

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.4859>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0  
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

**Lukasz Kielpiński**  
Uniwersytet Warszawski  
<https://orcid.org/0000-0003-4977-9089>

# Wytwarzanie awangardy. Przyczynek do materialistycznej historii historiografii *New American Cinema*

## Keywords:

avant-garde;  
archives;  
materialism;  
Jonas Mekas;  
Edouard de Laurot

## Abstract

### **Producing the Avant-Garde: Toward a Materialist History of the Historiography of New American Cinema**

The article presents a brief history of the historiography of New American Cinema, a key movement within the post-war American film avant-garde. Beginning with a critique of Malte Hagener's metaphor of the film avant-garde as the Benjaminian angel of history, the author proposes a materialist perspective on how the history of New American Cinema has been written, taking into account mechanisms of discursive control, personal interests, and economic and institutional constraints. This approach makes it possible to trace how an internally diverse avant-garde movement became homogenised within conventionalised academic discourse. It concludes that, in the face of an increasingly complex picture of film history emerging from archival interventions, scholars should avoid overarching historical syntheses and remain capable of holding several seemingly contradictory historiographical accounts at once.

**Słowa kluczowe:**

awangarda;  
archiwa;  
materializm;  
Jonas Mekas;  
Edouard de Laurot

**Abstrakt**

Artykuł przedstawia skrótowo historię historiografii *New American Cinema*, kluczowej formacji artystycznej, która wyłoniła się w ramach powojennej amerykańskiej awangardy filmowej. Wychodząc od krytyki użycia przez Malte Hagenera metafory awangardy filmowej jako benjaminowskiego anioła historii, autor proponuje materialistyczne spojrzenie na sposób, w jaki pisano historię *New American Cinema*, uwzględniając wpływy mechanizmów kontroli dyskursu, interesów osobistych oraz ograniczeń ekonomicznych i instytucjonalnych. Taka perspektywa pozwala prześledzić, w jaki sposób wewnętrznie zróżnicowany ruch awangardowy został ujednoczony w skonwencjonalizowanym dyskursie akademickim. Artykuł kończy konkluzja, że w obliczu coraz bardziej złożonego obrazu historii filmu, który wyłania się wskutek rozmaitych interwencji archiwalnych, należy unikać proponowania nadrzędnych syntez historycznych, a zamiast tego zaakceptować istnienie kilku kilka pozornie sprzecznych wersji historiograficznych jednocześnie.

**Historia artykułu**

Zgłoszono: 2026.03.10; recenzowano: 2026.04.16; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

**Instytucje finansujące**

Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Perły nauki”, nr projektu PN/01/0039/2022, kwota dofinansowania: 0,00 zł, całkowita wartość projektu: 200 000,00 zł.

**Oświadczenie o konflikcie interesów**

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

---

*Dla większości krytyki akademickiej awangarda uległa skostnieniu w elitarne przedsięwzięcie wykraczające poza politykę i życie codzienne, pomimo że to właśnie zmiana tychże była niegdyś centralnym projektem historycznej awangardy.*

Andreas Huyssen<sup>1</sup>

*Oprócz pisania historii filmu piszmy też historie filmoznawców.*

Michał Pabiś-Orzeszyna<sup>2</sup>

W opracowaniu dotyczącym wczesnego kina powstałym z ducha Nowej Historii Filmu, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Malte Hagener sięgnął po benjaminowską figurę anioła historii jako metaforę przedwojennej awangardy filmowej. Zawarte w tytule książki „poruszanie się naprzód” i „spoglądanie za siebie” miało bezpośrednio odnosić się do akwareli Paula Klee *Angelus Novus*, którą Walter Benjamin uczynił obrazem organizującym jego klasyczny esej *O pojęciu historii*. Zdaniem Hagenera awangarda próbowała odkryć, jak rozumieć przeszłość, żeby stała się produktywna dla przyszłości<sup>3</sup>, co miałyby czynić ją podobną do anioła historii, który w tekście Benjamina patrzy wstecz, ku przeszłości, gdzie piętrzą się ruiny, podczas gdy wichur postępu niepowstrzymanie pcha go w przyszłość, do której ten jest zwrócony plecami<sup>4</sup>. Analogicznie, w ujęciu Hagenera przedwojenna awangarda była nieustannie popychana przez procesy modernizacyjne i rozwój technologii w przyszłość, której nie mogła przewidzieć, jednocześnie będąc zwrócona ku ranom przeszłości, z nadzieją na ich uleczenie.

Przy całej produktywności tej metafory i niewątpliwej wartości opracowania objaśniającego projekt przedwojennej awangardy nie sposób przejść obojętnie wobec zaskakująco nietrafionej konkluzji, którą autor wieńczy pierwszy rozdział swojej książki. Hagener pisze bowiem, że to, czego nie ma w benjaminowskiej figurze anioła historii – a tym samym w awangardzie – to sama terażniejszość<sup>5</sup>. Tymczasem właśnie terażniejszość jest dla Benjamina kluczową stawką, ponieważ to w jej obrębie nieustannie toczy się bitwa o obraz historii, podlegający ciągłym negocjacjom: *historia jest przedmiotem konstrukcji, dla której właściwym miejscem nie jest czas pusty, homogeniczny, ale wypełniony przez terażniejszość*<sup>6</sup>. Jeśli tak rozumiany *Angelus Novus* mówi coś o historii, to z pewnością nie to, że spojrzenie w przeszłość jest wyabstrahowane z terażniejszości, lecz to, że historia składa się z serii następujących po sobie „teraz” (*Jetztzeit*<sup>7</sup>), wymykających się jednej, spójnej narracji, którą tradycyjna historiografia próbuje narzucić w ramach konstruowania pozornie teleologicznego obrazu dziejów. Dla Waltera Benjamina to właśnie przesuwające się w czasie „teraz” jest kluczem do postulowanego przez niego projektu materializmu historycznego, który *nie może zrezygnować z pojęcia terażniejszości*<sup>8</sup>.

### Jedna bitwa po drugiej – historia historiografii. *New American Cinema*

Wskazane tu ograniczenia użytej przez Hagenera analogii oraz krótko wspomniana wizja benjaminowskiego projektu materializmu historycznego będą

dla mnie istotne z punktu widzenia metodologii dalszego wywodu. Jednym z celów niniejszego tekstu jest bowiem pokazanie, że materialistyczne spojrzenie na proces wytwarzania narracji historycznej jako na serię interwencji każdorazowo głęboko zakorzenionych w historycznie specyficznym „teraz” może posłużyć za metodologiczną formułę, która ma swoje zastosowanie także w pisaniu historii kina. Należy jednak zaznaczyć, że stawki eseju Benjamina z 1940 r. były nieporównywalnie większe niż historycznofilmowa metodologia. Autorowi *Pasaży* chodziło o taką propozycję materializmu historycznego, która nie pozwoliłaby zwyciężyć faszystowskiej wizji przeszłości jako jednorodnego mitu wymazującego antagonizmy klasowe. Moje cele są o wiele skromniejsze. Zamierzam bowiem użyć benjaminowskiego rozumienia historii jako serii następujących po sobie „teraz”, żeby prześledzić proces krystalizowania się historiografii *New American Cinema* (dalej: NAC), czyli głównej formacji, która pojawiła się w łonie powojennej amerykańskiej awangardy filmowej. Pokażę, jak narracja dotycząca NAC była negocjowana od lat 60. XX w. po następujące w kolejnych dekadach różne rewizje tego nurtu, których charakter zawsze wynikał z materialnej specyfiki historycznego „teraz” kształtowanego przez rozmaite wpływy ośrodków władzy, interesy osobiste oraz ograniczenia ekonomiczne i instytucjonalne. Historiograficzna rekonstrukcja posłuży mi do pokazania, w jaki sposób płynne, dynamiczne i wewnętrznie zróżnicowane zjawisko, jakim było NAC, skostniało w skonsolidowany dyskurs, który z czasem coraz trudniej było rozszczelnić.

Główną przyczynę szybkiego skonwencjonalizowania się narracji o historii NAC upatruję w dwóch kluczowych zjawiskach. Po pierwsze, w początkowych latach obowiązujący dyskurs, w ramach którego interpretowano filmy amerykańskiej awangardy, powstawał w dużej mierze jako rezultat hermetycznego „chowu wsobnego”. Pozostawał on bowiem pod kontrolą kilku postaci – takich jak Jonas Mekas, P. Adams Sitney i Annette Michelson – których łączyły bliskie relacje zawodowe oraz zażyłość osobista. Po drugie, pisanie historii NAC u swoich początków było powiązane z instytucjonalizacją dyscypliny *film studies* na amerykańskich uniwersytetach na przełomie lat 60. i 70. XX w. W wyniku tej synergii pojawianie się opracowań na temat NAC często stanowiło rezultat nowo powstałego popytu na akademickie omówienia filmowej awangardy, które mogłyby posłużyć za możliwie przejrzyste i czytelne podręczniki uwzględniane w sylabusach zajęć prowadzonych na uniwersytetach.

Podążając za cytowaną na wstępie frazą kończąca książkę Michała Pabisia-Orzeszyny, która podkreśla istotność pisania historii nie tylko filmów, ale także samych filmoznawców, zamierzam pokazać, że istotne znaczenie dla dzisiejszego rozumienia historii NAC miało to, kto z kim jadał kolacje, a także kto współcześnie zasiada w radach doradczych nowojorskiego Anthology Film Archives. Jak postaram się bowiem udowodnić, personalna dynamika między osobami współtworzącymi kluczowe instytucje odpowiadające za kanonizację NAC jest nie do przecenienia. Jej prześledzenie jest jednak szczególnie trudne z uwagi na ograniczone źródła, na podstawie których można rzetelnie odtworzyć tak efemeryczne niuanse, jak osobiste animozje czy personalne sympatie. W mojej analizie będę bazował przede wszystkim na historycznych debatach toczonych na łamach czasopism filmowych i bogatym korpusie piśmiennictwa diarystycznego, które



Edouard de Laurot  
(zbiory prywatne udostępnione dzięki uprzejmości Hanny Dziarskiej)

pozostawił po sobie Jonas Mekas, oraz na znajdujących się w archiwach listach i innych pisanych świadectwach głównych figur związanych z NAC.

W ramach historii historiografii NAC proponuję roboczo wyróżnić trzy etapy, niestanowiące jednak stabilnych cezur, lecz raczej pewne orientacyjne ramy czasowe. Pierwszy etap to okres wstępnej konsolidacji narracji, który obejmowałby lata 1962-1975. Drugi etap byłby czasem feministycznych rewizji oraz akademickiej asymilacji dyskursu wokół NAC i stanowiłby okres od połowy lat 70. do początku lat 90. XX w. Trzeci etap, liczony od lat 90. XX w. i trwający do dziś, wyznaczałby czas rozproszonych rewizji historycznych prowadzonych przez nowe pokolenia badaczek i badaczy nie uczestniczących osobiście w gorączce lat 60. XX w., z której wyłoniło się NAC, dzięki czemu byli bardziej odporni na odruch nostalgii wobec opisywanego zjawiska.

Tak zaproponowany podział historii historiografii NAC ma oczywiście swoje wady. Na przykład kluczowy dla pierwszego etapu P. Adams Sitney tworzył kolejne opracowania poświęcone amerykańskiej awangardzie również w okresie przypadającym na etap drugi i trzeci. Jednak jego kolejne książki nie były tak wpływowe jak formacyjna monografia *Visionary Film*, aż trzykrotnie wznawiana w nieustannie rozszerzanych wydaniach.

