

OD REDAKCJI

OD ESEJU FILMOWEGO DO WIDEOESEJU

Grażyna Świętochowska *WIDEOESEJ, CZYLI OD CHRISA MARKERA DO FANDORU. HISTORIA AWANSU PEWNEJ FORMY AUDIOWIZUALNEJ WYROŚLEJ Z KINOFILII*

Wideoeseje można uznać za performatywne akty kulturowej i technologicznej emancypacji odbiorcy. Jego kompetencje określa nie tylko zdolność patrzenia i (pamięciowego) kolekcjonowania obrazów, ale przede wszystkim zgromadzony kapitał kulturowy. Do stworzenia wideoeseju potrzebna jest zdolność ekspresji indywidualnego stanowiska przy użyciu ogólnodostępnych programów montażowych. To jedynie etap w transmisji treści do mikrospołeczności opartych na jakimś pakcie porozumienia, coraz częściej transcendujących jednak w stronę pozasieciovych obiegów specjalistycznych (np. wideoesej jako zamiennik-ekwiwalent referatu, nie tylko w sytuacji fizycznej nieobecności autora na konferencji naukowej, ale i w zastępstwie tradycyjnego „speechu”), prestiżowych (zorganizowane wokół wideoesejów eventy w ramach pierwszoligowych festiwali filmowych) oraz wydarzeń spełniających rolę „zewnętrznego” tutora (warsztaty, kursy czy seminaria).

Rafał Koschany *FENOMENOLOGIA OBRAZÓW FILMOWYCH. WIDEOESEJ JAKO KRYTYKA TEMATYCZNA I SZTUKA INTERPRETACJI*

Tekst jest próbą zaadaptowania tradycji francuskiej krytyki tematycznej na potrzeby analizy podstawowych technik i poetyk wideoeseistyki filmowej. Część wspólna porównywanych dyskursów to zainteresowanie autorów poszukiwaniem „tematu” charakterystycznego dla całościowo traktowanej twórczości poety/reżysera. Ów „temat” jest tu specjalnie definiowany, głównie przez pryzmat jego obsesyjnej intensywności i policzalnych powtórzeń w danej twórczości poetyckiej/filmowej. W części artykułu poświęconej samemu wideoesejowi (jako gatunkowi interpretacyjnej wypowiedzi na temat filmu/twórczości reżysera) został poruszony wątek związany z problemem interpretacji filmu w ogóle: jak jest możliwa jej niewerbalna (czyli filmowa) postać? Analizowane w tekście przykłady to przede wszystkim wybrane wideoeseje Kogonady.

Andrzej Pitrus *POZBAWIONY TYTUŁU ESEJ Z SZEŚCIOMA PRZYYPISAMI O TRZECH INNYCH ESEJACH O MILCZENIU. METODOLOGICZNIE SŁABY*

Autor pisze o trzech eseistycznych filmach poświęconych obozom koncentracyjnym. Powstały one w różnym czasie, a także w różnych krajach. Ich twórcy – choć charakteryzują się odmienną wrażliwością, a ich dzieła dowodzą pojemności formuły eseju – przemawiają poniekąd wspólnym głosem. Chcą mówić o tym, co w istocie nienazwane, co wykracza poza możliwość wyobrażenia sobie ogromu zła Zagłady. Żaden z nich nie jest dokumentalistą. Zamiast głośno oskarżać, eksplorują sferę milczenia. Autor artykułu próbuje dotrzeć do tego, jak można zmierzyć się z trudnym tematem – kiedyś, niemal na gorąco, i dzisiaj, kiedy przez Europę i świat przetacza się fala ruchów neonacjonalistycznych.

