

Przygotowując tom *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary*, traktowałam proces pisania tak, jakby był montowaniem wideoeseju. Bardziej interesowały mnie zatem ujęcia porównawcze, synchroniczne niż diachroniczne, a także zderzenia filmowych i fotograficznych kadrów z myślami, które ożywiają współczesną humanistykę. Rzecz jasna, miałam też na uwadze rygory akademickiej rozprawy, wymagające precyzji słowa. Ambicji sprostania dyscyplinie naukowego wywodu towarzyszyła chęć podzielenia się z odbiorczyniami i odbiorcami moimi olśnieniami wynikającymi ze spotkań obrazów filmowych i fotograficznych z dyskursem humanistyki. Książkę poświęciłam bowiem wybranym dwudziestopierwszowiecznym polskim filmom i zdjęciom, które w moim przekonaniu dialogują ze sobą, spotykają się nie tylko na poziomie estetyki, formalnych konwencji i stylów, lecz także na poziomie opisu, analizy i interpretacji współczesnej kultury wizualnej.

Zręby tej książki powstawały od roku 2016. W czasie, który okazał się potrzebny na jej przygotowanie, studiowałam poszczególne zagadnienia na początku niezależnie od siebie, aż dostrzegłam ich powiązania w zakresie różnorodności i wyzwań dyskursu współczesnej humanistyki. Przeczucie spójności i wzajemnego oświeclania się problemów, które finalnie stanowią rdzeń każdego z rozdziałów, naprowadzało mnie na kolejne lektury i przyczyniało się do formułowania pytań i hipotez badawczych. Struktura tego tomu nie odzwierciedla chronologii pracy nad materiałem, ale jest wynikiem wielokrotnej reorganizacji i krytycznego przepisywania cząstkowych studiów. W ostatecznym rozrachunku także porządek wywodu ma charakter nieco arbitralny, a na metapoziomie stanowi również próbę pisania o filmie i fotografii, którą przedstawiam do oceny Czytelniczek i Czytelników. Istotne jest tu zastrzeżenie, że partii o filmie jest w książce objętościowo więcej niż studiów nad fotografią. Wynika to ze ścieżki mojego wykształcenia i z dotychczasowej pracy naukowej, niemniej dołożyłam starań, by części dotyczące zdjęć zostały opracowane

z rzetelnością badawczą i wrażliwością na szczególne właściwości medium oraz jego historię na tle kultury wizualnej.

Rozprawę podzieliłam na cztery rozdziały. W pierwszym, zatytułowanym *Horyzont badawczy: kadry i myśli*, kreślę ramy teoretyczne i metodologiczne dalszych rozważań. Wyjaśniam kryteria selekcji materiału badawczego, precyzuję historyczną cezurę zasygnalizowaną w tytule, wytyczam obszar refleksji nad kulturą wizualną jako dziedziną badań i nową humanistyką jako najszerszym obszarem humanistycznej refleksji. Choć wywodzę rdzeń teoretyczny z myśli Nicholasa Mirzoeffa oraz przywołuję różnice między anglo- a niemieckojęzycznymi studiami, to sposób adaptacji tych rozważań w polskim kontekście wyznacza moje późniejsze ścieżki interpretacyjne.

Rozdział drugi, zatytułowany *Widma: nawiedzone czasy i miejsca*, to studium filmowych i fotograficznych wizerunków architektury socmodernistycznej, które sytuuję w zakresie orientacji badawczej nazwanej przez jej polskich adaptatorów widmontologią, a w fundujących ją tekstach Jacques'a Derridy – *l'hantologie*. W części pierwszej, teoretycznej, tłumaczę, czym różni się w moim rozumieniu nawiedzenie obrazów od nostalgii czy retromanii, zdaję także relację z badań widmontologicznych na gruncie polskiego filmoznawstwa i studiów o fotografii. W części drugiej znalazły się szkice poświęcone następującym obrazom:

- filmom: *Zjednoczone Stany Miłości* (2016) Tomasza Wasilewskiego, *Inni ludzie* (2021) Aleksandry Terpińskiej, *Ostatnia rodzina* (2016, jedynie skróto-wo) Jana P. Matuszyńskiego, *Ostatni komers* (2020) Dawida Nickela, *Superjednostka* (2014) Teresy Czepiec;
- serialowi *Rojst* (1. sezon, 2018) Jana Holoubka;
- cykлом fotograficznym: *W-70* (2007) Nicolasa Grosppierre'a, *Citymorphosis* (2013–2017) Marka M. Berezowskiego oraz *Disco polo* (2016) Pauliny Korobkiewicz zestawionym z *Biało-czerwono-czarną* (1999) Wojciecha Prażmowskiego;
- albumowi pocztówek *Lato w mieście* (2016) Mikołaja Długosza.