Należy też zastrzec, że zaproponowana tu periodyzacja odnosi się do macierzystej dla NAC historiografii pisanej w Stanach Zjednoczonych. W polskim filmoznawstwie kluczowa dla akademickiej asymilacji dyskursu wokół NAC byłaby książka Jerzego Toeplitza *Nowy film amerykański* z 1973 r., której jeden z rozdziałów został w całości poświęcony pogłębionemu omówieniu *New American Cinema*. O niewątpliwiej wartości monografii Toeplitza świadczy fakt, że autor bazował nie tylko na doniesieniach z amerykańskich czasopism filmowych i wcześniejszych opracowań awangardy, lecz dysponował wówczas także wiadomościami z pierwszej ręki, korespondując co najmniej od 1949 r. z założycielem nowojorskiego Cinema 16 Amosem Voglem<sup>9</sup>, a w latach 50. także z redaktorem „Film Culture” Edouardem de Laurotem<sup>10</sup>. Wartość polskiej monografii została szybko doceniona także na Zachodzie, ponieważ już w roku 1974 ukazało się jej anglojęzyczne wydanie w tłumaczeniu Bolesława Sulika, które niedawno wznowiono w ramach prestiżowej serii Routledge Revivals<sup>11</sup>.

Nowsze publikacje po polsku dotyczące w całości lub w części różnych aspektów i/lub twórców NAC (najczęściej Jonasa Mekasa i Stana Brakhage’a) stanowią prace między innymi Marcina Giżyckiego, Magdaleny Podsiadło-Kwiecień, Pauliny Gorlewskiej, Marty Kosińskiej, Pawła Mościckiego, Mirosława Przyłipiaka czy Andrzeja Pitrusa. Liczne ujęcia twórczości tej formacji artystycznej pojawiły się również w antologii tekstów pod redakcją Łukasza Rondudy i Gabrieli Sitek *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu* (2020). Przyjęte tu robocze cezury czasowe odnoszą się jednak przede wszystkim do amerykańskiej historiografii tego nurtu, która potem stała się podstawą także polskich opracowań na ten temat.

## Etap I: *E Pluribus Unum*, 1962–1975

Pierwszy etap, czyli okres wstępnej konsolidacji narracji wokół NAC, proponuje umiejscowić pomiędzy rokiem 1962 a 1975. Górną granicę tak zaproponowanej periodyzacji wyznaczałaby publikacja przeglądu *Essential Cinema* przez Anthology Film Archives, co powszechnie uważa się za moment uformowania kanonu NAC<sup>12</sup>. Z kolei za cezurę początkową uznaje rok, w którym Jonas Mekas po raz pierwszy użył na łamach czasopisma „Film Culture” nazwy *New American Cinema* w taki sposób, w jaki rozumiano tę formację przez kolejne dekady<sup>13</sup> – jako kino awangardowe tworzone głównie przez twórców i twórczynię z Nowego Jorku oraz cechujące się między innymi sprzeciwem wobec hegemonii Hollywood, bliskimi związkami z amerykańską kontrkulturą lat 60. XX w., silnie osobistym, niekiedy wręcz autobiograficznym charakterem tworzonych filmów oraz swobodnym podejściem do narracyjności lub jej kompletnym porzuceniem.

Nazwa *New American Cinema* pojawiła się po raz pierwszy na łamach „Film Culture” jeszcze przed 1962 r., kiedy czasopismo ogłosiło uformowanie się grupy filmowców zrzeszonych pod tymże szyldem. Informacja o zawiązaniu się *The New American Cinema Group* w dniu 28 września 1960 r. pojawiła się w 1961 r.<sup>14</sup> Jednak spośród 23 filmowców tworzących tę grupę twórczość tylko jednego z nich, Gregory’ego Markopoulosa (oprócz filmów samego Mekasa), została wzięta pod uwagę przez Sitneya podczas opracowywania wspomnianej już kanonicznej pozycji *Visionary Film*<sup>15</sup>. W początkowym składzie tej grupy znalazła się część redaktorów „Film Culture” – Jonas i Adolfas Mekasowie oraz Edouard de Laurot – oraz promowani przez nich filmowcy, jak na przykład Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie i Shirley Clarke. Tekst słynnego manifestu NAC miała przygotować czwórka członków początkowego składu grupy – Lionel Rogosin, Emile de Antonio, Edouard de Laurot i Jonas Mekas<sup>16</sup>. W pierwotnym kształcie NAC odnosiło się do grupy twórców i twórczyń, których często nie łączyło nic więcej poza ogólnym odruchem kontestacji wobec Hollywood i zaskarbieniem sobie sympatii przynajmniej części redakcji „Film Culture”. Dopiero z czasem, w wyniku procesów kanonizacji i dyskursywnej kontroli, NAC zaczął wyłaniać się jako stosunkowo jednorodny ruch artystyczny.

Na tym etapie rola „Film Culture” w środowisku awangardy amerykańskiej była pokrewna roli, jaką „Cahiers du cinéma” odegrało w powstaniu francuskiej nowej fali. Był to rodzaj dyskursywnego laboratorium, z którego miał się niebawem wyłonić nowy, kontestacyjny nurt kina. Podobnie jak w przypadku paryskiej redakcji, tak i w „Film Culture” redaktorzy czasopisma z jego początkowych lat, Jonas i Adolfas Mekasowie oraz Edouard de Laurot, wkrótce przystąpili do tworzenia własnych produkcji. Wspomniana trójka redaktorów nawet zrealizowała swój pierwszy film wspólnie. Jednak to właśnie próba współpracy przy filmie *Działa wśród drzew* (*Guns of the Trees*, 1961), w którym Adolfas Mekas był aktorem, Jonas Mekas reżyserem, a de Laurot głównym asystentem, skończyła się poważnym konfliktem w łonie redakcji. Jej skutkiem był rozłam w środowisku „Film Culture”, który doprowadził do odejścia de Laurota z redakcji czasopisma w 1962 r.<sup>17</sup> W tym samym roku do zespołu redakcyjnego dołączył P. Adams Sitney, główny historyk i teoretyk NAC w kolejnej dekadzie. Od tej pory to

Sitney stał się kluczową postacią w redakcji obok Jonasa Mekasa. Tym, co w dużej mierze zdecydowało, że powojenną awangardę amerykańską kojarzy się zazwyczaj w pierwszej kolejności z Nowym Jorkiem, a nie na przykład z San Francisco, Los Angeles czy Chicago, gdzie również prężnie funkcjonowały środowiska kina eksperymentalnego, był sposób, w jaki z powodzeniem promowano filmy ze wschodniego wybrzeża. Krąg filmowców i krytyków związanych z Jonasem Mekasem wywierał wpływ na interpretacje pokazywanych filmów zarówno poprzez analizy publikowane na łamach „Film Culture”, jak i metody dystrybucji kopii filmowych przez stowarzyszenie Film-Makers’ Cooperative powołane do życia w 1961 r. Z kolei w 1970 r. otwarto Anthology Film Archives założone przez Jonasa Mekasa, Jeromego Hilla (głównego fundatora), P. Adamsa Sitneya (głównego kuratora), Petera Kubelkę i Stana Brakhage’a, które do dziś pozostaje głównym archiwum amerykańskiej, powojennej awangardy filmowej.

W porównaniu z rozbudowaną siecią instytucji związanych z kinem eksperymentalnym, jaką wytworzono w Nowym Jorku między rokiem 1960 a 1970, zachodnie wybrzeże Stanów Zjednoczonych wypadło znacznie skromniej. Jednym z elementów tworzenia mitu NAC przez kręgi związane z Film-Makers’ Cooperative było pozycjonowanie się wobec Hollywood *nie tylko w kwestiach estetycznych, finansowych i ideologicznych, ale także geograficznych*<sup>18</sup>. Mimo włączenia w krąg NAC części „pobłogosławionych” przez Mekasa twórców z zachodniego wybrzeża, takich jak Ron Rice czy Vernon Zimmerman, ostatecznie formacja ta pozostała silnie nowojorskocentryczna.

Funkcjonujące w San Francisco Canyon Cinema, będące pacyficznym odpowiednikiem Film-Makers’ Cooperative, nie przedsięwzięło tak zaawansowanej ofensywy kuratorskiej, jaką przeprowadziło grono nowojorskie. W latach 60. XX w. Canyon Cinema przegrało kluczowy „mecz na wyjeździe”, podczas którego środowisko Jonasa Mekasa wypracowało swoją strategię kuratorską. Mowa o trasie promocyjnej, którą zorganizowano w Europie jesienią 1963 r. pod nazwą „The Western American Experimental Film” w takich miastach, jak Sztokholm, Kopenhaga, Wiedeń i Berlin. Kuratorska aktywność współzałożyciela Canyon Cinema, Bruce’a Baillie’a – starającego się przedstawić kino eksperymentalne z zachodniego wybrzeża jako „tę prawdziwą awangardę” – okazała się mało skuteczna. Baillie bowiem jedynie przekazywał kopie filmów lokalnym kinom bez uprzedniej kontekstualizacji promowanych filmów za pomocą materiałów prasowych i bez organizowania publicznych pokazów z prelekcjami<sup>19</sup>.

Zupełnie inaczej wyglądały natomiast trasy po Europie, które dwukrotnie zorganizowało środowisko nowojorskie. Pierwsza odbyła się na przełomie lat 1963 i 1964, obejmując swoim zasięgiem 8 krajów i 11 miast Europy Zachodniej<sup>20</sup>. Trasa ta została sfinansowana przede wszystkim dzięki hojności i rodzinnemu majątkowi Jerome’a Hilla – filmowca związanego z NAC i zarazem potomka amerykańskiego multimilionera i potentata kolejowego<sup>21</sup>. Szczodre dofinansowanie umożliwiło przygotowanie bogatego programu kuratorskiego przez P. Adamsa Sitneya, który zredagował broszury z tekstami omawiającymi pokazywane filmy oraz uczestniczył w prelekcjach towarzyszących pokazom. Trasa ta okazała się sukcesem i przyćmiła promocyjne *tournée* Canyon Cinema, co skłoniło nowojorskich organizatorów do powtórzenia tego przedsięwzięcia na przełomie lat

1967 i 1968. Głównym reprezentantem NAC podczas obu tras był P. Adams Sitney z okazijnym udziałem Jonasa Mekasa, a czasem także Jerome'a Hilla, Barbary Rubin czy Barbary Stone<sup>22</sup>.

Badaczka Faye Corthésy, która uważa wręcz, że *NAC zostało wykreowane przede wszystkim poza granicami Stanów Zjednoczonych*<sup>23</sup>, opisuje, jak podczas europejskich tras wyłoniła się pewna grupa filmowców, którzy stali się reprezentatywni dla powstającej amerykańskiej awangardy. O płynności kanonu NAC może świadczyć chociażby przypadek Lionela Rogosina, który przez większość lat 60. XX w. był w centrum tego ruchu, lecz z czasem wypadł z kuratorskiego obiegu, między innymi w wyniku późniejszych procesów ostatecznej selekcji w łonie Anthology Film Archives<sup>24</sup>. Inni badacze zajmujący się historią europejskich tras NAC, Miguel Fernández Labayen i John Sundholm, wskazują na wyjątkowy potencjał tych wydarzeń do ujawniania kulis tego, jak kontrola kuratorska nad NAC z czasem wykluczyła niektórych filmowców niewpasowujących się w opracowywany już wówczas przez P. Adamsa Sitneya „transcendentalny” porządek kuratorski<sup>25</sup>.

