

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4855>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Miłosz Stelmach
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-4004-7121>

Gorączka archiwum filmowego. Zwrot archiwalny w polskim filmoznawstwie i perspektywy cyfrowej historiografii kina

Keywords:

film historiography;
Polish cinema;
digital humanities;
quantitative methods;
cultural analytics;
archival turn

Abstract

Film Archive Fever: The Archival Turn in Polish Film Studies and the Prospects of Digital Film Historiography

The author diagnoses and analyses the phenomenon of the archival turn that has taken place over the last decade in Polish historical film research. This has resulted in numerous publications based on various types of source materials, predominantly treated as an alternative to traditional textual analyses. The text systematises these practices, highlighting their diversity (critical editions of documents, institutional monographs, meta-reflection on archives). Furthermore, the article outlines the key contexts of this turn: the influence of New Film History and Production Studies, the progressive digitisation of collections, and artistic phenomena in documentary cinema (found footage). In its final section, the article postulates the necessity of taking the next methodological step – transitioning from the digitization of access to the computational turn. It argues that applying digital humanities tools, which treat the archive as a dataset, can lay the foundations for a modern, digital historiography of Polish cinema.

Słowa kluczowe:

historiografia filmu;
kino polskie;
humanistyka cyfrowa;
metody ilościowe;
analitika kulturowa;
zwrot archiwalny

Abstrakt

Autor diagnozuje i analizuje zjawisko „zwrotu archiwalnego”, który dokonał się w ostatniej dekadzie w rodzimych badaniach historycznofilmowych. Jego efektem są liczne publikacje bazujące na różnego rodzaju materiałach źródłowych, przeważnie traktowanych jako rozwiązanie alternatywne dla tradycyjnych badań tekstualnych. Autor systematyzuje te praktyki, wskazując na ich zróżnicowanie (edycje krytyczne dokumentów, monografie instytucji, metarefleksja nad archiwami). Ponadto w artykule zarysowano kluczowe konteksty tego zwrotu: wpływ Nowej Historii Kina i *production studies*, postępującą cyfryzację zbiorów oraz zjawiska artystyczne w kinie dokumentalnym (*found footage*). W końcowej części autor postuluje konieczność wykonania kolejnego kroku metodologicznego – przejścia od „cyfryzacji dostępu” do „zwrotu obliczeniowego” (*computational turn*). Argumentuje, że zastosowanie narzędzi humanistyki cyfrowej, traktujących archiwum jako zbiór danych (*dataset*), może stworzyć fundamenty pod nowoczesną, cyfrową historiografię kina polskiego.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.03.09; recenzowano: 2026.04.16; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Institucje finansujące

Autor nie otrzymał żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W ostatnich latach w polskich badaniach filmoznawczych nastąpił zwrot ku archiwom – takim zdaniem redaktorzy wydanego w 2020 r. tomu *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* otwierali swoją publikację¹. Diagnoza ta, już wówczas trafna, z perspektywy kilku lat wydaje się wręcz niedopowiedzeniem. Od momentu jej opublikowania trend ten uległ bowiem nasileniu; można też zaryzykować stwierdzenie, że stał się on jednym z głównych paradygmatów badawczych rodzimego filmoznawstwa, zwłaszcza tych, w których porusza się młodsze i średnie pokolenie polskich historyków kina. Warto zaznaczyć, że przyjmując za autorami cytowanej pracy retorykę „zwrotu”, traktuję to pojęcie z ostrożnością. W ostatnich dekadach uległo ono bowiem znaczącej inflacji i niemal każdy nowy impuls teoretyczny był opisywany jako zwrot badawczy. Nie mam więc tutaj na myśli całkowitego przeobrażenia metodologicznego dyscypliny ani zastąpienia dotychczasowych podejść jednym dominującym, lecz raczej wyraźne i zbiorowo uświadamiane przeorientowanie pewnej zauważalnej części środowiska badawczego, zainspirowane zresztą wcześniejszymi praktykami, które zyskały w ostatnim dziesięcioleciu nową dynamikę oraz instytucjonalne zakorzenienie i spotkały się z namysłem teoretycznym. Zjawisko to domaga się zatem szerszego omówienia i refleksji.

Moim celem nie jest jednak szkicowanie najważniejszych zadań czy opisywanie korzyści płynących z badań archiwalnych ani kreślenie szczegółowej historii ich osiągnięć – te zadania wykonali już z powodzeniem inni, na czele z Piotrem Zwierzchowskim, którego wstępny tekst we wspomnianym tomie rekonstruuje stan badań archiwalnych oraz ich koleje w latach 90. oraz pierwszych dwóch dekadach XXI w.² Na rzecz konieczności uwzględniania materiałów archiwalnych w pracach filmoznawczych autorzy współtworzący ten nurt chętnie i słusznie argumentują w swoich publikacjach, zbyt już jednak licznych, by je wszystkie wymienić. Samo skatalogowanie i omówienie artykułów i książek z choćby ostatnich kilku lat, jakie minęły od publikacji *Archiwów we współczesnych badaniach filmoznawczych*, przekraczałoby ramy objętościowe niniejszego tekstu.

Artykuł ten stanowi zatem raczej próbę refleksji metateoretycznej nad niektórymi uwarunkowaniami oraz kierunkami owego zwrotu. Skoro bowiem rodzima historiografia kina została ożywiona imponującą ilością studiów, które traktują materiał archiwalny jako podstawowe źródło pozyskiwania oraz weryfikacji wiedzy lub jako autonomiczny obiekt badań, warto się przyjrzeć prawidłowościom strukturyzującym ów nurt produkcji akademickiej. Na te prawidłowości będą się składać z jednej strony wyłaniająca się coraz wyraźniej typologia różnych sposobów podchodzenia do archiwów, z drugiej konteksty warunkujące lub wspierające rosnące zainteresowanie tego typu badaniami, z trzeciej zaś obszary do tej pory słabiej eksplorowane i zasługujące na baczniejsze przyjrzenie się im w przyszłości. Szczególną uwagę chciałbym poświęcić perspektywom tak zwanej cyfrowej historiografii kina (*digital film historiography*), która coraz mocniej zakorzenia się w międzynarodowych badaniach łączących wykorzystanie materiałów archiwalnych z narzędziami humanistyki cyfrowej, a przy tym wydaje się wyjątkowo niedoreprezentowana w rodzimym dyskursie.

W próbie przedstawienia tych prawidłowości będę stosował pojęcia „archiwum” i „archiwalia” w możliwie szerokim rozumieniu, wykraczając poza tra-

dycyjne definicje państwowych składnic akt. Obejmą one zatem zarówno zbiory instytucjonalne (zgrupowane na przykład w Archiwum Akt Nowych, FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym lub archiwach rozmaitych instytucji związanych z kinematografią), jak i kolekcje prywatne różnych aktorów życia społecznego i filmowego, w tym samych badaczy. Ponadto będą się na nie składać w równej mierze oficjalne akta i dokumenty urzędowe czy też historyczne materiały funkcjonujące w przestrzeni publicznej (na przykład materiały prasowe, programy kinowe, publikacje etc.), jak i – co kluczowe dla specyfiki medium – materiały graficzne, werki, fotosy oraz same nośniki audiowizualne, a poza tym szereg innego rodzaju artefaktów materialnych, także o charakterze nieformalnym – nagród, pamiątek, korespondencji, notatek etc.

Praktyki i tendencje – pejzaż współczesnych badań archiwalnych

Warto zauważyć, że – pomimo istotnych i dość licznych precedensów – zwrot archiwalny w badaniach nad kinem polskim dokonał się relatywnie niedawno i stosunkowo szybko. Jeszcze w 2014 r. w głośnym tekście *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u* Krzysztof Kornacki oraz Piotr Zwierchowski (co istotne, jeden ze współautorów cytowanej na wstępie diagnozy o dokonującym się zwrocie) utyskiwali na to, *jak rzadko w mijającym ćwierćwieczu drogi badaczy prowadziły do archiwów*³. Autorzy ci przeciwstawiali rzetelne badania archiwalne dominującym wówczas w ich przekonaniu podejściom estetyczno-antropologicznym, które nierzadko opierały się na aplikowaniu modnych pojęć teoretycznych i powielaniu klisz ideologicznych bez weryfikacji podstaw historycznych. Ostrzegali zwłaszcza przed zagrożeniami związanymi z ahistorycznym podejściem do kina polskiego okresu Polski Ludowej, postulując między innymi silniejsze prześledzenie zapisanych w dokumentach losów poszczególnych dzieł (także tych mniej znanych), uwzględnienie instytucjonalnych ram funkcjonowania kinematografii, obejmujących organizację produkcji, rolę różnego rodzaju instytucji, a także mechanizmy dystrybucji i recepcji, czy też krytyczną analizę źródeł, w tym badania historii polskiego piśmiennictwa filmowego.

Postulaty te trafiły najwyraźniej na podatny grunt, gdyż w minionej dekadzie każdy z wymienionych obszarów (i wiele kolejnych) doczekał się przynajmniej kilku pogłębionych opracowań, zwłaszcza zaś w ostatnich latach nastąpił istny wysyp publikacji wykorzystujących archiwa bądź im poświęconych. Co znamienne, nad uzupełnieniem tych luk pracowali nie tylko sami proponenci owego zwrotu sprzed dekady, lecz także młodsze pokolenie badaczy, czego świadectwem są liczne doktoraty (i oparte na nich artykuły oraz publikacje książkowe) bazujące w dużej mierze na różnego rodzaju źródłach archiwalnych⁴, co najlepiej może świadczyć o popularyzacji tego paradygmatu w polskiej akademii. Należy także zauważyć, że badania te są mocno widoczne w rodzimym dyskursie naukowym oraz popularnonaukowym, nierzadko stając się ważnymi wydarzeniami publikacyjnymi, o czym mogą świadczyć choćby przejawy środowiskowego docenienia, na przykład wyróżnienia przyznane książce Piotra Śmiałowskiego *„Proszę to wyciąć”...*⁵, która została uhonorowana zarówno nagrodą Polskiego Towarzystwa

Badań nad Filmem i Mediami za najlepszą książkę roku, nagrodą im. Bolesława Michałka przyznawaną przez miesięcznik „Kino”, jak i nagrodą Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Choć w trend ten wpisują się badania prowadzone w różnych ośrodkach akademickich, szczególną dynamikę i spójność metodologiczną wykazuje środowisko związane z Uniwersytetem Łódzkim (między innymi Konrad Klejsa, Ewa Ciszewska, Emil Sowiński, Michał Pabiś-Orzeszyna, Krzysztof Jajko, Jarosław Grzechowiak, Piotr Sitarski). Co więcej, siła przyciągania archiwum jest tak duża, że ulegają jej nawet badacze kojarzeni dotąd z perspektywą teoretyczną, filozoficzną czy psychoanalityczną. Znamiennym przykładem jest tu książka *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982* pióra Sebastiana Jagielskiego⁶, który kreśląc filozoficzno-społeczne uwarunkowania tytułowej polityki ekscesu w wybranych filmach polskich, wyraźnie wpisuje się w zdefiniowaną przez Zwierzchowskiego i Kornackiego estetyczno-antropologiczną tradycję badań, a jednak dla poparcia swoich tez teoretycznych oraz analiz tekstualnych szuka także materiałów archiwalnych, traktowanych jako świadectwo panujących w kulturze nastrojów ideologicznych.