Karol Józwiak *PASOLINI – GUARESCHI. POETYCKA „WŚCIEKŁOŚĆ” I JEJ DALSZE REPERKUSJE*

Autor podejmuje zagadnienia produkcji, egzegezy i kontekstów ideologiczno-politycznych pierwszego włoskiego filmu montażowego *La rabbia*, autorstwa Piera Paola Pasoliniego i Giovanniego Guareschiego. Film stworzony w 1962 r., na podstawie materiałów filmowych gromadzonych przez dwie dekady przez kronikę filmową Mondo Libero, miał przedstawić problemy współczesności z dwóch przeciwstawnych pozycji ideologicznych: lewicowej, reprezentowanej przez Pasoliniego, oraz prawicowej, reprezentowanej przez Guareschiego. W swoim tekście Józwiak zakwestionował dotychczasowe interpretacje tego filmu. Wnikliwa analiza warstwy dialogowej oraz materiału wizualnego ukazuje wątpliwą z dzisiejszej perspektywy pozycję polityczną Pasoliniego wobec reżimu sowieckiego, na którą składa się m.in. usprawiedliwianie inwazji sowieckiej na Węgry w 1956 r. i etyczna relatywizacja polityki sowieckiej. Z drugiej strony, analiza prawicowej, „faszystowskiej” części Guareschiego prowadzi do zaskakujących wniosków, dotyczących zakamuflowanego wpływu jego myśli na późną postawę polityczną Pasoliniego. W tym świetle *La rabbia* jawi się jako przełomowy film w ewolucji myśli i twórczości Pasoliniego.

Paulina Gorlewska CZŁOWIEK, KTÓRY NOSI WSPOMNIENIA W SWOICH OCZACH. KINO JONASA MEKASA

Artykuł stanowi analizę trzech pierwszych esejów filmowych autorstwa Jonasa Mekasa w kontekście teorii autobiografizmu w kinie. Tłem interpretacji stało się biograficzne doświadczenie wysiedlenia i poszukiwania zakorzenienia w nowej rzeczywistości. Wczesna twórczość litewskiego reżysera została przeanalizowana w odniesieniu do koncepcji *film diary* i *diary film*, przy użyciu metody *close reading*. Szczególne miejsce w artykule zajmuje kwestia kształtowania się autorskiego stylu Jonasa Mekasa, opartego na montażu dokonywanym w momencie filmowania, który został połączony z procesami mnemonicznymi właściwymi zjawisku reminiscencji oraz z poetyką amerykańskiej awangardy filmowej lat 60.

Kevin Kołeczek TRWANIE W TRYBIE UMIERANIA – ŚLADY OBECNOŚCI AUTORA W „HISTOIRE(S) DU CINÉMA” JEAN-LUCA GODARDA

Praca jest próbą analizy *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) Jean-Luca Godarda pod kątem problemu autorstwa filmowego. Uznając dzieło za wyjątkowy przykład autobiografii, autor w swym tekście zmierza do ustalenia, za pomocą jakich strategii oraz w jakiej formie twórca wpisuje się w swój film. Doprowadza to do odnotowania dwóch pozornie sobie przeciwstawnych tendencji ukierunkowanych z jednej strony na unicestwienie, a z drugiej na odsłonięcie figury autora.

Miłosz Stelmach NA MANOWCACH PRZYGODY. ESEJ FILMOWY I POLSKIE KINO LAT 70.

Celem artykułu jest nakreślenie specyfiki eseju filmowego jako gatunku charakterystycznego dla powojennego kina modernistycznego, rozwijającego się szczególnie w Europie w latach 50., 60. oraz 70. Jego hybrydyczność, idiosynkrazje formalne oraz niejednoznaczność treściowa jawią się w tym ujęciu jako konsekwencja właściwego dla nowoczesności zwątpienia w poznawcze możliwości i estetyczną koherencję tradycyjnych form, a także jako dowód wyeksponowania autorskiego głosu i dyskursywnych form wyrazu. Na tym tle jako eseje filmowe można odczytywać także dość liczne przykłady polskiego kina późnomodernistycznego. Występują one w dwóch zasadniczych wariantach – punktem wyjścia pierwszego jest fikcyjna opowieść (a reprezentantami np. *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego czy *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego), drugi stanowi kreatywną i dyskursywną odmianę dokumentu (jest reprezentowany przez tzw. dokumenty kreatywne Wojciecha Wiszniewskiego, Bogdana Dziworskiego czy Grzegorza Królikiewicza).

