

Od teorii filmu do wideoesejów – ewolucja Festiwalu Krytyków Sztuki Fil- mowej Kamera Akcja (2010-2018)

PATRYCJA CHUSZCZ

W powszechnym dyskursie wokół filmu zawsze istniało przeświadczenie o sporze między teoretykami a praktykami, jednak ich relację charakteryzowała też pewnego rodzaju współzależność. Tymczasem warto zwrócić uwagę na inną, mniej symbiotyczną opozycję – o której pisze chociażby David Bordwell w artykule *Kinofilska krytyka a uniwersyteckie filmoznawstwo*¹ – tę między teorią a krytyką. Operujący bogatym, oryginalnym językiem krytycy koncentrują się na wrażeniach wywołanych przez film, odwołaniach intertekstualnych, a pomijają kwestie techniczne i odwracają się od wnikliwych, acz uniemożliwionych przez krótkie terminy, badań. Akademyści z kolei zawieszają ocenianie, poświęcając się dyskursowi i metodycznej próbie odnajdywania w filmie uzasadnienia dla różnorodnych koncepcji społecznych i kulturowych. Jako rozwiązanie konfliktu Bordwell proponuje wersję *soft* filmoznawstwa, czyli (...) *nakładanie się kinofilskiej krytyki na coś, co nazwałbym średnim poziomem badań naukowych (middle-level research)*². Autor rozumie przez to skupienie na poetyce kina, która *pozwała nam zespolić krytyczną analizę i interpretację z wyższym stopniem teoretycznej refleksji, ale przy zachowaniu wrażliwości na historię kina i praktyki realizacyjne*³. Zaznacza przy tym, że jego propozycja nie wyklucza odmiennych stanowisk. W ostatnich latach część środowiska kultury filmowej zdaje się pokładać nadzieje w innej formie wyrazu namysłu nad filmem, wyrosłej na fali rozwoju technologicznego oraz pojawienia się nowych dyspozytywów – a mianowicie w wideoesēju.

Nowa forma wypowiedzi staje się fenomenem coraz ważniejszym dla historii, teorii, krytyki oraz praktyki filmowej i zaczyna przykuwać uwagę zarówno akademii, jak i świata kinofili. Także w Polsce można zauważyć wzrost zainteresowania wideoesejistyką, choć jej rozwój przebiega spokojniej niż na Zachodzie. Jako jeden z pierwszych dyskusję na temat zjawiska rozpoczął Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja w Łodzi. Można odnieść wrażenie, że wideoesej funkcjonuje w strukturach programowych i komunikacyjnych wydarzenia w taki sposób, że daje wyraz próbie godzenia teoretycznofilmowych form wypowiedzi. Zresztą ten optymizm jest także konsekwencją samej specyfiki wideoesēju, który od eseju zaczerpnął wynikającą z etymologii i historii terminu niemożność jedno-

znacznego zdefiniowania oraz wyznaczenia inwariantów i komponentów gatunkowych. Konstytuując się w formatach nietekstualnych dzięki technologii cyfrowej oraz stwarzanym przez nią możliwościom (powszechność filmu w wersji cyfrowej; łatwy dostęp do programów montażowych i tekstów kultury w Internecie), staje się zarazem formą nieustrukturyzowaną z nieeksplicytną pozycją autora. Tym samym zdaje się spełniać oczekiwania o ustanowieniu złotego środka między krytyką a teorią filmową. W poniższym artykule – w kontekście Festiwalu Kamera Akcja (programu filmowego, wydarzeń towarzyszących, konkursów) oraz konkretnych dzieł i sylwetek autorów – podejmę próbę sprawdzenia, czy tak wyartykułowana hipoteza znajduje swoje uzasadnienie.

W poszukiwaniu kompromisu. Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja

Pierwsza edycja Festiwalu Kamera Akcja odbyła się wiosną 2010 r. w kinie Cytryna jako odpowiedź Malwiny Czajki, Przemysława Glajznera – w tym czasie studentów trzeciego roku kulturoznawstwa ze specjalizacją filmoznawstwo na Uniwersytecie Łódzkim – oraz innych kinomanów na potrzebę zaistnienia nowego wydarzenia filmowego w Łodzi. Rok wcześniej miała miejsce ostatnia łódzka edycja Camerimage, przy którym organizatorzy Kamery Akcji byli wolontariuszami. Kontekst powstania imprezy wydaje się jednak bardziej złożony. Czajka podkreśla punkt widzenia studentów filmoznawstwa, którzy byli świadomi trudności w znalezieniu pracy w branży, mieli poczucie istnienia antagonizmów tworzących napięcia między praktykami a teoretykami i chcieli przyczynić się do integracji ośrodków filmoznawczych w Polsce. Pierwsza edycja funkcjonowała więc pod nazwą Akademicki Ogólnopolski Festiwal Twórczości Studentów Kierunków Teoretycznofilmowych oraz Artystycznych „Kamera Akcja”⁴. Takie konstytuowanie widowni, wyłączające niejako z grupy docelowej praktyków, przyczyniło się do integracji teorii i krytyki, zanim jeszcze organizatorzy zainteresowali się pojęciem wideoeseju. Zapraszano gości przeważnie z kręgów akademickich, nie branżowych, a konkurs krótkich metraży kierowany był wyłącznie do studentów (bądź słuchaczy szkół policealnych) kierunków teoretycznofilmowych lub niezwiązanych z filmem kierunków artystycznych⁵. Glajzner wspomina: *Forma festiwalu była zupełnie inna niż teraz, bardziej skoncentrowana na pokazywaniu teoretyków filmowych w praktyce – nie jako filmoznawców, ale jako filmowców. Chcieliśmy pokazać, że wiedzę, którą posiadają teoretycy, potrafią wykorzystywać twórczo w praktyce, tworząc filmy*⁶.

Kolejna odsłona wydarzenia (2011 r.) – już pod dzisiejszą nazwą – miała bardziej sprecyzowaną ideę i szerszy program, przede wszystkim filmowy. W przeciwieństwie do poprzedniej edycji – podczas której poza seansami konkursowych filmów krótkometrażowych oraz przeglądu zwycięskich tytułów z innych festiwali pokazano tylko dwa pełnometrażowe, *Brzdąca* (*The Kid*, reż. Charles Chaplin, 1921) oraz *Kocham kino* (*Chacun son cinéma*, film nowelowy, 2007)⁷, druga obejmowała już w około trzydziestu projekcji. Niemniej główny punkt programu stanowiły panele dyskusyjne, zaplanowane w taki sposób, aby żaden element harmonogramu z nimi nie kolidował – tym samym organizatorzy chcieli jeszcze bardziej podkreślić teoretycznofilmowy charakter wydarzenia. Z kolei skupienie

się na krytyce wynikało z obawy o stagnację i wyczerpanie się formuły opartej wyłącznie na teorii. *Profil związany z teorią filmu niejako pozostał jako zaplecze idei, którą rozszerzyliśmy, aby była atrakcyjniejsza*⁸ – mówi Glajzner.

Podczas drugiej edycji zadano więc podstawowe pytania dotyczące krytyki: czym ona jest, kto się nią zajmuje, jakie są jej funkcje. Wprowadzono także konkurs na tekst krytyczny przeznaczony – jak podaje jego regulamin z trzeciej edycji festiwalu – dla „młodych kinofilów” w wieku od 16 do 26 lat⁹. Bardziej otwarta forma niż w przypadku konkursu etiud i animacji – który we wspomnianej formule utrzymał się przez kilka edycji – była pierwszym krokiem do poszerzenia grona odbiorców oraz integrowania akademii ze środowiskiem fanowskim. Wszak równolegle do wzmacniania strony merytorycznej Kamery Akcji organizatorzy pracowali nad rozwojem widowni, której ważną częścią stali się blogerzy, vlogerzy i kinomani, niekoniecznie posiadający zaplecze naukowe. Budowanie publiczności opartej na filmoznawcach oraz kinofilach jest istotną strategią festiwalu i odbywa się nie tylko za sprawą konkursów, ale również innych elementów programu.