O rozległości opisywanego przeze mnie zwrotu najlepiej może świadczyć jego rosnąca różnorodność i płynąca z niej różnorodność zainteresowań i metod. W największym uproszczeniu praktyki sytuujące się w ramach zwrotu archiwalnego można podzielić na trzy zasadnicze kategorie, które wyznaczają horyzont współczesnej historiografii filmowej. Postaram się je pokrótce omówić, zaznaczając jednak, że każda z nich cechuje się znaczną heterogenicznością, nierzadko zaś poszczególne publikacje sytuują się na pograniczu owych szerokich pól. Żadna z tych kategorii nie wyrosła też znikąd, ale rozwija tradycje istniejące nierzadko od dziesięcioleci. Dla ograniczenia materiału oraz skupienia się na interesującym mnie okresie ostatniej dekady w ramach egzemplifikacji wyróżnionych tendencji będę wskazywał wyłącznie prace wydane po 2014 r., czyli od momentu wystosowania przez Kornackiego i Zwierzchowskiego apelu o silniejsze oparcie się na źródłach archiwalnych. Ponadto tam, gdzie to możliwe, skoncentruję się na publikacjach książkowych, przy czym warto pamiętać, że na każdą wydaną w danym temacie książkę przypada zwykle przynajmniej kilka artykułów naukowych.

Niezależnie od wszelkich wątpliwości metodologicznych głównym obszarem, w którym wykorzystuje się badania archiwalne, są prace historycznofilmowe *sensu stricto*, to znaczy takie, w których nowa narracja historyczna, eksplorująca nieznane dotąd obszary lub naświetlająca z nowej perspektywy te już badane, jest konstruowana na fundamencie w postaci źródeł historycznych (dokumentów, materiałów prasowych, obiektów archiwalnych, w tym także wizualnych i audiowizualnych). Źródła te nie muszą oczywiście stanowić jedyne materiału badawczego i często są albo uzupełniane przez tradycyjne metody analizy tekstualnej i rozważań teoretycznych, albo przeciwnie – w zależności od proporcji same stanowią ich dopełnienie.

Ta szeroka kategoria sama w sobie jest niezwykle niejednorodna, a różnicuje ją zarówno charakter wykorzystywanych materiałów źródłowych oraz sposób ich opracowania, jak i przedmiot badań. Przykładowo widać, jak chętnie dzięki dostępowi do dokumentów poszczególnych instytucji badacze odtwarzają ich historię, funkcjonowanie i zachodzące w nich procesy społeczno-artystyczne –

swoich monografii w tym kluczu doczekały się w ostatnim czasie Wytwórnia Filmów Oświatowych⁷, Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej⁸, Studio Małych Form Filmowych „Se-Ma-For”⁹ czy Studio im. Karola Irzykowskiego¹⁰ (czyli, co znamienne, instytucje, które w tradycyjnym dyskursie nie były uważane za centralne dla polskiej kinematografii). Bardzo rozbudowane zostały studia nad dystrybucją oraz recepcją kina w epoce PRL, do czego przyczyniły się zwłaszcza prace Konrada Klejsy oraz innych badaczy realizujących prowadzony przez niego projekt „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989: ogólnokrajowe ramy instytucjonalne i lokalne studium przypadku”¹¹. Wreszcie świeżego spojrzenia w świetle dostępnych dokumentów archiwalnych doczekały się tradycyjne przedmioty badań filmoznawczych, czyli poszczególne filmy i ludzie kina, w tym także mniej znane epizody z ich życia¹² bądź dzieła przez nich planowane, ale nigdy niezrealizowane¹³. Znakomita większość wskazywanych pozycji dotyczy kinematografii okresu PRL, w tym specyficznych dla niego problemów związanych z funkcjonowaniem państwowej kinematografii czy rozbudowaną instytucją cenzury¹⁴, ale osobny żywy nurt stanowią też badania dotyczące okresu przedwojennego, w tym ówczesnego piśmiennictwa i recepcji¹⁵, repertuarów kin¹⁶ i szeroko pojętej kultury filmowej¹⁷, także regionalnej, na przykład na Górnym¹⁸ oraz Dolnym Śląsku¹⁹. Wraz z rosnącym dystansem czasowym również nowsze zjawiska, takie jak rynek wideo w Polsce lat 80. i 90., stają się przedmiotem badań archiwalnych²⁰.

Z oczywistych względów zwrot archiwalny w największym stopniu dotknął badań nad rodzimą kinematografią, choć warto wspomnieć pewne wyjątki, w tym zwłaszcza stosunkowo liczne książki i artykuły oparte na materiałach niemieckich i niemieckojęzycznych, na przykład przytaczane już prace dotyczące kultury filmowej na Śląsku w okresie przedwojennym czy też monografia wschodnioniemieckiego kina *science fiction* pod tytułem *Niebyła utopia* autorstwa Macieja Peplńskiego, wykorzystująca zasoby Bundesarchiv oraz Stasi-Unterlagen-Archiv²¹.

Znaczące uzupełnienie tej fali publikacji stanowi druga podstawowa tendencja, czyli coraz liczniejsze wydania samych materiałów źródłowych, zwykle opatrzone krytycznym komentarzem naukowym i ukazujące się jako opracowania autonomiczne lub dodatek do właściwych prac badawczych. Ich wartość w omawianym kontekście jest podwójna, przy czym wynika zarówno z gestu selekcji i udostępnienia materiałów wybranych z gąszczy archiwum, jak i z historycznego oraz filmoznawczego komentarza, kontekstualizującego oraz interpretującego dane źródło i jego znaczenie dla badań historycznofilmowych. Najpełniej koncepcję tę realizują dwa – nieco pokrewne, jeśli chodzi o ideę – projekty, których efektami są obszerne, kilkutomowe serie, składające się z przedruków oficjalnych dokumentów z epoki Polski Ludowej wraz z szerokimi historycznofilmowymi omówieniami danej problematyki. Mam tutaj na myśli dwie publikacje Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego poświęcone rozpowszechnianiu filmów w okresie PRL i zredagowane przez zespół badawczy pod kierownictwem Konrada Klejsy²², a także redagowany przez Barbarę Gizę oraz Adama Wyżyńskiego cykl wydawniczy FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego „Zjazdy i narady filmowe w PRL”, zainaugurowany w 2024 r. tomem poświęconym



Beksińscy. Album wideofoniczny, reż. Marcin Borchartd (2017)



Beksińscy. Album wideofoniczny, reż. Marcin Borchardt (2017)

nieślawnemu Zjazdowi Filmowemu w Wiśle w 1949 r.²³ Także na łamach związanego z FINA czasopisma „Pleograf” ukazywały się przedruki opatrzone filmoznawczymi omówieniami materiałów z archiwum tej instytucji, głównie kolaudacji wybranych filmów z okresu PRL.

Do tego nurtu należy zaliczyć jednak nie tylko edycje dokumentów archiwalnych, lecz także wznowienia publikacji o takim statusie. W odniesieniu do przedwojennej kultury filmowej jedne z drugimi połączył Łukasz Biskupski w poświęconej środowisku Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” *Kinofilii zaangażowanej*²⁴, a przedruki wybranych przykładów przedwojennej publicystyki filmowej doczekały się także innych wydań²⁵. Przekłady wybranych niemieckich tekstów z lat 1933-1949 pojawiły się też w poświęconej temu okresowi monografii pióra Andrzeja Gwoźdźcia²⁶. Osobnym przykładem są publikacje bazujące na archiwach twórców, takie jak monumentalne wydanie *Notosów* Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego i Agnieszki Morstin²⁷, praca poświęcona fotosom Renaty Pajchel zdobiona licznymi reprodukcjami²⁸ czy edycja krytyczna korespondencji Aleksandra Forda z Rachelą Auerbach planowana w ramach opracowywanej przez Karola Szymańskiego i Grzegorza Piotrowskiego serii „Obrachunki Fordowskie”²⁹. Także „Kwartalnik Filmowy” w latach 2023-2025 w dziale „Z archiwum” wznowiał wybrane teksty archiwalne wraz z dodanymi komentarzami. Wszystkie te inicjatywy nie są jedynie prostym udostępnieniem źródła, lecz jego opracowaniem naukowym, nadającym surowym dokumentom nową wartość poznawczą.

Trzeci podstawowy nurt, który można wyróżnić w ramach zwrotu archiwalnego w polskim filmoznawstwie, to liczne prace poświęcone samemu archiwom i pracy z nimi. Składają się nań zarówno teksty teoretyczne czy metodologiczne, rozważające zalety, ograniczenia bądź konsekwencje pracy z materiałami źródłowymi, jak i opracowania poświęcone konkretnym instytucjom lub kolekcjom i przedstawiające ich zawartość, historię czy możliwości wykorzystania zbiorów. Można byłoby wręcz argumentować, że tego typu namysł jest warunkiem koniecznym pełnego uczestnictwa w zwrocie archiwalnym. W praktyce bowiem nie każda praca sięgająca do archiwów rodzi się ze świadomością ich idei, możliwości, ale i ograniczeń czy specyfiki powstawania materiałów źródłowych. Potencjalny brak umiejętności osadzenia ich w odpowiednim kontekście może doprowadzić do wykorzystania na zasadzie metodologicznego ornamentu, a w najgorszym wypadku po prostu do nadinterpretacji lub mylnych wniosków.