Michał Dondzik *TWORZYWO NAS ZDRADZA – FILMOWE ESEJE GRZEGORZA KRÓLIKIEWICZA*

Artykuł został poświęcony filmowym esejom Grzegorza Królikiewicza. Michał Dondzik omówił młodzieńczą fascynację Królikiewicza lekturą *Prób* Michela de Montaigne'a, jego pierwsze eseje filmowe zrealizowane w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, eseje wideo o rektorach łódzkiej szkoły filmowej, a także esej montażowy *Kern*. Autor zrekonstruował konteksty produkcyjne esejów reżysera oraz drogę, którą musiały one przebyć, by dotrzeć do widzów. Jak pisze w zakończeniu artykułu: *Twórczość Grzegorza Królikiewicza zarówno w Polsce Ludowej, jak i po 1989 r. skazana była na wąskie rozpowszechnianie. Dotarcie do filmów reżysera wymagało determinacji i pokonania szeregu trudności, jednak prawdziwym wyzwaniem było obejrzenie jego esejów. Są one nieobecne w przestrzeni polskiej kultury po dziś. Tym bardziej warto przyjrzeć się im z bliska, analizować i polemizować, bo do takiego właśnie osobistego, często emocjonalnego ich odbioru prowokuje Królikiewicz.*

Natasza Korczarowska „*FURTHER FROM POLAND, CLOSER TO...?*” (POLSKA) *HISTORIA JAKO „WORK-IN-PROGRESS”*

Tematem artykułu jest film Jill Godmilow *Far From Poland* analizowany w kontekście hybrydowej formy eseju filmowego. Film Godmilow został tu potraktowany jako *case study* dla refleksji nad funkcją materiału *found footage* i jego relacją do dyskursu historycznego. Michael Zryd w inspirującym artykule *Found Footage Film as Discursive Metahistory* pisze: *Artysta wykorzystujący „found footage” poddaje krytycznemu badaniu historię stojącą za obrazem, dyskursywnie osadzoną w obrębie historii produkcji, cyrkulacji i konsumpcji. Esaj Godmilow może służyć jako paradygmatyczny przykład tezy Zryda. *Far From Poland* odwołuje się do konkretnych „faktów historycznych”, jednak nie jest komentarzem do ruchu „Solidarności” we wczesnych latach 80., ale subiektywnym notatnikiem i autoportretem reżyserki.*

Patrycja Chuszcz *OD TEORII FILMU DO WIDEOESEJÓW – EWOLUCJA FESTIWALU KRYTYKÓW SZTUKI FILMOWEJ KAMERA AKCJA (2010-2018)*

Celem artykułu jest analiza ewolucji Festiwalu Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja w Łodzi, od pierwszej do dziewiątej edycji wydarzenia włącznie (2010-2018), ze szczególnym uwzględnieniem zjawiska wideoeseju, który w ostatnich latach zajmuje sporą przestrzeń w jego programie. Autorka – na podstawie programu filmowego, wydarzeń towarzyszących, konkursów organizowanych przez festiwal oraz konkretnych dzieł i sylwetek autorów – podejmuje refleksję nad próbą pozycjonowania terminu przez tę festiwalową imprezę w polskiej teorii i krytyce filmowej.

FOUND FOOTAGE – NOWE ŻYCIE OBRAZÓW FILMOWYCH

Justyna Sulejewska *ŚLEPE ZAULKI GENOLOGII FILMOWEJ. FOTOFILM WOBEC FILMU IKONOGRAFICZNEGO, ANIMOWANEGO ORAZ „FOUND FOOTAGE”*

Przedmiotem niniejszego artykułu jest charakterystyka szczególnej odmiany filmów, których struktura narracyjna została oparta w całości lub w dominującym stopniu na statycznym materiale fotograficznym. Utwory określane jako filmy ze zdjęć, fotofilmy czy „opowieści fotograficzne” nie doczekały się dotąd zbyt wielu opracowań ujmujących zjawisko w sposób kompleksowy. Brak usystematyzowania terminologicznego prowokuje do refleksji naukowej nie tylko nad konkretnymi dziełami, ale również nad ich miejscem wśród istniejących klasyfikacji gatunkowych. Oryginalność poetyki fotofilmów została przedstawiona w zestawieniu z filmem ikonograficznym, animacją i *found footage*, z którymi wykazuje

podobieństwa formalne; gatunki te mają wspólną historię. Rozważania teoretyczne wspiera analiza wybranych fotofilmów z kina polskiego i zagranicznego.