Labayen i Sundholm nazywają historycznofilmowe prace Sitneya „transcendentalnymi”, podkreślając arbitralność selekcji dokonywanej przez głównego kuratora NAC i jego dążenie do jak największej kontroli nad narracją wokół promowanych filmów. Na poparcie tej tezy można przywołać sytuację, w której Sitney zagroził wstrzymaniem rozpowszechniania broszury programowej towarzyszącej berlińskim pokazom po tym, gdy okazało się, że będzie w niej zamieszczony esej Amosa Vogla, *13 Confusions*, pod wieloma względami krytykujący środowisko i twórczość NAC<sup>26</sup>. Innym razem Sitney uznał publikację serii polemicznych esejów napisanych przez de Laurota do „Film Culture” za przejaw „lekkomyślnego liberalizmu” ze strony redakcji, sugerując, że nigdy nie powinny one zostać opublikowane na łamach magazynu<sup>27</sup>.

Istotnymi platformami, które przyczyniły się do początkowego etapu budowania prestiżu i uznania wokół NAC były również czasopisma. Oprócz kolebki NAC, czyli „Film Culture”, było także znaczące „The Village Voice”, gdzie Jonas Mekas prowadził swój dział w latach 1958-1975, w którym omawiał współczesne filmy, głównie eksperymentalne, z pozycji – jak sam to określał – nie tyle krytyka, ile „położnej” pomagającej narodzić się nowemu kinu. Jednak najważniejszym dla NAC czasopismem, w którym nie udzielał się bezpośrednio Mekas, było „Artforum”, gdzie o filmie pisała Annette Michelson. Sympatia tej autorki zarówno do radzieckiej tradycji awangardowej, jak i NAC, sprawiła, że w 1973 r. „Artforum” wydało numer w całości poświęcony Eisensteinowi i Brakhage'owi (to w tym numerze Roland Barthes opublikował słynny esej o „trzecim sensie”). We wstępie redaktorka numeru z retoryczną siłą namięciła tych dwóch twórców na mistrzów modernistycznego kina<sup>28</sup>. Niedługo później Michelson odeszła z „Artforum”, a jej sympatia do twórczości Eisensteina zadecydowała o tym, że współzakładane przez nią nowe czasopismo zostało zatytułowane „October”, szybko zyskując reputację lewicowego periodyku, który spopularyzował w amerykańskiej akademii teorię francuskich poststrukturalistów.

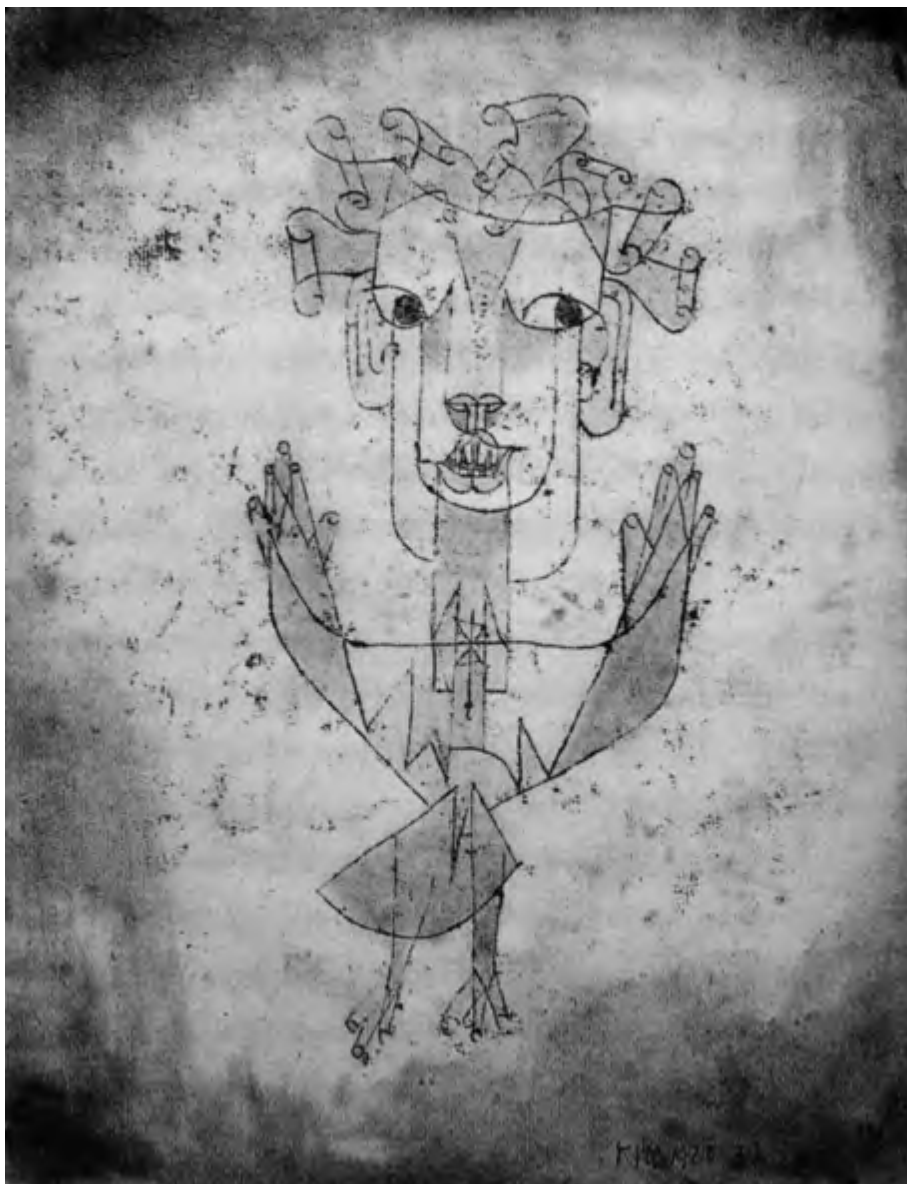
Na łamach „Artforum” w latach 1968-1974 Michelson regularnie pisała o twórczości artystów związanych z NAC, promując jednocześnie kategorię fil-

mu strukturalnego, którą Sitney po raz pierwszy zaproponował w „Film Culture” w 1969 r.<sup>29</sup> Wykształcenie zdobyte na uniwersytetach w Nowym Jorku i Paryżu pozwoliło Michelson swobodnie poruszać się w dyskursie akademickim, do którego szybko wprowadziła amerykańską awangardę filmową jako zjawisko zasługujące na większą uwagę ze względu na zakorzenienie w szerszej tradycji sztuki modernistycznej. Teksty pisane przez Michelson na łamach „Artforum” powstawały w synergii z kuratorsko-popularyzatorską pracą Sitneya, pozwalając na „uświęcenie” kanonu NAC w takiej formie, w jakiej zaproponowano go w *Visionary Film*<sup>30</sup>. Było to jednocześnie sprzężenie zwrotne, ponieważ książka Sitneya powstawała na zamówienie w ramach filmowej serii wydawniczej, której pomysłodawczynią i kuratorką była właśnie Michelson<sup>31</sup>.

Można powiedzieć, że poniekąd to właśnie Annette Michelson wprowadziła amerykańską awangardę filmową na uniwersyteckie aule. Nie tylko przyczyniła się do powstania *Visionary Film*, ale też zaproponowała posadę wykładowcy akademickiego właśnie P. Adamsowi Sitneyowi, kiedy wraz z Jayem Leydą zakładała Wydział Filmu na New York University. W tym czasie Michelson pozostawała w bliskiej relacji nie tylko z Sitneyem, ale również z Mekasem, którego poprosiła o konsultację napisanego przez siebie wstępu do pierwszego numeru pisma „October” podczas wspólnej kolacji w Paryżu<sup>32</sup>, co pokazuje w jak bliskiej relacji pozostawały na początku lat 70. XX w. trzy najważniejsze osoby odpowiedzialne za budowanie legendy NAC. Nic zatem dziwnego, że doprowadziło to szybko do ogólnego przekonania, że środowisko awangardowe jest hermetyczną kliką<sup>33</sup>.

Należy jednak zaznaczyć, że choć *Visionary Film* Sitneya było prawdopodobnie najbardziej wpływową monografią dotyczącą amerykańskiego kina eksperymentalnego, to nie było ono pierwszą książką o tej tematyce. Za pionierską uznaje się monografię omawiającą twórczość 23 autorów i autorek amerykańskiego filmu awangardowego *An Introduction to the American Underground Film* (1967) Sheldona Renana. W tym samym roku wydano także antologię pod redakcją Gregory’ego Battcocka *The New American Cinema: A Critical Anthology* będąca z kolei pierwszym krytycznym omówieniem filmów związanych z NAC. Antologia ta była doceniana za brak *domyślnej sympatii dla nowojorskiej awangardy* cechującej opracowania Sitneya<sup>34</sup>. W 1969 r. pojawiła się kolejna pozycja, której podtytuł sygnalizował krytyczny charakter omówienia, a mianowicie *Underground Film: A Critical History* Parkera Tylera, którego można by nazwać „koncesjonowanym krytykiem” NAC, jako że już wcześniej często zaznaczał swoje odrębne stanowisko na łamach „Film Culture”.

W 1970 r. ukazała się antologia pod redakcją P. Adamsa Sitneya, „*Film Culture*” *Reader*, która zbierała najważniejsze – zdaniem jej redaktora – teksty opublikowane w czasopiśmie współzałożonym przez Jonasa Mekasa. Co ciekawe, nie znalazł się tam esej otwierający pierwszy numer „Film Culture” autorstwa Edouarda de Laurota, *Towards a Theory of Dynamic Realism*, pomimo że w *Visionary Film* Sitney przyznał, że tekst reprezentował początkowo krytyczną linię redakcyjną czasopisma wobec amerykańskiej awangardy filmowej<sup>35</sup>. Pominięcie tego eseju wpisywało się w projekt „*Film Culture*” *Reader*, w ramach którego w dużej mierze przemilczano tę część narodzin historii



Paul Klee, *Angelus Novus*  
(1920; zbiory Muzeum Izraela w Jerozolimie)

czasopisma, kiedy miało ono dalece niejednoznaczny stosunek wobec filmów eksperymentalnych powstających w Stanach Zjednoczonych.

Pomimo istnienia wspomnianych tu licznych pozycji opisujących amerykańską awangardę filmową Jonas Mekas powiedział w wywiadzie z 1973 r., że pierwsza prawdziwie poważna książka dotycząca awangardy filmowej wyjdzie przyszłą wiosną<sup>36</sup>, mając oczywiście na myśli *Visionary Film* Sitneya. Po ponad trzydziestu latach od pierwszego wydania Michael Zryd nazwał tę pozycję *prawdopodobnie najważniejszą pracą o amerykańskiej awangardzie*, jednocześnie dodając, że jest często cytowana po to, żeby się z nią nie zgodzić<sup>37</sup>. Książka ta szybko przyćmiła poprzednie publikacje Tylera czy Renana dotyczące NAC, jednocześnie proponując bardziej homogeniczny pejzaż amerykańskiej awangardy<sup>38</sup>. Krótco po tym, gdy *opus magnum* Sitneya ujrzało światło dzienne, w 1975 r. pojawiła się wydana przez Anthology Film Archives praca *The Essential Cinema*, redagowana także przez Sitneya i towarzysząca ogłoszeniu kanonicznej listy o tej samej nazwie, która zbierała reprezentatywne dla NAC filmy wybrane przez Mekasa i Sitneya we współpracy z Jamesem Broughtonem, Kenem Kelmanem i Peterem Kubelką<sup>39</sup>.