Akcentowanie wpływu zaplecza teoretycznego na twórczość artystyczną znalazło odzwierciedlenie choćby w sekcji „Filmoznawca-filmowiec”, prezentującej retrospektywę twórcy, który ukończył studia filmoznawcze i zajął się praktyką (bez względu na to, czy uczęszczał do szkoły filmowej). Czajka mówi: *Od samego początku chodziło o to, żeby pokazać, że teoretycy też tworzą i że do szkół filmowych trafia się w bardzo różny sposób. Zależy nam również na tym, aby uzmysłowić innym, że filmoznawstwo daje grunt pod to, by w przyszłości zajmować się kinem*¹⁰. Tak więc pomimo tego, że to nie filmowcy stanowią grupę docelową festiwalu, Kamera Akcja zaczęła mocniej łączyć świat teorii i praktyki, podkreślając powiązania między tymi dziedzinami. Przyczyniają się do tego także targi książki, które po raz pierwszy odbyły się w 2013 r. i prezentowały serię „Filmo!znawcy”, powstałą we współpracy Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego i Szkoły Filmowej.

Wymienione elementy programu unaocniają, że praktyka też może być ważna dla teorii, bo pozwala na wzajemne wpływy oraz zdobycie doświadczeń. Stanisław Liguziński stwierdza: *moim zdaniem, jeśli mówimy o kompleksie, z którego nauki humanistyczne wychodziły – kompleksie braku twardego zaczepienia w czymś – to dla mnie praktyka może być tym czymś (tym, czym jest teoria), jeśli ona jest ujawniona, jeśli się pokaże, jak ona przebiegała*¹¹. Wprowadzenie audiowizualnej formy wypowiedzi jako stałego punktu programu Festiwalu Kamera Akcja wydaje się więc naturalnym posunięciem, tym bardziej, że coraz więcej krytyków para się działalnością inną niż pisanie. Już podczas trzeciej edycji (2012) odbył się panel poświęcony telewizji i Internetowi jako miejscom, w których rozwija się działalność krytyczna poza dziedziną słowa pisanego¹². Jednym z postulatów podniesionych podczas debaty było wprowadzenie na uniwersytetach zajęć z audiowizualnych form krytyki. Rok później podjęto dyskusję na temat wideoblogowania na spotkaniu „Videoblog jako nowa telewizja. Jak robić programy TV w nowych mediach?”¹³. Z kolei podczas panelu „RecenzNET. Nowa krytyka filmowa” rozmawiano o nowych mediach i zastanawiano się nad przyszłością krytyki filmowej, w tym nad statusem słowa pisanego, które być może zostanie wyparte przez materiały na YouTube’ie oraz nad pozycją blogerów i „profesjonalnych” krytyków¹⁴. Dyskusje te stanowiły tylko przedsmak kolej-

nych edycji, poświęconych w dużej mierze różnym zjawiskom związanym z internetową działalnością krytyki filmowej: blogosferze oraz krytyce wizualnej.

Trudno dokładnie stwierdzić, kiedy pojęcie wideoesaju wzbudziło zainteresowanie organizatorów Festiwalu Kamera Akcja i pojawiło się w programie wydarzenia. Glajzner mówi: *W pewnym momencie wideoblogi stały się popularne, zrobiliśmy więc konkurs dotyczący wideoblogowania czy po prostu wypowiedzi filmowych. Ten konkurs potem znowu się przeobraził – nacisk kładziemy na wideoesaje*¹⁵. Rzeczywiście, konkurs „Krytyk mówi”, polegający na przygotowaniu wypowiedzi wideo oraz na przeprowadzeniu prelekcji przed wylosowanymi filmami, wydaje się pierwszym elementem wydarzenia nawiązującym do wideoesistyki. Jednak mimo przekonania organizatorów, że to na nią festiwal stawia przede wszystkim, to nigdzie – z wyjątkiem Facebooka¹⁶ – o tym nie informuje. Deklarowane przez Glajznera przeobrażenie konkursu jest więc być może pozorne, o czym mogą świadczyć wyglądające cały czas podobnie zgłoszenia. Przyjrzyjmy się wypowiedziom dwóch laureatek – zwyciężczyni pierwszej odsłony (2014; piąta edycja festiwalu), Diany Dąbrowskiej, oraz ostatniej (2017), Anieli Janowskiej.

Materiał Dąbrowskiej problematyzuje postać Jepa Gambardelli jako współczesnego Syzyfa w *Wielkim pięknie* (*La grande bellezza*, 2013) Paola Sorrentina¹⁷. Sceny prezentujące autorkę w różnych przestrzeniach przerywane są fragmentami filmu, ukazującymi głównego bohatera. Dąbrowska nagrywa się na tle meblścianki z książkami, ale także w parku – w otoczeniu i stroju stylizowanym pod kątem omawianego filmu. Autorka rozpoczyna materiał od pokazania sylwetki reżysera, a każda jej wypowiedź oraz fragmenty filmowe trwają po około pół minuty. Przerywnikom z *Wielkiego piękna* nie towarzyszy *voice-over* autorki, tylko dźwięk diegetyczny. Dąbrowska konfrontuje film Sorrentina z innymi dziełami prezentującymi Rzym, tradycją filmu włoskiego i Wiecznego Miasta, by ostatecznie za pomocą tematu drogi oraz przez analogię do Syzyfa zastanowić się nad motywacjami bohaterów, w szczególności zaś Jepa Gambardelli. Jej wypowiedź śmiało można zaliczyć do Bordwellowskiej wersji *soft* filmoznawstwa. Autorka wszakże sprawnie łączy zaplecze teoretyczne, ujawniające się dzięki kontekstom kulturowo-historycznym, z analizą i interpretacją. Synteza dyskursu z fragmentami filmowymi oraz stylizacją Dąbrowskiej dają efekt wrażliwości na poetykę włoskiego filmu.

Podstawę materiału Janowskiej wciąż stanowi warstwa dyskursywna, dotycząca stylu konkretnego reżysera – Toma Forda¹⁸, choć autorka urozmaica swoją wypowiedź. Postać Janowskiej, wklejona w różnych miejscach kadru, towarzyszy odbiorcy praktycznie przez cały czas trwania filmu podzielonego na kilka wątków (np. scenariusz, montaż, symbole). W tle pojawiają się zarówno fragmenty, pojedyncze kadry oraz plakaty, zdjęcia czy urywki z wywiadów dotyczące reżysera, jak i materiały wizualne i dźwiękowe niepowiązane z tematem, takie jak żarówka nad głową autorki. Te ostatnie elementy mają nadać wypowiedzi zabawną tonację. Również i w tym przypadku autorka stylizuje swój esej pod kątem cech charakterystycznych Forda: gdy mówi o okularach jako elemencie wizerunku bohaterów, sama je zakłada; kiedy wspomina o montażowym przenikaniu, pokazuje odpowiedni fragment i wkleja tam siebie. To, co więc jest istotne w tym nagraniu, to wykorzystanie materiałów nie tylko po to, by wzbogacić warstwę wizualną – jak u Dąbrowskiej – ale także w celu egzemplifikacji dyskursu, który cechuje mniej

filmoznawczy i poważny, za to nieco kolokwialny i zabarwiony humorem ton.

