polsce kluby, ich członkowie oraz filmy zostały podwójnie wykluczone – po pierwsze z powodu ich związków z reżimem komunistycznym, po drugie ze względu na ich amatorski status⁴. Choć przez ponad trzydzieści lat w AKF-ach aktywnie działało tysiące Polaków⁵, w istotny sposób kształtując kulturę okresu PRL-u i tworząc setki filmów, z których wiele było nagradzanych w międzynarodowych konkursach kina nieprofesjonalnego⁶, to historia ruchu nie zapisała się w pamięci rodzimej kinematografii. Jediną większą publikacją wydaną w ostatnich kilkunastu latach, w całości poświęconą temu fenomenowi, jest katalog ze wspomnianej wystawy, zatytułowany *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*⁷.

Głównym elementem projektu Lewandowska i Cummings uczynili wybór filmów stworzonych w Amatorskich Klubach Filmowych, na które trafili w czasie prawie dwuletnich badań poprzedzających wystawę w Zamku Ujazdowskim.

Najważniejsze dla artystów materiały zostały podzielone na trzy kategorie: *Love*, *Longing* i *Labour*, określające zarówno zainteresowania, jak i stosunek filmowców amatorów do tworzonego przez nich kina. Wszystkie pozostałe filmy, które odnaleźli artyści, zostały umieszczone w komputerowym archiwum filmowym udostępnionym zwiedzającym. Projekt uzupełniły między innymi: odtworzona na wystawie fikcyjna sala klubowa z lat 60. oraz projekcje fragmentów Polskiej Kroniki Filmowej.

Dla Lewandowskiej i Cummingsa tym, co najbardziej charakteryzowało filmowców działających w AKF-ach, był entuzjazm, z jakim podchodzili do pracy. To dzięki niemu byli niezmiernie „produktywni” w ramach swojego czasu wolnego. Zdaniem artystów rzeczywiste źródło kapitału kryje się nie tyle w samej pracy, ile właśnie w entuzjazmie. Jest to wartość, która współcześnie, w społeczeństwie konsumpcyjnym dążącym do profesjonalizacji każdej sfery życia, jest pożądana, choć nieuświadomiona⁸. Przypomnienie o ruchu AKF-ów i podejściu, jakie do swojej pracy mieli amatorzy, może się więc obecnie okazać cenną lekcją.

Amatorskie filmy w USA – Klasyczne kino i rodziny nuklearne

Historia kina amatorskiego, niezależnie od kontekstu społecznego, który ją współtworzy, jest polityczna. W Stanach Zjednoczonych od momentu powstania ten rodzaj kina był wykorzystywany w celu legitymizacji rodzącego się, a następnie przeobrażającego się kapitalizmu oraz usankcjonowanego przez ten system modelu kina. Natomiast w krajach byłego bloku wschodniego filmowcy amatorzy byli zobowiązani – w zamian za relatywną wolność twórczą – wspierać państwo w propagowaniu ideologii komunistycznej.

Jak pisze Patricia R. Zimmermann, pojęcie „amator” zrodziło się w XIX w. w wyniku przeobrażeń systemu kapitalistycznego w model korporacyjny. Amatorstwo stało się wtedy swoistym antidotum na wszechobecny przymus profesjonalizmu, postępującą alienację i racjonalizację pracy oraz budowanie relacji opartych na wymianie. Przez krótki czas było enklawą – domeną czasu wolnego oraz prywatności. Jednakże jeszcze przed II wojną światową w czasopiśmie przeznaczonych dla amatorów zaczęto promować klasyczny styl hollywoodzki jako model perfekcji filmowej, do której twórcy ci powinni dążyć, tym samym legitymizując rządzący w nim kanon. Od lat 50. kino amatorskie zaczęło coraz bardziej oddalać się od kina zawodowego – zostało na trwałe związane z modelem rodziny nuklearnej, przeobrażając się w *home movies*⁹.

