

Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 127 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.2981>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Paulina Haratyk

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0001-7055-308X>

Nietutejsza

Słowa kluczowe:

kino amatorskie;
pamięć;
wywiady;
autoetnografia

Abstrakt

Czy opowiedziane badaczce anegdoty i przesiane przez sito pamięci wspomnienia są równie ważnymi dokumentami, jak protokoły kolaudacyjne, odnalezione w państwowym archiwum? Badając ruch Amatorskich Klubów Filmowych, autorka korzystała z metod historii mówionej oraz obserwacji uczestniczącej, które znacząco różnią się od badań archiwalnych czy ilościowych metod empirycznych, przez co tym pierwszym zarzuca się brak obiektywizmu lub nierzetelność. W tekście, (nie) wpisując się w temat numeru (a może także w formułę felietonu), autorka odwołuje się do własnych wspomnień związanych z pierwszym zetknięciem z kinem amatorskim, by rozważyć zasadność, charakter oraz naukowość tych podejść badawczych. Pokazuje, w jaki sposób wybór metodologii determinuje zarówno perspektywę, jak i sposób zrozumienia badanego tematu. Skupia się na wyzwaniach i trudnościach stosowania tego rodzaju metod, w tym przede wszystkim konieczności zmiany podejścia, a także zachowania samej badaczki. **(Materiał nierecenzowany).**

Jakiś czas temu, w ramach jednego z lokalnych festiwali filmowych, zostałam zaproszona do udziału w panelu dyskusyjnym na temat metodologii badań filmoznawczych. Miałam przedstawiać metodę historii mówionej, zgodnie z którą prowadziłam wywiady z filmowcami amatorami działającymi w ruchu Amatorskich Klubów Filmowych, a towarzyszący mi dwaj profesorowie – badania oparte na pracy z archiwaliami. Z racji dużo większego dorobku zabrali głos jako pierwsi. Długo wyjaśniali, jak ważne w pisaniu o historii polskiego kina jest sięganie do źródeł – protokoły z kolaudacji filmów, czy dokumenty związane z procesem ich produkcji i dystrybucji, dostarczają bowiem kluczowej wiedzy o rodzimej kinematografii, zwłaszcza jej lokalnym, nadal nierozpoznanym obiegu; analiza archiwaliów pozwala zweryfikować wiele obiegowych sądów, a nierzadko nawet przeświadczeń samych badaczy, z którymi ci wchodzili do archiwów. Panowie barwnie odmalowywali przed publicznością ten właśnie moment, gdy zasiadali samotnie w często zakurzonych i słabo oświetlonych (stan i infrastruktura archiwów to temat na oddzielny felieton) pomieszczeniach, pełnych dokumentów czekających przez dekady, zwykle nadaremno, na osoby czytające. Opowiadali, jak godzinami przeglądali teczki wypełnione kruchymi od starości papierami, próbując wczytać się w częściowo już wyblakłe słowa. To wszystko ich jednak nie zniechęcało, wręcz przeciwnie – z błyskiem w oku przekonywali, że to stanowiło największą satysfakcję w pracy, bowiem właśnie w czytelni Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego albo w Archiwum Akt Nowych czuli się jak prawdziwi odkrywcy.

Wreszcie, na koniec swojego wywodu, moi współpaneliści postanowili wyjaśnić widowni różnicę pomiędzy ich podejściem oraz badaniami uprawianymi przeze mnie. Tłumaczyli, że nie da się porównać twardej, opartej na faktach i dowodach wiedzy, której dzięki godzinom spędzonym w archiwach stali się depozytariuszami, z anegdotami i wspomnieniami bardziej, a raczej mniej kompetentnych rozmówców, na których – ich zdaniem – opiera się historia mówiona. Jeśli po jednej stronie znajduje się obiektywizm, podparty instytucjonalnym autorytetem, to po drugiej – tylko złudność ludzkiej pamięci oraz narażona na nieskończenie wiele wypaczeń i manipulacji sytuacja spotkania między badaczką i jej rozmówcą. Z każdym ich kolejnym zdaniem (abstrahując już od różnicy genderowej, wieku oraz tytułów naukowych) czułam się coraz bardziej nie na miejscu. Zwłaszcza że moja polemika tylko utwierdziła stanowisko profesorów.

