

W numerze m.in.:

Magdalena Podsiadło *AUTOBIOGRAFIZM FILMOWY. REKONESANS HISTORYCZNO-AUTOBIOGRAFICZNY*

Pisząc o autobiografizmie filmowym, Podsiadło wskazuje na jego główne źródła i przywołuje refleksje teoretyczne mające wyznaczyć granice dla tego zjawiska. W pierwszej części tekstu autorka koncentruje się na tym, jak autobiografizm filmowy przejawiał się w historii kina, w jaki sposób twórca uobecnia się w swoim dziele, a jego autobiografia staje się istotnym elementem jego twórczości. Początkowo filmy autobiograficzne pojawiały się głównie na gruncie kina artystycznego (awangardy, undergroundu, kina nowych fal), jako że było ono najbardziej skłonne wyzbyć się anonimowości, a więc i wzmocnić pozycję autora. Kolejnym etapem rozwoju filmu autobiograficznego było „przejęcie” kina dokumentalnego – od *cinéma-vérité*, przez kino refleksywne, aż do kina coraz bardziej prywatnego, inspirowanego stylem *home movies*. W drugiej części tekstu Podsiadło podejmuje próbę uporządkowania bogatego materiału filmowego (zarówno dokumentalnego, jak i fabularnego), koncepcji teoretycznych i terminologicznych ograniczeń, wykorzystując kategorie trzech typów autobiograficznego „ja”: „ja” empirycznego, „ja” jako porte-parole i „ja” sylleptycznego.

AUTODOKUMENTALIZM

Mirosław Przyłipiak *KAMERA JAKO SUPEREGO. „DZIENNIKI. 1971-1976” EDA PINCUSA ALBO POCZĄTKI DOKUMENTALIZMU OSOBISTEGO*

Długo utrzymywało się przeświadczenie, że film dokumentalny jest gatunkiem użyteczności publicznej, a nie wypowiedzią osobistą. Dopuszczano wprawdzie rozmaite formy ekspresji czy kreacji, jednak nie do pomyslenia było, aby dokumentalista kierował kamerą sam na siebie. W filmach dokumentalnych zdarzało się przemycać własną wizję świata, a nawet reminiscencje z życia autora, ale pod warunkiem, że dokonywało się tego w sposób dyskretny, pod przykryciem relacji o świecie zewnętrznym. Tendencja to została przełamana w sposób systemowy przez awangardę amerykańską. Kolejnymi krokami w stronę dokumentu osobistego były filmy Stana Brakhage’a, Jima McBride’a, Eda Pincusa. Gest odwrócenia kamery w swoją stronę okazał się zaraźliwy. Dokumentalizm osobisty szybko stał się wiodącą poetyką bostońskiej grupy dokumentalistów (Alfred Guzzetti, Ross McElwee czy Rob Moss). Wkrótce zaś forma ta stała się jedną z najczęściej uprawianych w praktyce dokumentalizmu, zwłaszcza niezależnego. Tekst Przyłipiaka koncentruje się na dzienniku filmowym Eda Pincusa, który przez 5 lat filmował siebie i swoją rodzinę.

Tadeusz Lubelski *„PLAŻE AGNÈS”: AUTOPORTRET VARDY*

Twórczość Agnès Vardy – jedna z najbardziej osobistych i niezależnych w całej historii kina – nie poddaje się terminom genologicznym zwyczajowo stosowanym do filmów. Niemal wszystkie jej filmy fabularne mają wiele cech dokumentalnych, a dokumenty podporządkowane są regułom kreacji artystycznej. W kontekście tych spostrzeżeń autor przedstawia film Vardy *Plaże Agnès (Les Plages d’Agnès, 2008)*, który reżyserka uznaje za swój autoportret definitywny. Lubelski przytacza kolejne argumenty na potwierdzenie tezy, że autoportret to specyficzna formuła gatunkowa *Plaże Agnès*, a zarazem wzorzec konstrukcyjny tego filmu. Jest to jednak autoportret jedyny w swoim rodzaju – swoisty „autoportret-fantazjowanie”, do którego Varda dodatkowo włącza sfilmowane fragmenty