Pomimo zawłaszczenia filmu amatorskiego przez dominujący system, od którego pierwotnie miał on stanowić ucieczkę, interesujący mnie obszar kina był także wykorzystywany w sposób subwersywny – jako przestrzeń poszukiwań i eksperymentów artystycznych, na które nie było miejsca w zunifikowanym Hollywood¹⁰, oraz jako medium grup zmarginalizowanych społecznie i politycznie¹¹. Nieprofesjonalni filmowcy byli nieustannie zmuszani do negocjowania swojej pozycji zarówno w rzeczywistości społeczno-politycznej, jak i na obszarze samego kina.

Upolitycznieni w sensie samoświadomości?

Początki filmu amatorskiego, jak również jego powojenną historię po drugiej stronie żelaznej kurtyny także cechuje ciągle balansowanie między prywatnym

i publicznym, przestrzenią wolności twórczej oraz wpływu, jaką miała na nią władza. Amatorskie Kluby Filmowe były tworzone w Polsce w większości odgórnie, z inicjatywy kierownictw zakładów pracy, domów kultury i innych instytucji publicznych, które wspólnie z Federacją AKF-ów finansowały tę działalność w zamian za posłuszeństwo ich członków¹². W ramach swoich zobowiązań filmowcy amatorzy tworzyli relacje z oficjalnych wydarzeń zakładowych i filmy instruktażowe oraz rejestrowali święta państwowe, z pochodami pierwszomajowymi na czele. W zamian, korzystając z pozostałego czasu oraz sprzętu, kręcili własne, autorskie filmy. Franciszek Dzida, bodaj najsłynniejszy filmowiec amator z okresu PRL-u, chcąc przybliżyć nakreśloną wyżej relację między władzą a członkami AKF-ów, powiedział: *Dzięki pochodom pierwszomajowym powstało kino artystyczne*¹³. To bowiem zwłaszcza na obchody święta pracy były przydzielane rolki taśmy filmowej, które później wykorzystywano w klubach przy zupełnie innych produkcjach.

Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, tak i w Polsce rozwój twórczości amatorskiej dokonywał się w ciągłym napięciu między państwową polityką kulturalną a aspiracjami artystycznymi twórców. W katalogu *Entuzjaści* bohaterowie projektu wypowiadają się na temat swojego stosunku do polityki. Przywoływany wyżej Dzida wspomina: *W czasie stanu wojennego, kiedy wszystko było zamknięte, myśmy funkcjonowali normalnie. Ja załatwiałem różne zgody. Wyświetlaliśmy tutaj cenzurowane dzieła, m.in. film Bugajskiego. (...) Myśmy nigdy się nie zajmowali polityką, bo ja wierzę w czystość sztuki. Nie lubię sztuki, która się nagina w stronę opcji politycznej*¹⁴. A Jerzy Jernas z AKF-u „AWA” dodaje: *Nie byliśmy do niczego zmuszani, a to, że trzeba było od czasu do czasu wykonać jakąś laurkę z okazji rocznicy zakładu, to trochę jak dzisiejsza reklama. To było oczywiste i nie przeszkadzało nam we własnych realizacjach*¹⁵. Zdobywanie zgód przez Dzidę czy tworzenie rocznicowych laurk przez klub „AWA” i wiele innych trudno interpretować jako wyraz niezależności politycznej. Było to raczej balansowanie między oczekiwaniami władzy a potrzebą zachowania minimum autonomii. Lewandowska i Cummings postrzegają amatorów jako społeczność wyzwolonych indywidualistów, umięjących odnaleźć się w systemie ograniczającym ich kreatywność, a co więcej – wykorzystywać go do realizacji własnych potrzeb i pragnień. Jednak wolność tych filmowców artyści dostrzegają nie w ich odcięciu się od polityki, ale w utrzymywaniu dystansu względem niej. Marysia Lewandowska określa postawę amatorów jako *upolitycznioną w sensie samoświadomości*¹⁶.

Jak zwraca uwagę Sebastian Cichocki, filmowcy nieprofesjonalni mieli jednak prawo do krytyki zastanej rzeczywistości, z czego skwapliwie korzystali. W wielu etiudach stworzonych przez AKF-y w latach 60. i 70. amatorzy dotykali między innymi tematów alkoholizmu i przemocy seksualnej¹⁷, ukazując polską rzeczywistość w sposób krytyczny i realistyczny, znacznie odbiegający od propagowanej przez władzę wizji *socjalistycznej arkadii*¹⁸.