Badacze reprezentujący ten nurt traktują zatem archiwum jako narzędzie, ale też przedmiot badań, sprawiając, że przestaje ono być przezroczystym magazynem faktów, a staje się aktywnym medium kształtującym pamięć kulturową. Szczególną rolę odegrali w tym względzie Piotr Zwierzchowski oraz Barbara Giza, nie tylko jako autorzy licznych publikacji mieszczących się w tym nurcie, lecz także (współ)redaktorzy kilku tomów zbiorowych, w których proponowano namysł nad rolą materiałów źródłowych w badaniach filmoznawczych³⁰. Opisu w tym kluczu doczekały się między innymi: historia i funkcjonowanie Biblioteki Naukowej FINA³¹, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku³², niektóre archiwa regionalne³³, publiczne i prywatne archiwa filmów amatorskich i domowych³⁴ czy Archiwum Andrzeja Wajdy działające przy Muzeum

Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha³⁵. W obręb takich dociekań można również włączyć namysł nad instytucjami pokrewnymi – nierzadko także pełniącymi rolę archiwów lub powiązanych z nimi instytucjonalnie czy blisko współpracującymi – jakimi są muzea filmowe (i szerzej: okołofilmowe praktyki wystawiennicze) badane przez Rafała Syskę³⁶.

Nawet taka pobieżna typologia może zaskakiwać rozległością i różnorodnością prowadzonych badań. Warto jednak zauważyć, że istnieją obszary cały czas niedoreprezentowane. Należy do nich choćby odważniejsze łączenie pracy na archiwach z teoriami krytycznymi, na przykład z kręgu badań feministycznych, queerowych, postkolonialnych czy *animal studies*. Również w zachodniej akademii podejścia te przez długi czas postrzegano jako osobne, a nawet anty-tetyczne³⁷; z punktu widzenia licznych paradygmatów poststrukturalistycznych archiwum stanowiło miejsce reprodukcji dyskursów władzy i wykluczenia, z samej swej natury utrwalające porządki normatywne (państwowe, patriarchalne etc.), a więc zasługujące nie tyle na dogłębne kwerendy, ile dekonstrukcję ideologiczną. Dziś jednak coraz częściej jako remedium na ten stan rzeczy wskazuje się nie dystans teoretyczny, ale konieczność odzyskiwania archiwum dla własnych potrzeb i odczytań³⁸ oraz budowania archiwów afektywnych (*affective archive*) lub kontrarchiwów (*counter-archives*), rozumianych jako alternatywne sposoby korzystania z zasobów bądź też gromadzenia i katalogowania wiedzy, uwzględniające założenia i wymogi rozmaitych projektów emancypacyjnych³⁹. W rodzimym dyskursie znajdziemy pewne próby łączenia tego typu krytycznych metodologii teoretycznych z badaniami źródłowymi, czego przykładem jest wspomniana książka Sebastiana Jagielskiego o polityce ekscesu w kinie polskim, odniesienia do materiałów reklamowych bądź prasy z epoki czynione przez Martę Stańczyk w kontekście traktowania zwierząt we wczesnym kinie⁴⁰, badania Pauliny Haratyk nad kinem amatorskim⁴¹ albo bazujący na archiwach łódzkiej Filmówki projekt *Hope Is of a Different Color*⁴², dotyczący obecności studentów z Globalnego Południa w PWSFTviT w Łodzi. Wydaje się jednak, że istnieje możliwość znacznie dalej posuniętej integracji metodologii filozoficzno-kulturoznawczych z badaniami archiwalnymi.

Drugim wartym wskazania ograniczeniem dotychczasowych prac jest ich bardzo silne skupienie na materiałach pisanych – dokumentach, scenariuszach, publikacjach archiwalnych etc. Słabiej wykorzystywane są natomiast rozmaite materiały wizualne (pomimo znamienitych wyjątków w postaci redagowanej przez Piotra Zwierzchowskiego pracy zbiorowej *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego* czy publikacji Piotra Śmiałowskiego bazujących na kolekcji fotosów i werków znajdujących się w zbiorach FINA) oraz innego rodzaju materialne pozostałości kultury filmowej. Wciąż zbyt często badania archiwalne utożsamiamy z lekturą dokumentów papierowych, tymczasem wydaje się, że zwrot archiwalny powinien w większym stopniu integrować postulaty archeologii mediów, która upomina się o badanie fizyczności aparatury, nośników i procesów technologicznych jako pełnoprawnych artefaktów historii kina. Szczególnie zaś brakuje – co może być zaskakujące – badań nad samymi filmami, traktowanymi jednak właśnie jak konkretne, fizyczne obiekty archiwalne. Niewiele uwagi poświęca się takim kwestiom, jak materialność i stan taśm filmowych (w tym

problemom związanym z ich obróbką i wywoływaniem, a potem także transportem, przechowywaniem, degradacją), zagadnieniom związanym z ich cyfryzacją (a także restauracją czy rekonstrukcją) lub porównaniu różnych kopii tych samych filmów czy prześledzeniu historii ich eksploatacji. Istnieje też wiele archiwalnych materiałów audiowizualnych, które nie doczekały się praktycznie żadnych historycznofilmowych opisów nawet na podstawowym poziomie, jak na przykład znajdujący się w posiadaniu FINA i liczący setki tytułów dorobek Wytwórni Filmowej „Czołówka”.

Klimat archiwalny, czyli konteksty

Polski zwrot archiwalny nie wyrósł w próżni. Jest on odpowiedzią na trendy globalne, które – choć nie zawsze wprost przywoływane przez autorów – układają się w czytelną mapę inspiracji i uwarunkowań. Przede wszystkim mamy do czynienia z opóźnioną, ale niezwykle intensywną recepcją na polskim gruncie tzw. Nowej Historii Filmu i później Nowej Historii Kina. Choć na Zachodzie ich zrzeby kształtowały się w latach 70. i 80. XX w., w Polsce ich silne oddziaływanie obserwowaliśmy w drugiej dekadzie XXI w., kiedy to zaczęły się pojawiać tłumaczenia i omówienia niektórych kluczowych tekstów i tez nurtu, kolejni zaś badacze na różne sposoby przepracowywali je teoretycznie, czego najlepszym przykładem jest szerokie, krytyczne omówienie przez Michała Pabisia-Orzeszynę w książce *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*⁴³. Polemiczne względem niego ujęcie relacji między obydwooma terminami oraz historię ich polskiej recepcji dogłębnie nakreślił z kolei Andrzej Dębski⁴⁴. Na to nakłada się także mocno przyswojona przez rodzimych filmoznawców lekcja badań produkcyjnych (*production studies*), które zakorzeniły się w polskiej akademii głównie za sprawą Marcina Adamczaka⁴⁵. Polscy badacze najwyraźniej inkorporują założenia tych pokrewnych metodologii, odchodząc od historii arcydzieł ku historii procesów, kultury produkcji, instytucji i widowni, rozpoznania teoretyczne i estetyczne zastępując dokumentami, statystykami czy wywiadami. Wpisują się tym samym w szeroką reorientację badań nad filmem (i szerzej: kulturą) w kierunku weryfikowalności i empirii, którą kilka lat temu tak charakteryzowali Marcin Adamczak i Konrad Klejsa: *Istotną zmianą w pejzażu współczesnych badań filmoznawczych jest ich umocowanie empiryczne oraz nacisk na intersubiektywne rozpoznania. Zmianę tę widać na różnych obszarach refleksji filmoznawczej – zarówno w teorii filmu, w której upowszechniają się matematyczne procedury analizy oraz właściwe neuronaukom eksperymenty dotyczące percypowania komunikatów audiowizualnych, jak i w badaniach historycznych, wspieranych przez prace archiwistyczne czy wywiady. Zmiana ma charakter systemowy – dotyczy zarówno metody (odejście od hermeneutycznych interpretacji i efektywnych hipotez), jak i samego przedmiotu: nie jest już nim tylko gotowe dzieło filmowe i jego twórca, lecz dynamicznie pojmowany proces wytwarzania, rozpowszechniania oraz doświadczania kultury filmowej*⁴⁶.

Mirosław Filiciak, pytając niedawno na łamach „Kwartalnika Filmowego” o przyczyny rosnącego nacisku na empirię w naukach humanistycznych i społecznych, wskazywał szereg przesunięć dokonujących się obecnie w polu produkcji akademickiej. Wśród nich wymieniał zmiany technologiczne (samego me-

dium, ale też narzędzi służących refleksji nad nim), przemieszczenia w dyskursie naukowym, w tym jego silniejsze zbliżenie do anglosaskich wzorców premiujących bardziej weryfikowalne i ustandaryzowane badania bliższe duchowi nauk ścisłych, czy wreszcie efekty działania polityki państwa, które za pomocą kolejnych aktów prawnych i bazujących na nich sposobów ewaluacji oraz finansowania nauki zmienia praktyki badawcze i publikacyjne rodzimych humanistów⁴⁷.

Tego typu myślenie o przemianach praktyk naukowych, wywiedzione ze studiów nad infrastrukturą i uwzględniające społeczne oraz materialne okoliczności wytwarzania wiedzy, pozwala wykroczyć poza czysto dyskursywne spory dotyczące wyższości jednej metody nad drugą i przyjrzeć się ich zewnętrznym uwarunkowaniom. Materialny kontekst wytwarzania wiedzy staje się równie istotny, co sama wiedza, a impuls do poszukiwań metodologicznych prowadzi do pytań na przykład o warunki konstruowania narracji historycznej, ale też o polityczne, ekonomiczne czy etyczne konsekwencje wykorzystania źródeł archiwalnych. W tym kontekście warto przykładowo zauważyć, że część badaczy współtworzących zwrot archiwalny w polskim filmoznawstwie jest lub była na różne sposoby związana z instytucjami zaangażowanymi w praktyki archiwistyczne: Rafał Syska, Łukasz Biskupski czy Michał Pabiś-Orzeszyna – z Narodowym Centrum Kultury Filmowej w Łodzi, Barbara Giza, Adam Wyżyński, Piotr Śmiałowski, Konrad Klejsa, Emil Sowiński czy Paulina Haratyk zaś z Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym.