Ewa Fiuk *MELANŻ HISTORII, POLITYKI I LIRYZMU – PRZYCZYNEK DO ANALIZY FILMU „PATRIOTKA” ALEXANDRA KLUGEGO*

Autorka analizuje pochodzący z 1979 r. film *Patriotka (Die Patriotin)*, zrealizowany przez niemieckiego reżysera Alexandra Klugego, jednego z sygnatariuszy manifestu z Oberhausen, bodaj najsłynniejszego przedstawiciela tamtego pokolenia. Stworzony częściowo w oparciu o metodę *found footage* utwór, będący kompilacją formy fabularnej i dokumentalnej, oferuje wgląd w eseistyczną strategię autorską Klugego, zaś w szerszym znaczeniu stanowi przykład odbywających się na gruncie Nowego Kina Niemieckiego poszukiwań form wyrazu zdolnych przerodzić się w wehikuł trudno komunikowalnych treści historycznych, szczególnie w odniesieniu do mrocznej, pełnej imperialnych gestów historii Niemiec. Autorka przyjmuje, że narracja *Patriotki* jest rozpięta między trzema kontekstami – historią, polityką i liryzmem, stanowiącymi nie tylko punkty odniesienia w procesie interpretacji, ale również przenikające się elementy sensotwórcze.

Paulina Haratyk, Gabriela Sitek „FOUND FOOTAGE” JAKO KINO ODNOWY ZNACZENIA „HOME MOVIES” W FILMACH „A SONG OF AIR” I „SEA IN THE BLOOD”

Tekst jest analizą i interpretacją dokumentalnych filmów *found footage: A Song Of Air* Merilee Bennett (1988) i *Sea In The Blood* Richarda Funga (2000), które zostały skonstruowane z rodzinnych materiałów filmowych pochodzących z archiwów ich twórców. Tekst jest próbą ukazania potencjału *found footage* jako techniki twórczej opartej na montażu w konstruowaniu narracji czasu przeszłego tożsamości. Autorki tekstu odwołują się m.in. do rozpoznań Williama C. Weesa w pracy *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* czy Jamie Baron w książce *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Sięgają do kategorii tożsamości konstruowanej, przedstawionej w pracy Katarzyny Rosner *Narracja, tożsamość i czas* oraz do koncepcji Davida Carra, aby położyć nacisk na to, w jaki sposób wykorzystanie materiałów *home movies* pozwala opowiedzieć twórcom filmów będących przedmiotem pracy jednostkowe doświadczenia i włączyć przewartościowane relacje rodzinne w narracyjną opowieść o charakterze tożsamościowym.

Krzysztof Loska *WSPÓŁCZESNY HORROR W PRZEBRANIU KINA „FOUND FOOTAGE”*

W swoim artykule Loska wychodzi od rozszerzonego znaczenia pojęcia „obrazy z odzysku”, dzięki czemu może włączyć w obręb refleksji filmy fabularne, których twórcy posługują się paradokumentalną strategią estetyczną dla zasugerowania, że materiał wizualny został nakręcony przez kogoś innego. Najlepszym przykładem owej praktyki realizacyjnej są współczesne horrory *found footage*, które opierają się na zamazaniu różnicy między fabułą i dokumentem. Loska przyjmuje założenie, że w omawianych przez niego przykładach filmowych nie chodzi o nakręcenie fałszywego dokumentu, ale o posłużenie się rozpoznawalną przez publiczność konwencją gatunkową, której celem jest podważenie granicy dzielącej świat przedstawiony od realnego, stworzenie *wspólnoty stanów emocjonalnych*, o której pisał Noël Carroll w odniesieniu do kina grozy. Filmy należące do tego gatunku pokazują, w jaki sposób technika przesunęła granicę oddzielającą sferę publiczną od prywatnej i jak stała się częścią życia codziennego.