rzeczywistych performance'ów ze swoim udziałem, materiały reportażowe oraz nawiązania intertekstualne (cytaty z własnych filmów, reprodukcje obrazów etc.). Jest to autoportret szczególnie, którego autorka – choć cały czas w nim obecna – zajmuje się chętniej innymi niż sobą, jak gdyby odtwarzanie własnych wspomnień bardziej służyło nawiązywaniu nowych i odświeżaniu dawnych kontaktów z innymi niż zwyczajowemu „poznawaniu siebie”.

Mikołaj Jazdon *MARIAN MARZYŃSKI. AUTOBIOGRAFIA DOKUMENTALISTY*

Jazdon prezentuje twórczość Mariana Marzyńskiego, jej styl i metodę stosowaną przez filmowca. Marzyński, twórca polsko-amerykański, w swoich filmach podjął próbę zanalizowania własnej biografii na kilka różnych sposobów. Jazdon przedstawia jego drogę twórczą – od dokumentów w konwencji *cinéma vérité* zrealizowanych w Polsce w latach 60., przez filmy powstałe w Danii, dokąd Marzyński emigrował na początku lat 70. (po antysemickiej nagonce rozpętanej przez komunistyczny rząd w Polsce), po jego amerykańskie prace (te wcześniejsze – *Return to Poland* z 1981 r., i te nowsze – *Settlement* z 2008 r. i *Skibet* z 2010 r.). Marzyński niemalże w każdym z nich pojawia się przed kamerą, łącząc w ten sposób temat filmu z własną biografią jako tego, który przeżył Holocaust, emigranta, dziennikarza, obywatela amerykańskiego. Ukazywane wydarzenia komentuje spoza kadru, często wręcz je inicjuje. Z filmu na film jego dzieła są coraz mocniej auto-dokumentalne, co szczególnie mocno uwidacznia się w takich pracach, jak *Any In and Out of Focus* (2004) czy *Life on Marz* (2007).

Małgorzata Kozubek (*AUTO*)TERAPEUTYCZNY WYMIAR „RODZINNYCH” FILMÓW MARCINA KOSZAŁKI

Autorka analizuje trzy filmy dokumentalne autorstwa Marcina Koszałki, stanowiące tak zwaną trylogię rodzinną: *Takiego pięknego syna urodziłam*, *Jakoś to będzie* i *Ucieknijmy od niej*. Kozubek postrzega je jako rodzaj autoterapii reżysera. W każdym z wymienionych filmów reżyser jest jednocześnie twórcą, głównym bohaterem i inicjatorem oglądanych wydarzeń (albo też – podżegaczem). Koszałka tworzy kino niezwykle osobiste, autorskie i autentyczne, często plasujące się na granicy psychodramy i autoterapii, do czego sam reżyser otwarcie się przyznaje. To z kolei nie wyklucza terapeutycznego działania dla widza, dla którego obcowanie z pracami Koszałki może się okazać trudną, lecz potrzebną lekcją. Dlatego też można uznać, że pozornie narcystyczny reżyser tworzy swoje filmy nie tylko dla siebie, nie próbuje wyjaśniać pewnych zjawisk wyłącznie dla własnych potrzeb, nie realizuje jedynie własnych ambicji i potrzeb terapeutycznych.

AUTOBIOGRAFIA CZY BIOGRAFIA?