Dodatkowym kontekstem wartym wspomnienia (nawet jeśli tytułem dygresji) jest to, że badawczy zwrot ku przeszłości koresponduje w interesujący sposób ze zjawiskami artystycznymi, w tym przemianami rodzimego kina dokumentalnego. Choć polskie kino dokumentalne już wcześniej regularnie sięgało po materiały archiwalne, to w ostatnich latach można dostrzec wyraźne nasilenie i dywersyfikację tego typu praktyk. Moda na produkcje *found footage*, oparte w całości (lub przynajmniej przeważającej większości) na materiałach archiwalnych, obejmuje zarówno dzieła stanowiące przetworzenie zamkniętych zbiorów audiowizualnych na potrzeby zaprezentowania ich współczesnemu widzowi, tak jak ma to miejsce w filmach *Powstanie Warszawskie* (reż. Jan Komasa, 2014) czy *Beksińscy. Album wideofoniczny* (reż. Marcin Borchardt, 2017), prace wykorzystujące materiały historyczne ilustracyjnie względem zaproponowanej narracji (*Zwyczajny kraj /2020/* oraz *1970 /2021/* Tomasa Wolskiego lub *Pociągi /2024/* Macieja Drygasa), jak i autorskie dekonstrukcje, rekontekstualizujące oryginalne materiały i proponujące dla nich zupełnie inny tryb odbioru, czego najlepszy przykład stanowi kreacyjne *Solaris mon amour* (reż. Kuba Mikurda, 2023), ilustrujące fabułę powieści Stanisława Lema za pomocą materiałów zaczerpniętych z filmów oświatowych z katalogu WFO. Swoją drogą, aktywność tej instytucji w zakresie digitalizacji oraz udostępniania swojego dorobku filmowcom zasługuje na szczególne uznanie, a efektami tego są takie produkcje, jak *Niewyraźny klekot ptaków* (reż. Franciszek Berbeka, 2024) czy *Grandmamauntsistercat* (reż. Zuzanna Banasińska, 2024).

Jak się wydaje, praca filmowców z materiałami archiwalnymi ma niewiele wspólnego z pracą badaczy – trudno w tym przypadku mówić o wzajemnych inspiracjach czy przepływach tematycznych lub osobowych. Ich działalność

ma charakter artystyczny i dowodzi przede wszystkim narracyjnego oraz emocjonalnego potencjału archiwum. Być może jednak wskazuje także na coś ważnego dla nauki – na możliwość ponownego odczytania tego, co wydawało się już znane i zamknięte. Innymi słowy, tworzy coś, co moglibyśmy nazwać swoistym „klimatem archiwalnym”.

Istnieje jednak potencjalny punkt przecięcia obu tych praktyk, a jest nim sama instytucja archiwum, które może stanowić zarówno przestrzeń badawczą, jak i repozytorium materiałów audiowizualnych wykorzystywanych w praktyce artystycznej. Taką przestrzenią jest wspomniana Wytwórnia Filmów Oświatowych, a także Filmoteka Narodowa, która zresztą sama poddawała refleksji ów proces wykorzystywania swoich zbiorów⁴⁸, co prowadzi do kolejnego kontekstu obserwowanego dziś zwrotu badawczego, jakim jest przemiana archiwów lub instytucji pełniących tę funkcję. Nie tylko coraz bardziej otwierają się one na współpracę z podmiotami zewnętrznymi i coraz chętniej same prezentują czy poddają obróbce własne zbiory, lecz także doświadczają kolejnych skutków transformacji cyfrowej, która nierzadko wręcz wymusza zmianę logiki działania instytucji, a także odsłania nowe możliwości (i konieczności) w związanej z nimi działalności badawczej.

Od archiwum do bazy danych i z powrotem

Rozkwit badań archiwalnych w polskim filmoznawstwie dokonuje się równoległe do rewolucji technologicznej, która stała się kluczowym katalizatorem zmian w szeroko pojętym polu archiwistyki. Cyfryzacji uległy niemal jednocześnie wszystkie trzy fundamentalne elementy procesu badawczego: jego przedmiot (samo dzieło audiowizualne), źródła wiedzy o nim (materiały i obiekty archiwalne) oraz narzędzia służące jego analizie. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że o transformacji cyfrowej archiwów nie sposób dziś mówić w trybie dokonanym. Jest to proces wysoce dynamiczny, którego kolejnych etapów – zwłaszcza w dobie gwałtownego rozwoju generatywnej sztucznej inteligencji i zautomatyzowanych narzędzi analitycznych – nie potrafimy jeszcze w pełni przewidzieć. Z punktu widzenia metodologii filmoznawczej istotne wydaje się jednak wyodrębnienie dwóch podstawowych wektorów tej zmiany: transformacji logistyki dostępu oraz ontologicznej przemiany samych materiałów archiwalnych.

Pierwszy z tych wymiarów ma charakter głównie pragmatyczny, lecz jego konsekwencje dla rozwoju dyscypliny są nie do przecenienia. Cyfrowe repozytoria radykalnie ułatwiają proces kwerendy, pozwalając na optymalizację kosztów i czasu pracy badaczy, a przede wszystkim chronią same obiekty fizyczne (kruchy papier dawnej prasy, blaknące maszynopisy czy degradujący się celuloide), które raz poddane rzetelnej digitalizacji mogą bezpiecznie spoczywać w magazynach. Warto przy tym pamiętać, że digitalizacja jest przedłużeniem starszych praktyk o podobnym charakterze – wyprzedziły ją choćby mikrofilmy, żmudnie wykonywane przez archiwistów i bibliotekarzy przez całe dekady. Choć nie pozwalały one na zdalny dostęp do treści, to także chroniły oryginały i ułatwiały pracę badaczy. Ciągłość praktyk w tym ujęciu polega także na tym, że choć mamy



Pociągi, reż. Maciej Drygas (2024)

do czynienia ze zmianą sposobu dostępu, to zasadniczo nie ingeruje ona w epistemologiczny charakter badań. W ten sposób można zapoznać się z wybranymi zbiorami na przykład Filtoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, udostępnianymi za pomocą portali Fototeka (fototy, werki) czy Gapla (galeria plakatu), zasobami cyfrowego archiwum magazynu „Film” bądź kolekcji Archiwum Andrzeja Wajdy czy wreszcie ze zdigitalizowanymi materiałami prasowymi udostępnianymi przez biblioteki cyfrowe (na przykład Polona) oraz niektóre prężnie działające repozytoria regionalne. Narzędzia cyfrowe pełnią tu funkcję wehikułu – badacz po prostu przeklikuje skany na ekranie swojego komputera, zamiast przerzucać po żółtke strony protokołów w czytelni. Jest to cyfryzacja, która zapośrednicza i naśladuje doświadczenie analogowe.

Prawdziwy przełom metodologiczny dokonuje się jednak w ramach drugiego ze wspomnianych wektorów – zmiany samej natury zdigitalizowanego źródła. Następuje ona, gdy badacz przestaje traktować archiwum cyfrowe jedynie jako wygodniejszą wersję katalogu bibliotecznego, a zaczyna postrzegać je jako wielowymiarowy zbiór danych, czyli *dataset* poddający się analizie algorytmicznej, wizualizacji i modelowaniu. Archiwum staje się w ten sposób bazą danych, wymuszając przejście od logiki analizy tekstu do procedury przetwarzania danych. Problem ten sygnalizował już w 2020 r. Mirosław Filiciak, odwołując się do Alexandra Gallowaya i jego pojęcia „algorytmicznego obiektu kulturowego”⁴⁹. W epoce cyfrowej film i otaczające go archiwalia tracą unikatowy, fizyczny i statyczny charakter. Stają się strukturami kodu, obiektami performatywnymi, które istnieją w pełni dopiero w momencie ich procesowania przez oprogramowanie. Dla archiwisty i historyka kina oznacza to konieczność zrewidowania definicji tego, czym właściwie jest „dokument”.

Co więcej, współczesne archiwa nie zajmują się tylko magazynowaniem zeskanowanych obiektów, ale przede wszystkim generują potężne zbiory metadanych, czyli danych o danych. W analogowej przeszłości fiszka biblieczna była jedynie drogowskazem prowadzącym do obiektu fizycznego. Dziś metadane (informacje o dacie powstania takiego obiektu, jego autorach, lokalizacji, rozdzielczości, systematyce tagów, relacjach sieciowych między obiektami etc.) mają autonomiczną wartość poznawczą. Nie służą już wyłącznie katalogowaniu i łatwiejszemu wyszukiwaniu materiałów, ale i same w sobie stają się nośnikiem fundamentalnej wiedzy historycznej i kulturowej. Coraz częściej to właśnie zbiory metadanych, a nie skrywana pod nimi treść, stanowią główny obiekt badań analityków kultury.

Rozumienie archiwum jako bazy danych pociąga za sobą jednak konieczność myślenia także w odwrotnym kierunku – o bazie danych jako nowym archiwum. Przesunięcie to rodzi zupełnie nowe wyzwania dla instytucji dziedzictwa kulturowego i badaczy. Skoro nasza wiedza o kinie staje się wiedzą cyfrową i relacyjną, pojawia się nagła potrzeba systemowego archiwizowania samych baz danych. Projektowanie nowoczesnych repozytoriów wymaga dziś dbałości nie tylko o jakość skanów, lecz także o otwartą architekturę informacji (Open Data, dostęp przez API), gwarantującą przejrzystość procesów kategoryzacji. Co więcej, cyfrowe zasoby wymagają niespotykanych dotąd środków cyberbezpieczeństwa i ciągłej migracji formatów, by ustrzec dziedzictwo przed utraceniem lub zewnętrzną ingerencją; tworzą też nowe wyzwania ekologiczne związane

z rozrostem infrastruktury cyfrowej oraz intensywnym eksploataowaniem przez nią zasobów naturalnych. Podsumowując, archiwa w coraz większym stopniu zamieniają się w centra danych, co z kolei otwiera pole dla nowych sposobów konceptualizacji wiedzy historycznej.