Obie autorki polegają przede wszystkim na języku, sposobie wypowiedzania się oraz swoim wizerunku. Na wykorzystaniu tzw. gadających głów opierają się także inni uczestnicy konkursu. Zdecydowana większość z nich skupia się na analizie i interpretacji – ewentualnie próbuje nieco pogłębić dyskurs o refleksję teoretyczną – filmu, stylu lub motywu reżysera. Choć w niektórych przypadkach widać tendencję do zmiany, autorzy, jeśli w ogóle wykorzystują fragmenty czy dodatkowe materiały audiowizualne, to często bez klucza, celem jedynie uatrakcyjnienia obrazu. Zresztą Dąbrowska tak wspomina przygotowany przez siebie materiał: *Ja bardziej myślałam o tym jak o wideoreklamówce swojej osoby, bo takie było polecenie*¹⁹. Rzeczywiście, podczas pierwszej edycji konkurs wprost zachęcał do wypowiedzi ustnych, stawiał na gest, mimikę i słowo²⁰. Organizatorzy nadal zresztą posługują się zwrotami „wypowiedź wideo” oraz „vlog”²¹, z kolei w regulaminie piszą, że *Materiał wideo stanowi wizytówkę Kandydata*²² oraz informują, że jury ocenia *zarówno sposób autoprezentacji, zdolności wykorzystania warsztatu filmowego do komunikacji z widzem, jak i interesującą zawartość wypowiedzi*²³. Choć zatem komunikują, że konkurs odwołuje się do *zjawiska zastępowania tekstów krytycznych i mówionych materiałami wideo*²⁴, to do tworzenia materiałów zachęcają nawiązującymi do kultury słowa hasłami *Użyj wyobraźni, opowiedz o filmie obrazem i słowem! czy Konkurs do przegadania*²⁵. Termin „wideoesej” w odniesieniu do konkursu pojawia się tylko w jednym miejscu, mimo że pojęcie „wideorecenzja” jest już stosowane częściej w kontekście nadsyłanych zgłoszeń, z których nie wszystkie należą do tego gatunku²⁶.

Taka strategia promocyjna wynika z kilku problemów. Czajka wspomina, że na początku istnienia konkursu, podczas reklamowania go jako wideoeseistycznego, nie było zbyt wielu zgłoszeń (i dzisiaj ich liczba zwykle nie przekracza kilkunastu), dlatego zaistniała zmiana w komunikacji²⁷. Nie da się jednak ukryć, że obecna formuła jest też wygodna, bo ułatwia zadanie aplikującym, a organizatorzy zakładają przecież, że *Wszyscy jesteśmy krytykami*²⁸. Zważywszy, że festiwal kierowany jest do kinomanów²⁹, a wśród *widzów najwięcej jest filmoznawców i bloggerów*³⁰, czyli tak naprawdę reprezentantów dwóch antagonistycznych światów, o których pisał Bordwell, wideorecenzja – niezależnie od tego, czy traktować ją jako gatunek wideoeseju (jak sugerował Lee), czy też nie – pogłębiona o konteksty historyczne, kulturalne czy realizacyjne, staje się formą pośrednią, łączącą krytykę i teorię, a w przypadku sporej części uczestników jest świadectwem braku umiejętności technicznych. Poza tym wydaje się modnym trendem we współczesnej polskiej krytyce.

Jest to spowodowane również faktem, że wideoeseistyka w naszym kraju dopiero się rozwija i w bardziej różnorodnych formach występuje głównie w galeriach sztuki. Wszakże, jak przekonywał Liguziński podczas panelu „Sztuka kradzieży. O wizualnej krytyce filmowej” (2016; siódma edycja), na Zachodzie *recenzja wizualna wcale nie jest dominującym gatunkiem, jeśli patrzymy na wszystkie pola eksploatacji*³¹. Ma to związek choćby z prawami autorskimi i wynika z obawy krytyków o wypracowany z wytwórcami oraz dystrybutorami kompromis, który krytyczna recenzja mogłaby zburzyć³². W anglojęzycznej twórczości popularnością cieszą się wideoeseje o konkretnych reżyserach, aktorach, motywach czy bardziej kinofilskie działania oparte na parodystycznych opowieściach o filmach. Te pierw-

sze, prezentowane w ramach cyklu „Krytyk kradnie?” w 2016 r.³³, mogą zresztą stanowić dobry przykład łączenia teorii z krytyką. Podczas odsłony „Krytyk kradnie? Od kolekcji do historii” programerzy sekcji – Kuba Mikurda, Jakub Majmurek i Stanisław Liguziński – pokazali między innymi twórczość Kogonady, Lee i Screen Junkies, należącą do gatunku *supercut* (kompilacji). O ile jednak popularny wideoesej *The Spielberg Face*³⁴ autorstwa Lee oprócz dokładnej analizy scen z tytułowym motywem w filmach reżysera problematyzuje zagadnienie, odwołując się do historii filmu, psychologii bohatera czy manipulacji widzom, o tyle *Wolf of Wall Street: Just the 'F' Words*³⁵ Screen Junkies jest wyłącznie kompilacją fragmentów zawierających kwestie ze słowami rozpoczynającymi się na „F”. Brak tu dodatkowych kontekstów, komentarza czy dialogu z innymi dziełami. Wideoesej Screen Junkies ma na celu wywołanie efektu jedynie humorystycznego. *Supercut* jest więc praktyką, która w zależności od natężenia poszczególnych elementów formalnych i przeznaczenia wideo może być przykładem filmoznawstwa w wersji *soft* lub nie.

Tyle że w Polsce rynek ten praktycznie nie występuje, być może również dlatego, że nie ma u nas tradycji ironicznego odbioru, która – jak tłumaczy Michał Oleszczyk – w *Stanach (...) jest bardzo żywa. (...) To, że teraz producenci nie mają w Stanach problemu z „Honest Trailers”, jest ogniwoem długiego łańcucha, które pewnie zaczęło się jeszcze w latach 60. z kontrkulturową lekturą niektórych filmów*³⁶. I choć Kamera Akcja podejmuje dyskusję na ten temat, to nie wpływa na zmianę *status quo* polskiej wideoeseistyki w kontekście rozwoju innych jej gatunków. Fakt ten jednak nie dziwi – biorąc pod uwagę znaczący wpływ oraz rangę festiwalu dla lokalnego pola produkcji, edukacji i upowszechniania kultury filmowej, wydaje się oczywiste, że będzie on popularyzować atrakcyjne oraz opłacalne praktyki uprawiania krytyki audiowizualnej. Wprawdzie Kamera Akcja nie jest wydarzeniem międzynarodowym, ale na poziomie krajowym staje się coraz ważniejszą imprezą o charakterze branżowym, o czym świadczą choćby stałe dofinansowania: dotacje z PISF-u otrzymuje od trzech lat (w wysokości 20 000 złotych), a od UML od czterech (odpowiednio od 2015 do 2018 r.: 51 000, 55 000, 81 800, 92 000 złotych), zawsze zajmując wysokie miejsca na liście pozytywnie rozpatrzonych projektów³⁷. Sami organizatorzy podkreślają zresztą, że choć nie chcą uciekać od pełnej nazwy, *teraz określamy ten festiwal jako festiwal o branży filmowej*³⁸, co widać także w tematach przewodnich poszczególnych edycji, a co za tym idzie – w programie wydarzenia.