Katarzyna Mąka-Malatyńska *PUSTE MIEJSCE. STRATEGIE AUTOBIOGRAFICZNE W FILMIE DOKUMENTALNYM O ZAGŁADZIE*

Podstawą autobiografizmu w sztuce jest pewna umowa między twórcą a widzem, słuchaczem czy czytelnikiem. Na mocy tej umowy tekst kulturowy może zostać odczytany jako zapis doświadczeń autora. Zrozumieć tekst w taki sposób można tylko wtedy, gdy biografia artysty jest powszechnie znana i funkcjonuje jako tekst społeczny. Jak twierdzi Mąka-Malatyńska, w filmie dokumentalnym o Holocauście konwencja autobiografizmu stosowana jest raczej rzadko, co wydaje się konsekwencją oporu psychicznego twórców przed opisywaniem własnych przeżyć związanych z Zagładą, a także niezwyklej mocy obrazów, w których przyszłość przywracana jest do życia. Tak więc w ścisłym sensie zaledwie kilka filmów dokumentalnych można uznać za autobiograficzne. Autobiografia łącząca się z doświadczeniem Holocaustu to główny temat twórczości Miry Hamermesh i Mariana Marzyńskiego. Jeśli przyjmujemy mniej ścisłe kryteria, za autobiograficzne uznać można także

filmy współrealizowane przez ocalałych z Zagłady, których są głównymi bohaterami i narratorami i w których ich opowieści decydują o konstrukcji filmów. Do nich należy chociażby *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego (1992). Częściej motywy autobiograficzne wykorzystywane są w filmach fabularnych, choć w takich przypadkach trudno mówić o autobiografizmie w ścisłym tego słowa znaczeniu. W tego rodzaju sytuacjach filmowiec – jak Roman Polański w *Pianiście* (2002) – ukrywa się za czyjąś historią, opowiadając w ten sposób o własnych przeżyciach i emocjach.

Marek Hendrykowski *OCALENI Z HOLOCAUSTU. STUDIUM Z POETYKI FILMU DOKUMENTALNEGO*

Tekst Marka Hendrykowskiego to zwięzły i jasny przewodnik przeznaczony dla tych, którzy dopiero poznają problematykę funkcjonowania Holocaustu jako tematu kina dokumentalnego. Autor przedstawia analizę siedmiu wyjątkowych dzieł zrealizowanych w latach 1993-2008, koncentrując się przede wszystkim na ich zróżnicowaniu pod względem użytej poetyki. Hendrykowski gromadzi i zestawia przykłady z dokumentalnej produkcji filmowej tego czasu, by ukazać strukturę przekazu ujawniającą się w narracji, w konkretnych ujęciach i figurach stylistycznych, w sposobie wykorzystania światła, w kadrowaniu i montażu, a także w kolektywnych odczuciach i emocjach generowanych przez owe filmy. Autor bada podstawowe różnice i fundamentalne sprzeczności istniejące między dwoma sposobami myślenia o manipulacji w języku ruchomych obrazów. Różnice te z kolei decydują o użyciu (bądź nad-użyciu) różnego rodzaju środków stylistycznych, wzorów kompozycyjnych i figur narracyjnych w tego rodzaju dokumentach i w kinie w ogóle. Tekst Marka Hendrykowskiego ma na celu rewizję metodologiczną tego rodzaju istotnych treści.

Tadeusz Szczepański *NA POGRANICZU AUTO/BIOGRAFII. „MAMA” SUZANNE OSTEN*

Film *Mama* (1982), zrealizowany przez szwedzką reżyserkę teatralną Suzanne Osten, poddaje definicję kina autobiograficznego interesującej próbie, stawiając pytanie o jego granice. Tematem filmu jest fragment życia Gerd Osten, matki autorki filmu. Mieściłby się więc raczej w definicji kina biograficznego. Trudno jednak zignorować fakt, że Suzanne Osten realizuje swój pierwszy film o własnej matce, co dodatkowo podkreśla intymną formą tytułu. Gerd Osten była cenioną krytyczką filmową, a także niespełnionym filmowcem. Na główny temat filmu składa się zatem daremne dążenie Gerd Osten do filmowej autoekspresji, które jednocześnie tworzy jego autobiograficzny i autotematyczny wymiar: oto córka realizuje marzenie matki, rekonstruuje w swoim filmie jej portret jako kobiety bez reszty skoncentrowanej na spełnieniu tego właśnie marzenia, którego jednak nie jest w stanie urzeczywistnić. Ale stosunek córki do matki w *Mamie* jest ambiwalentny: z jednej strony jest pełna podziwu dla determinacji matki, dla jej twórczej pasji i ambicji, zaś z drugiej ukazuje ich destrukcyjne konsekwencje, a więc nieszczęśliwe dzieciństwo córek Gerd Osten i późniejszą schizofrenię jej samej.