W stronę cyfrowej historiografii kina

W tym miejscu ujawnia się największy niewykorzystany potencjał polskich badań archiwalnych, czyli jego sprzężenie ze zwrotem obliczeniowym oraz metodami humanistyki cyfrowej. Podstawowe ramy owego zwrotu, a także jego najważniejsze kierunki, potencjał, ale i zagrożenia starałem się już opisać na tych łamach⁵⁰. Warto jedynie przypomnieć, że w większości jego przejawów zamiast szczegółowej hermeneutyki danego zjawiska czy dzieła proponuje się analizę wzorców, trendów i struktur wyłaniających się z dużych korpusów danych – wizualnych, dźwiękowych, tekstowych bądź audiowizualnych. W tym ujęciu, zgodnie z zaproponowaną wcześniej diagnozą, archiwum przestaje być zbiorem tekstów kultury, a staje się bazą danych. Dla historyka kina oznacza to rewolucyjną zmianę – możliwość spojrzenia na historię nie jako na ciąg następujących po sobie dzieł, ale jako na dynamiczną sieć relacji, przepływów i prawidłowości statystycznych. Nie chodzi tu o zastąpienie badacza algorytmem, lecz o zmianę skali obserwacji – z mikrohistorii pojedynczego przypadku na makrohistorię systemów. Wymaga to jednak specyficznej operacjonalizacji pojęć filmoznawczych na język zrozumiały dla maszyn, tak by zarówno parametry dzieła filmowego (kadrowanie, montaż, kolor, kontrasty), jak i treść dokumentów zostały właściwie przekształcone w mierzalne zmienne (metadane). W efekcie tego zwrotu wyłania się nowy sposób pozyskiwania, analizy oraz prezentacji danych historycznych, który Malte Hagener oraz Diana Roig-Sanz określili mianem „cyfrowej historiografii kina”. W największym skrócie zakłada ona *wykorzystanie metod opartych na danych jako sposobu prowadzenia badań historycznofilmowych*⁵¹.

Wskazują oni jednocześnie, że metody te powoli i ze znaczącym opóźnieniem przenikają do badań filmoznawczych, co pozwala zaryzykować stwierdzenie, iż w polskim kontekście mierzymy się z podwójnym zapóźnieniem – całej dyscypliny w stosunku do wykorzystania metod cyfrowych w innych naukach oraz rodzimych badań względem najbardziej zaawansowanych projektów międzynarodowych. Wykorzystanie *big data*, widzenie maszynowe (*machine vision*), analiza metadanych czy wizualizacje sieciowe dopiero czekają na szersze użycie w polskim filmoznawstwie. Znajdziemy w nim nieliczne przykłady myślenia w tych kategoriach: otwarte bazy danych badawczych powstałe w ramach projektów prowadzonych na Uniwersytecie Łódzkim, dotyczące rozpowszechniania filmów w PRL⁵² oraz polskiej i czechosłowackiej animacji⁵³, czy badania ilościowe wykorzystujące choćby metody POPSTAT (i pokrewne) do oszacowania publiczności hitów frekwencyjnych w międzywojniu⁵⁴ lub dane zgromadzone w portalu FilmPolski.pl do zidentyfikowania prawidłowości statystycznych i długofalowych trendów w tytułach polskich filmów⁵⁵. To wciąż jednak skromne próby – zarówno pod względem ilości czy rozległości prowadzonych badań, jak i zaawansowania wykorzystywanych metod.

Oznacza to, że polskie filmoznawstwo znajduje się w fascynującym momencie. Dotychczasowa recepcja „powrotu do źródeł” w rodzimych badaniach skupiała się przede wszystkim na wymiarze jakościowym – odkrywaniu nieznanych dokumentów, odtwarzaniu funkcjonowania instytucji tworzących polską kinematografię, uzupełnianiu biografii czy rekonstrukcji procesów decyzyjnych bazującej na tradycyjnej lekturze akt. Teraz jednak, gdy tak pojęty zwrot archiwalny dokonał się i utrwalił, nadszedł czas na jego rozwinięcie o perspektywę cyfrową, rozumianą jako przejście od paradygmatu „cyfryzacji dostępu” do „cyfrowej analityki”, co pozwala na szybsze przeszukiwanie zasobów, a przede wszystkim na zadawanie pytań badawczych, na które odpowiedź bez użycia technologii obliczeniowych byłaby niemożliwa.

Jak zatem mogłyby wyglądać próby stworzenia cyfrowej historiografii kina polskiego? Spróbujmy rozważyć kilka możliwych kierunków i propozycji badawczych, które pozwoliłyby wzbogacić wiedzę o rodzimej kinematografii z wykorzystaniem istniejących zasobów w nowy sposób. Jedną z takich opcji jest przeprowadzenie analizy sieciowej (*Social Network Analysis*) umożliwiającej – przy wykorzystaniu danych zgromadzonych choćby w portalu FilmPolski.pl – zmapowanie polskiej branży filmowej lub jej określonej części. Traktując osoby pracujące w kinie polskim (nie tylko reżyserów czy scenarzystów, lecz także montażystki, scenografki, kierowników produkcji etc.) jako węzły (*nodes*), a ich współudział przy realizacji konkretnych filmów jako krawędzie (*edges*), moglibyśmy zweryfikować realną strukturę środowiska w wybranym okresie. Które zespoły filmowe były bardziej hermetyczne, a gdzie przepływ osób był większy? Jakie postaci można uznać za mosty łączące różne środowiska? W jakich okresach środowisko było bardziej scentralizowane, a w jakich rozproszone? Tego typu wizualizacje, z powodzeniem stosowane do analizy innych przemysłów filmowych, na przykład radzieckiego⁵⁶, tureckiego⁵⁷ czy irańskiego⁵⁸, pozwalają na nowo spojrzeć na relacje w danym środowisku.

Zważywszy na tekstocentryczność polskich badań archiwalnych, bazujących w znacznej mierze na materiałach pisanych, naturalnym sposobem rozszerzenia ich analizy jest zastosowanie badań stylometrycznych, czyli sposobów ustalania za pomocą metod statystycznych autorskich cech danego korpusu tekstów na podstawie takich parametrów, jak częstotliwość użycia poszczególnych słów, długość zdań czy interpunkcja. Do tej pory jedyne próby zastosowania tych metod na polskim gruncie pojawiły się w wypadku analizy słownictwa w przekładach dialogów w kinie historycznym⁵⁹. Tymczasem analiza stylometryczna chociażby scenariuszy, piśmiennictwa filmowego bądź dokumentów urzędowych pozwalałaby na przykład wskazać, czy istniały style poszczególnych redakcji, epok, autorów lub typów dokumentów. Zastosowanie metod eksploracji tekstu (*text mining*) bądź analizy sentymentu do korpusu tysięcy urzędowych dokumentów pozwoliłoby też na uchwycenie zmian w języku władzy i twórców na przestrzeni dekad. Można by zadać pytania: jak zmieniały się słowa kluczowe używane przez twórców, urzędników czy cenzorów w latach 50., 60. i 70.? Kiedy i w jakim stopniu słowo „socjalizm” ustąpiło miejsca „interesowi społecznemu”? Jakie emocje i postawy dominują w wypowiedziach konkretnych decydentów (agresja, niepewność, biurokratyczna nowomowa)? Komputerowa analiza



Solaris mon amour, reż. Kuba Mikurda (2023)

frekwencywności słów oraz ich kolokacji (sąsiedztwa) mogłaby ujawnić podświadome struktury dyskursu ideologicznego, których nie widać przy tradycyjnej lekturze nawet większego zbioru dokumentów.

Kolejnym obiecującym obszarem poszukiwań może być wykorzystanie Systemów Informacji Geograficznej (GIS) do badania historii widowni i dystrybucji. Autorzy licznych przywoływanych wcześniej publikacji, bazując na materiałach archiwalnych, byli w stanie zgromadzić imponujące dane o rozpowszechnianiu filmów, liczbie kin i sprzedanych biletów. Nałożenie tych danych na mapy cyfrowe pozwoliłoby na przestrzenną analizę kultury filmowej. Gdzie trafiały kopie filmów zachodnich? Jak wyglądała mapa białych plam w dostępie do bardziej ambitnego kina? Czy istnieje korelacja między regionami a popularnością gatunków? Kwestia wykorzystania w tym zakresie metod wytwarzanych na styku *digital humanities* i geografii kulturowej (co jest powszechne w nowohistorycznych projektach filmoznawczych⁶⁰) w polskim kontekście dopiero czeka na poważniejsze opracowania⁶¹. Sposoby wizualnej reprezentacji danych stanowią zresztą osobne zagadnienie – dyskusja nad nim także powinna mieć miejsce w ramach metodologicznej debaty nad historiografią kina polskiego.

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o potencjalnie najbardziej zaawansowanym typie badań, którego domaga się kino polskie, czyli wykorzystaniu widzenia maszynowego i systemów zautomatyzowanej analizy oraz notacji materiałów audiowizualnych. Narzędzia te pozwalają przeanalizować wybrany korpus, na przykład zestaw filmów, pod kątem występowania na ekranie wybranych typów obiektów (choćby sylwetek ludzkich, zwierząt, różnego rodzaju sprzętów etc.), a także w celu określenia rozmaitych parametrów formalnych: długości ujęć, skali planów, nasycenia kolorów, ruchu kamery czy rozkładu jasności. Zwłaszcza rozległe zbiory materiałów zdigitalizowanych przez Filmotekę Narodową (ale też mniejsze korpusy, na przykład w posiadaniu WFO), dodatkowo opatrzone licznymi metadanymi zgromadzonymi w Systemie Zarządzania Zbiorami tej instytucji, dają wyjątkowo duże pole do wnikliwych analiz, także w wymiarze porównawczym. Pozwoliłyby one na opartą na twardych danych analizę stylu kina polskiego w perspektywie zarówno synchronicznej (przez zestawienie różnych typów twórczości, gatunków, a nawet prac poszczególnych reżyserów czy operatorów), jak i diachronicznej, uwzględniającej historyczną ewolucję technicznych możliwości oraz środków wyrazu artystycznego. Możliwe stałyby się wówczas również porównania z innymi kinematografiami narodowymi oraz nawiązania do podobnych badań prowadzonych w innych ośrodkach. Byłaby to historia stylu filmowego pisana nie przymiotnikami, lecz danymi.

Interdyscyplinarne laboratorium

Oczywiście każdy z tych projektów (i wiele innych, jakie może zrodzić próba łączenia badań archiwalnych z metodami *digital humanities*) wymaga specyficznych uwarunkowań, które w polskiej akademii nie mają długiej tradycji. Spośród nich w pierwszej kolejności należy wymienić konieczność pracy grupowej, najlepiej w zespole interdyscyplinarnym, w którym kompetencje historyczne, ar-

chiwistyczne czy filmoznawcze splatają się z umiejętnościami ekstrakcji i obróbki danych, analizy statystycznej i wizualizacji wyników. Co więcej, jako że projekty takie są skomplikowane pod względem organizacyjnym, nierzadko wymagają nie tylko współpracy kilku instytucji archiwalnych udostępniających swoje zasoby, lecz także bardziej rozbudowanej infrastruktury badawczej, uwzględniającej bezpieczne magazynowanie i udostępnianie danych, a także oprogramowanie konieczne do ich opracowania.