Adam Trwoga *GRAJĄC W SZACHY Z DUCHAMPEM. O „RZEŹBIARZU Z KAMERA” MARCINA GIŻYCKIEGO*

Celem artykułu jest pokazanie związków zarówno formalnych, jak i treściowych, zachodzących 1) pomiędzy dziełem *found footage*, zatytułowanym *Rzeźbiarz z kamerą. Filmowa pasja Augusta Zamoyskiego* Marcina Giżyckiego, a amatorskimi nagraniami znanego polskiego rzeźbiarza Augusta Zamoyskiego oraz 2) pomiędzy działaniem Giżyckiego a strategiami stosowanymi we współczesnej sztuce (pojęcie *ready-made* u Marcela Duchampa) i kinie (film montażowy). Oprócz opisu i analizy odnoszących się zarówno do filmu Giżyckiego, jak i materiałów z filmowego archiwum Zamoyskiego (zawierającego bezcenny dokument życia polskiego ziemiaństwa w latach 1927-1929, jak również portrety przyjaciół artysty, m.in. A. Loosa, A. Rubinsteina, L. Marcoussisa, A. Halickiej, M. Kislinga oraz jedyne nagrania S. I. Witkiewicza), przedstawiony został kontekst ich powstania oraz możliwości dalszego wykorzystania, np. przez Muzeum Literatury, które jest właścicielem nagrań Zamoyskiego.

POŻEGNANIA

Sebastian Jakub Konefał *PIOTR SZULKIN: KATASTROFY LOGOSU I ABSURDY ISTNIENIA*

Piotr Szulkin był jednym z najważniejszych twórców polskiego kina ostatniej dekady PRL, który w intrygujący sposób próbował także tworzyć „kino osobne” w realiach wolnej Polski. Niestety, autor ten do dziś nie doczekał się w naszym kraju dedykowanej mu monografii akademickiej ani antologii tekstów naukowych poświęconych jego dziełom (filmy, teatry telewizji, opowiadania literackie i obrazy). Z kolei artykuły popularnonaukowe na temat kina Szulkina skupiają się najczęściej na odczytaniach tego fenomenu polskiej kultury w kluczach politycznych, historiozoficznych bądź związanych z poetyką dystopii. A przecież zarówno fantastyczno-naukowa tetralogia reżysera, jak i kilka innych jego produkcji kinowych oraz telewizyjnych to pozycje, które wykraczają daleko poza te perspektywy. Filmy Szulkina można bowiem uznać za arcyciekawe przykłady kreatywnego czerpania z różnych tradycji myśli frankofońskiej (m.in. Foucault, Derrida, Baudrillard), estetycznych postaw poetyki absurdu i groteski (z Beckettem na czele), a także z tez wybranych antropologów i socjologów kultury (Girard czy Bauman). Oprócz tego typu tropów w swoim filmoznawczym upamiętnieniu zmarłego niedawno reżysera Konefał stara się również odnaleźć wątki i strategie narracyjne z dzieł Piotra Szulkina, które mogą się wydawać interesujące dla młodszego pokolenia widzów, nieznanego jego twórczości (autor bazuje tu na opiniach studentów gdańskiego filmoznawstwa oraz norweskich doktorantów z Arktycznego Uniwersytetu w Tromsø).

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *TAKO RZECZE ARTYSTA*

W tekście zostały omówione cztery spektakularne przypadki artystycznego zawłaszczenia cudzych artefaktów: *Fountain* Marcela Duchampa z 1917 r.; napisanie od nowa, słowo w słowo, *Don Kichota* przez Pierre’a Menarda, bohatera opowiadania Borgesa z 1939 r.; przefotografowanie zdjęć Walkera Evansa przez Sherrie Levine w 1981 r. i wystawienie ich jako własnych dzieł artystki (*After Walker Evans*); oraz film *found footage* Williama E. Jonesa *Tearoom* z 2007 r., na który złożył się wyłącznie niezmienny policyjny zapis dokonany w toalecie będącej miejscem schadzki homoseksualistów. Autor pokazuje, jak takie akty stają się zaraźliwe i wywołują lawinę następnych zawłaszczeń i tak już zawłaszczonych dzieł.