W projekcie *Entuzjaści* pojawiają się filmy zaangażowane politycznie, które krytykują ówczesną rzeczywistość. *Blokada* (1981) Leszka Boguszewskiego z warszawskiego AKF-u „SAWA” to kolaż złożony z kadrów Warszawy ukazujących architekturę komunistyczną, czerwone flagi powiewające w całym mieście, witryny sklepów, w których brakuje produktów i długie kolejki zniechęconych obywateli, wreszcie przepelnione tramwaje i wielokrotnie przejeżdżające przez miasto radiowozy milicyjne. Natomiast *Razem* (1977) Krzysztofa Janickiego i Marka Barań-

skiego z olsztyńskiego AKF-u „Grunwald” to animacja, która składa się z obrazów strzałek różnej wielkości powoli zapelniających ekran i zwróconych w tę samą stronę. Gdy kamera odjeżdża, okazuje się, że wszystkie małe strzałki układają się w jedną dużą, skierowaną w odwrotnym do nich kierunku – nie w prawo, ale w lewo. Choć oba filmy są pozbawione komentarza objaśniającego obrazy, nie pozostawiają wątpliwości ani co do swojego przesłania, ani stosunku ich autorów do władzy komunistycznej.

System Amatorskich Klubów Filmowych i filmy poprawne pod względem artystycznym

Analizując upolitycznienie filmowców amatorów z okresu PRL-u, nie można się ograniczyć wyłącznie do refleksji nad relacjami między władzą komunistyczną a twórcami nieprofesjonalnymi, ani pomijać samego ruchu Amatorskich Klubów Filmowych i właściwej mu ideologii. W krótkim czasie od powstania pierwszych klubów władze zajęły się tworzeniem oficjalnego systemu, w którym miały one funkcjonować. W 1955 r. powołano Radę Amatorskiego Ruchu Filmowego, rok później przekształconą w Federację Amatorskich Klubów Filmowych¹⁹, która działa do dnia dzisiejszego²⁰. Stworzono system finansowania opierający się na dotacjach przyznawanych klubom zarejestrowanym w Federacji. AKF-y otrzymywały środki na sprzęt i taśmę filmową, z której wykorzystania musiały się rozliczać, jak również na organizację licznych konkursów i przeglądów. Wprowadzono także system doszkalania, zarówno przez zatrudnianych w AKF-ach instruktorów (wielu z nich było amatorami, mającymi już jednak doświadczenie i umiejętności filmowe), jak i za pomocą literatury specjalistycznej. Choć polski ruch filmowców amatorów nigdy nie doczekał się swojego pisma, Federacja regularnie wydawała własne biuletyny, a artykuły przeznaczone dla członków AKF-ów były publikowane na łamach takich czasopism, jak „Kinotechnik”, „Kultura i Ty” oraz „Fotografia” i „Kamera”. Ponadto na przełomie lat 60. i 70. wydano kilkanaście podręczników przeznaczonych dla filmowców nieprofesjonalnych²¹.

Publikacje dedykowane członkom AKF-ów dotyczyły przede wszystkim kwestii technicznych, wskazując, w jaki sposób korzystać ze sprzętu, którego obsługa wymagała znacznie większych kompetencji niż potrzebne współczesnym filmowcom nieprofesjonalnym. Przybliżyły one także język kina i środki przekazu filmowego. Jednak sposób formułowania porad oraz tematyka części wspomnianych wyżej publikacji sugeruje, że amatorów edukowano nie tylko w zakresie filmowania, ale także ideologii obowiązującej w systemie AKF-ów (nie pomijając oczywiście ideologii państwowej). Budzi ona skojarzenia ze wspomnianymi przez Zimmermann czasopismami, które przekazując amatorom wiedzę filmową, legitymizowały model klasycznego kina hollywoodzkiego. Autorzy publikacji przeznaczonych dla członków klubów często posługiwali się sformułowaniami typu *poprawne pod względem artystycznym filmy*²² czy *sprecyzować wartości kinematograficzne dzieła*²³. Zamiast wyposażać amatorów w narzędzia, które umożliwiłyby im eksperymentowanie na obszarze kina, wyznaczali standardy dotyczące tego, co i w jaki sposób powinno być pokazywane na ekranie. Ograniczali ekspresję filmowców amatorów, traktując wartości artystyczne oraz przekaz filmu jak elementy, dla których adekwatnym kryterium oceny była ich prawidłowość lub jej brak.