Dekadę później J. Hoberman, od początku nastawiony pozytywnie wobec NAC i samego Jonasa Mekasa, określił powołanie Anthology Film Archives wraz z ogłoszeniem listy *Essential Cinema* i publikacją *Visionary Film* momentem, w którym awangardowa tradycja uległa reifikacji, a obwieszczenie jej mistrzów i arcydzieł doprowadziło do zastąpienia w ustabilizowany kanon<sup>40</sup>. Na tej podstawie również uznaje czas około 1975 r. za symboliczny koniec pierwszego etapu historiografii powojennej awangardy amerykańskiej, który oznacza wykształcenie się skonsolidowanej narracji wokół NAC.

## Etap II: Feministyczna krytyka i akademicka asymilacja awangardy, 1975-1992

Ogłoszenie jakiegokolwiek kanonu jest związane z ryzykiem, graniczącym z pewnością, że zostanie się oskarżonym o arbitralność i wybiórczą selekcję. Pierwsze głosy krytyczne *Essential Cinema* pojawiły się już w drugiej połowie lat 70. XX w. i były niesione przede wszystkim impetem drugiej fali feminizmu, która odcisnęła swoje piętno na anglosaskim filmoznawstwie. Momentem przełomowym była oczywiście publikacja klasycznego eseju Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* wydrukowanego w 1975 r. w brytyjskim czasopiśmie „Screen”. Jednak, jak sugeruje tytuł, esej Mulvey odnosił się do kina narracyjnego, co uniemożliwiało aplikację zawartych w nim tez do zazwyczaj nienarracyjnego kina amerykańskiej awangardy. Tekst ten zapoczątkował natomiast intelektualny ferment w środowiskach feministycznych, które w kolejnych latach postanowiły na łamach „Screen” wskazać zasadnicze problemy związane z narracją powstałą wokół NAC. Punktu zaczepienia dla krytyki nie trzeba było długo szukać – *Essential Cinema* zostało opracowane wyłącznie przez mężczyzn, a tylko 4 proc. filmów wchodzących w skład selekcji zostało nakręconych przez kobiety<sup>41</sup>. Jednak zaawansowane teoretycznie artykuły publikowane w „Screen” nie przestawały na zwyczajnym wskazaniu tej statystycznej dysproporcji.

Kluczową interwencję w tym zakresie stanowiły eseje Constance Penley i Janet Bergstrom wydane wspólnie pod tytułem *The Avant-Garde: Histories and Theories* w „Screen” w 1978 r. Dwa lata wcześniej obie autorki – jeszcze jako studentki na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley – założyły własne czasopismo „Camera Obscura”, skupione wokół feministycznej i psychoanalitycznej teorii kina. Penley i Bergstrom wskazywały na łamach „Screen” na wydaną przez Anthology Film Archives publikację programową *The Essential Cinema* jako na główny obiekt swojej krytyki, argumentując, że chęć legitymizacji kanonu NAC wpłynęła na metodologię selekcjonowania i opisywania wybranych filmów.

Nazywając głównonurtowy sposób opowiadania o amerykańskiej awangardzie „fenomenologicznym” i wskazując na prace Annette Michelson i P. Adamsa Sitneya, autorki przekonywały, że takie podejście wymazuje jakąkolwiek krytyczną perspektywę, przez co pozornie *wszyscy są ze sobą zgodni*<sup>42</sup>. Penley i Bergstrom częściowo więc ponownie przywołały zarzut „odporności na wszelką krytykę”, który już w latach 60. XX w. formułowali wobec NAC między innymi Parker Tyler, Pauline Kael, Amos Vogel czy Edouard de Laurot. Jednak idąc o krok dalej, wskazywały, że główną konsekwencją tej postawy jest szybko postępująca standaryzacja filmowego kanonu i jego interpretacji, co utrudnia odkrywanie dzieł, które nie znalazły się w tym ścisłym gronie. Publikacja *Essential Cinema* wpływała bowiem również na to, którzy twórcy zyskali rozgłos poza USA, o czym świadczy fakt, że zestaw amerykańskich filmów awangardowych kupionych przez Centrum Pompidou w Paryżu w całości pokrywał się z listą dzieł kanonizowanych przez Anthology Film Archives<sup>43</sup>.

O ile eseje Penley i Bergstrom były utrzymane w stosunkowo koncyliacyjnym tonie, o tyle znacznie żarliwszy okazał się artykuł napisany kilka lat później przez Lisę Cartwright. Pojawił się on na łamach „Screen” jako krytyczna recenzja książki Jonathana Rosenbauma *The Front Line – 1983* mającej inaugurować serię corocznych publikacji poświęconych filmom eksperymentalnym (ostatecznie projekt trwał jedynie dwa lata w okresie 1983-1984). Mimo że monografia Rosenbauma miała poszerzać katalog twórców i twórczyń kina awangardowego oraz kontestować zestandaryzowany kanon ujęty w *Essential Cinema*, to Cartwright ostatecznie skonstatowała, że *dołącza ona do rosnącej sterty publikacji opartych na radykalnie fallokratycznym podejściu do awangardy, u boku takich pozycji jak „Visionary Film” P. Adamsa Sitneya i innych tego pokroju idealistycznych tomów*<sup>44</sup>.

Jednak feministyczne interwencje nie ograniczały się bynajmniej do serii polemik publikowanych na łamach „Screen”. Jedną z istotniejszych pozycji, która powstała na fali tego ruchu, była wydana w 1991 r. książka Lauren Rabinovitz *Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-71*. Autorka naświetliła relacje władzy w homospołecznym środowisku amerykańskiej awangardy, które doprowadziły do wykluczenia z kanonu wielu filmów stworzonych przez kobiety. Praca Rabinovitz doprowadziła do rehabilitacji twórczości takich reżyserek, jak Shirley Clarke i Joyce Wieland, oraz pokazała, że zanim środowisko awangardy zaczęło się skupiać wokół Jonasa Mekasa, to Maya Deren integrowała ze sobą wschodzących twórców i twórczynie, zakładając w 1953 r. Film Artists Society<sup>45</sup>.

Pomimo zyskania pewnego kapitału symbolicznego w latach 70. XX w. kino awangardowe doświadczało załamania instytucjonalnego, które wynikało z ograniczeń w publicznym finansowaniu kultury i sztuki spowodowanych między innymi ówczesnym kryzysem naftowym<sup>46</sup>. W kolejnej dekadzie naznaczonej rządami Ronalda Reagana cięcia finansowe w sektorze publicznym tylko się pogłębiły, o czym świadczyła chociażby propozycja ograniczenia o 50 proc. budżetu National Endowment for the Arts w 1981 r.<sup>47</sup> Sytuację nowojorskiej awangardy dodatkowo komplikował fakt, że po śmierci Jerome'a Hilla założona przez niego fundacja Avon Foundation – która do początku lat 70. XX w. była głównym źródłem wsparcia finansowego dla „Film Culture”, Film-Maker's Cooperative i Anthology Film Archives – wycofała swoje dotychczasowe finansowanie<sup>48</sup>.

W obliczu poważnego kryzysu ekonomicznego dalsze instytucjonalne przetrwanie nowojorskiej awangardy było możliwe przede wszystkim dzięki jej bliskim związkom z amerykańskimi uniwersytetami. Jak wylicza Michael Zryd, od początku lat 70. do połowy lat 80. XX w. między 70 a 85 proc. dochodów w budżecie Film-Maker's Cooperative z tytułu wypożyczeń filmów pochodziło z instytucji akademickich<sup>49</sup>. Statystyka ta wymownie pokazuje, że główną przestrzenią zapoznawania się z kinem awangardowym nie było już kultowe Cinema 16 prowadzone przez Amosa i Marcję Voglów czy kino przy Film-Makers' Cooperative, lecz sale wykładowe na uniwersytetach.

Nietrudno się domyślić, co tak radykalna zmiana oznaczała dla formacji artystycznej, która zrodziła się z anarchicznego ducha beatników lat 50., a następnie żywiła się energią kontrkultury lat 60. XX w. Eksperymentalne filmy queerowe, jak *Płonące istoty* (*Flaming Creatures*, 1963) Jacka Smitha czy *Pieśń miłości* (*Un Chant d'amour*, 1950) Jeana Geneta – których publiczne pokazy w 1964 r. kosztowały Jonasa Mekasa noc spędzoną w więzieniu za szerzenie obscenicznych treści<sup>50</sup> – od teraz wchodziły w skład sylabusów przedmiotów nauczanych na elitarnych amerykańskich uniwersytetach. Nie trzeba było długo czekać na głosy oznajmiające, że sojusz awangardy z akademią okazał się pocałunkiem śmierci dla tej pierwszej.

Przekształcenie się buntowniczej z ducha formacji artystycznej w przedmiot wysublimowanych rozważań akademickich sprawiło, że lata 80. XX w. w Stanach Zjednoczonych były w dużej mierze naznaczone nostalgią za minioną epoką, co umożliwiło wykształcanie się silnie romantyzowanego obrazu *New American Cinema*<sup>51</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że ze spisywanych na bieżąco wspomnień Jonasa Mekasa z tego okresu przebija raczej przygnębiający nihilizm niż buntowniczy romantyzm. Bieżąca egzystencja „ojca chrzestnego” awangardy nie składała się głównie ze starć z policją i pokazywania zakazanych filmów, mimo że to właśnie słynne aresztowanie Mekasa John Powers określa *prawdopodobnie najpopularniejszą anegdotą w historii filmu eksperymentalnego*<sup>52</sup>. Jak pokazuje dzienniki Mekasa, jego codzienność przez większą część lat 50. i 60. XX w. wyznaczały próby znalezienia rozmaitych, dorywczych prac, życie o suchym chlebie oraz głodowe stawki godzinowe, na które musiała zgadzać się wówczas nowojorska klasa robotnicza<sup>53</sup>.

Nostalgia za utraconą autentycznością awangardy prowadziła do pojawienia się głosów stwierdzających, że podczas gdy pionierzy NAC byli odszczepieńcami i buntownikami żywiącymi się prowokacją i kontestacją, nowe pokolenie filmowców wyłoniło się z bezpiecznych, uniwersyteckich kampusów, widząc

w swojej twórczości zaledwie środek do znalezienia „cieplej posadki” w murach akademii<sup>54</sup>. W kontraście do antyakademizmu dużej części krytyków filmowych Scott MacDonald wskazywał jednak, że to właśnie uniwersytety w dużej mierze ocaliły spuściznę awangardy<sup>55</sup>, jednocześnie stawiając kluczowe dla ówczesnej dekadę pytanie: *czy lata osiemdziesiąte oznaczają osłabienie siły i złożoności dyskursu kina eksperymentalnego, czy też produktywne rozszerzenie tego, co miało miejsce wcześniej?*<sup>56</sup>.