Festiwal Kamera Akcja jest platformą, która przedstawia widzom nowe trendy w krytyce filmowej, próbując uwydatniać formy stanowiące pomost między akademią a kinofilią. Konkurs „Krytyk mówi”, a także prezentowana podczas siódmej edycji (2016) sekcja „Krytyk kradnie?” potwierdzają, że proponowana przez Bordwella wersja *soft* filmoznawstwa w piśmiennictwie znajduje odzwierciedlenie w wideoeseistyce. Zarazem jednak wyczerpywanie się tematów związanych z krytyką filmową i próba znalezienia nowych sposobów opowiadania o niej, a także świadome odchodzenie od pełnej nazwy festiwalu i kierowanie uwagi na inne aspekty funkcjonowania branży filmowej³⁹ demaskują nie tylko istniejące tu powiązania, ale i napięcia. Zresztą, jak pisał Rafał Syska, komentując wspomniany tekst Bordwella – w perspektywie polskiej, przy dominacji dyskursu literaturoznawczego, a nie metodologicznie filmoznawczego, z raczkującą kinofilią, konflikt przywoływany przez Amerykanina dopiero nadejdzie. Paradoksalnie mają go pod-

sycić między innymi właśnie festiwale filmowe oraz działalność internetowa, czyli jedna z nowoczesnych form kinofilii⁴⁰.

Ze względu na ciągłe zmiany technologiczne, wielokanałowość oraz wyłanianie się nowych podgatunków w wideoeseistyce, spór między krytyką a teorią filmową może nasilić się bardziej na polu wizualnym niż w piśmiennictwie. W kontekście Festiwalu Kamera Akcja można wskazać przykłady godzące analizę i interpretację krytyczną z refleksją teoretyczną, ale także wypowiedzi zgoła odmienne. Niektóre gatunki stają się odbiciem współczesnych form kinofilii; inne zaś służą uniwersytetom jako wspomniana przez Liguzińskiego alternatywa dla teorii w wersji pisanej. Warto się im przyjrzeć ze względu na ciekawą i niejednorodną warstwę formalną, ale także z uwagi na niebezpieczeństwo dla relacji teoria-krytyka, wynikające z zasadniczych różnic między konkretnymi praktykami.

Teoria i krytyka filmowa na rozdrożach wideoeseistyki

Wideoeseistyka sprawia wrażenie jak dotąd najbardziej zróżnicowanej formy wypowiedzi o filmie. Jednak składane przez wideoeseistykę obietnice stanowią nie tylko o jej zaletach, ale też i wadach. Z pewnością ogromnym plusem jest to, że mogą się nią zajmować wszyscy: artyści, filmoznawcy, krytycy, dziennikarze, kinofile i każdy, kto ma ochotę sięgnąć po dostępne oprogramowanie, a jak pisze Liguziński: *Coraz więcej osób jak mantrę powtarza (...), że nieumiejętność montażu jest w XXI wieku analfabetyzmem*⁴¹. To z kolei mnoży możliwości w kwestii pól eksploatacji (od galerii sztuki, przez uniwersytety, festiwale, platformy i blogi aż po *social media*), a co za tym idzie – zwiększa liczbę potencjalnych odbiorców, wśród których rozpowszechniana jest kultura filmowa. Liguziński pisze: *Wystarczy spojrzeć na „ściany” naszych znajomych na Facebooku, by stwierdzić, że kinopisanie nie jest już postulatem, ale naturalnym odruchem towarzyszącym oglądaniu filmów. Biorąc pod uwagę dostępność i przystępność programów do obróbki obrazu, niezwykłą łatwość w dzieleniu się swoją twórczością i możliwość łączenia komentarza z komentowanym obiektem, należy stwierdzić, że na niektórych polach taka forma wypowiedzi wyparła już tradycyjne recenzje i relacje*⁴².

Z tym łączy się pewne zagrożenie – spadek wartości merytorycznej wypowiedzi. Forma audiowizualna zastąpiła słowo pisane przede wszystkim w mediach masowych, dla których istotne są kwestie marketingowe. Wideoeseje muszą spełniać odpowiednie warunki, aby były oglądane i opłacalne. Tak zwane *video snacks* i obawa przed *fake criticism* stanowią tylko jedno oblicze tego zjawiska. Innym, ważniejszym dla moich rozważań zagadnieniem staje się status krytyki wizualnej oraz dostosowywanie materiałów wideo do wymogów rynku i branży filmowej, dla której zaplecze filmoznawcze niekoniecznie ma znaczenie. Tę kwestię podniosła Diana Dąbrowska, jeszcze w kontekście tradycyjnej krytyki pisanej: *zauważyłam, że wykształcenie nie ma nic do rzeczy. (...) Liczy się siła przebicia oraz to, na ile posługujesz się sprawnie językiem polskim i umiesz siebie sprzedać*⁴³. Problem staje się poważniejszy, jeśli przejść do takich form działalności krytyki, które w dużej mierze opierają się na aparycji krytyka. Rafał Marszałek w debacie „Ekranów” – skądinąd o znaczącym tytule *Wszyscy jesteśmy krytykami* – mówił: *Dzisiaj na ekranie telewizyjnym migają jakieś panie i jacyś panowie zaopatrzeni (przez siebie samych czy przez gospodarza) w wizytówki z napisem „krytyk filmowy”*.

Malo kto o tych osobach słyszał, bo też wcześniej nie miał okazji przeczytać niczego, co wyszło spod ich pióra. Tradycja cechowa powoli ustępuje miejsca bez troskiej, dość nonszalanckiej autoprezentacji ⁴⁴.

Wideoeseje idą o krok dalej – twórcy nie muszą nosić wizytówek i udawać, że są krytykami, nie muszą też posiadać elementarnej wiedzy o kinie ani wypowiadać się piękną polszczyzną. Oczywiście spora część wideoeseistów posiada zaplecze teoretyczne i sprawnie je wykorzystuje, ale to nie ono jest tu najistotniejsze. Siłą napędową zapewniającą grono odbiorców stają się wizerunek oraz umiejętności performatywne.

Na polu akademickim istnieje presja innego typu: wideoeseje muszą spełniać kryteria naukowości. Filmoznawcy nie rezygnują zatem z tradycji słowa – formę audiowizualną opatrują kuratorską notą, wprowadzającą w poruszany temat. Często istotne dla wypowiedzi koncepty teoretyczne umieszczają wprost w wideoesejach. Wydaje się jednak, że na gruncie teorii można bardziej eksperymentować.

To, jak różnorodne bywają wideoeseje, uoczniała sekcja „Krytyk kradnie?” (2016), która prezentowała przykłady nie tylko z pola krytyki czy teorii filmowej, ale choćby sztuki ⁴⁵. Jeśli mielibyśmy trzymać się definicji Lee, że właściwe wideoeseje to te powstałe po 2007 r., część przedstawianej na festiwalu twórczości do nich nie należy – chociażby filmy Josepha Cornella, Orsona Wellesa czy Chrisa Markera. Programerom chodziło jednak o zaprezentowanie jak najszerszego spektrum kinopisania, stąd powrót do „prehistorii” i dzieł niefilmowych, ale dających początek przyjemności zbierania i łączenia obrazów, takich jak *L’Atlas mnémosyne* Aby’ego Warburga. Zresztą skupiając się na samych przykładach z ostatniego dziesięciolecia, i tak nie sposób omówić wszystkich. Przyjrzyjmy się dwóm praktykom – jednej *stricte* kinofilskiej i drugiej czysto teoretycznej.