Poważni amatorzy i pstrykacze

Autorzy publikacji przeznaczonych dla członków AKF-ów wytworzyli specyficzną hierarchizację nieprofesjonalnych materiałów, dzieląc w ten sposób filmowców na – między innymi – „poważnych amatorów” i „pstrykaczy”. Stratyfikacja forsowana w takich tekstach jest zaskakująca. Do zlegitymizowanej twórczości amatorskiej włącza ona chociażby filmy instruktażowe i techniczne, traktując je na równi z kinem autorskim²⁴, natomiast wyklucza *home movies*, nawet nie proponując polskiego określenia dla takich obrazów, nazywanych naprzemiennie filmami „rodzinnymi”, „familijnymi” czy też „niedzielnymi”²⁵. Tymczasem to właśnie *home movies* stanowiły trzon produkcji amatorskiej na całym świecie, a obecnie są postrzegane jako dokument historyczny czy też istotny element dziedzictwa kulturowego i interpretowane przez najwybitniejszych badaczy zajmujących się nieprofesjonalną twórczością filmową²⁶.

Stosunek ruchu AKF-ów do *home movies* celnie wyraził Ryszard Krejser: *Chcemy dzisiaj poruszyć temat do niedawna uważany za temat wstydlivy. Utarło się bowiem jakieś dziwne pojęcie, że film rodzinny to dziedzina, którą nie wypada się zajmować poważnemu amatorowi. W myśl tej zasady dzielono filmowców amatorów na poważnych, mających aspiracje twórcze i tych, którzy kręcą filmy rodzinne. Ta druga grupa uważana była naturalnie za dużo gorszą. (...) Naturalnie nie bronię tutaj tych amatorów, którzy kręcą swoje „filmiki” przypadkowo i bez żadnej myśli, ot tak co się nawinie pod obiektyw, a więc ciocię Zosię i wujka Władzia na imieninach lub innych podobnych okolicznościach. (...) Naturalnie takie filmowanie nie ma najmniejszego sensu. Ale to w niczym nie dyskwalifikuje filmu rodzinnego, bo nic z nim nie ma wspólnego. Są to po prostu smutno-żalose wyniki bezmyślnego naciskania spustu kamery. Ludzie tego typu zawsze będą istnieli i na to nie ma rady. Część z nich może wyrosnąć z czasem na prawdziwych amatorów, szczególnie gdy dostaną się do dobrych klubów, które ich wychowają. Pozostała część niestety prawdopodobnie pozostanie „pstrykaczami” do końca życia. Nie łączymy więc ich z pojęciem filmu rodzinnego. Prawdziwy film rodzinny jest rodzajem filmowym, który na równi z innymi rodzajami uprawianymi przez filmowców amatorów pozwala na pełne wypowiedzenie się artystyczne twórcy. (...) Naturalnie mamy tu na myśli film o odpowiednich walorach kompozycyjnych i przynajmniej poprawny pod względem artystycznym*²⁷.

Nie wszyscy filmowcy amatorzy podzielali tę opinię. Pod koniec lat 50. na łamach „Kinotechnika” publikowano cykl *Rozmowy o polskim kinie amatorskim*, prowadzony zresztą przez Ryszarda Kreysera. Wywiady, które się w nim pojawiły, pozwalają poznać inne oblicze ruchu AKF-ów. Zaproszeni do rozmów goście – od utytułowanych filmowców do przypadkowych osób interesujących się filmem – wypowiedzieli się na temat filmowania amatorskiego w sposób, który często nie odzwierciedlał ideologii ruchu. Kilkoro spośród rozmówców Kreysera przyznało się do tego, że ceni *home movies* i traktuje je na równi z amatorskimi filmami autorskimi – urzędnik Jerzy Lübek oraz poligraf Janusz Stanisławski postrzegali takie filmy jako bogatą kronikę życia rodzinnego²⁸, a poseł na sejm PRL Andrzej Benesz dostrzegał istotność rejestracji codziennych, prozaicznych przeżyć²⁹.