MacDonald dostrzegał problem związków filmów eksperymentalnych ze środowiskiem uniwersyteckim konkretnie w tym, że w ramach akademickiej asymilacji uczenie o awangardzie coraz częściej oznaczało czytanie tekstów o niej, a coraz rzadziej rzeczywiste oglądanie jej dzieł. Nie była to oczywiście wówczas bolączka wyłącznie kina eksperymentalnego, ponieważ to w tamtej dekadzie wyłaniała się Nowa Historia Filmu, która – kładąc większy nacisk na rolę różnorodnych materiałów piśmiennych – otworzyła drogę praktyce pisania historii kina bez oglądania filmów<sup>57</sup>. Dostrzegając to zagrożenie, MacDonald wzywał do częstszego oglądania na zajęciach omawianych filmów i nieograniczania się tylko do takiego kontaktu z filmem awangardowym, który byłby zapośredniczony przez jego akademickie opracowania.

Koniec drugiego etapu historiografii NAC wyznaczałyby dwie kluczowe publikacje Davida E. Jamesa. Pierwsza z nich, *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*, przesunęła ciężar historycznej dyskusji z analizy formalnej oraz Mistrzów i Dzieł na materialistyczną, instytucjonalną analizę tego okresu utrzymaną w duchu marksistowskiej historii kulturowej. *Allegories of Cinema* wydobycło również wewnętrzne spory ideologiczne w łonie NAC, które estetycznie zorientowana krytyka dotychczas pomijała. James nie sięgnął jednak po retorykę „ojcobóstwa”, żeby udowodnić przełomowość swojej publikacji. Zamiast tego otworzył przedmowę swojej książki cytacjami z Sitneya oraz Mekasa, ustanawiając się tym samym jako kontynuator ich projektu kina awangardowego, który jednak nie waha się występować z kompletnie innej pozycji metodologicznej<sup>58</sup>.

Świeże powietrze wpuszczone do historiografii NAC przez monografię Jamesa utorowało drogę dalszemu poszerzaniu pola, na jakim mogła toczyć się dyskusja o historii awangardy. W roku 1992 ukazała się redagowana przez Jamesa antologia tekstów *To Free The Cinema: Jonas Mekas and The New York Underground*, która przypieczętowała pozycję Mekasa jako głównego patrona NAC, jednocześnie pozwalając dojść do głosu także konstruktywnej krytyce, na przykład dzięki zamieszczonemu tam esejowi Lauren Rabinovitz. Współtworzone przez Jamesa publikacje, wraz z zapoczątkowaną w 1988 r. serią *Critical Cinema*, zbierająca wywiady Scotta MacDonalda z ludźmi świata filmu, wśród których wielu było związanych z NAC, pozwoliły wybrzmieć powojennej awangardzie amerykańskiej jako zjawisku szerszemu niż kanon *Essential Cinema* i bardziej heterogenicznemu, niż dotąd zakładano.

### **Etap III: Rozproszone rewizje, 1992-....**

Począwszy od lat 90. XX w., historiografia NAC, w zgodzie z głównymi trendami w filmoznawstwie, w coraz mniejszym stopniu była historią filmu



Anthology Film Archives  
(fot. na licencji Creative Commons 4.0 International)

czy nawet historią kina, a w coraz większym stawała się historią mediów lub praktyk artystycznych. Zmiana ta znalazła odzwierciedlenie w nazwie amerykańskiego Society for Cinema Studies, które na początku XXI w. dodało do niej także „Media” i stało się funkcjonującym do dziś Society for Cinema and Media Studies (SCMS). Na pierwszej konferencji stowarzyszenia pod nową nazwą w 2003 r. w Minneapolis – gdzie polskie filmoznawstwo reprezentowała Elżbieta Ostrowska referatem *Ethnoscape in the Films of Andrzej Wajda* – do głosu doszła socjologiczna perspektywa myślenia o historii awangardy<sup>59</sup>. W sesji poświęconej instytucjonalnym historiom awangardy Chuck Kleinhans i Kathryn A. Ramey, uwzględniając aspekty ekonomiczne i środowiskowe ośrodki władzy, zaproponowali myślenie o kinie awangardowym przez pryzmat teorii pola Pierre’a Bourdieu<sup>60</sup>. W tym samym panelu Malte Hagener prezentował wyniki swoich badań, które kilka lat później zmaterializowały się w postaci książki, od przywołania której rozpoczął się niniejszy artykuł.

W ostatnich dwóch dekadach piętno na historiografii NAC odcisnęła także koncepcja filmoznawstwa jako archeologii mediów, czego rezultatem była chociażby książka autorstwa Johna Powersa *Technology and the Making of Experimental Film Culture* (2023). Była to pierwsza monografia, w której kompleksowo zrekonstruowano genezę technologicznych warunków możliwości rozwinięcia się kina silnie autobiograficznego w łonie nowojorskiej awangardy, którego powstanie byłoby niemożliwe bez pojawienia się lekkich kamer, takich jak Bolex 16mm<sup>61</sup>.

Nowe trendy w filmoznawstwie nie oznaczały jednak końca starych debat historiograficznych. W 2008 r. Ian Christie na łamach „Film History” ponawiał powracające jak bumerang pytanie o to, *dlaczego historiografia filmu awangardowego pozostała jeszcze bardziej skonwencjonalizowana niż historiografia kina głównego nurtu*<sup>62</sup>. Utrzymujące się niezadowolone części badaczy i badaczek z niedostatecznego rozszczelnienia historii awangardy skutkowało różnorodnymi próbami dalszego poszerzania kanonu. Na przykład w latach 90. XX w. Juan A. Suarez kładł nacisk na queerowe dziedzictwo NAC w książce *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, co wpisywało się w szerszy trend podyktowanej polityką tożsamości praktyki *wydłużania kwestionariusza*<sup>63</sup> grup społecznych zaangażowanych w tworzenie NAC.

Z kolei długie trwanie feministycznej rewizji kanonu dało o sobie znać na przykład przez renesans zainteresowania życiem i twórczością Barbary Rubin. Specjalny, ostatni numer „Film Culture” z 2018 r. został poświęcony w całości właśnie jej. W tym samym roku powstał film dokumentalny Chucka Smitha *Barbara Rubin and the Exploding NY Underground* (2018). O zwiększeniu popularności twórczości Barbary Rubin świadczyć może najlepiej fakt, że w niedawnej ankiecie czasopisma „Sight and Sound”, w której pytano o polecenie ulubionego filmu świątecznego, Radu Jude wskazał przewrotnie właśnie na *Christmas on Earth* (1963) w reżyserii Rubin<sup>64</sup>.

Być może najciekawszym i zakrojonym na największą skalę projektem poszerzania kanonu w XXI w., bynajmniej nieograniczonym tylko do amerykańskiej awangardy, było wyłonienie się tak zwanej grupy „Mutantów”. Nazwa ta wzięła się od tytułu zbiorowej publikacji *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia* (2003) powstałej z inicjatywy Jonathana Rosenbauma po tym, jak po-

znał czwórkę niezwykle kompetentnych i pełnych energii profesjonalnych kinofili i kinofilek z różnych części świata, którzy urodzili się około 1960 roku i mieli bardzo podobne gusta, choć niepokrywające się z moimi<sup>65</sup>. W tym gronie byli Kent Jones (Nowy Jork), Alex Horwath (Wiedeń), Adrian Martin (Melbourne) i Nicole Brenez (Paryż). To właśnie Brenez pisała o szczególnej roli, jaką zajmuje dla niej w historii kina Edouard de Laurot, którego wpływ na wczesną awangardę był do tej pory konsekwentnie pomijany w kolejnych amerykańskich rewizjach NAC<sup>66</sup>.

Interwencje Nicole Brenez oraz innych badaczy i badaczek pokazują ciekawą tendencję, która być może będzie wyznaczać nowy trend w historiografii NAC. W ostatniej dekadzie kilkakrotnie okazywało się bowiem, że to europejskie archiwa mogą kryć materiały istotnie destabilizujące dotychczasowe historie NAC. Archiwalne trzęsienie ziemi miało miejsce w 2018 r., kiedy Michael Casper, wówczas jeszcze jako doktorant na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, opublikował odkrycia z litewskich archiwów, które poważnie poddały w wątpliwość dotychczasową historię życia Jonasa Mekasa<sup>67</sup>. Złożony i zniuansowany wywód Caspera falsyfikował utrzymywaną przez większość życia Mekasa wersję, że całą wojnę spędził on w antynazistowskim ruchu oporu. Jak się bowiem okazało, nie tylko publikował w nacjonalistycznych i otwarcie pronazistowskich czasopismach na Litwie, ale także – jak sam przyznał – był główną osobą odpowiedzialną za ich prowadzenie. Z tą różnicą, że przed archiwalną interwencją Caspera Mekas utrzymywał, że współpracował z gazetami „patriotycznymi”<sup>68</sup>.

Trudno jednak nazwać zaledwie „patriotycznymi” czasopisma, które publikowały na swoich łamach fragmenty *Mein Kampf* oraz artykuły zatytułowane *Żydzi – nieszczęście ludzkości*. Należy jednak zaznaczyć, że teksty pisane przez samego Mekasa nie miały nigdy charakteru antysemitckiego. Natomiast zdaniem Caspera litewski poeta jako redaktor obu czasopism musiał wiedzieć, w towarzystwie jakich treści zostaną umieszczone jego wiersze. Te odkrycia rzucają nowe światło na jeden ze starszych wywiadów, w którym Mekas tajemniczo wspominał: *nie pamiętam okresu między 15 a 25 rokiem życia, po chwili dodając: Nie chcę pamiętać*<sup>69</sup>. Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, że ten czas w życiu braci Mekas jest białą plamą w ich dziennikach. Adolfas miał zniszczyć strony swojego pamiętnika z wpisami wojennymi, a Jonas zakopać swój pod stodołą w strachu, że dostanie się on w ręce jednego z okupantów, przynosząc mu tym samym poważne problemy<sup>70</sup>.

Bliskie Mekasowi nowojorskie środowisko artystyczne zareagowało na te odkrycia stosunkowo defensywnie, niekiedy traktując archiwalną interwencję Caspera jako pomówienie i zwyczajną próbę zyskania rozgłosu. Najlepszym tego dowodem jest premiera filmu *Urywki rajy* (*Fragments of Paradise*, 2022) w reżyserii K. D. Davison, w którym litewski epizod z życia Mekasa został krótko przytoczony tylko po to, żeby pokazać bohatera filmu jako po prostu ocalałego z Holokaustu. Nagrodzony za najlepszy dokument na Festiwalu w Wenecji film *Urywki rajy* został zrealizowany we współpracy z dziećmi Mekasa jako producentami wykonawczymi. Casper wskazywał również na powiązania rodzinne osób występujących w filmie z aktualnymi członkami i członkiniami rady doradczej Anthology Film Archives<sup>71</sup>. Instytucjonalna niechęć do uznania wychodzących na jaw nowych informacji wymownie pokazuje, że historia NAC – a biografia Me-

kaś jako główne tworzywo jego filmów niewątpliwie leży w samym sercu amerykańskiej awangardy – jest też kwestią polityczną. Zatem podczas pisania historii amerykańskiej awangardy nie zawsze w grę wchodzi jedynie idealistyczne „dążenie do prawdy”, lecz także personalne interesy oraz władza dyskursywna, którą dysponują wpływowe instytucje.

Inną, znacznie mniej medialną interwencją historycznofilmową była zorganizowana w maju 2022 r. w Turynie konferencja „The New American Cinema Group in Europe: The 1960s Grand Tour and Its Afterlife”, która zaowocowała specjalną sekcją w numerze czasopisma „Framework: The Journal of Cinema and Media” z tego samego roku, gdzie opublikowano wyniki badań prezentowanych we Włoszech. Praca archiwalna wokół europejskich tras NAC i znaleziska z archiwów w Sztokholmie czy Turynie pokazały, w jaki sposób Europa w latach 60. XX w. była niejako kuratorskim laboratorium dla Mekasa i Sitneya. Wyniki tych badań szerzej przywoływałem, referując pierwszy etap historiografii NAC, co pokazuje, że historia awangardy pozostaje projektem otwartym na nieustanne rewizje i negocjacje, a kolejne etapy nieustannie redefiniują się nawzajem.