Wreszcie, co kluczowe, powodzenie tych projektów zależy od zmiany nastawienia i sposobu myślenia o naturze pozyskiwanej i wytwarzanej wiedzy. Jak już pod koniec lat 90. pisał Lev Manovich we wpływowym esej *Database as Symbolic Form*, baza danych jest nie tylko narzędziem organizacji danych, lecz także domyślnym kulturowym formatem epoki cyfrowej⁶². W jego diagnozie tak rozumiana baza współcześnie zastępuje w roli centralnego sposobu konceptualizacji otaczającego nas świata powieść i film, które dominowały w tym względzie w wieku XIX i XX i utrwały prymat narracji linearnej jako najwyższej cenionego sposobu komunikowania. Przejęło go także piarstwo akademickie, którego głównym celem wciąż jest przeważnie stworzenie przekonującej opowieści, na przykład historycznofilmowej. Tymczasem kultura algorytmiczna – a co za tym idzie, znaczna część wiedzy przez nią wytwarzanej – często odrzuca narrację linearną na rzecz przestrzennej i relacyjnej organizacji informacji. Paradoksalnie jednak przybliżyła to bazę danych – właśnie ze względu na jej naturę – do archiwum, które przecież zawsze miało charakter raczej „bazodanowy” niż narracyjny. Oba te pokrewne pojęcia Marlene Manoff podnosi zresztą do rangi czołowych metafor pozwalających zrozumieć współczesną kulturę cyfrową⁶³. Także dociekania w naukach humanistycznych nie muszą współcześnie wpisywać się w tradycje wyznaczone przez formułę quasinnarracyjną, jaką zwykle przyjmują publikacje w ich obrębie. Mogą mieć natomiast więcej wspólnego z archiwum – jego decentralizacją oraz budowaniem relacyjnie powiązanych i przeszukiwalnych kolekcji danych, z których wyłaniają się elementy wiedzy o świecie społecznym.

W świetle powyższych stwierdzeń widać zapewne wyraźnie, że celem niniejszego wywodu było nie samo zdiagnozowanie trwającej w polskim filmoznawstwie gorączki kwerend archiwalnych, ale wręcz podniesienie ich temperatury przez wskazanie szczególnie obiecujących kierunków dalszych poszukiwań. W przywoływanej tu derriadiańskiej frazie o gorączce archiwum kryje się też zawarta w jej oryginalnych kontekstach przestroga i płynące z niej przekonanie, że entuzjazm względem cyfrowej historiografii musi być tonowany przez krytyczną refleksję, której na szczęście nie brakuje w odniesieniu do rozwoju *digital humanities* i metod ilościowych w badaniach nad kulturą. Należą do niej chociażby rozpoznania z zakresu tzw. epistemologii interfejsu. Przypominają one, że badacz przeszukujący zdigitalizowane zbiory jest nieuchronnie wikłany w logikę algorytmów wyszukiwarki i architekturę metadanych, w które jest wpisana struktura i technologiczne uprzedzenia (*algorithmic bias*) samego oprogramowania. Można jednak przypuszczać, że tak jak polscy badacze w zdecydowanej większości są wyczuleni na pułapki i ryzyka podnoszone w pracach metateoretycznych dotyczących badań archiwalnych, tak też będą w stanie z należytą ostrożnością podejść do narzędzi oferowanych przez cyfrową historiografię medium.

To właśnie wiara w metodologiczną dojrzałość dyscypliny stoi za przedstawioną tu propozycją, będącą zachętą i zaproszeniem do połączenia rozbudowanych badań archiwalnych z kompetencjami z zakresu analityki danych. Tego typu współpraca – pomyślana oczywiście nie jako próba zastąpienia stosowanych obecnie metod, ale ich uzupełnienie – może pomóc uczynić rodzime filmoznawstwo bardziej nowoczesnym, interdyscyplinarnym i zdolnym do dialogu z nauką światową. Archiwum cyfrowe, traktowane jako baza danych, staje się w tym ujęciu laboratorium, w którym możemy testować nowe modele myślenia o historii. Eksperymentując w nim, otrzymujemy szansę odkrycia w naszym kinie struktur, o których istnieniu dotąd nie wiedzieliśmy.

-
- ¹ Od redaktorów, w: *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mała-Malatyńska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2020, s. 7.
- ² P. Zwierzchowski, *Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa*, w: *Archiwa...* dz. cyt., s. 11-50.
- ³ P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 31.
- ⁴ Zob. m.in.: P. Śmiałowski, *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Universitas, Kraków 2018; M. Peplinski, *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej*, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2024; E. Sowiński, *Niezależni producenci. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981-2005*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025; G. Fortuna jr, *Elektroniczny bandyta. Rynek wideo w Polsce okresu transformacji, słowo/obraz terytorii*, Gdańsk 2025.
- ⁵ P. Śmiałowski, „Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, Universitas, Kraków 2024.
- ⁶ S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021.
- ⁷ M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórci Filmów Oświatowych, Wytwórcia Filmów Oświatowych*, Łódź 2018.
- ⁸ P. Oczko, *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Ryśunkowych w Bielsku-Białej 1947-2021*, Książnica Beskidzka – Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Bielsko-Biała – Katowice 2024.
- ⁹ E. Ciszewska, A. Hofelmajer-Roś, M. Pabiś-Orzeszyna, S. Szul, *Společné světy Studia Malých Form Filmových „Se-Ma-For” w Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.
- ¹⁰ E. Sowiński, *Niezależni producenci...* dz. cyt.
- ¹¹ Zob. m.in.: K. Klejsa, „Świat, który przetrzymaliśmy i pozostawiamy za sobą”. Import, rozpowszechnianie i widowiska filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 143-165; K. Jajko, *Mała destabilizacja. Repertuar polskich kin w 1968 roku*, w: *Rok 1968 – kultura, sztuka, polityka*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, J. Szczutkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2019, s. 181-190; E. Sowiński, *Klasyfikacja wiekowa filmów a wyniki frekwencyjne w ostatniej dekadzie PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 130-149; K. Klejsa, M. Piepiórka, *Analiza repertuarów w porównawczych badaniach kultury filmowej i telewizyjnej PRL*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 76-106.
- ¹² Zob. np. K. Szymański, G. Piotrowski, „Nic mnie już tu nie trzyma”. Emigracja Aleksandra Forda do Izraela na tle wydarzeń Marca 1968 w kinematografii polskiej, Universitas, Kraków 2025; M. Talarczyk, *Podążając za Toeplitzem. Procesy sieciowoczące poprzedzające otwarcie Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 132, s. 6-28.
- ¹³ P. Śmiałowski, *Niewidzialne filmy...* dz. cyt.; A. Polanowska, „Szosa zaleszczycka” jako filmowy przykład konstruowania propagandowego mitu kłeski wrześnieowej – analiza dokumentacji źródłowej i jej wpływu na treść scenariusza, w: *Wrzesień 1939. Teksty i konteksty*, red. B. Giza, T. Lubelski, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny – Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021.
- ¹⁴ Zob. K. Klejsa, *Cenzura filmów zagranicznych w Polsce Ludowej lat 1945-1956. Rekonesans*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 118, s. 152-171; P. Śmiałowski, „Proszę to wyciąć”... dz. cyt.; poświęcone temu zagadnieniu

- monograficzne wydanie czasopisma „Pleograf” (2023, nr 3).
- ¹⁵ M. Radkiewicz, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2016; W. Świdziński, *Czy da się określić, kto był królem śmiechu? Uwagi o badaniach recepcji filmu w Polsce międzywojennej*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 53-74.
- ¹⁶ W. Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015.
- ¹⁷ P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2019.
- ¹⁸ U. Biel, *Kultura filmowa prowincji górnośląskiej. Kina, właściciele, widzowie*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2020.
- ¹⁹ A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919-1945*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2019; *Na obrzeżach wielkiego miasta. Z dziejów kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku*, red. A. Dębski, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2021.
- ²⁰ G. Fortuna jr, dz. cyt.
- ²¹ M. Peplinski, dz. cyt.
- ²² K. Jajko, K. Klejsa, J. Grzechowiak, E. Gębicka, *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944-1956*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022; K. Klejsa, J. Grzechowiak, E. Sowiński, *Rozpowszechnianie filmów w PRL w latach 1957-1989*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2025.
- ²³ *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła. Komentarze. Opracowania*, red. B. Giza, A. Wyżyński, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2024. W przygotowaniu jest także tom 2.: *Narady filmowe w latach 1950-1955. Źródła. Komentarze. Opracowania*, red. B. Giza, A. Wyżyński (planowane wydanie w roku 2026).
- ²⁴ Ł. Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2017.
- ²⁵ Zob. A. Włast, *Dziesiąta Muza (impresje). Felietony filmowe z lat 1923-1924*, wstęp i oprac. W. Świdziński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2017.
- ²⁶ A. Gwóźdź, *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2018.
- ²⁷ A. Wajda, *Notesy 1942-2016. Wybór*, t. 1-4, oprac. T. Lubelski, A. Morstin, Universitas, Kraków 2024.
- ²⁸ *Fotosy: Renata Pajchel*, red. R. Syska, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018.
- ²⁹ Zob. <https://pisf.pl/aktualnosci/nic-mniej-juz-tu-nie-trzymaj-ksiadzka-karola-szymanski-i-grzegorza-piotrowskiego-poswiecona-emigracji-aleksandra-forda-i-wydarzeniem-marcowym-w-kinematografii-polskiej/> (dostęp: 7.03.2026).
- ³⁰ Oprócz cytowanych Archiwów we wspólnych badaniach filmoznawczych są to: *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego*, red. P. Zwierchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2018; *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, B. Gierszewska, M. Bator, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022.
- ³¹ Zob. m.in.: B. Giza, A. Wyżyński, *Zbiory archiwalne FINA jako źródła do badania mechanizmów kontroli na różnych etapach produkcji filmu w okresie PRL*, „Pleograf” 2023, nr 3, s. 8-26; B. Głębińska-Giza, A. Wyżyński, *Biblioteka FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego jako zbiorowy aktor społeczny w rozwoju badań filmoznawczych opartych o źródła? Kilka refleksji w związku z uzyskaniem przez Bibliotekę FINA statusu biblioteki naukowej*, „Przegląd Biblioteczny” 2025, nr 1, s. 36-51.
- ³² K. Kornacki, *Milanówek – ziemia obiecana dla historyków? O podwarszawskim archiwum kina polskiego*, „Panoptikum” 2016, nr 16, s. 151-166.
- ³³ Zob. M. Guzek, *Regionalne archiwa państwowe jako źródła (nie tylko regionalnej) historii filmu*, w: *Archiwa...* dz. cyt., s. 80-95; K. Kornacki, *Archiwum Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów (OPRF) w Gdańsku i jego potencjał badawczy*, w: *Archiwa...* dz. cyt., s. 51-79.
- ³⁴ P. Haratyk, *Kapsuła czy wehikuł czasu? Archiwum „home movies”*, w: *Archiwa...* dz. cyt., s. 331-346.
- ³⁵ M. Matysiak, *Archiwum Andrzeja Wajdy, „Przestrzenie Teorii”* 2017, nr 27, s. 31-34; tenże, *„Nie dość dziesiątka projektów teatralnych i filmowych, to jeszcze Archiwum zaprzęta moją głowę”*, czyli Wajda archiwalny, w: *Wajda dokumentalny*, red. K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Gdańsk – Kraków 2023, s. 119-164.
- ³⁶ Zob. m.in.: R. Syska, *Dotknięcie filmu. Techniczne uwarunkowania obecności filmu w muzeum*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 113, s. 68-90; tenże, *Film jako obiekt, czyli aporie muzeów kina*, „Muzealnictwo” 2024, nr 65, s. 47-54; tenże, *Pamięć filmu. Mnemotechnika muzeów kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 89-112.