Zastanawiać może, dlaczego *home movies* zostały zmarginalizowane w ruchu AKF-ów i czy wynikało to z przyczyn artystycznych, czy raczej ideologicznych.

Czy ta nienaturalna hierarchizacja była kolejną różnicą stworzoną przez państwowych ideologów, by przekonywać o odmienności wschodniej strony żelaznej kurtyny? Czy też wykluczenie takich filmów było wyrazem kontroli, jaką państwo komunistyczne miało sprawować nad każdym aspektem życia obywateli, w tym nad ich czasem wolnym? W końcu życie codzienne oraz relacje z najbliższym otoczeniem – czyli to wszystko, czego dotyczą *home movies* – to terytorium prywatne, do którego władza nie miała dostępu.

Dla *home movies* nie znalazło się także miejsce w projekcie *Entuzjaści*, w którym Lewandowska i Cummings skupili się wyłącznie na filmach autorskich. Jednakże podczas wystąpienia na konferencji NECS artystka w pewien sposób powiązała produkcje AKF-ów z tym marginalizowanym w okresie dominacji klubów rodzajem twórczości. Pracując nad swoim projektem, Lewandowska i Cummings odwiedzali mieszkania dawnych członków klubów, prosząc ich o udostępnienie im swoich filmów. Wiele z tych osób w trakcie wieloletniej aktywności w ruchu stworzyło wyłącznie po jednej etiudzie, która dziś odgrywa dla nich zupełnie inną rolę niż wtedy. Nie tak ważne było to, czego dotyczyła ani też czy została wykonana prawidłowo pod względem artystycznym. Dawne dzieła, chowane przez wiele lat w szafach i na strychach, stanowią obecnie pamiątki z czasów młodości, obrazują ich samych w otoczeniu przyjaciół, podczas spędzania wolnego czasu i realizacji łączącej ich pasji. Tak więc liczne filmy z AKF-ów, zanim zaistniały w projekcie *Entuzjaści*, przez wiele lat funkcjonowały jako *home movies*.

By zdemokratyzować historię kina polskiego

Jak wspominałam, Lewandowska oceniła działaczy Amatorskich Klubów Filmowych jako podwójnie wykluczonych – z powodu relacji, jaka łączyła ich z reżimem komunistycznym oraz amatorskiego charakteru działalności, który obecnie nie kojarzy się już z entuzjazmem, ale z brakiem profesjonalizmu. W rzeczywistości jednak żaden z tych powodów nie jest do końca prawdziwy. Pojęcie „amator” wywodzi się z łacińskiego czasownika *amare* oznaczającego „kochać”. Tym mianem określano osoby, które zajmowały się daną działalnością z powodu pasji, a nie dla korzyści finansowych³⁰. W tym znaczeniu bycie amatorem nie jest więc wartościujące, nie dotyczy bowiem jakości twórczości, ale jej celu.

Ponadto działacze AKF-ów rzadko kiedy byli apologetami ideologii PRL-u. Wręcz przeciwnie. Zdaniem Cummingsa *entuzjasta często działa poza oficjalną sferą kultury i jej wytworami, przyjmując kontrkulturową taktykę oporu i krytyki*³¹. Filmowców amatorów łączyła z systemem złożona relacja, oparta na przymusie ciągłego negocjowania obszaru swojej wolności twórczej. Dodatkowo komplikował ją charakter samego ruchu, który tworzył warunki sprzyjające rozwojowi działalności klubowiczów, jednocześnie ją ograniczając.

Entuzjaści nie są wyłącznie przypomnieniem o filmowcach amatorach wykluczonych z historii, ale także krytyką reguł, które rządzą współczesnym kapitalizmem. W projekcie tym można się doszukać jeszcze jednego istotnego przesłania – ukazują bowiem, że historia kina polskiego jest do pewnego stopnia arbitralna. Opiera się na kanonie, który wyklucza wszystko to, co do niego nie pasuje, jak właśnie twórczość członków AKF-ów.