Pamiętając o źródłach wideoeseistyki, należy zwrócić uwagę na tę część krytyki, która wyrosła z fanowskiego zwyczaju kolekcjonowania obrazów. Twórcy działający w takim obszarze kinofilii starają się znaleźć jedną ciekawą i chwytliwą konwencję, którą powielają w materiałach umieszczanych na YouTube’ie lub innym serwisie hostingowym. Warto w tym miejscu przywołać wspomnianych Screen Junkies. Choć aktywność kanału tej grupy jest szeroka i polega na tworzeniu recenzji, wywiadów czy relacji z wydarzeń, to główny jej trzon stanowi działalność parodystyczna ujawniająca się choćby w seriach *Serious Questions* i *Honest Trailers* ⁴⁶. Druga z nich, zapoczątkowana dużo wcześniej i ciesząca się większą popularnością, polega na tworzeniu kilkuminutowych wideo i przekazujących prawdziwy – według twórców – obraz konkretnego filmu. *Szczery zwiastun* rozpoczyna plansza z wpisami użytkowników, którzy prosili o stworzenie trailera właśnie tego dzieła. Weźmy pod lupę zwiastun *Wilka z Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, reż. Martin Scorsese, 2013) Screen Junkies, mający, bagatela, prawie 15 mln wyświetleń ⁴⁷ (dla porównania: trailer *Gry o Tron* czy *Titanica* obejrzano 40 mln razy).

Oś wideoeseju stanowi wyselekcjonowany materiał z filmu, któremu towarzyszy zabawny komentarz *voice-over*. Fragmenty skupiają się na kontrowersyjnych, humorystycznych i widowiskowych scenach *Wilka z Wall Street*, prezentując takie motywy jak: imprezy, alkohol, narkotyki, przepych, seks, nagość, kłótnie, bójki, niecenzuralne wypowiedzi. Narrator stylizuje wypowiedź na film Scorsesego i po kilku scenach z wulgaryzmami w dialogach, sam ich nadużywa. *Szczery zwiastun*

przedstawia bohaterów, ich otoczenie, wprowadza w fabułę, ale także zawiera konteksty biograficzne czy też szuka punktów wspólnych z wcześniejszymi dziełami reżysera. Nie robi tego jednak na poważnie, z wrażliwością na słowo, z zapleczem teoretycznym i pogłębioną analizą, tylko w sposób zwięzły, ironiczny, niekiedy uszczypliwy odnosi się do dostrzeżonych analogii. Przykład stanowi doszukiwanie się podobieństw między życiem protagonisty a życiem prywatnym DiCaprio: jego partnerkami w filmie oraz w rzeczywistości czy nawiązaniem do Oscarów – w 2014 r. nagrodę Akademii zgarnął sprzed nosa DiCaprio Matthew McConaughey, który również w filmie Scorsesego występuje. Autor wideoesaju nie omieszkął pominąć sceny (oczywiście dodając do niej sugestywny komentarz), w której obaj panowie – początkujący jeszcze Jordan Belfort (DiCaprio) i jego pracodawca Mark Hanna (McConaughey) – siedzą w restauracji przy jednym stole i doświadczony szef, pukając się z zadowoleniem w pierś, poucza nowicjusza. Na końcu zaś narrator w zabawny sposób przedstawia obsadę, czytając pojawiające się przy scenach z konkretnymi aktorami napisy, wśród których znajduje się „Two-time Oscar nominee Jonah Hill”, „Dallas Oscar Stealers Club” i „Leonardo NoOscaro”. Całości towarzyszy rytmiczna, wesoła muzyka. Wartością *Honest Trailers* staje się więc także *performance*, ale rozumiany jako sprawne posługiwanie się parodią, zręczne poruszanie się w biografiami twórców w celu wytropienia jej kompromitujących lub nagłościonych elementów i tworzenie znaczeń przez komiczne zestawienie warstwy wizualnej i dźwiękowej. Praktyka taka nie znajduje odzwierciedlenia w tradycyjnej, pisanej krytyce kinofilskiej. Warto się zastanowić, czy wizualne pole daje też nowe możliwości teorii filmowej.

Podczas trzeciej części cyklu „Krytyk kradnie? Od archeologii do nieznanego” programerzy przyjrzeni się wraz z widzami *produkcjom poszukującym nowych form wyrazu – interaktywnym i performatywnym, wykorzystującym możliwości hipertekstu, narzędzi do wizualizacji danych czy języków programowania*⁴⁸. Wartym uwagi przykładem jest The DIEM Project, analizujący ruchy gałek ocznych widzów⁴⁹. *Badanie tego, jak ludzie patrzą i widzą*⁵⁰, rozpoczęło się od próby dowiedzenia teorii Bordwella, dotyczącej sposobu kierowania uwagi widzów bez wykorzystania specjalnych zabiegów formalnych, a za pomocą kompozycji kadru; materiałem był tu film Paula Thomasa Andersona *Aż poleje się krew (There Will Be Blood, 2007)*⁵¹. W ramach projektu DIEM przeprowadzono badanie z oprogramowaniem do wizualizacji dynamiki i ruchów gałek ocznych na grupie jedenastu odbiorców. Zarejestrowany obraz badacze nałożyli na sceny z filmu i tak powstało doświadczenie potwierdzające postawioną tezę⁵². Uzyskany rezultat Bordwell określił jako *niemalże bezprecedensowy w historii studiów nad filmem*⁵³. Wideoesistyka otworzyła więc przed filmoznawstwem nowe horyzonty, pozwalając na przeprowadzanie naukowych doświadczeń. Jak mówi Liguziński: *To jest dokładnie to, co robi twarda nauka. Eseistyka jest dla mnie formą doświadczenia, ale nie życiowego, a w rozumieniu eksperymentu badawczego*⁵⁴.

Tego typu działania w tradycyjnej krytyce i teorii filmowej – operującej nie obrazem (chyba że statycznym: kadr jako ilustracja wywodu), dźwiękiem, montażem, technologicznymi metodami badań, a tylko słowem pisanim – nie mają swoich ekwiwalentów. Wideokrytyka bywa więc bardziej kinofilską niż pisana, a teoria w formie wideo lepiej spełnia kryteria naukowości, co ostatecznie – i paradoksalnie – sprawia, że rozłam między obiema dziedzinami na polu wideoesistyki staje się

większy niż wcześniej, w obrębie kultury druku.

Jednakże ze względu na powolny rozwój zjawiska na gruncie polskim konflikt ten nie wydaje się tak zauważalny. Rodzima dyskusja wokół wideoeseistyki koncentruje się w dużej mierze na jej rozwoju, popularności i statusie autorów poruszających się w obszarze krytyki filmowej. O tym rozmawiano także na Festiwalu Kamera Akcja. W 2016 r. Michał Oleszczyk stwierdził, że krytyk filmowy przyszłości to rozwijający kanał na YouTube i budujący własną personę medialną performer⁵⁵. W jego wystąpieniach to wciąż słowo, sposób komunikacji i merytoryczna jakość grają główną rolę, jednak nie mniej istotna staje się świadomość osobowości mówiącego. Taką według Oleszczyka posiada na przykład Jakub Dębski (Dem), który prowadzi na YouTube'ie kanał niezwiązany z kinem. Dem3000 zasłynął jako autor zabawnych komiksów i filmików. Prowadzi też stronę i sklep internetowy, gdzie sprzedaje swoje gadżety. Na przestrzeni lat wypracował osobowość medialną i to dzięki niej zyskał grono odbiorców, gdy postanowił w zabawny sposób recenzować filmy w ramach serii „Kinowy Ekspres”.