- ³⁷ Źródła tej niechęci i relacje badań feministycznych z podejściami właściwymi dla zwrotu historycznego lat 80. i 90. przybliżyła Alison Butler w tekście *Feminist Perspectives in Film Studies*, w: *The SAGE Handbook of Film Studies*, red. J. Donald, M. Renov, SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore 2008, s. 391-407.
- ³⁸ Intencją ta jest zawarta choćby już w tytule zbiorowej publikacji pod red. Vicki Callahan *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*, Wayne State University Press, Detroit 2010.
- ³⁹ Zob. *Citational Media: Counter-Archives and Technology in Contemporary Visual Culture*, red. A. Ring, L. Bollington, Legenda, Cambridge 2025.
- ⁴⁰ Zob. np. M. Stańczyk, *Barbarzyńca w ogrodzie. Przyczynek do dekolonizacji historii zwierząt w kinie*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 128, s. 129-146.
- ⁴¹ P. Haratyk, dz. cyt.
- ⁴² *Hope Is of a Different Color: From the Global South to the Łódź Film School*, red. M. Lipska, M. Talarczyk, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Warszawa – Łódź 2021.
- ⁴³ M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- ⁴⁴ A. Dębski, *Dwie siostry: starsza New Film History i młodsza New Cinema History*, „Kwartalnik Filmowy” 2026, nr 133, s. 150-173.
- ⁴⁵ Zob. M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.
- ⁴⁶ M. Adamczak, K. Klejsa, *Współczesne badania produkcji i dystrybucji filmowej – wprowadzenie*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 108, s. 5.
- ⁴⁷ M. Filiciak, *Dlaczego teraz? Badania empiryczne a zmiany ekosystemu kultury filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 2025, nr 131, s. 211-225.
- ⁴⁸ Zob. *Reuse, remiks, recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*, red. M. Wójtowski, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2017.
- ⁴⁹ M. Filiciak, *Archiwa publiczne i przemiany filmu. Obiekty algorytmiczne jako dziedzictwo*, w: *Archiwa...* dz. cyt., s. 321-330.
- ⁵⁰ M. Stelmach, *Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 6-28.
- ⁵¹ M. Hagener, D. Roig-Sanz, *Digital Film Historiography: Challenges of and Interdiscip-*
- linarity*, „Journal of Cultural Analytics” 2024, t. 9, nr 4.
- ⁵² Zob. K. Klejsa, K. Jajko, M. Piepiórka, I. Tsi-bets, *Archiwum projektu „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989 (dataset)”, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024*, <https://dspace.uni.lodz.pl/handle/11089/52287> oraz strona <http://ogladanewprl.uni.lodz.pl/> (dostęp do obu: 9.03.2026).
- ⁵³ E. Ciszewska, S. Szul, *Animation Workers from „Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024, <https://dspace.uni.lodz.pl:8443/xmlui/handle/11089/52081> oraz P. Skopał, E. Ciszewska i in., *Animation in Czechoslovakia and Poland, 1945-1990 (dataset)*, Uniwersytet Masaryka – Uniwersytet Łódzki, Brno – Łódź 2024, <https://animation.phil.muni.cz/pl/> (dostęp do obu: 9.03.2026).
- ⁵⁴ W. Świdziński, *Czy da się określić, kto był królem śmiechu?... dz. cyt.*
- ⁵⁵ A. Hołobut, M. Rapacz, M. Stelmach, *Working Titles. Computational Analysis of Film Titling Practices: A Polish Case Study*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 133-162.
- ⁵⁶ J. Neuberger, *Centrality and Centralisation: A Social Network Analysis of the Early Soviet Film Industry, 1918-1953*, „Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe” 2020, nr 10.
- ⁵⁷ S. Savk, B. Dogu, *Mapping Yeşilçam: A Relational Approach to the Turkish Film Industry*, „CINEJ Cinema Journal” 2021, t. 9, nr 2, s. 193-230.
- ⁵⁸ A. Noroozian, B. Amiri, M. Agha Mohammad Ali Kermani, *Investigation of Cinematic Genre Diversity Based on Social Network Analysis: The Lost Ring of the Iranian Cinema Industry*, „Kybernetes” 2023, t. 52, nr 12, s. 6321-6347.
- ⁵⁹ Zob. M. Woźniak, A. Hołobut, *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- ⁶⁰ W tym kontekście osadzał je choćby Michał Pabiś-Orzeszyna w pracy *Zwrot historyczny...* dz. cyt., s. 74-77.
- ⁶¹ Za pionierski w tym względzie można uznać artykuł Kariny Pryt, w którym mapuje ona kina w Warszawie z początku XX w. Zob. K. Pryt, *Mapping Cinemas in the Russian-Governed Warsaw*, „Studia Geohistorica” 2023, nr 10, s. 138-151.
- ⁶² L. Manovich, *Database as Symbolic Form*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 1999, t. 5, nr 2, s. 80-99.
- ⁶³ M. Manoff, *Archive and Database as Metaphor: Theorizing the Historical Record*, „Libraries and the Academy” 2010, t. 10, nr 4, s. 385-398.

Milosz Stelmach

Filmoznawca, krytyk filmowy, tłumacz; adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor książki *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* (2020); w latach 2025–2026 główny kurator Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego; w latach 2014–2025 redaktor czasopisma o tematyce filmowej „Ekrany”. W pracy badawczej zajmuje się modernizmem filmowym, przemianami współczesnego rynku filmowego oraz zastosowaniem metod ilościowych w filmoznawstwie.

Film scholar, film critic, and translator; Assistant Professor at the Institute of Audiovisual Arts at the Jagiellonian University; author of the book *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* [Premonition of the End: Modernism, Lateness, and Polish Cinema] (2020). In 2025–2026, he served as the chief curator of the Polish National Film Archive (FINA). From 2014 to 2025, he was an editor of the film magazine *Ekrany*. His research focuses on cinematic modernism, transformations of the contemporary film industry, and the application of quantitative methods in film studies.

milosz.stelmach@gmail.com

Bibliografia

- Adamczak, M.** (2014). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Adamczak, M., Klejsa, K.** (2019). Współczesne badania produkcji i dystrybucji filmowej – wprowadzenie. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 5-14. <https://doi.org/10.36744/kf.169>
- Biel, U.** (2020). *Kultura filmowa prowincji górnośląskiej. Kina, właściciele, widzowie*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Biskupski, Ł.** (2017). *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.* Łódź: Wydawnictwo Przepis.
- Butler, A.** (2008). Feminist Perspectives in Film Studies. W: J. Donald, M. Renov (red.), *The SAGE Handbook of Film Studies* (ss. 391-407). Los Angeles – London – New Delhi – Singapore: SAGE.
- Callahan, V.** (red.) (2010). *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press.
- Ciszewska, E., Hofelmajer-Roś, A., Pabiś-Orzeszyna, M., Szul, S.** (2025). *Spółczesne światy Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For” w Łodzi*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Ciszewska, E., Szul, S.** (2024). *Animation Workers from „Se-Ma-For” Studio of Small Film Forms in Lodz (dataset)*. Łódź: Uniwersytet Łódzki. <https://dspace.uni.lodz.pl:8443/xmlui/handle/11089/52081>
- Dębski, A.** (2019). *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Dębski, A.** (red.) (2021). *Na obrzeżach wielkiego miasta. Z dziejów kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Dębski, A.** (2026). Dwie siostry: starsza New Film History i młodsza New Cinema History. *Kwartalnik Filmowy*, (133), ss. 150–173. <https://doi.org/10.36744/kf.4753>
- Dondzik, M., Jajko, K., Sowiński, E.** (2018). *Elementarz Wytwórci Filmów Oświatowych*. Łódź: Wytwórcia Filmów Oświatowych.
- Filiciak, M.** (2020). Archiwa publiczne i przemiany filmu. Obiekty algorytmiczne jako dziedzictwo. W: B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka–Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (ss. 321–330). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Filiciak, M.** (2025). Dlaczego teraz? Badania empiryczne a zmiany ekosystemu kultury filmowej. *Kwartalnik Filmowy*, (131), ss. 211–225. <https://doi.org/10.36744/kf.4500>
- Fortuna jr, G.** (2025). *Elektryczny bandyta. Rynek wideo w Polsce okresu transformacji*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Giza, B., Gierszewska, B., Bator, M.** (red.) (2022). *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Giza, B., Wyżyński, A.** (2023). Zbiory archiwalne FINA jako źródła do badania mechanizmów kontroli na różnych etapach produkcji filmu w okresie PRL. *Pleograf*, (3), ss. 8–26. <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.3.02>
- Giza, B., Wyżyński, A.** (red.) (2024). *Żjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła. Komentarze. Opracowania*. Warszawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny.
- Giza, B., Zwierzchowski, P., Mąka–Malatyńska, K.** (2020). Od redaktorów. W: B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka–Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (ss. 7–10). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Giza, B., Zwierzchowski, P., Mąka–Malatyńska, K.** (red.) (2020). *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Głębicka–Giza, B., Wyżyński, A.** (2025). Biblioteka Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego jako zbiorowy aktor społeczny w rozwoju badań filmoznawczych opartych o źródła? Kilka refleksji w związku z uzyskaniem przez Bibliotekę FINA statusu biblioteki naukowej. *Przegląd Biblioteczny*, (1), ss. 36–51. <https://doi.org/10.36702/pb.1222>
- Guzek, M.** (2020). Regionalne archiwa państwowe jako źródła (nie tylko regionalnej) historii filmu. W: B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka–Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (ss. 80–95). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Gwóźdź, A.** (2018). *Zaklanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Hagener, M., Roig–Sanz, D.** (2024). Digital Film Historiography: Challenges of/and Interdisciplinarity. *Journal of Cultural Analytics*, 9 (4). <https://doi.org/10.22148/OOIC.120944>
- Haratyk, P.** (2020). Kapsuła czy wehikuł czasu? Archiwum „home movies”. W: B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka–Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (ss. 331–346). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