Jak się okazuje, potencjał europejskich źródeł w pisaniu historii amerykańskiej awangardy może być istotny także z polskiej perspektywy. W przeciwieństwie do amerykańskich opracowań NAC *Une renaissance du cinéma* Dominique’a Nogueza, czyli pierwsza francuska monografia na ten temat z 1985 r., nie pomija tak łatwo wkładu pochodzącego z Polski Edouarda de Laurota, urodzonego jako Edward Laudański, we wczesnych latach powstawania dyskursu wokół kina awangardowego. Francuskie opracowanie Nogueza – bazujące między innymi na odczytaniach „Film Culture” przez redaktorów „Cahiers du cinéma” – pokazuje, że spośród artykułów publikowanych w pierwszych numerach amerykańskiego czasopisma Claude Chabrol szczególnie cenił sobie właśnie teksty de Laurota<sup>72</sup>. Jednocześnie książka Nogueza uzmysławia, jak obce francuskiej redakcji było w latach 50. XX w. środowisko nowojorskie, o czym świadczy fakt, że Chabrol o Mekasie pisał „Jonas Wekas”, a o Andrew Sarrisie „Andrew Paris”<sup>73</sup>.

Polskie historie amerykańskiej awangardy były do tej pory zapośredniczone przez amerykańskie opracowania, co przez dekady uniemożliwiało dostrzeżenie istotności rodzimych wpływów w samym sercu „Film Culture”. Jak bowiem pokazują listy Jonasa Mekasa znajdujące się w Anthology Film Archives i zaadresowane do brata *Edouarda*<sup>74</sup> – częściowo również opublikowane w nowojorskich pamiętnikach z 2019 r. – pod koniec lat 50. XX w. Mekas rozważał rozwiązanie zespołu redakcyjnego i dalsze kontynuowanie „Film Culture” wyłącznie we dwójkę z de Laurotem<sup>75</sup>. Można jedynie przypuszczać, jak wyglądałaby alternatywna historia amerykańskiej awangardy filmowej, gdyby na dwa lata przed zawiązaniem się pierwszej grupy NAC legendarne amerykańskie czasopismo filmowe stało się projektem prowadzonym wyłącznie przez litewsko-polski duet.

Odkrywanie tego rodzaju historii potencjalnych NAC jest możliwe tylko pod warunkiem każdorazowego uwzględniania procedur kontroli dyskursu, które determinowały powstawanie amerykańskich opracowań. Mechanizmy owej kontroli można eksponować poprzez badania archiwalne, jak zrobiła to grupa badaczy i badaczek zajmujących się europejskimi trasami NAC. Przydatna może okazać się także czujność wobec pojawiających się niekiedy pęknięć w pozornie

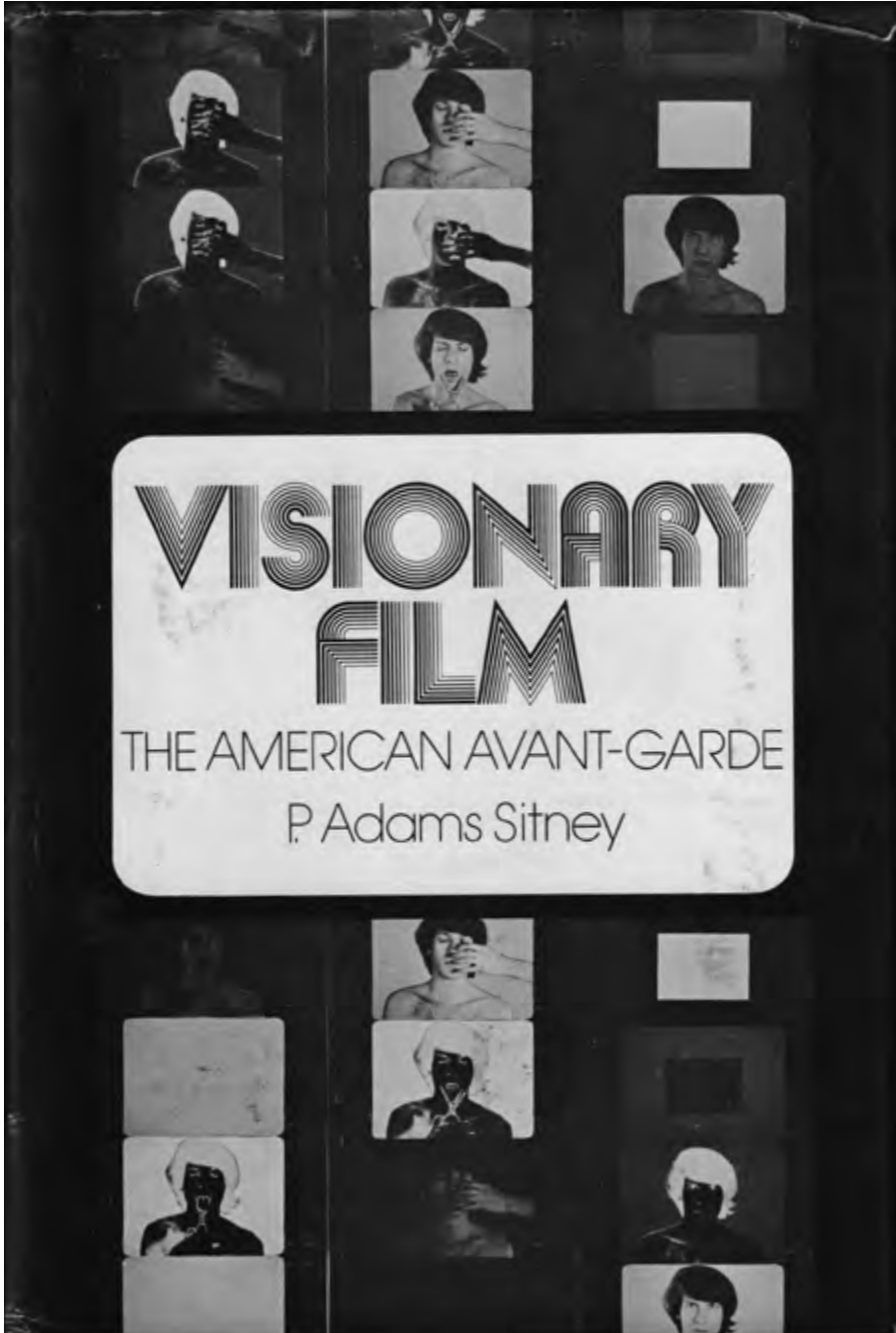
spójnych narracjach. Przykładem tego rodzaju produktywnego błędu logicznego mogłaby być chociażby wypowiedź P. Adamsa Sitneya, która padła podczas sympozjum „Film Culture” wiosną 2001 r., a która stoi w zupełnej sprzeczności z jego marginalizacją de Laurota w „Film Culture” Reader oraz *Visionary Film*. Pytany o początkowy kurs czasopisma „Film Culture”, Sitney powiedział, że *w dużej mierze trzeba uwzględnić w tym wszystkim pozycję de Laurota i jego wielką władzę – był bardzo charyzmatyczny – jaką sprawował w pierwszych numerach czasopisma*<sup>76</sup>.

Sitney miał z pewnością pełną rację co do tego, że należy zawsze uwzględniać dynamikę personalną w historiograficznych opracowaniach o tyle, o ile jest to możliwe. W związku z tym w interesie krytycznie zorientowanych historyków i historyczek filmu jest stosowanie dokładnie tych samych procedur wobec publikacji samego Sitneya oraz każdej innej osoby zajmującej się historią filmu. Postulat ten ma jednak swoje poważne ograniczenia, ponieważ jego realizacja wymaga czasochłonnnych i żmudnych badań u podstaw prowadzonych w archiwach i bibliotekach rozsianych niekiedy po całym świecie. Jego realizacja jest zatem w dużej mierze determinowana przez możliwości uzyskania odpowiedniego finansowania.

Czasami jednak nowe źródła pojawiają się niespodziewanie tuż obok. Przykładem może być niedawna publikacja książki Hanny Dziarskiej, *Listy z kanałów* (2023), która odkrywa nowe fakty dotyczące warszawskiej młodości niedysyjszego współpracownika Mekasa w „Film Culture”, Edouarda de Laurota, podobno uważanego niegdyś za *enfant terrible*, którego *znała cała Sadyba*<sup>77</sup>. Autorce, której matka była sanitariuszką w Powstaniu Warszawskim i jednocześnie młodzieńczą sympatią de Laurota, wówczas po prostu Edka, na podstawie rodzinnych listów i materiałów dostępnych w Muzeum Powstania Warszawskiego udało się odtworzyć dwie okazje, w których Edek uratował życie Hannie Zawadzkiej, pseud. „Jędrak”. Z kolei pisane do niej listy Edka pokazują, że ten od lat nastoletnich był świadom swojego „snobizmu” (związanego z dorastaniem w arystokratycznych kręgach oficerskich)<sup>78</sup>, o który oskarżano go lata później w Stanach Zjednoczonych na łamach „Cineaste”<sup>79</sup>.

### **Kilka myśli jednocześnie, czyli ku historiografii bez nadrzędnej syntezy**

Heurystycznie kuszące wydaje się zaproponowanie takiej wizji historii historiografii NAC, w ramach której etap I stanowiłby tezę (uformowanie kanonu), etap II antytezę (krytyki i rewizje), etap III zaś przyniosłby syntezę stanowiącą coś w rodzaju tworzącej się obecnie kompromisowej historii NAC. Jednak problem z tego rodzaju pseudodialektycznym podejściem byłby taki, że ostatecznie wymazałoby ono konstytutywne różnice w stanowiskach badawczych ustanawiając jednocześnie nową teleologię. Celem przeprowadzonej w niniejszym tekście analizy historiograficznej nie było z pewnością odmrożenie ustanowionego w 1975 r. kanonu NAC tylko po to, żeby zamrozić go ponownie w roku 2026, tyle że tym razem w towarzystwie krytycznych przystawek. Taki zabieg skutkowałby ostatecznie unieważnieniem wspomnianych tu kluczowych interwencji archiwalnych, które nie sposób przecież zbyć pozornie koncyliacyjną formułą



„tak, ale...”. Rozwój historiografii nie powinien polegać na pozytywistycznym dokładaniu cegiełek do istniejącej już budowli, ale czasem także na wyjmowaniu tych już istniejących, nawet jeśli miałyby to skutkować zburzeniem części kondygnacji. Czasem może się bowiem okazać, że były to jedynie prowizoryczne ściany działowe, których usunięcie pozwoliło zrobić więcej przestrzeni dla twórców i twórczyń oddelegowanych poza dyskursywnie wytworzone mury historycznej awangardy.