Nie była to pierwsza sytuacja, w której ktoś podważał moje metody badawcze – nie chcąc dolewać wtedy oliwy do ognia, przemilczałam fakt, że prócz historii mówionej opierałam się także na obserwacji uczestniczącej. Jednak to właśnie ona uświadomiła mi, że moje metodologie zdecydowanie różnią się od tych powszechnie stosowanych w rodzimym filmoznawstwie. Dlatego, tutaj (nie) wpisując się w temat numeru (a może także w formułę felietonu), postaram się opisać ich zasadność, charakter i naukowość, posiłkując się przy tym własnymi wspomnieniami – niekompetentnymi i anegdotycznymi – z pierwszego zetknięcia z ruchem AKF-ów.



Ćwiczenia filmowe w AKF Błysk
(ilustr. dzięki uprzejmości Piotra Kalety)

Niezrozumienie

Pamiętam, kiedy pierwszy raz weszłam do AKF-u Sawa – jedyne działającego nieprzerwanie od swojego powstania w 1968 r. Było to dziesięć lat temu. Niewiele jeszcze wiedziałam o kinie amatorskim, nie miałam dostępu do filmów realizowanych w klubach, a dokumentacja ich działalności we wspomnianych wyżej archiwach okazała się marną pożywką dla odkrywczej wyobraźni. Jedyny mój dostęp do historii AKF-ów stanowił więc klub Sawa.

Listopadowa ciemność i rozkopana droga bez chodnika – długo zajęło mi odnalezienie małego budynku lokalnej biblioteki na warszawskich Bielanach, który chował się w bocznej ulicy. Siedziba klubu znajdowała się w piwnicy, do której prowadziły wąskie schody. Poczucie klaustrofobii wzmacniał jeszcze krótki korytarz, zawalony od podłogi do sufitu rzeczami: kotary, wazoniki, kartony, jakaś zastawa stołowa, słomkowy kapelusz, kilka landszaftów, chyba była tam nawet szabla. Gdyby nie mdłe światło, to za tym całym bałaganem dostrzegłabym też stopy puszek z filmami i kolumny kaset wideo.

Prawie spóźniona, weszłam do środka, gdzie około trzydziestu osób w najróżniejszym wieku siedziało ciasno słoczonych na krzesłach wszelkich możliwych rodzajów. Rozpoczynał się właśnie półroczny kurs z reżyserii i montażu, który prowadził 60-kilkuletni wtedy Leszek Boguszewski – instruktor klubu, wierny mu od samego początku, przy tym jeden z najbardziej utalentowanych i utytułowanych filmowców amatorów w całej historii ruchu. Siedział w kącie, wciśnięty jednym bokiem w szafkę, z której w każdej chwili mogły się na niego zwalić stopy dokumentów. Był lekko przygarbiony, ale pewny siebie. Rezonu dodawał mu pewnie, umieszczony za jego plecami, okazałych rozmiarów portret, z którego młodsza wersja Leszka, w koronie i z berłem, spoglądała z góry na wszystkich swoich potencjalnych rywali z OKFA, Pol-8 i innych konkursów filmów amatorskich. A może pewność siebie czerpał z ustawionej pod ścianą wystawki, na którą składało się kilka magnetowidów, kineskopowy telewizor, magnetofon szpulowy Unitra, liczne klawiatury komputerowe i ogromna płata-nina kabli, z tyloma mackami, że dałyby radę splątać na wieczność w tej piwnicy wszystkich kursantów. Król Leszek i jego elektroniczna gwardia przyboczna.

Mam nadal notatki z tego kursu – to niemal same techniczne szczegóły, na przykład rodzaje kamer, które oczywiście znajdowały się w zbiorach Sawy: Pathé-Baby, szesnastka, ósemka na taśmę dwa razy osiem, Super Osiem, kamkorder na bety i U-matici, VHS i kamera cyfrowa. W połowie lat 90. ta cyfrówka kosztowała 4200 złotych, równowartość dobrego samochodu. Leszek powtarzał to na każdym zajęciach, a ponieważ mój udział w kursie polegał na prowadzeniu badań autoetnograficznych, to z badawczej rzetelności przytaczam tę kwotę. Uczyliśmy się też rodzajów planów, albo raczej całego spektrum zastosowań zooma, oraz ćwiczyliśmy potęgę wyobraźni, bo w tym małym pomieszczeniu, gdzie brakowało nawet miejsca na tlen, trudno było o plan pełny, nie mówiąc już o totalnym. Ale nie miało to znaczenia, gdyż poznawanie języka kina miało służyć przede wszystkim nauce montażu. Oczywiście nie na poziomie subtelności wypracowanych przez Eisensteina, tylko... jak uciąć, żeby się zmontowało. Wąskie taśmy można było bowiem skleić na dwa sposoby: klejem albo taśmą klejącą.