W podsumowaniu rozdziału drugiego poszukuję możliwości uogólnienia ekranowych reprezentacji widmowości, a zwłaszcza widmowej architektury.

Analogicznie zbudowany jest rozdział trzeci: *Antropocenie: ludzki i ziemski punkt widzenia*, w którym eksploruję perspektywę wyznaczoną przez trendy posthumanistyki. W części pierwszej przybliżam filozoficzną koncepcję antropocenia Andrzeja Marca i sytuuję ją na tle humanistyki ekologicznej.

Zawęzam jednak perspektywę metodologiczną do ekokrytyki materialnej, a ramy teoretyczne do teorii brudu i brudnej estetyki. Osobny podrozdział poświęcam historycznemu i krytycznemu ujęciu w dwudziestopierwszowiecznym polskim filmie i fotografii motywu wsi, którego realizacja łączy wybrane do analizy zdjęcia i filmy. W części drugiej przedstawiam cztery szczegółowe szkice interpretacyjne, w których demonstruję, na czym polega tzw. ekologiczna nadinterpretacja. Na warsztat biorę cztery filmy: *Dom zły* (2009) Wojciecha Smarzowskiego i *Cichą noc* (2017) Piotra Domalewskiego oraz *Dzikie róże* (2017) Anny Jadowskiej i *Fugę* (2018) Agnieszki Smoczyńskiej. W dalszej kolejności przyglądam się ujęciom z cykli fotografii *Karczeby* (2005–2012) Adama Pańczuka oraz *Punkt widokowy* (2015–2021), *Kraina* (od 2021) i *Scenografie* (ujęcia z 2015 i 2021) Krzysztofa Szlapy. W podsumowaniu rozdziału notuję wątpliwości dotyczące oceny wybranego postępowania interpretacyjnego i tego, w jakim stopniu realizuje ono szerokie założenia ekokrytyki.

W konstrukcji rozdziału czwartego, zatytułowanego *Sztandary: filmy i fotografie zaangażowane w świat w konflikcie*, przesuwam nieco akcenty i w części teoretycznej naświetlam jedynie najważniejszy kontekst, jakim jest kategoria sztandaru w badaniach polskiej kultury wizualnej. Pozostałe płaszczyzny dyskursywnego odniesienia przenoszę do poszczególnych partii analityczno-interpretacyjnych części drugiej. Znalazły się w niej szkice poświęcone:

- filmowi Aleksandry Terpińskiej *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (2017);
- fotomontażowi Ady Zielińskiej z 11 listopada 2018 roku *Independence Day*;
- zdjęciom Piotra Uklańskiego z cyklu *Polska* (2016 i 2017);
- filmom: Andrzeja Jakimowskiego *Pewnego razu w listopadzie* (2018), Grzegorza Paprzyckiego *Mój kraj taki piękny* (2019), Roberta Kowalskiego *Potomkowie cywilizacji łacińskiej* (2020), Piotra Jasińskiego *To See Independence* (2020) oraz Pawła Łozińskiego *Film balkonowy* (2021).

Teren kontekstowych interpretacji wyznaczają filozoficzne refleksje na temat chodzenia, kroczenia, wędrowania i spacerowania w przestrzeni publicznej, podejmowane przez Tadeusza Sławka, Judith Butler oraz Rebecę Solnit. W podsumowaniu rozdziału przekonuję, że wspólnym mianownikiem omawianych obrazów jest wizualna reprezentacja człowieka i tłumu wobec społecznego kryzysu, a także reprezentacja zjawiska gniewu, opisywanego w studiach filozoficzno-socjologicznych.

Pomiędzy rozdziałami drugim i trzecim oraz trzecim i czwartym umieściłam *Przenikania* – krótkie refleksje dokumentujące powiązania, jakie zadecydowały

o toku wywodu. Zwieńczeniem książki jest namysł nad możliwym otwarciem i kontynuacją podjętych tropów w dalszych badaniach.

\*

Doprowadzenie pracy nad książką do finału zawdzięczam także ogromnemu wsparciu, jakie nieustannie otrzymywałam na nierzadko wyboistej naukowej drodze. Dlatego z całego serca pragnę podziękować w tym miejscu: moim Najbliższym, Mentorkom i Mentorom, Koleżankom i Kolegom z Uniwersytetu Śląskiego oraz innych uniwersytetów i instytucji, Studentkom i Studentom, Nauczycielkom i Nauczycielom, a także wszystkim Uczestniczkom i Uczestnikom zajęć edukacyjnych, które prowadziłam w różnych miejscach, wreszcie Twórczyniom i Twórcom obrazów, Autorkom i Autorom, Badaczkom i Badaczom, których teksty stały się dla mnie inspiracją, punktem odniesienia, impulsem do polemiki i kształtowania własnej narracji o polskim filmie i fotografii nowego wieku.