Karolina Kosińska *„TO JEST PRAWDZIWA OPowieść”. O ANDREI DUNBAR, LORRAINE DUNBAR I „THE ARBOR” CLIO BARNARD*

Andrea Dunbar miała 15 lat, kiedy zaczęła pisać swoją pierwszą sztukę – *The Arbor*. Umiejscowiony w Bradford, w osławionej dzielnicy Buttershaw Estate i na najgorszej z jej ulic, Brafferton Arbor, dramat ten opowiada historię nastolatki, która zachodzi w ciążę ze swoim pakistańskim chłopakiem i musi skonfrontować ten fakt z rodziną, szczególnie ze swym ojcem, brutalnym alkoholikiem. W 1980 r. sztukę Dunbar wystawił londyński Royal Court Theatre. Dziesięć lat później Andrea Dunbar zmarła, mając zaledwie 29 lat. Pozostawiła trzy sztuki i troje dzieci, każde z innego ojca. Nazwana przez Shelagh Delaney

„geniuszem ze slumsów”, Andrea nigdy nie opuściła Buttershaw. W 2010 r. Clio Barnard zrealizowała o dramatopisarce film, niezwykle dokument wykorzystujący szczególną technikę: zamiast autentycznych postaci Barnard pokazała aktorów synchronizujących swą grę i ruch warg z dokumentalnymi wypowiedziami nagrany podczas wywiadów. Użyła także materiałów archiwalnych i nagrań scen ze sztuki *The Arbor* wystawionej na placu przy Brafferton Arbor. Historia Dunbar opowiedziana przez reżyserkę stopniowo przemienia się w opowieść o Lorraine, córce Andrei. Tragiczna autobiografia Lorraine zdaje się bezpośrednią konsekwencją biografii jej matki. Barnard, zacierając granice między dokumentem a fikcją, a także między autobiografią i biografią, pozwala widzowi zastanowić się nad statusem prawdy w kinie.

KLUCZ AUTOBIOGRAFICZNY

Maurice Drouzy *CZŁOWIEK ROZDARTY*

Drouzy, uznany biograf Carla Theodora Dreyera, podejmuje próbę scharakteryzowania duńskiego reżysera jako człowieka, przyjmując, że dzieło i jego autor w tym wypadku stanowią jedność. Filmy Dreyera wyrastały wprost z traum i dramatów dręczących tego artystę, a jego struktury psychiczne i mentalne określały struktury i mechanizmy jego dzieła. Carl Theodor Dreyer został opuszczony przez matkę jako niemowlę. Przez pierwsze dwa lata swego życia był pozbawiony nie tylko obecności matki, ale również stabilnego środowiska, które mogłoby ten brak zrekomensować. Jako przybrany syn w rodzinie Dreyerów również stale doświadczał napięć i konfliktów. Poczucie braku miłości i więzi emocjonalnych, uporczywe poszukiwanie prawdy o matce zdecydowały o trudnym charakterze artysty i naznaczyły nie tylko jego sposób pracy, ale także tematykę i charakter formalny jego filmów. Drouzy, śledząc losy Dreyera, zarysowuje szkic psychologiczny reżysera i docieka przyczyn takich, a nie innych jego cech.