Przy tym za tę ostatnią płacono się niegdyś tylko w dolarach, ewentualnie butelką dla technicznego w telewizji, jeśli się tam miało dobre układy, a więc głównie używano kleju. No, ale żeby skleić taką ósemkę – o szerokości paznokcia – tak by klatka nie zachodziła na klatkę, bo wtedy widać mikrodrżenie w obrazie, ale też by film się nie rozkleił od naciągu projektora, to naprawdę trzeba było wiedzieć, jak uciąć. Analizowaliśmy też filmy, przeważnie krótkometrażówki nagrodzone na światowych konkursach amatorskich w ostatnich latach. Leszek zadawał pytania, ja się zwykle zgłaszałam – jako magistra filmoznawstwa byłam dość pewna swojej wiedzy. Nigdy nie trafiłam z odpowiedzią.

I tak mijały nam trzy godziny w każdy czwartek po pracy: siedząc w piwnicy na niewygodnych krzesłach, głównie milcząc, prawie zasypiając. Nikomu już się nie chciało słuchać o tym siermiężnym kręceniu w PRL-u, wszyscy chcieli się nauczyć, jak to robić dzisiaj. A ja zastanawiałam się, czy to jest właśnie ta historia ruchu AKF-ów, która, niesprawiedliwie zapomniana, czekała na odkrycie? Co z tego jest właściwie warte opisanie? Nie było w tym żadnej magii, raczej prowizorka. Przede wszystkim jednak nie wiedziałam, jak mam ją badać. Cała moja, wyniesiona ze studiów, wiedza filmoznawcza – historia kina, analiza filmowa, wszystkie te teorie – zupełnie do tego nie przystawała. Nie, nieprawda – z ich perspektywy działalność PRL-owskich filmowców amatorów okazywała się jeszcze mniej wartościowa.

Po kilku miesiącach zbuntowaliśmy się. Pewnej soboty przyszliliśmy do mieszkania jednej z kursantek, żeby wreszcie coś nakręcić. Klaudia dzień wcześniej napisała scenariusz, choć były to raptem trzy sceny na dwójkę aktorów i kilka linijek dialogu. Główną rolę miał grać... śmietnik. Miejsce akcji – kuchnia, bohaterowie – typowe małżeństwo: on bardziej konserwatywny, ona postępowca – próbowała wprowadzić do domu nowoczesność, „rozmnożyła” więc kosze na śmieci i na każdym pięknie wymalowała jego przeznaczenie (przypominam, to było dziesięć lat temu). Potem jedli kolację, ona wykladała mu nowe reguły, on przytakiwał dla świętego spokoju, bo skupiał się na meczu, który ukradkiem – z wyłączoną fonią – śledził w telewizorze za jej plecami. Wiadomo, jaki jest finał, gdy się próbuje złapać dwie sroki za ogon... Rano ona odkryła, że opakowanie po pasztecie wylądowało w koszu na papier, więc on swój mecz skończył z czerwoną kartką – ona zażądała rozwodu. Nie celowaliśmy w wybitność, po prostu każdy od czegoś musi zacząć (Klaudia rok później dostała się na reżyserię do Filmówki).

Ja zostałam scenografką i rekwizytorką. Budżet naszego filmu wynosił 35 złotych, wystarczyło mi to na kupno obrusa na stół – nasi bohaterowie mieli jadać elegancko – oraz dwóch bułek i pasztetu drobiowego Podlaski. To znaczy właśnie nie wystarczyło, gdyż po pierwszym dublu odkryliśmy zasadę, że jak aktorzy w scenie jedzą, to jedzenia ubywa, więc od kolejnego ich głównym zadaniem aktorskim stało się tak jeść, aby niczego nie zjeść. Oboje do tego stopnia się na tym skupili, że zapomnieli o granii i scena wyszła bardzo autentycznie – w kamerze wyglądało, jakby zamiast bułką i pasztetem martwili się swoim związkiem. Ta złota zasada reżyserowania naturšczyków to było nasze drugie odkrycie.