Jak jednak myśleć o kolejnych rewizjach historii amerykańskiej awangardy, jednocześnie nie burząc ścian nośnych tej historycznofilmowej konstrukcji? Czy należy *Essential Cinema* wyrzucić do kosza i w idealistycznym ruchu szukać nowego kontrkanonu na marginesach awangardy? Czy zważywszy na niejasną przeszłość Mekasa, należy go poddać cancellingowi i przestać wierzyć w jakiegokolwiek słowo w jego dziennikach oraz jakiegokolwiek obraz w jego filmach? A może wręcz przeciwnie, należy uznać wszystkie interwencje historyczne z XXI w. wyłącznie za desperackie próby „targania świętości” ze strony nowego pokolenia badaczek i badaczy, którzy w publikowaniu kontrowersyjnych odkryć widzą cyniczny sposób na zwiększenie liczby cytowań swoich artykułów, a w rezultacie zoptymalizowanie szans na późniejsze znalezienie etatu w akademii?<sup>80</sup>

Pytania te są oczywiście poniekąd prowokacyjne, jednak dobrze pokazują, jak próby destabilizacji dominującej historiografii prowadzą niekiedy do spolaryzowania stanowisk, w ramach którego traci się z oczu realną stawkę całego przedsięwzięcia, czyli coraz bardziej złożony obraz historii, z którą mamy do czynienia. Najbardziej produktywną formułą myślenia o skomplikowanym pejzażu dziejów kina wydaje się nie tyle wynajdowanie nowej syntezy nadrzędnej, ile umiejętność mentalnego pomieszczenia kilku różnych myśli jednocześnie. To znaczy należy uznać, że Jonas Mekas jak mało kto w historii kina spopularyzował film awangardowy, a dzięki żmudnej, trudnej, długo niedocenianej i przede wszystkim nieodpłatnej pracy organizacyjnej powołał instytucje, które przez dekady zapewniały wsparcie finansowe i merytoryczne zarówno filmowcom, jak i badacz(k)om kina. Trzeba przy tym pamiętać, że nadużywał on osoby „naiwnego poety”, żeby wybielać swoją przeszłość i manipulować treścią własnych dzienników zależnie od publiczności, do której były one skierowane<sup>81</sup>, a jego rola jako tego, kto potrafił niegdyś zniszczyć i stworzyć kariery nowojorskim filmowcom, powinna być nieustannie przypomniana.

Analogiczny portret dwustronny (albo raczej trój-, cztero- i pięciostronny) można by rzecz jasna stworzyć dla P. Adamsa Sitneya czy Annette Michelson, a także dla Edouarda de Laurota. Formuła pomieszczenia kilku pozornie sprzecznych myśli jednocześnie jest konieczna, jeśli nie chcemy, żeby historia osunęła się w zamazujący wszelką heterogeniczność mit albo zastygła w jednowymiarowym obrazie. Jeśli zaś benjaminowskie rozumienie historii jako serii następujących po sobie „teraz” wciąż rezonuje ze współczesną wyobraźnią historyczną, to dialektyka i materializm nigdy nie mogą zniknąć z historiograficznego narzędziownika – także filmoznawczego.

- <sup>1</sup> A. Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1986, s. 4
- <sup>2</sup> M. Pabiś-Orzeszyna, *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna w Łodzi, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 184.
- <sup>3</sup> M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, s. 39.
- <sup>4</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 413-425.
- <sup>5</sup> M. Hagener, dz. cyt., s. 39.
- <sup>6</sup> W. Benjamin, dz. cyt., s. 422.
- <sup>7</sup> Zob. S. Žižek, *Quantum History*, Bloomsbury Publishing, London 2025, s. 379.
- <sup>8</sup> W. Benjamin, dz. cyt., s. 423.
- <sup>9</sup> List Amosa Vogla do Jerzego Toeplitza z 2 grudnia 1949 r., Columbia University Archives, Amos Vogel Papers, box 6, folder 15.
- <sup>10</sup> List Edouarda de Laurota do Jerzego Toeplitza z 1958 r. Zbiory prywatne udostępnione dzięki uprzejmości Eddy'ego de Laurota.
- <sup>11</sup> J. Toeplitz, *Hollywood and After: The Changing Face of American Cinema*, tłum. B. Sulik, Routledge, London 2025.
- <sup>12</sup> Zob. J. Hoberman, *After Avant-Garde Film*, w: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, red. B. Wallis, New Museum of Contemporary Art, New York 1984, s. 59-73.
- <sup>13</sup> J. Mekas, *Notes on the New American Cinema*, „Film Culture” 1962, nr 24, s. 6-16.
- <sup>14</sup> *The New American Cinema Group*, „Film Culture” 1961, nr 22-23, s. 130.
- <sup>15</sup> P. A. Sitney, *Visionary Film*, wyd. 3, Oxford University Press, New York 2002, s. 326.
- <sup>16</sup> *The First Bulletin of The New American Cinema Group*, Columbia University Archives, Amos Vogel Papers, box 6, folder 13.
- <sup>17</sup> S. MacDonald, *Interview with Jonas Mekas*, „October” 1984, t. 29, s. 98; J. Mekas, *Making „Guns of the Trees”* (65/135), YouTube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=6tBj-4JE7CVE> (dostęp: 4.03.2026).
- <sup>18</sup> J. Guilford, *Against Transparency: Jonas Mekas, Vernon Zimmerman, and the West Coast Contribution to the New American Cinema*, w: *Alternative Projections: Experimental Film in Los Angeles, 1945-1980*, red. D. E. James, A. Hyman, Indiana University Press, Bloomington 2015, s. 102.
- <sup>19</sup> M. F. Labayen, J. Sundholm, *Promoting and Curating US Experimental Cinema in Europe: „The Western American Experimental Film” Tour in 1963 and the New American Cinema*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 2022, nr 1-2, s. 190.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 187.
- <sup>21</sup> R. Gregg, *„Without Jerome”: The Patronage of Jerome Hill and the Curating of 1960s American Experimental Work in Europe*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 2022, nr 1-2, s. 153.
- <sup>22</sup> F. Corthésy, *Beyond the United States: Three Propositions Toward a History of New American Cinema’s Multiplicity of Sites in the 1960s*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 2022, nr 1-2, s. 139.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 138.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 140.
- <sup>25</sup> M. F. Labayen, J. Sundholm, dz. cyt., s. 193.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 192.
- <sup>27</sup> P. A. Sitney, *The New American Cinema Exposition*, „Film Culture” 1967, nr 46, s. 30.
- <sup>28</sup> A. Michelson, *Camera Lucida/Camera Obscura*, „Artforum” 1973, nr 5, s. 30-37.
- <sup>29</sup> P. A. Sitney, *Structural Film*, w: *„Film Culture” Reader*, red. P. A. Sitney, Cooper Square Press, New York 2000, s. 326-348.
- <sup>30</sup> D. E. James, *Semiology and the Independent Film: A Review of Criticism and Theory*, „Quarterly Review of Film Studies” 1978, nr 3, s. 394.
- <sup>31</sup> P. A. Sitney, *Visionary Film...* dz. cyt., s. XV.
- <sup>32</sup> J. Mekas, *A Dance with Fred Astaire*, Anthology Editions, New York 2017, s. 159.
- <sup>33</sup> J. Hoberman, *Three Myths of Avant-Garde Film*, „Film Comment” 1981, nr 3, s. 34.
- <sup>34</sup> S. Hammen, *A Guide to the Available Guides in Personal Film*, „Afterimage” 1973, nr 9, s. 2.
- <sup>35</sup> P. A. Sitney, *Visionary Film...* dz. cyt., s. 324.
- <sup>36</sup> G. R. Barrett, *Jonas Mekas Interview*, „Literature/Film Quarterly” 1973, nr 2, s. 107.
- <sup>37</sup> M. Zryd, *The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance*, „Cinema Journal” 2006, nr 2, s. 23 (przypis nr 27).
- <sup>38</sup> K. Knowles, *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, „Screen” 2009, t. 50, nr 3, s. 347.
- <sup>39</sup> *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*, red. P. A. Sitney, Anthology Film Archive, New York University Press, New York 1975.
- <sup>40</sup> J. Hoberman, *After Avant-Garde Film...* dz. cyt., s. 65.

- <sup>41</sup> M. Zryd, dz. cyt., s. 23.
- <sup>42</sup> C. Penley, J. Bergstrom, *The Avant-Garde: Histories and Theories*, „Screen” 1978, nr 3, s. 118.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 123.
- <sup>44</sup> L. Cartwright, *The Front Line and the Rear Guard*, „Screen” 1984, nr 6, s. 66.
- <sup>45</sup> L. Rabinovitz, *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-71*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago 2003, s. 80-81.
- <sup>46</sup> M. Zryd, dz. cyt., s. 20.
- <sup>47</sup> AmericansForTheArts.org, <https://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/what-is-arts-policy/national-arts-policy-history-timeline> (dostęp: 6.03.2026 r.)
- <sup>48</sup> J. Mekas, *A Few Notes on Jerome Hill*, w: *Perspectives on Jerome Hill and Anthology Film Archives*, red. R. Haller, Anthology Film Archive, New York 2005, s. 8.
- <sup>49</sup> M. Zryd, dz. cyt., s. 29.
- <sup>50</sup> J. Mekas, *I Seem to Live: The New York Diaries, Vol. 1, 1950-1969*, Spector Books, Leipzig 2019, s. 431.
- <sup>51</sup> M. Zryd, dz. cyt., s. 17.
- <sup>52</sup> J. Powers, *Processing Problems: Experimental Film, Pornography, Historiography*, w: *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema*, red. K. Knowles, J. Walley, Palgrave Macmillan, Cham 2024, s. 348.
- <sup>53</sup> Zob. J. Mekas, *I Seem to Live...* dz. cyt.
- <sup>54</sup> Zob. J. Hoberman, *After Avant-Garde Film*, dz. cyt., s. 65.
- <sup>55</sup> S. MacDonald, *Avant-Garde Film: Cinema as Discourse*, „Journal of Film and Video” 1988, nr 2, s. 33-42.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 37
- <sup>57</sup> E. Smoodin, *As the Archive Turned: Writing Film Histories without Films*, „The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists” 2014, nr 2, s. 96-100.
- <sup>58</sup> D. A. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton 1989, s. IX.
- <sup>59</sup> Program konferencji Society for Cinema and Media Studies, Minneapolis 2003, [https://cdn.ymaws.com/www.cmstudies.org/resource/resmgr/conference\\_program\\_pdfs/2003\\_scms\\_program\\_1.pdf](https://cdn.ymaws.com/www.cmstudies.org/resource/resmgr/conference_program_pdfs/2003_scms_program_1.pdf) (dostęp: 7.03.2026 r.)
- <sup>60</sup> K. Ramey, *Between Art, Industry and Academia: The Fragile Balancing Act of the Avant-Garde Film Community*, „Visual Anthropology Review” 2002, nr 1-2, s. 22-36.
- <sup>61</sup> J. Powers, *Technology and the Making of Experimental Film Culture*, Oxford Academic Press, New York 2023, s. XXVIII-XXXII.
- <sup>62</sup> I. Christie, *Histories of the Future: Mapping the Avant-Garde*, „Film History” 2008, nr 1, s. 6.
- <sup>63</sup> R. Sklar, *Does Film History Need a Crisis?*, „Cinema Journal” 2004, nr 1, s. 136.
- <sup>64</sup> *Watching in a Winter Wonderland*, „Sight and Sound” 2024/2025, nr 1, s. 105.
- <sup>65</sup> *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, red. J. Rosenbaum, A. Martin, BFI Publishing, London 2003, s. VI.
- <sup>66</sup> Z wyjątkiem *To Free The Cinema: Jonas Mekas and The New York Underground*, gdzie za sprawą Andrew Sarrisa, Johna Pruitta i Paula Arthura wybrzmiały pomijane dotąd wpływy de Laurota na wczesne lata NAC.
- <sup>67</sup> M. Casper, *I Was There*, „The New York Review of Books”, 7.06.2018, [https://www.nybooks.com/articles/2018/06/07/jonas-mekas-i-was-there/?lp\\_txn\\_id=1656355](https://www.nybooks.com/articles/2018/06/07/jonas-mekas-i-was-there/?lp_txn_id=1656355) (dostęp: 7.03.2026).
- <sup>68</sup> Tamże.
- <sup>69</sup> G. Yue, *Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas*, w: *Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.*, red. L. Pšibilskis, Lithuanian Art Museum, Wilno 2005, s. 145.
- <sup>70</sup> J. Mekas, *A Dance with Fred Astaire*, dz. cyt., s. 441.
- <sup>71</sup> K. Vyšniauskas, *Correcting the Record: Michael Casper on Jonas Mekas*, „NARA”, 16.01.2023, <https://nara.lt/en/articles-en/michael-casper-jonas-mekas> (dostęp: 7.03.2026).
- <sup>72</sup> C. Chabrol, *Revue des Revues*, „Cahiers du Cinéma” 1955, nr 45, s. 61.
- <sup>73</sup> Tenże, *Revue des Revues de Langue Anglaise*, „Cahiers du cinéma” 1955, nr 50, s. 50.
- <sup>74</sup> List Jonasa Mekasa do Edouarda de Laurota, 20 czerwca 1960. Materiały udostępnione dzięki uprzejmości Anthology Film Archive.
- <sup>75</sup> J. Mekas, *I Seem to Live...* dz. cyt., s. 218.
- <sup>76</sup> *A Discussion on the Legend of Film Culture*, w: *Jonas Mekas...* dz. cyt., s. 51. Transkrypcja rozmowy przygotowana dla „Cinema Scope” przez Petera Cartera.
- <sup>77</sup> H. Dziarska, *Listy z kanałów*, Oficyna Wydawnicza SGH, Warszawa 2023, s. 254.
- <sup>78</sup> List Edwarda Laudańskiego do Hanny Zawadzkiej, brak daty. Zbiory prywatne udostępnione dzięki uprzejmości Hanny Dziarskiej.
- <sup>79</sup> J. Lesage, C. Kleinhans, *The Fallacy of Prolepsis: A Critique of Yves de Laurot's Cinéma Engagé*, „Cinéaste” 1973, nr 4, s. 25-34.
- <sup>80</sup> Odnosnie do systemowej presji na spektakularyzm prowadzonych badań we współczesnej akademii zob. A. Kornbluh, *Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism*, Verso, London – New York 2023, s. 158-170.