Marcin Maron *SYTUACJA AUTOBIOGRAFICZNA W „ZWIERCADLE” ANDRIEJA TARKOWSKIEGO*

Autor omawia autobiograficzne wątki filmu *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego. Autobiografizm jest tu punktem wyjścia do rozważań na temat świata i obecności w nim człowieka. Sytuację autobiograficzną w *Zwierciadle* można pojmować jako zanurzenie się w czasowości i przestrzenności świata po to, by – za sprawą kulturowego aktu „czytania siebie” – ukonstytuować kategorię życia jednostkowego (*bios*) i przekroczyć ją w poszukiwaniu życia uniwersalnego (wieczności). Według filozofii twórczej rosyjskiego reżysera realne życie ma sens i źródło w wieczności. Film Tarkowskiego utrwala czas, czyli życie; czas za sprawą sztuki przekształca się w wieczną pamięć. Sztuka filmowa Tarkowskiego jawi się zatem jako próba ukazania oraz przewyciężenia konfliktu między światem duchowym a światem historycznym. Artykuł wskazuje na zbieżność artystycznych poszukiwań Tarkowskiego i jego koncepcji sztuki z refleksją filozoficzną i religijną rosyjskich myślicieli, m.in. Pawła Florenskiego i Mikołaja Bierdiajewa.

Przemysław Kaniecki *ZNAD DWORU PANNY HELENY PRZED DOM POETY. KATEGORIA NARRACJI A OBECNOŚĆ AUTORA W „LAWIE” ORAZ „BOHINI” KONWICKIEGO*

Autor tekstu wskazuje na podobieństwo między narracją *Lawy* Konwickiego, filmowej adaptacji Mickiewiczowskich *Dziadów*, a narracją *Bohini* – powieści, którą Konwicki napisał bezpośrednio przed scenariuszem *Lawy*. Kaniecki zwraca również uwagę na podobieństwo kategorii autobiografizmu w tych dwóch dziełach (obydwa mają charakter paraboliczny), przy czym podkreśla, jak bardzo różni się w nich obecność autora. W przypadku *Bohini* narrator

może być identyfikowany wprost z „ja” Konwickiego jako podmiotem sylleptycznym (określenie zaproponowane przez Ryszarda Nycza). Jeśli chodzi o *Lawę*, Poeta, który jest narratorem w filmie, jawi się równocześnie jako zarazem Mickiewicz i Konwicki.

**Monika Maszewska-Łupiniak „SKROPLENIE WOJNY DO CZERWONEJ KROPKI”.
DYSKURS AUTOBIOGRAFICZNY W „TRZECIEJ CZĘŚCI NOCY” ANDRZEJA
ŻUŁAWSKIEGO**

Autorka skupia się na pewnym wybranym aspekcie dyskursu autobiograficznego: na autobiografizmie filmowym rozumianym jako określona postawa komunikacyjna autora filmu oraz na projektowanych przez tę postawę zachowaniach odbiorcy. Owo zagadnienie autobiografizmu wplecione w narrację filmu fabularnego Maszewska-Łupiniak omawia na przykładzie *Trzeciej części nocy* Andrzeja Żuławskiego. Film ten, prezentując fragment rodzinnej historii, wpisuje się w dyskurs autobiograficzny, a zarazem – jako tekst o Holocaulście – tworzy przekaz o charakterze uniwersalnym. Ta wpisana w strukturę filmu binarność skłania do rozważań nad kwestią relacji między dziełem a odbiorcą, a precyzyjniej rzecz ujmując – nad etycznymi uwarunkowaniami owej relacji. Zagadnienia te znajdują odzwierciedlenie w stylu i poetyce filmu Żuławskiego, co w efekcie zmusza odbiorcę całej historii do zajęcia wobec niej postawy wyraźnie zdystansowanej.