Siedzieliśmy wtedy u Klaudii do nocy, całkowicie pochłonięci naszym śmietnikiem. Nic nie wiedzieliśmy, więc co chwilę odkrywaliśmy kolejne oczywistości. Nikt by nas za nic wtedy z tej kuchni nie wyciągnął. Nie mieliśmy ze sobą

wiele wspólnego, każde z nas żyło w zupełnie innych światach, po zakończeniu kursu drogi nam się od razu rozeszły. Ale tamtej soboty rozumieliśmy się we wszystkim, jakbyśmy byli najlepszymi przyjaciółmi. Podczas kręcenia pierwszej sceny stałam za Pawłem, naszym operatorem, i wtedy właśnie rozumiałam, o co w tym chodzi: gdy włącza się kamera, ten najzwyklejszy świat wokół przestaje być tym, czym jest, a staje się tym, czym go sobie wymyśliliśmy; i my przez tę chwilę nie jesteśmy tylko sobą, ale prawdziwymi filmowcami. Magiczna przemiana w momencie kręcenia. To, co potem, jest już mniej ważne. W następnym czwartek pokazaliśmy nasz film na kursie. Na nikim specjalnie nie zrobił wrażenia. Nas rozpieierała duma.

Nieistotność

Czas, który spędziłam w Sawie, obserwacja działalności klubu i uczestnictwo w filmowaniu, po pierwsze uświadomiły mi, że nie rozumiem kina amatorskiego, a po drugie pozwoliły doświadczyć tego, czym w istocie ono jest. Bez tych dwóch odkryć nie mogłabym przeprowadzić swoich badań. Zainteresowałam się bowiem ruchem AKF-ów nie dlatego, że był on uznawany za ważny obszar kinematografii, ale właśnie dlatego, że uważano go za nieistotny – przynajmniej dekadę temu. Patricia R. Zimmermann, pionierka naukowej refleksji nad kinem amatorskim, we wstępie do książki *Reel Families. A Social History of Amateur Film* pisała, że filmoznawstwo postrzega je jako rewers zawodowego – mroczną, rozległą, rozproszoną i niekoherentną przestrzeń, którą zaludniają prymitywne próby i mierne imitacje profesjonalnego filmu.

Oparłam swoje badania na historii mówionej, ponieważ nie chciałam w nich powielać tej perspektywy. Kino amatorskie jest przede wszystkim praktyką społeczną, która przyjmuje formę oddolnej aktywności filmowej, korzystającej z tego medium na własnych zasadach i do własnych celów, określanych indywidualnie przez każdą, zaangażowaną w nie osobę. Historię, sposób funkcjonowania i specyfikę filmów realizowanych w ruchu AKF-ów byłabym w stanie, przynajmniej do pewnego stopnia, zbadać na podstawie dokumentacji i publikacji – choć głównie tych pisanych przez samych amatorów i w niewielkim stopniu dostępnych w obiegu publicznym. Jednak tylko przeprowadzając wywiady z osobami zaangażowanymi w ruch AKF-ów, mogłam zbadać samo doświadczenie amatorskiego filmowania w całym jego spektrum. Tworzenie filmów zarówno bowiem służyło ekspresji artystycznej (czy stanowiło narzędzie zaangażowania politycznego), jak i było sposobem na upodmiotowienie oraz autoreprezentację, wyrazem postaw kontrkulturowych oraz formą budowania wspólnoty.

Nieobiektywizm, nierzetelność i nieprzewidywalność

Badania archiwalne czy ilościowe metody empiryczne opierają się na, mającym stanowić jeden z gwarantów obiektywizmu, dystansie między badaczem i jego tematem, którego historia mówiona i obserwacja uczestnicząca są niewątpliwie pozbawione. Tylko czy wynikający z dystansu obiektywizm nie jest ta-



Strona z kroniki AKF Muza
(ilustr. dzięki uprzejmości Andrzeja Mosia)