Podjmując kwestię wykorzystania wideoeseistyki w krytyce, Dąbrowska podkreśla, że rzeczywiście skutecznie działa tylko recenzja wsparta pracą nad wizerunkiem⁵⁶. Z pragmatycznego punktu widzenia jedyną możliwością, aby recenzować nowy film – w branży opartej na szybkości przekazu – jest sfilmowanie siebie i uzupełnienie tego fragmentami zwiastunów (z braku dostępu do pełnego obrazu). Niebazująca na obliczu autora, a egzemplifikująca dyskurs wideoeseistyka mogłaby więc stanowić rodzaj odnowy, ale wyłącznie dla teorii filmu. W branży krytycznofilmowej dominują materiały mówione, choć „gadających głów” i tak jest dziś niewiele na polskim gruncie. Dąbrowska wspomina YouTubowy kanał „Sfilmowanych” i podkreśla, że tak naprawdę nie ma innych jemu podobnych⁵⁷.

Analizując ich wideorecenzje⁵⁸, można wyciągnąć kilka wniosków na temat polskich twórców wideokrytyki. Podstawę nagrań stanowią gadające głowy, poza którymi dość wybiórczo – raczej w celu uatrakcyjnienia obrazu autorów, ewentualnie ilustracji wywodu – pojawiają się fragmenty z konkretnego filmu, a uściślając – zazwyczaj z jego zwiastuna. Wideorecenzenci powinni charakteryzować się temperamentem i pewnością siebie. Przedmiotem ich wypowiedzi bywają produkcje popularne, premierowe, blockbustery lub przeboje festiwalowe, z których przebitki urozmaicają nasycony humorystycznymi, popkulturowymi porównaniami, a przez to chwytliwy dyskurs. Brak w ich wywodach odwołań do koncepcji teoretycznych czy pogłębionej analizy strony technicznej. Wideorecenzenci jawnie budują swój wizerunek, dbając o jego spójność i rozpoznawalność.

Z kolei wizerunek autorów z pola akademickiego sprawia wrażenie zdezintegrowanego, co uwydatnia analiza wideoesejów twórców zagranicznych (w Polsce formą tą wciąż zajmuje się tylko niewielkie grono związane z akademią). Podczas piątej edycji Kamery Akcji (2014) publiczność miała okazję przyjrzeć się materiałom zrealizowanym przez Haruna Farockiego w ramach poświęconej mu sekcji⁵⁹. Natomiast realizacje pochodzące z pola akademickiego zostały szczegółowo omówione w czasie siódmej edycji podczas przeglądu „Krytyk kradnie? Od historii do archeologii” (2016)⁶⁰. Jedną z nich był wideoesej Farockiego *Robotnicy opuszczają fabrykę*, poświęcony obrazowi robotników w filmach, począwszy od filmu braci Lumière. Na jego podstawie prowadzący

tłumaczyli metodę archeologiczną, która rozpoczyna się od znaleziska (obraz robotników w jednym z pierwszych filmów w historii kina), zestawia go z tożsamymi tematycznie obrazami, które niejako wywodzą się od niego, nadają mu kontekst i wchodzą z nim w dialog, co prowadzi do ostatniego punktu metody, czyli asocjacji, wyniku danego połączenia.

Okazuje się więc, że wideoesej może stać się narzędziem uprawiania historii oraz archeologii, będąc częścią nauki filmoznawczej. Bardziej dyskusyjna jest kwestia pozycji badacza. Farocki w *Robotnikach...* nie pokazuje się i nie ujawnia. W niektórych wideoesejach autor tworzy zewnętrznego narratora tożsamego z nim samym – wtedy można mówić nawet o świecie przedstawionym. Jeśli się tak nie dzieje, mamy do czynienia z „zakryciem” instancji stojącej za wypowiedzią, co odróżnia tę formę od eseju pisanego. Z drugiej jednak strony widz zakłada, że istnieje konkretny twórca. Pozycja enuncjatywna przechodzi więc w pozycję gestualną, przez co obiektywizm w wideoeseyście jest intencjonalnie utrudniony, jeśli nie niemożliwy. Liguziński przywołuje w tym kontekście Donnę Haraway i wykreowane przez nią pojęcie „wiedzy usytuowanej”⁶¹. Autor zawsze bowiem przychodzi z konkretną wiedzą, określonym багаżem doświadczeń, prezentując dany punkt widzenia. Zresztą sam esej, balansujący przecież na granicy teorii i sztuki, czyni już twórców artystami. Warto podkreślić, że wideoeseystyka nie jest przecież jedynym polem działalności teoretyków. Farocki to nie tylko filmoznawca, ale także *dokumentalista, autor instalacji wideo, wykładowca na uczelniach w Berkeley i Wiedniu, kurator, krytyk i teoretyk mediów*⁶². Wizerunek twórcy we wszystkich jego dziedzinach aktywności składa się na tzw. *uniwersum konceptualne*⁶³, przez które odbieramy autora. Jak pisze Bartosz Zając: *Intencją autorów esejów filmowych jest właśnie swoista niekonkluzywność, otwartość i dialogizm, a więc wszystko to, co wprawia tekst w ruch, narusza jego strukturę i ostatecznie zaburza orientację widza w „konceptualnym uniwersum” filmu. W zamian odbiorca zostaje zaproszony, a czasem zmuszony do podjęcia ryzyka indywidualnej lektury w oparciu o tropy pozostawione w tekście przez autora*⁶⁴.

Te tropy powstają oczywiście dzięki intencjonalnym wyborom. Biorąc pod uwagę ich wpływ na to, jak odbiorca postrzeżga twórcę, można stwierdzić, że pomimo pozornego braku spójnego wizerunku teoretycy świadomie dążą do jego integralnego wykreowania. Staje się to konieczne, aby zaistnieć w branży opartej na budowaniu wypowiedzi, zapewnić sobie odpowiednią pozycję i przecież nie mniej istotny kapitał ekonomiczny. To, że Farocki wypracował go z wykorzystaniem narzędzi właściwych teorii i sztuce poprzez współpracę muzealną (*Robotników...* wystawiło między innymi Muzeum Sztuki w Łodzi w 2010 r.⁶⁵), a Dębski zarabia dzięki niejawnym reklamom marek (jak w przypadku MFF Nowe Horyzonty oraz T-Mobile), które zainteresowały się nim z powodu popularności kanału na YouTube’ie⁶⁶, jest tylko i wyłącznie zasługą samych twórców i wynikiem ich decyzji. Jak pisze Pierre Bourdieu: *dla tych, którzy, jak przedstawiciele wolnych zawodów, utrzymują się ze sprzedaży kulturowych usług, gromadzenie kapitału ekonomicznego pokrywa się z gromadzeniem kapitału symbolicznego, to znaczy z przyswajaniem sobie opinii, kompetencji oraz wizerunku czcigodności i zacności łatwo dających się przekształcić w polityczną pozycję lokalnej bądź narodowej osobistości*⁶⁷.

Zarówno więc krytycy, jak i teoretycy pracują na kapitał symboliczny, a co za tym idzie – ekonomiczny. Istniejący między krytyką a teorią rozłam w wideoesey-



The Sun Island, reż. Thomas Elsaesser (2017)

istycie być może staje się nawet pożyteczny dla twórców, którzy dzięki niemu realizują się na różne sposoby w rzeczywistości nadprodukcji obrazu. Z niej z kolei czerpie Kamera Akcja, mając asumpt do rozmowy o wszelkich przejawach zjawiska. Jak wspomniałam, wydarzenie nie jest międzynarodowe, choć według organizatorów osiągnie taki charakter, kiedy pojawią się zagraniczni goście; w ostatnim roku publiczność spotkała się z Thomasem Elsaesserem i obejrzała jego film *The Sun Island* (2017), *nota bene* esej filmowy. Ambicję festiwalu stanowi także dotarcie do obcojęzycznej widowni, w czym przeszkodą jest wciąż dominujący w krytyce język oraz słowo. Czajka pokłada nadzieje właśnie w wideoeseiście: *Za 10 lat (...) wideoeseje rozwiną się jako taka podstawowa forma funkcjonowania recenzji. To mogłoby być punktem spójnym dla widzów. Mieliby ten sam język, bo patrzyliby na to samo*⁶⁸. Cytując tytuł serii pod redakcją Diny Jordanovej: *Filmy potrzebują festiwali, festiwale potrzebują filmów*⁶⁹.