**Krzysztof Kozłowski STEVEN SPIELBERG. KINO AUTOBIOGRAFICZNYCH
METAFOR**

Motyw stawania się dorosłym jest autobiograficzną dominantą w wielu filmach Stevena Spielberga. Kozłowski zauważa, że przybiera ona bardzo różnorodne postaci, i podejmuje się ich przeanalizowania. Szczególną uwagę autor poświęca następującym filmom Spielberga: *Pojedynek na szosie* (1971), *Szczęki* (1975), *Wojna światów* (2005), *Złap mnie, jeśli potrafisz* (2002) oraz *Kolor purpury* (1985). Przywołując rezultaty badań Wenera Faulsticha i odnosząc się także do innych filmów Spielberga, Kozłowski stawia tezę, że stosowanie przez reżysera pod różnymi postaciami motywu stawania się dorosłym prowadzi do zbudowania kina autobiograficznych metafor. Oznacza to, że widzowie zostają postawieni przed koniecznością poszukiwania w filmie metaforycznego poziomu znaczeń i ich dekodowania. Skupianie się wyłącznie na znaczeniach „powierzchniowych” zubaża bowiem odbiór tych filmów i nie pozwala wyjść poza ich interpretację w kontekście komercyjnego kina głównego nurtu.

Konrad Klejsa MOTYW AUTOBIOGRAFICZNY W FILMACH MICHAELA MOORE’A

Michael Moore jest nie tylko jednym z najwybitniejszych, ale zarazem jednym z najbardziej kontrowersyjnych współczesnych reżyserów. Styl jego filmów można określić jako „heterogeniczny”, ponieważ są w nich wykorzystywane różnorodne wzorce stylistyczne, takie jak np. właściwe kinu dokumentalnemu tryby wyjaśniający czy uczestniczący. Klejsa analizuje filmy Moore’a, przyjmując założenie, że do dokumentów tych reżyser wplótł wątki autobiograficzne. Na poparcie tej tezy autor podejmuje się opisu zarówno wizualnych, jak i dźwiękowych aspektów filmów Moore’a. Przede wszystkim zwraca uwagę na zastosowanie narracji *voice-over* w wariacie pierwszoosobowym, co należy uznać za kluczowy element filmowego stylu Moore’a. Klejsa podkreśla także, że sceny zawierające materiały z rodzinnego archiwum reżysera (filmy i zdjęcia) budują silny autobiograficzny kontekst. W zakończeniu autor podejmuje kwestię autobiograficznych strategii kreowania statusu reżysera jako gwiazdy we współczesnym pejzażu medialnym.

**Andrzej Pitrus TYLKO JEDNO WSPOMNIENIE. PRÓBA AUTOBIOGRAFII BEZ
NARRACJI W PRACACH BILLA VIOLI**

Prace Billa Violi, artysty działającego w sferze sztuki ruchomego obrazu, która jednak nie jest filmem, kwalifikowane są jako *video art*, *video environments* czy instalacje medialne. W pracach tych niezwykle często ujawniają się tropy autobiograficzne, choć sam artysta nigdy nie „opowiada”, nie wykorzystuje struktur klasycznej narracji. Raczej nadbudowuje sensory nad jednym, bardzo jednak ważnym wydarzeniem z czasów dzieciństwa, kiedy podczas zabawy w wodzie mały Bill Viola zaczął się topić. Doświadczenie to było w sposób oczywisty traumatyczne, ale jednocześnie fascynujące, bowiem doznał wtedy niezwykle wrażeń wizualnych. Motywy nawiązujące do wypadku pojawiają się w twórczości Billa Violi niezwykle często – w różny jednak sposób i na odmiennych poziomach konceptualizacji. Scena z dzieciństwa powraca w sposób dosłowny, ale częściej jako próba dotarcia do „ukrytego wymiaru” zdarzenia. Doskonałym przykładem przepracowania wątku autobiograficznego jest należąca do kanonu sztuki nowych mediów taśma zatytułowana *The Reflecting Pool*. Ta praca stanowi podstawę analizy w tekście Pitrusa.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *UTRACONA CNOTA ULICZNEJ SZTUKI*