Zarząd AKF Sawa, rok 1978
(ilustr. dzięki uprzejmości Leszka Boguszewskiego)

kim samym mitem, jak uciekający w popłochu widzowie, którzy po raz pierwszy oglądali pociąg wjeżdżający na stację w La Ciotat? Przyznaję, działalność w ruchu AKF-ów skłaniała mnie do obserwacji, jak też wywoływała uczucia. Podejrzewam również, że prowadząc wywiady, aktywizowałam nie tylko lewą, tę bardziej kognitywną półkulę swojego mózgu, ale także prawą, na którą zwykle się zrzucać odpowiedzialność za afektywność. Oto przykład: wśród moich rozmówców i rozmówczyń były zarówno osoby, które z miejsca budziły moją sympatię, a ich doświadczenia tak po ludzku mnie ciekawiły, jak i takie, do których po kilku zdaniach czułam się uprzedzona i to nawet z tak nienaukowych powodów, jak choćby odmienne poglądy polityczne. Sympatie i uprzedzenia niewątpliwie wpływały na moje badania, ale przede wszystkim dlatego, że nie pozwalały zapomnieć o własnej subiektywności, która wynikała nie tylko z braku dystansu wobec tematu, ale także z mojego wieku, płci, pochodzenia, wiedzy oraz miliona partykularnych doświadczeń, czyli tych wszystkich czynników, które tak samo wpływają na badaczy analizujących archiwalia i dane statystyczne.

Ponadto, czy dystans wobec tematu rzeczywiście ułatwia jego zrozumienie? Każdy dokument, który znajduje się w archiwum, został najpierw stworzony przez jakiegoś człowieka, a potem ktoś inny zdecydował o umieszczeniu go w zbiorach. Badacz, który kilkadziesiąt lat później ten dokument analizuje, nie może mieć pewności co do nastawienia, poziomu kompetencji, powodów, a nawet polityki, jaką kierowały się osoby, które sprawiły, że dany materiał trafił do jego rąk. Nie tylko przeczytałam to w naukowych książkach, ale także – bez dystansu – zaobserwowałam, pracując przez lata w FINA, gdzie sama przyjmowałam obiekty do zbiorów. Owszem, moi rozmówcy mogli nie pamiętać, nie rozumieć albo mnie okłamywać, ale ja zawsze mogłam ich dopytać czy skonfrontować z innymi informacjami, czego nie da się zrobić, obcując z dokumentami. Tak jak istnieją metody weryfikowania wiarygodności źródeł pisanych, tak zdarzają się również i takie, które służą rzetelności prowadzonych wywiadów czy obserwacji, tylko że – jak same te metodologie – nie są tak powszechnie znane w filmoznawstwie.

Zresztą, obok obiektywizmu, to właśnie kwestia rzetelności stanowi najpowszechniejszy zarzut wobec moich metod, jako że nie bazują one na gotowym materiale, ale na takim, który powstaje przy aktywnym, jeśli nie kluczowym, udziale badaczki. Tak, może się to wydawać podejrzane. W końcu każdy ma możliwość przejrzenia dokumentów umieszczonych w publicznych archiwach, a niewątpliwie tylko ja mam wgląd we własne doświadczenia, to, co w danej sytuacji zaobserwowałam, czy w jaki sposób sformułowałam pytanie. Niezależnie jednak od przyjętej metody badawczej podstawowym gwarantem – i sprawdzianem – rzetelności jest kontrola społeczna. Moje artykuły przechodzą taki sam proces recenzji, jak teksty wszystkich innych filmoznawców, w tym wspomnianych na początku profesorów. Co więcej, podlegają kontroli sprawowanej nie tylko przez społeczność naukowców, ale także filmowców amatorów – wszystkich tych osób, z którymi się zetknęłam, pracowałam i rozmawiałam. Jak się przekonałam, to właśnie rzetelność pozwala pogodzić wymóg naukowości – krytycznego podejścia do danego materiału z, często stojącym wobec niego w sprzeczności, szacunkiem wobec indywidualnej prawdy danej osoby. By od-

dać słowa moich rozmówców i rozmówczyń zgodnie z ich intencjami, niezależnie od własnych uczuć i poglądów musiałam być otwarta na każdego i każdą z nich, precyzyjna w formułowaniu pytań, jakie im stawiałam, oraz aktywna w słuchaniu odpowiedzi na nie.

Największym wyzwaniem w stosowaniu historii mówionej była więc dla mnie nie jej domniemana nieobiektywność czy nierzetelność, ale nieprzewidywalność. Robert Perks i Alistair Thomson, redaktorzy tomu *The Oral History Reader*, jednego ze źródeł, którymi kierowałam się podczas przygotowań do swoich badań, pisali, że każdy wywiad ma w sobie element przygody. Przygód rzeczywiście miałam wiele. Zdarzało mi się przejechać pół kraju, by na godzinę przed spotkaniem rozmówca je przełożył na bliżej nieokreśloną przyszłość. Nie raz też okazywało się, że osoba, z którą się umówiłam, ostatecznie nic nie pamięta ze swojej amatorskiej działalności. Pod tym względem na archiwach można bardziej polegać niż na ludziach.