* * *

Wideoesej staje się coraz powszechniejszą formą wypowiedzi o kulturze, nie tylko tej filmowej. Świadczy o tym popularność zjawiska w Internecie: ilość kanałów, przesyłanych materiałów na Youtube'ie, Vimeo czy w mediach społecznościowych, obecność zarówno wideoeseistycznych platform poświęconych twórczości i edukacji filmowej o zabarwieniu popularnym, jak i recenzowanych czasopism naukowych. Dowodzi też tego pojawienie się wideoeseju w progach akademii, gdzie wykorzystywany jest nie tylko jako metoda nauczania, ale także jako forma ukończenia danego kursu czy nawet etapu studiów; wszak w wielu państwach studenci mogą obronić w ten sposób prace dyplomowe. Te zmiany nie idą jednak w parze z doprecyzowaniem pojęcia. Wprawdzie pojawia się więcej dyskusji – i to nie tylko w kręgach uniwersyteckich – na temat statusu oraz możliwości zastosowania wideoeseju w filmoznawstwie; powstało kilka propozycji klasyfikacji

audiowizualnych form wypowiedzi, niemniej wideoesej nie posiada jasnej standaryzacji, a jednoznaczna definicja, która wychodziłaby poza ramy ogólnych określeń, nie jest możliwa.

Powyższe trudności dają sposobność zaliczania do jednej przestrzeni znaczeniowej wypowiedzi formalnie bardzo różnorodnych. Nie oznacza to, jak się okazuje, że wideoesej staje się koncepcją godzącą krytyczną analizę i interpretację z pogłębioną refleksją teoretyczną. W analizowanym przez mnie obszarze znajdują się praktyki, które sprawnie realizują koncepcję filmoznawstwa w wersji *soft*, ale znaczna część form reprezentuje tylko jedną stronę – środowisko kinofilskie bądź akademickie. Ciągły rozwój technologii, zmienność kontekstów i dyspozytywów umożliwiają krytyce i teorii filmowej otwarcie perspektywy niemożliwej dla wypowiedzi pisanych, jednocześnie przyczyniając się do zwiększenia rozłamu między obiema dziedzinami, czego potwierdzeniem niech będą odległe przeznaczenia wideoesejów. Krytycy i recenzenci w swoich wypowiedziach ujawniają – i zarazem wytwarzają – wizerunek, dbając o jego spójność. Z kolei większość prac teoretyków pozwala jedynie na domysły, kto za nimi stoi.

Co prawda, jeśli przyjrzeć się reprezentantom obu dziedzin i spojrzeć na ich twórczość przez pryzmat innych obszarów działań, okaże się, że wokół danej jednostki powstaje integralne uniwersum konceptualne. Jak pisał Bourdieu: *Widać, że skłonność do personalizmu i do wszelkich form egzaltacji jedności osoby wpisana jest w najgłębsze pokłady dyspozycji. Tym, co ulega zmianie (...) są własności konstytutywne (de facto i de iure) osoby, takie jak wartość intelektualna, wartość moralna i duchowa itd., przedmiot szczególnej egzaltacji*⁷⁰.

Kreacja tożsamości jest więc koniecznością egzystencjalno-społeczną jednostki, mającą zapewnić jej kapitał symboliczny oraz ekonomiczny, a wideoeseistyka staje się jednym z elementów na to pozwalających. O spójność, wyrazistość i oryginalność wizerunkową muszą dbać nie tylko jednostki, ale i wydarzenia. Pozycjonowanie się na festiwalowej mapie choćby dzięki włączaniu na różne sposoby zjawiska wideoeseju do programu Kamery Akcji ma na celu zarówno popularyzację tej formy wypowiedzi, jak i dotarcie do nowej grupy odbiorców, a docelowo otwarcie się na publiczność międzynarodową. Z pewnością nie nastąpi to szybko, ale być może przyczyni się do przyspieszenia rozwoju wciąż mało zróżnicowanej w Polsce wideoeseistyki. Wszak, jak pisał Elsaesser, obieg festiwalowy napędza branżę filmową, wpływając na funkcjonowanie różnych elementów znamienych dla kina i kultury filmowej⁷¹, czego świadectwem jest Festiwal Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja.

PATRYCJA CHUSZCZ

¹ Por. D. Bordwell, *Kinofilska krytyka a uniwersyteckie filmoznawstwo*, „Ekran” 2012, nr 6 (10), s. 24-26.

² Tamże, s. 25.

³ Tamże, s. 26.

⁴ Wywiad z M. Czajką i P. Głajznerem przeprowadzony przez P. Chuszcz 11 kwietnia 2017 r.

⁵ A. Fochtman, *Kamera Akcja 2011 – nabór filmów konkursowych!*, <https://plasterlodzki.pl/film/zapowiedzi-wydarze-film/kamera-akcja-2011-nabor-filmow-konkursowych/> (dostęp: 09.08.2018); Regulamin Konkursu Etiud i Animacji, <http://kameraakcja.com.pl/o-festiwalu-2/popzednie-edycje/edycja-marzec->