Autor poświęca swój tekst sztuce ulicznej, którą uznaje za najbardziej wolną domenę twórczości. Artysta graffiti nie pyta nikogo o pozwolenie, robi, co mu się podoba, gdzie mu się podoba i kiedy mu się podoba. Jednak ta wolność kłuje w oczy tych, którzy boją się jakichkolwiek przejawów niekontrolowanej ekspresji. Sztuka uliczna to potęgą – jest widoczna, mocno dyskutowana, trafia do każdego, a zatem toczy się o nią walka. W kontekście tak pojętego street artu Giżycki pisze o dwóch głośnych twórcach tego nurtu: kultowym już Shepardzie Faireyu i włoskim artyście o pseudonimie Blu. Ich wybrane realizacje zostały w swoisty sposób zawłaszczane przez rozmaite instytucjonalne dyskursy, stały się przedmiotami skandali, pośrednio służyły rozmaitym korporacyjnym, reklamowym czy politycznym celom. W zakończeniu autor zadaje pytanie o stopień, w jakim polski street art jest uwikłany w podobne dyskursy.

KSIĄŻKI O FILMIE

Tadeusz Szczepański *PODRÓŻ PO KRAINIE CZŁOWIECZEŃSTWA*

Autor recenzuje książkę Łucji Demby pt. *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa* (2009). Jak zauważa, ta pionierska monografia kina Nikity Michalkowa jest prawdziwie odkrywczą. To również znakomity przykład humanistyki rozumiejącej oraz dowód wrażliwości estetycznej i talentu pisarskiego, które są rzadko spotykane w literaturze filmowej. Monografia Demby imponuje konsekwencją metodologiczną i rygorystyczną koherencją perspektywy badawczej. Szczepański podkreśla, że w parze z pieczołowitą rekonstrukcją autorskiej ideologii Michalkowa idzie dążenie do ukazania indywidualnej stylistyki reżysera. Zaznacza również, że prawdziwe pole do erudycyjnego opisu Łucja Demby odnajduje w warstwie muzycznej jego filmów. W podsumowaniu recenzent stwierdza, że ta wyjątkowa monografia w pełni zasługuje na zagraniczną promocję i przekłady – przede wszystkim na język rosyjski.

Alicja Helman *POKOLENIOWY DYSTANS*

Alicja Helman pisze o książce Rafała Syski *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana* (2008), będącej jednocześnie rozprawą habilitacyjną autora. Helman zaznacza, że szeroko prowadzone badania Syski nad kinem amerykańskim i nad monografistyką, a także jego doświadczenie jako redaktora kilku serii tomów zbiorowych stanowiły solidne przygotowanie tak cennej monografii. Aby opisać reżysera tak trudnego i nie poddającego się

klasyfikacjom, Syska starał się (i uczynił to z powodzeniem) połączyć kilka różnych zadań i podejść metodologicznych, by uzyskać całość tak kompletną i wyczerpującą, jak to tylko możliwe. Helman koncentruje się na strukturze książki Syski, przybliżając tym samym jego metodę jako monografisty.

Anna Nacher *AUDIOWIZUALNOŚĆ W POSZUKIWANIU PARADYGMATÓW*

Autorka recenzuje dwie antologie pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa* (2010) oraz *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów* (2010). Nacher twierdzi, że kluczową kwestią w przypadku obydwu zbiorów jest zmiana w sposobie prowadzenia badań na obszarze filmoznawstwa i medioznawstwa. Biorąc pod uwagę rozmaite sposoby, na jakie „stare” i „nowe” media przenikają się we współczesnych kontekstach, autorka proponuje ponownie rozważyć tradycyjne dyscypliny w obliczu wyłaniającego się obszaru badań nad kulturą audiowizualną. Badania te mogłyby w możliwie najlepszy sposób dać wyraz dynamicznie zmieniającym się praktykom z pogranicza już istniejących i dopiero rodzących się form medialnych i związanych z nimi dyskursów.

Noty o autorach

Summary

Table des matières