- Holobut, A., Rapacz, M., Stelmach, M.** (2024). Working Titles. Computational Analysis of Film Titling Practices: A Polish Case Study. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 133-162. <https://doi.org/10.36744/kf.3047>
- Jagielski, S.** (2021). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*. Kraków: Universitas.
- Jajko, K.** (2019). Mała destabilizacja. Repertuar polskich kin w 1968 roku. W: P. Zwierchowski, D. Mazur, J. Szczutkowska (red.), *Rok 1968 – kultura, sztuka, polityka* (ss. 181-190). Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Jajko, K., Klejsa, K., Grzechowiak, J., Gębicka, E.** (2022). *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944-1956*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Klejsa, K.** (2019). „Świat, który przewyżczamy i pozostawiamy za sobą”. Import, rozpowszechnianie i widownia filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 143-165. <https://doi.org/10.36744/kf.173>
- Klejsa, K.** (2022). Cenzura filmów zagranicznych w Polsce Ludowej lat 1945-1956. Rekoniesans. *Kwartalnik Filmowy*, (118), ss. 152-171. <https://doi.org/10.36744/kf.1102>
- Klejsa, K., Grzechowiak, J., Sowiński, E.** (2025). *Rozpowszechnianie filmów w PRL w latach 1957-1989*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Klejsa, K., Jajko, K., Piepiórka, M., Tsibets, I.** (2024). *Archiwum projektu „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945-1989” (dataset)*. Łódź: Uniwersytet Łódzki. <https://dspace.uni.lodz.pl/handle/11089/52287>
- Klejsa, K., Piepiórka, M.** (2024). Analiza repertuarów w porównawczych badaniach kultury filmowej i telewizyjnej PRL. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 76-106. <https://doi.org/10.36744/kf.2931>
- Kornacki, K.** (2016). Milanówek – ziemia obiecana dla historyków? O podwarszawskim archiwum kina polskiego. *Panoptikum*, (16), ss. 151-166. <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum/article/view/182>
- Kornacki, K.** (2020). Archiwum Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów (OPRF) w Gdańsku i jego potencjał badawczy. W: B. Giza, P. Zwierchowski, K. Mąka-Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (ss. 51-79). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Lipska, M., Talarczyk, M.** (red.) (2021). *Hope Is of a Different Color: From the Global South to the Łódź Film School*. Warszawa – Łódź: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera.
- Manoff, M.** (2010). Archive and Database as Metaphor: Theorizing the Historical Record. *Libraries and the Academy*, 10 (4), ss. 385-398. <https://dx.doi.org/10.1353/pla.2010.0005>
- Manovich, L.** (1999). Database as Symbolic Form. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 5 (2), ss. 80-99. <https://doi.org/10.1177/135485659900500206>
- Matysiak, M.** (2017). Archiwum Andrzeja Wajdy. *Przestrzenie Teorii*, (27), ss. 31-34. <https://doi.org/10.14746/pt.2017.27.4>
- Matysiak, M.** (2023). „Nie dość dziesiątka projektów teatralnych i filmowych, to jeszcze Archiwum zaprzęta moją głowę”, czyli Wajda archiwalny. W: K. Kornacki (red.), *Wajda dokumentalny* (ss. 119-164). Gdańsk – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

- Neuberger, J.** (2020). Centrality and Centralisation: A Social Network Analysis of the Early Soviet Film Industry, 1918–1953. *Apparatus: Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, (10). <https://doi.org/10.17892/app.2020.00010.177>
- Noroozian, A., Amiri, B., Agha Mohammad Ali Kermani, M.** (2023). Investigation of Cinematic Genre Diversity Based on Social Network Analysis: The Lost Ring of the Iranian Cinema Industry. *Kybernetes*, 52 (12), ss. 6321–6347. <https://doi.org/10.1108/K-02-2022-0221>
- Oczko, P.** (2024). *Nie tylko dla dzieci. Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej 1947–2021*. Bielsko-Biała – Katowice: Książnica Beskidzka – Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pabiś-Orzeszyna, M.** (2020). *Żwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Peplinski, M.** (2024). *Niebyła utopia. Filmowa fantastyka naukowa w Niemieckiej Republice Demokratycznej*. Wrocław: Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Polanowska, A.** (2021). „Szosa zaleszczycka” jako filmowy przykład konstruowania propagandowego mitu kłeski wrześniowej – analiza dokumentacji źródłowej i jej wpływu na treść scenariusza. W: B. Giza, T. Lubelski (red.), *Wrzesień 1939. Teksty i konteksty* (ss. 155–172). Warszawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny – Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Pryt, K.** (2023). Mapping Cinemas in the Russian-Governed Warsaw. *Studia Geohistorica*, (10), ss. 138–151. <https://doi.org/10.12775/SG.2022.08>
- Radkiewicz, M.** (2016). *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Ring, A., Bollington, L.** (red.) (2025). *Citational Media: Counter-Archives and Technology in Contemporary Visual Culture*. Cambridge: Legenda.
- Savk, S., Dogu, B.** (2021). Mapping Yeşilçam: A Relational Approach to the Turkish Film Industry. *CINEŹ Cinema Journal*, 9 (2), ss. 193–230. <https://doi.org/10.5195/cinej.2021.425>
- Sitkiewicz, P.** (2019). *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Skopal, P., Ciszewska, E. i in.** (2024). *Animation in Czechoslovakia and Poland, 1945–1990 (dataset)*. Brno – Łódź: Uniwersytet Masaryka – Uniwersytet Łódzki. <https://animation.phil.muni.cz/pl/>
- Sowiński, E.** (2019). Klasyfikacja wiekowa filmów a wyniki frekwencyjne w ostatniej dekadzie PRL. *Kwartalnik Filmowy*, (108), ss. 130–149. <https://doi.org/10.36744/kf.186>
- Sowiński, E.** (2025). *Niezależni producenci. Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego w latach 1981–2005*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Stańczyk, M.** (2024). Barbarzyńca w ogrodzie. Przyczynek do dekolonizacji historii zwierząt w kinie. *Kwartalnik Filmowy*, (128), ss. 129–146. <https://doi.org/10.36744/kf.3723>
- Stelmach, M.** (2024). Cinema Counts: The Computational Turn and Quantitative Methods in Film Studies. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 6–28. <https://doi.org/10.36744/kf.2934>
- Syska, R.** (red.) (2018). *Fotosy: Renata Pajchel*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- Syska, R.** (2021). Dotknięcie filmu. Techniczne uwarunkowania obecności filmu w muzeum. *Kwartalnik Filmowy*, (113), ss. 68–90. <https://doi.org/10.36744/kf.689>

- Syska, R.** (2024). Film jako obiekt, czyli aporie muzeów kina. *Muzealnictwo*, (65), ss. 47-54. <https://doi.org/10.69500/m.5>
- Syska, R.** (2024). Pamięć filmu. Mnemotechnika muzeów kina. *Kwartalnik Filmowy*, (125), ss. 89-112. <https://doi.org/10.36744/kf.2486>
- Szymański, K., Piotrowski, G.** (2025). „*Nic mnie już tu nie trzyma*”. Emigracja Aleksandra Forda do Izraela na tle wydarzeń Marca 1968 w kinematografii polskiej. Kraków: Universitas.
- Śmiałowski, P.** (2018). *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*. Kraków: Universitas.
- Śmiałowski, P.** (2024). „*Proszę to wyciąć*”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL. Kraków: Universitas.
- Świdziński, W.** (2015). *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Świdziński, W.** (2024). Czy da się określić, kto był królem śmiechu? Uwagi o badaniach recepcji filmu w Polsce międzywojennej. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 53-74. <https://doi.org/10.36744/kf.2918>
- Talarczyk, M.** (2025). Podążając za Toeplitzem. Procesy sieciowoczące poprzedzające otwarcie Australijskiej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej. *Kwartalnik Filmowy*, (132), ss. 6-28. <https://doi.org/10.36744/kf.4597>
- Wajda, A.** (2024). *Notesy 1942-2016. Wybór* (t. 1-4, oprac. T. Lubelski, A. Morstin). Kraków: Universitas.
- Włast, A.** (2017). *Dziesiąta Muza (impresje). Felietony filmowe z lat 1923-1924* (wstęp i oprac. W. Świdziński). Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Woźniak, M., Hołobut, A.** (2018). *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójtowski, M.** (red.) (2017). *Reuse, remiks, recycle. Ponowne wykorzystanie materiałów filmowych i audiowizualnych*. Warszawa: FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny.
- Zwierzchowski, P.** (red.) (2018). *Źródła wizualne w badaniach nad historią kina polskiego*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Zwierzchowski, P.** (2020). Archiwa w badaniach nad kinem PRL-u – perspektywa metodologiczno-warsztatowa. W: B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mąka-Malatyńska (red.), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (ss. 11-50). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Zwierzchowski, P., Kornacki, K.** (2014). Metodologiczne problemy badania kina PRL-u. *Kwartalnik Filmowy*, (85), ss. 28-39. <https://doi.org/10.36744/kf.2452>



Solaris mon amour, reż. Kuba Mikurda (2023)