Projekty, które w ostatnim czasie zaistniały w świadomości społecznej, a które nawiązują do polskiego kina amatorskiego, bynajmniej nie przywołują Amatorskich Klubów Filmowych. Wyprodukowane przez Fundację Archeologia Fotografii *Ja kinuję* (reż. Karolina Puchała-Rojek, 2012) oraz *Dom na głowie* (reż. Adam Palenta, 2013) to filmy zmontowane z *home movies* kręconych przez artystów, odpowiednio Zofię Chomętowską i Wojciecha Zamecznika. Natomiast audiowizualny projekt Pétera Forgácsa *Listy do tych, co daleko*³² prezentuje materiały nakręcone przez Żydów o polskich korzeniach, którzy odwiedzili dawną ojczyznę i pozostawionych w niej bliskich. Wszystkie trzy przykłady świadczą o zainteresowaniu kinem nieprofesjonalnym oraz docenieniu jego walorów artystycznych i roli unikatowego świadectwa codzienności. Prezentują jednak tę część historii polskiego kina amatorskiego, która odgrywała znacznie mniejszą rolę – choć błędem byłoby twierdzić, że nieistotną – niż filmy tworzone w klubach.

Po zakończeniu *Entuzjastów* Lewandowska i Cummings postanowili umieścić filmy prezentowane w projekcie na licencjach Creative Commons w otwartym archiwum w Internecie. Działając w ten sposób, nie tylko przedłużają życie zapomnianym przez historię materiałom, ale także wpływają na kształt polskiego kina, otwierając je na to, co dotąd było z niego wykluczone. Ich gest może być traktowany jako spełnienie postulowanego przez Allana Sekulę czytania archiwów „z dołu”, solidaryzowania się z tymi, którzy stali się niewidoczni – pozbawieni swojego miejsca i głosu³³. W 1955 r. Lubomir Rubach przewidywał na łamach „Kinotechnika”, że kino amatorskie będzie w przyszłości odgrywało niebagatelną rolę w polskiej kinematografii: *Ruch ten staje się ruchem masowym i pomimo licznych jeszcze trudności (...) nie zniknie na pewno, lecz będzie stawał się coraz bardziej powszechny, a więc wywrze swoje piętno na życiu kulturalnym narodu. Kto dziś ten ruch lekceważy (...), ten wykazuje daleko idącą a niebezpieczną krótkowzroczność*³⁴. Może *Entuzjaści* są szansą na to, by spełnić – choć minimalnie – prognozę Rubacha?

PAULINA HARATYK

¹ Projekt *Entuzjaści* autorstwa Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa prezentowano w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski od czerwca do sierpnia 2004 r. Kuratorem wystawy był Łukasz Ronduda.

² O projekcie *Entuzjaści* pisał na łamach „Kwartalnika Filmowego” Marcin Giżycki, analizując założenia, które przyświecały autorom projektu oraz rolę filmów tworzonych w AKF-ach dla historii kina i historii kultury okresu PRL-u. Por. M. Giżycki, *Kino w cieniu pochodów; czyli entuzjaści*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 235-239.

³ Filmowcy amatorzy pracowali nie na taśmie 35 mm, przeznaczonej dla zawodowców, ale na formatach węższych: 16 mm, 8 mm oraz SUPER 8 mm.

⁴ M. Lewandowska, *Museum Commons. Research driven art practice and the public func-*

tion of archives, collections and exhibitions, <https://www.youtube.com/watch?v=aKCBdmmi9G4> (dostęp: 20.08.2015).

⁵ Jak również wiele Polek, choć dostęp do danych na temat udziału kobiet w ruchu AKF-ów jest utrudniony.

⁶ Zob. W. Stradomski, *Film amatorski w Polsce*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1971, s. 259-269.

⁷ *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, red. Ł. Ronduda, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004.

⁸ Por. A. Szymczyk, N. Cummings, M. Lewandowska, *Rozmowa*, w: tamże, s. 18.

⁹ Por. P. R. Zimmermann, *Democracy and cinema: A history of amateur film*, w: *Jubilee Book: Essays on Amateur Film*, praca zbior., Association Européenne Inédits, Charleroi 1997, s. 74-78.