Istotą przygody nie jest wykonanie planu, ale zaskoczenie – to, co ten plan wywraca. Pamiętam treść, którą czułam za każdym razem, przestępując próg nowego mieszkania i nie mogąc przewidzieć, jak potoczy się rozmowa z osobą, którą dopiero za chwilę poznam: w jaki sposób rozmówca będzie mówił, jaki jest poziom jego wiedzy i refleksyjności? Czy rozmówczyńi zaufa mi na tyle, by szczerze opowiedzieć o swoim doświadczeniu, wychodząc poza poziom oczywistości? Jak zareagują na pytanie, które może podważyć ich sposób postrzegania ruchu AKF-ów? Przekonałam się jednak, że w przeprowadzaniu wywiadów istotniejsza od autorytetu i tytułów naukowych, wiedzy o temacie i metodologii czy nawet umiejętności analizowania i wnioskowania jest gotowość do otwarcia się na drugą osobę – elastyczność, empatia oraz umiejętność słuchania tego, co ktoś ma do powiedzenia, a nie tego, co chce się usłyszeć.

Pamiętam, jak ton moich rozmówców przechodził ze sztywnej oficjalności w luźniejszy i bardziej osobisty, gdy orientowali się, że podzielam ich doświadczenie amatorskiego filmowania: powtarzali, że impuls do wzięcia po raz pierwszy do ręki kamery brał się z marazmu rzeczywistości – buntu wobec tego, że nic się nie działo i nikt nic nie robił. Opowiadali o tym, jak wiele filmów powstawało w trakcie spontanicznych, weekendowych spotkań, na podstawie naprędce napisanego scenariusza, choć częściej bez niego. Przyznawali, że satysfakcję z samego filmowania dawało im przede wszystkim wspólne odkrywanie jego zasad. Tłumaczyli, że była to dla nich zabawa, ale traktowali ją ze śmiertelną powagą. Wiedziałam, co mają na myśli.

W ramach badań nad ruchem AKF-ów przeprowadziłam w sumie ponad sześćdziesiąt wywiadów. Wszystkie opierały się na szczegółowym kwestionariuszu, składającym się z kilkudziesięciu punktów. Następnie opracowywałam ten materiał, wyszczególniając kilkanaście kategorii, przez pryzmat których interpretowałam zgromadzone wypowiedzi. Jednak w posługiwaniu się tą metodologią najważniejsze było dla mnie to, by wszystkie te punkty i liczby nie przysłoniły istoty indywidualnego doświadczenia moich rozmówców. Choć można widzieć w nim wyłącznie zbiór anegdot i wspomnień, to ono właśnie tłumaczy specyfikę i wartość tematu, który badałam.

Paulina Haratyk

Filmoznawczyni i literaturoznawczyni, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 2022 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim obroniła pracę doktorską pt. *Film amatorski w Polsce 1956–1989 w świetle badań archiwalnych oraz relacji członków ruchu Amatorskich Klubów Filmowych*. Zajmuje się kinem amatorskim, niezależnym i awangardowym oraz badaniem archiwów. Współpracuje z instytucjami kultury, w tym zajmowała się zbiorem filmów amatorskich w FilMOTECE Narodowej Instytucie Audiowizualnym FINA. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” oraz „Ekranach”.

Keywords:

amateur cinema;
memory;
interviews;
autoethnography

Abstract

Paulina Haratyk

An Outsider

Are the personal stories and recollections shared with the researcher during an interview as valuable as official documents such as film acceptance protocols found in state archives? In the her research on the Amateur Film Clubs movement, the author used oral history and participant observation. These methods are often criticized as subjective or unreliable, due to their differences from archival research or quantitative empirical methods. In this contribution, then, (not) fitting into the issue's topic (or perhaps into the formula of the column), she references her memories of her first encounter with amateur cinema to analyse the validity, nature, and scientific approach of these research methods. She demonstrates how the choice of methodology impacts the perspective and understanding of the researched topic. Her focus is on the challenges and difficulties associated with using these methods, particularly the necessity of adapting the researcher's approach and behaviour. **(Non-reviewed material).**