- 2012/konkursy-2/k-etiud-i-animacji/ (dostęp: 25.08.2018).
- ⁶ Wywiad z M. Czajką i P. Glajznerem, dz. cyt.
- ⁷ A. Kobierska, *Inauguracja Festiwalu Kamera Akcja!*, <https://plasterlodzki.pl/film/aktualności-filmowe/inauguracja-festiwalu-kamera-akcja/> (dostęp: 09.08.2018).
- ⁸ Tamże.
- ⁹ Por. Regulamin konkursu „Po seansie. Zostań krytykiem filmowym. Konkurs na tekst krytyczny o tematyce filmowej”, <http://kameraakcja.com.pl/wp-content/uploads/2012/01/konkurs-zostan-krytykiem-filmowym-2012.pdf> (dostęp: 25.08.2018).
- ¹⁰ Wywiad z M. Czajką i P. Glajznerem, dz. cyt.
- ¹¹ Wywiad z K. Mikurdą i S. Liguzińskim przeprowadzony przez P. Chuszcz 16 czerwca 2018 r.
- ¹² Por. *Relacje z wydarzeń. Dzień 4 – Na wizji – panel dyskusyjny*, <http://kameraakcja.com.pl/o-festiwalu-2/popzednie-edycje/edycja-marzec-2012/relacje-recenzje/> (dostęp: 25.08.2018).
- ¹³ Por. Warsztaty i spotkania, <http://kameraakcja.com.pl/o-festiwalu-2/popzednie-edycje/edycja-2013-2/program-3/warsztaty-i-spotkania/> (dostęp: 25.08.2018).
- ¹⁴ Por. Panele dyskusyjne, <http://kameraakcja.com.pl/o-festiwalu-2/popzednie-edycje/edycja-2013-2/program-3/panele-dyskusyjne-2/> (dostęp: 25.08.2018).
- ¹⁵ Wywiad z M. Czajką i P. Glajznerem, dz. cyt.
- ¹⁶ W zakładce „Informacje” w podpunkcie „Nagrody” widnieje hasło „Konkurs Krytyk Mówi: na wideoesej”. Por. Festiwal Kamera Akcja, https://www.facebook.com/pg/kameraakcja/about/?ref=page_internal (dostęp: 26.08.2018).
- ¹⁷ Por. Konkurs „Krytyk Mówi” 2014 – Diana Dąbrowska, <https://www.youtube.com/watch?v=NxZvjAeTWf0> (dostęp: 04.09.2018).
- ¹⁸ Por. Konkurs „Krytyk mówi” 2017 – Aniela Janowska, <https://www.youtube.com/watch?v=EAOffQIAJYI> (dostęp: 04.09.2018).
- ¹⁹ Wywiad z D. Dąbrowską przeprowadzony przez P. Chuszcz 16 sierpnia 2018 r.
- ²⁰ Por. Konkurs „Krytyk mówi”, <http://kameraakcja.com.pl/o-festiwalu-2/popzednie-edycje/edycja-2014/konkursy-2014/konkurs-krytyk-mowi/> (dostęp: 26.08.2018).
- ²¹ Por. Konkurs „Krytyk mówi” edycja 2018, <http://kameraakcja.com.pl/konkurs-krytyk-mowi-2/> (dostęp: 26.08.2018).
- ²² Por. Regulamin konkursu „Krytyk mówi”, http://kameraakcja.com.pl/wp-content/uploads/2018/07/Regulamin-Konkursu-Krytyk-Mówi-9-FKA_PG.pdf (dostęp: 26.08.2018).
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Por. Konkurs „Krytyk mówi” edycja 2018, dz. cyt.
- ²⁶ Por. Konkurs „Krytyk Mówi”, <http://kameraakcja.com.pl/edycja-2016/konkurs-krytyk-mowi/> (dostęp: 26.08.2018).
- ²⁷ Por. Wywiad z M. Czajką przeprowadzony przez P. Chuszcz 3 lipca 2018 r.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Por. Wywiad z M. Czajką i P. Glajznerem, dz. cyt.
- ³⁰ *#jestem krytykiem, czyli kim? O festiwalu Kamera Akcja!*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,25835,1,1,jestem-krytykiem-czyli-kim-O-festiwalu-Kamera-Akcja.html> (dostęp: 27.08.2018).
- ³¹ Nagranie z panelu dyskusyjnego „Sztuka kradzieży. O wizualnej krytyce filmowej”, który odbył się 7 października 2016 r. podczas 7. edycji Festiwalu Krytyków Sztuki Filmowej Kamera Akcja. Wzięli w nim udział: Michał Oleszczyk, Stanisław Liguziński oraz Kuba Mikurda. Rozmowę moderował Michał Pabiś-Orzeszyna.
- ³² Tamże.
- ³³ Por. Krytyk kradnie? Wideoeseje filmowe, <http://kameraakcja.com.pl/edycja-2016/krytyk-kradnie-wideo-eseje-filmowe/> (dostęp: 07.09.2018).
- ³⁴ Por. K.B. Lee, *The Spielberg Face*, <https://vimeo.com/199572277> (dostęp: 07.09.2018).
- ³⁵ Por. S. Junkies, *Wolf of Wall Street: Just the „F” Words*, <https://www.youtube.com/watch?v=mn49DiI9Gag> (dostęp: 07.09.2018).
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Informacje pochodzą ze strony Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (<https://www.pisf.pl>) i z Biuletynu Informacji Publicznej (oraz jego archiwum) Urzędu Miasta Łodzi (<https://bip.um.lodz.pl>; <http://archiwum.bip.um.lodz.pl>).
- ³⁸ Por. Wywiad z M. Czajką i P. Glajznerem, dz. cyt.
- ³⁹ Por. Tamże.
- ⁴⁰ Por. R. Syska, *Filmoznawstwo vs. kinofilia*, „Ekrany” 2012, nr 6 (10), s. 27.
- ⁴¹ S. Liguziński, *Wideoesej, Zapiski na marginesach*, „Ekrany” 2012, nr 6 (10), s. 82.
- ⁴² Tamże, s. 80-81.
- ⁴³ Wywiad z D. Dąbrowską, dz. cyt.
- ⁴⁴ Wszyscy jesteśmy krytykami – debata moderowana przez Annę Bielak i Rafała Syskę, „Ekrany” 2012, nr 6 (10), s. 13.
- ⁴⁵ Por. Krytyk kradnie? Wideo-eseje filmowe, dz. cyt.
- ⁴⁶ Por. Kanał Screen Junkies w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/channel/UCOp->

- cACMWbIDIs9Z6GERVi1A (dostęp: 03.09.2018).
- ⁴⁷ Por. *Honest Trailers – The Wolf of Wall Street*, <https://www.youtube.com/watch?v=BzpIB5TJ7LI> (dostęp: 03.09.2018).
- ⁴⁸ Krytyk kradnie? Wideo-eseje filmowe, dz. cyt.
- ⁴⁹ Por. Strona internetowa The DIEM Project, <https://thediemproject.wordpress.com> (dostęp: 04.09.2018).
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Por. D. Bordwell, *Hands (and faces) across the table*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/02/13/hands-and-faces-across-the-table/> (dostęp: 04.09.2018).
- ⁵² Por. The DIEM Project, *There Will Be Blood with gaze locations of 11 viewers*, <https://vimeo.com/19788132> (dostęp: 04.09.2018).
- ⁵³ Por. D. Bordwell, *Watching you watch THERE WILL BE BLOOD*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/02/14/watching-you-watch-there-will-be-blood/> (dostęp: 04.09.2018).
- ⁵⁴ Wywiad z K. Mikurdą i S. Liguzińskim, dz. cyt.
- ⁵⁵ Nagranie z panelu dyskusyjnego „Sztuka kradzieży. O wizualnej krytyce filmowej”, dz. cyt.
- ⁵⁶ Por. Wywiad z D. Dąbrowską, dz. cyt.
- ⁵⁷ Tamże.
- ⁵⁸ Kanał Sfilmowani w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/user/SfilmowaniTV> (dostęp: 09.08.2018).
- ⁵⁹ Por. *Esej filmoznawczy – Harun Farocki*, <http://kameraakcja.com.pl/faqs/esej-filmoznawczy-harun-farocki/> (dostęp: 05.09.2018).
- ⁶⁰ Por. Krytyk kradnie? Wideo-eseje filmowe, dz. cyt.
- ⁶¹ Por. Wywiad z K. Mikurdą i S. Liguzińskim, dz. cyt.; D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> (dostęp: 08.09.2018).
- ⁶² Por. *Esej filmoznawczy*, dz. cyt.
- ⁶³ Por. B. Zajac, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 102-104.
- ⁶⁴ Tamże, s. 104.
- ⁶⁵ Por. *Robotnicy opuszczają miejsca pracy/Workers Leaving the Workplace*, <https://msl.org.pl/wydarzeniami/publikacje/robotnicy-opuszczaja-miejsca-pracy--workers-leaving-the-workplace,60.html> (dostęp: 06.09.2018).
- ⁶⁶ Por. *Z Jakubem Dębskim o wideokrytyce filmowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=e1kA5YT8bJo&t=19s> (dostęp: 09.08.2018).
- ⁶⁷ P. Bourdieu, *Zmysł dystynkcji*, w: tegoż, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 359.
- ⁶⁸ Wywiad z M. Czajką i P. Głajznerem, dz. cyt.
- ⁶⁹ Por. *Films need festivals, festivals need films*, red. D. Iordanova, St Andrews Film Studies, <http://stafs.org/news/new-series-films-need-festivals-festivals-need-films/> (dostęp: 08.09.2018).
- ⁷⁰ P. Bourdieu, dz. cyt. s. 349.
- ⁷¹ Por. T. Elsaesser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, w: *The Film Festivals Reader*, red. D. Iordanova, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013, s. 69.