- ¹⁰ Zob. tamże, s. 76.
- ¹¹ Zob. K. L. Ishizuka, *The Home Movie: A Veil of Poetry*, w: *Jubilee Book: Essays on Amateur Film*, dz. cyt., s. 46.
- ¹² Por. M. Jazdon, *Amator a rozpoznawanie rzeczywistości*, w: *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, dz. cyt., s. 119.
- ¹³ M. Lewandowska, *Entuzjaści mówią, cz. 1*, w: *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, dz. cyt., s. 64.
- ¹⁴ Tamże, s. 60-62.
- ¹⁵ M. Lewandowska, *Entuzjaści mówią, cz. 3*, w: *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, dz. cyt., s. 146.
- ¹⁶ A. Szymczyk, N. Cummings, M. Lewandowska, dz. cyt., s. 18.
- ¹⁷ Por. M. Lewandowska, *Entuzjaści mówią, cz. 1*, dz. cyt., s. 60-62.
- ¹⁸ S. Cichocki, *Czas wolny i czas uwolniony*, w: *Entuzjaści z Amatorskich Klubów Filmowych*, dz. cyt., s. 93.
- ¹⁹ Por. W. Stradomski, dz. cyt., s. 35-37.
- ²⁰ Obecnie instytucja ta nosi nazwę Federacja Twórców Filmów Nieprofesjonalnych.
- ²¹ Spośród nich warto wymienić m.in.: *Film amatorski w Polsce* (1971) i *Kręcimy film amatorski* (1966) Wiesława Stradomskiego, *Elementarz filmowca amatora: 8mm* (1970), *Film amatorski bez błędów* (1975) oraz *Wybrane zagadnienia techniczne filmu amatorskiego* (1971) Ryszarda Kreysera, a także *Film amatorski* (1972) i *Organizujemy amatorski klub filmowy* (1964) Wiktora Stradomskiego.
- ²² R. Kreyser, *Temat niepopularny – film rodzinny!*, „Kinotechnik” 1957, nr 108, s. 2247-2248.
- ²³ *Metody oceny filmu amatorskiego*, „Kinotechnik” 1958, nr 119, s. 2511.
- ²⁴ Świadczą o tym chociażby organizowane cyklicznie konkursy i przeglądy tego rodzaju twórczości amatorskiej. Zob. W. Ostrowski, *Film amatorski*, „Kinotechnik” 1956, nr 95, s. 1957.
- ²⁵ Stosunek ruchu AKF-ów do *home movies*, jak również sam nurt filmów rodzinnych opisuję szerzej w tekście *Film rodzinny – temat niepopularny? Codziennosc w kinie amatorskim*, „Mała Kultura Współczesna” 2015, nr 12, <http://malakulturawspolczesna.org/2015/12/10/paulina-haratyk-film-rodzinny-temat-niepopularny-codziennosc-w-kinie-amatorskim/> (dostęp: 18.12.2015).
- ²⁶ Zob. m.in.: *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, red. K. L. Ishizuka, P. R. Zimmermann, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2008, P. R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1995, A. Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Pub., Hudson 2000.
- ²⁷ R. Kreyser, *Temat niepopularny...* dz. cyt., s. 2247.
- ²⁸ Por. tenże, *Rozmowy o polskim filmie amatorskim*, „Kinotechnik” 1961, nr 156, s. 3351.
- ²⁹ Por. tenże, *Rozmowy o polskim filmie amatorskim*, „Kinotechnik” 1961, nr 160, s. 3457.
- ³⁰ Por. P. R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, dz. cyt., s. 1.
- ³¹ A. Szymczyk, N. Cummings, M. Lewandowska, dz. cyt., s. 18.
- ³² Projekt Pétera Forgácsa *Listy do tych, co daleko* prezentowano od maja do września 2013 r. w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.
- ³³ Por. A. Sekula, *Reading an Archive*, w: *The Photography Reader*, red. L. Wells, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2003, s. 443-451.
- ³⁴ L. Rubach, *Amatorski ruch filmowy na Śląsku*, „Kinotechnik” 1955, nr 84, s. 1706.