KSIAŻKI O FILMIE

Mariusz Guzek, Piotr Zwierzchowski *WIĘCEJ NIŻ ANTOLOGIA*

Przekrój tekstów, składających się na dwutomową publikację *KINtop. Antologia wczesnego kina* (2016), przygotowaną przez Andrzeja Dębskiego i Martina Loiperdingera, a wydaną przez wrocławską Oficynę Wydawniczą Atut w renomowanej i niezwykle cennej serii *Niemcy – Media – Kultura*, jest bardzo szeroki. Znalazły się w niej zarówno teksty *stricte* historycznofilmowe, omawiające konkretne zagadnienia, jak i mające charakter metodologiczny, często także łączące oba ujęcia. *KINtop* może posłużyć jako swoisty podręcznik procedur badawczych, stanowi również nieocenione źródło wiedzy do badań nad historiografią wczesnego kina, umożliwia bowiem przyjrzenie się obiegowi idei, pomysłów, metod, rozwiązań szczegółowych.

Ewa Fiuk *WSZYSCY JESTEŚMY MIGRANTAMI*

Artykuł jest recenzją książki Pawła Mościckiego *Migawki z tradycji uciśnionych* (2017), poświęconej sztuce eksperymentalnej oraz alternatywnej, której autorzy i autorki podejmują kwestię migracji i uchodźstwa. Autorka zwraca uwagę na zalety publikacji, odnosząc się zarówno do wyboru tematu, jak i formuły jego przedstawienia, a także wskazując – miejscami szczegółowo – przykłady dzieł filmowych, fotograficznych i poetyckich, o jakich w niej mowa. Jednocześnie podaje w wątpliwość niektóre tropy interpretacyjne, którymi podąża Mościcki, oraz wymienia przykłady europocentrycznego sposobu oglądu kwestii uchodźców, a także dzieł sztuki tworzonych na ich temat, który – jej zdaniem – przyjmuje autor książki oraz niektórzy przywołani przez niego artyści i artystki.

Magdalena Kempna-Pieniążek *IDEOLOGIE (I) PRZYJEMNOŚCI*

Najnowszy tom wrocławskiej serii *Niemcy – Media – Kultura* wpisuje się w formowany od niedawna nowy, wielowymiarowy obraz dziejów kina niemieckiego, nie stanowi jednak typowego wykładu historycznofilmowego. Autorka recenzji zwraca uwagę na liczne zalety książki Andrzeja Gwoźdźcia *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* (2018), przede wszystkim na to, że łączy ona w sobie walory interesującej lektury ze skrupulatnym rekonstruowaniem pejzażu audiowizualnego Niemiec lat 1933-1949. Najważniejszy kontekst tego pejzażu stanowią rozmaite ideologie, dlatego też jednym z dominujących wątków monografii jest motyw kina jako narzędzia walki, podporządkowanego różnym instytucjom. Drugim spoiwem filmów analizowanych w książce jest natomiast zasada przyjemnościowa, realizowana zarówno przez kino Trzeciej Rzeszy, jak i przez kinematografię powojennych stref okupacyjnych. Na uwagę zasługuje również trzecia część tomu, oferująca zbiór precyzyjnie zredagowanych pism z omawianej epoki.

Karolina Kostyra *PRZEWODNIK PO SNACH*

Recenzja książki Magdaleny Kempnej-Pieniążek i Przemysława Pieniążka *Inny/Obcy. Transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira* (2017). W pierwszej polskiej monografii poświęconej Peterowi Weirowi autorzy proponują całościowe odczytanie dorobku australijskiego reżysera przez pryzmat zróżnicowanego charakteru, jaki w jego filmach przybierają zmagania z tym, co inne, obce, niepojęte. W recenzji książki Karolina Kostyra rozwija spostrzeżenia autorów, dostarczając kolejnych argumentów za proponowanym przez Kempną-Pieniążek i Pieniążka ujęciem Weira jako reżysera zmagającego się z różnicą kulturową i dostrzegającego w zjawiskach, które z perspektywy zachodniego oglądu mogą jawić się jako irracjonalne, właściwą im racjonalność, nie pozbawiając przy tym analizowanych filmów zawartych w nich niedopowiedzeń i tajemnic.

Noty o autorach
Summary
Table des matières