<sup>81</sup> Michael Casper wskazywał, że litewskie wydanie pamiętników Mekasa, *Nie miałem dokąd iść*, zawiera fragment nieobecny w wydaniu angielskim, w którym autor wspomina

żydowskiego sklepikarza z Biržai, używając obraźliwego określenia *murzinas žydelis* – w wolnym tłumaczeniu na polski brudny Żyd. K. Vyšniauskas, *Correcting the Record...* dz. cyt.

## **Lukasz Kielpiński**

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktor czasopisma „Widok. Theories and Practices of Visual Culture”. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Współczesnej”, „Tekstach Drugich”, „Stanie Rzeczy”, „Czasie Kultury”, „Pleografie”, „Ekranach” i „Kinie”. Realizuje grant „Perły nauki” (dawniej „Diamentowy grant”) finansowany przez MNiSW i dotyczący krytycznej historii powojennej, amerykańskiej awangardy filmowej. Badania w tym zakresie prowadził na Uniwersytecie w Toronto (2023-24), w Institut für die Wissenschaften vom Menschen (IWM) w Wiedniu jako Jerzy Giedroyc Junior Fellow (2024-25) oraz na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley (2025-26) w ramach stypendium Fulbrighta. Okazyjnie zajmuje się krytyką filmową, za co był nagradzany w konkursie im. Krzysztofa Mętraka na najlepsze teksty krytycznofilmowe (2023-2025).

PhD candidate at the Doctoral School of Humanities, University of Warsaw. Editor at the academic journal *Widok. Theories and Practices of Visual Culture*. He has contributed to journals and magazines such as *Kwartalnik Filmowy*, *Kultura Współczesna*, *Teksty Drugie*, *Stan Rzeczy*, *Czas Kultury*, *Pleograf*, *Ekran*, and *Kino*. He is the principal investigator in a “Perły nauki” research grant, funded by the Polish Ministry of Science and Higher Education; his project focuses on the critical history of the postwar American film avant-garde. He has conducted research in this field at the University of Toronto (2023-24), the Institut für die Wissenschaften vom Menschen (IWM) in Vienna as Jerzy Giedroyc Junior Fellow (2024-25), and the University of California, Berkeley as Fulbright Visiting Student Researcher (2025-26). He is also a film critic awarded in the Krzysztof Mętrak Competition for the best Polish film criticism from young authors (2023-2025).

[lkielpinski@uw.edu.pl](mailto:lkielpinski@uw.edu.pl)

## Bibliografia

- Barett, G. R.** (1973). Jonas Mekas Interview. *Literature/Film Quarterly*, 1 (2), ss. 103–112.
- Battcock, G. (red.).** (1967). *The New American Cinema: A Critical Anthology*. New York: Dutton.
- Benjamin, W.** (1996). O pojęciu historii (tłum. K. Krzemieniowa). W: H. Orłowski (red.), *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* (ss. 413–425). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Cartwright, L.** (1984). The Front Line and the Rear Guard. *Screen*, 25 (6), ss. 58–66.
- Casper, M.** (2018). I Was There. *The New York Review of Books*. <https://www.nybooks.com/articles/2018/06/07/jonas-mekas-i-was-there/>
- Chabrol, C.** (1955). Revue des Revues. *Cahiers du Cinéma*, (45), s. 61.
- Chabrol, C.** (1955). Revue des Revues de Langue Anglaise. *Cahiers du Cinéma*, (50), s. 50.
- Christie, I.** (2008). Histories of the Future: Mapping the Avant-Garde. *Film History*, 20 (1), ss. 6–13.
- Dziarska, H.** (2023). *Listy z kanałów*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza SGH.
- Corthésy, F.** (2022). Beyond the United States: Three Propositions Toward a History of New American Cinema's Multiplicity of Sites in the 1960s. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 63 (1-2), ss. 137–147.
- Gregg, R.** (2022). „Without Jerome”: The Patronage of Jerome Hill and the Curating of 1960s American Experimental Work in Europe. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 63 (1-2), ss. 148–158.
- Guilford, J.** (2015). Against Transparency: Jonas Mekas, Vernon Zimmerman, and the West Coast Contribution to the New American Cinema. W: D. E. James, A. Hyman (red.), *Alternative Projections: Experimental Film in Los Angeles, 1945–1980* (ss. 101–114). Bloomington: Indiana University Press.
- Hagener, M.** (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hammen, S.** (1973). A Guide to the Available Guides in Personal Film. *Afterimage*, 1 (9), ss. 2–3.
- Hoberman, J.** (1981). Three Myths of Avant-Garde Film. *Film Comment*, 17 (3), ss. 33–35.
- Hoberman, J.** (1984). After Avant-Garde Film. W: B. Wallis (red.), *Art After Modernism: Rethinking Representation* (ss. 59–73). New York: New Museum of Contemporary Art.
- Huyssen, A.** (1988). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- James, D. E.** (1978). Semiology and the Independent Film: A Review of Criticism and Theory. *Quarterly Review of Film Studies*, 3 (3), ss. 389–403.
- James, D. E.** (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- James, D. E.** (1992). *To Free the Cinema: Jonas Mekas and The New York Underground*. Princeton: Princeton University Press.
- Knowles, K.** (2009). Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson. *Screen*, 50 (3), ss. 347–349.
- Kornbluh, A.** (2023). *Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism*. London – New York: Verso.
- Labayen, M. F., Sundholm, J.** (2022). Promoting and Curating US Experimental Cinema in Europe: „The Western American Experimental Film” Tour in 1963 and

- the New American Cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 63 (1-2), ss. 183-195.
- Lesage, J., Kleinhans, C.** (1973). The Fallacy of Prolepsis: A Critique of Yves de Laurot's Cinéma Engagé. *Cinéaste*, 5 (4), ss. 25-34.
- MacDonald, S.** (1984). Interview with Jonas Mekas. *October*, 29, ss. 82-116.
- MacDonald, S.** (1988). Avant-Garde Film: Cinema as Discourse. *Journal of Film and Video*, 40 (2), ss. 33-42.
- Mekas, J.** (1962). Notes on the New American Cinema. *Film Culture*, (24), ss. 6-16.
- Mekas, J.** (2005). A Few Notes on Jerome Hill. W: R. Haller (red.), *Perspectives on Jerome Hill and Anthology Film Archives* (ss. 5-9). New York: Anthology Film Archives.
- Mekas, J.** (2017). *A Dance with Fred Astaire*. New York: Anthology Editions.
- Mekas, J.** (2019). *I Seem to Live: The New York Diaries, Vol. 1, 1950-1969*. Leipzig: Spector Books.
- Michelson, A.** (1973). Camera Lucida/Camera Obscura. *Artforum*, 11 (5), ss. 30-37.
- New American Cinema Group** (1961). The New American Cinema Group. *Film Culture*, (22-23), ss. 130-133.
- Noguez, D.** (1985). *Une renaissance du cinéma. Histoire, économie, esthétique*. Paris: Klincksieck.
- Pabiś-Orzeszyna, M.** (2020). *Źwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Penley, C., Bergstrom, J.** (1978). The Avant-Garde: Histories and Theories. *Screen*, 19 (3), ss. 113-127.
- Powers, J.** (2023). *Technology and the Making of Experimental Film Culture*. New York: Oxford University Press.
- Powers, J.** (2024). Processing Problems: Experimental Film, Pornography, Historiography. W: K. Knowles, J. Walley (red.), *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema* (ss. 345-366). Cham: Palgrave Macmillan.
- Rabinovitz, L.** (2003). *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943-71*. Urbana: University of Illinois Press.
- Ramey, K.** (2002). Between Art, Industry and Academia: The Fragile Balancing Act of the Avant-Garde Film Community. *Visual Anthropology Review*, 18 (1-2), ss. 22-36.
- Renan, S.** (1967). *An Introduction to the American Underground Film*. New York: Dutton.
- Rosenbaum, J., Martin, A. (red.)**. (2003). *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*. London: BFI Publishing.
- Sitney, P. A. (red.)**. (2000). „*Film Culture*” Reader. New York: Cooper Square Press.
- Sitney, P. A. (red.)**. (1975). *The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*. New York: Anthology Film Archive, New York University Press.
- Sitney, P. A.** (1967). The New American Cinema Exposition. *Film Culture*, (46), ss. 22-31.
- Sitney, P. A.** (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Wyd. 3. New York: Oxford University Press.
- Sklar, R.** (2004). Does Film History Need a Crisis?. *Cinema Journal*, 44 (1), ss. 134-138.
- Smoodin, E.** (2014). As the Archive Turned: Writing Film Histories without Films. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, 14 (2), ss. 96-100.

- Suarez, J. A.** (1996). *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Toeplitz, J.** (2025). *Hollywood and After: The Changing Face of American Cinema* (tłum. B. Sulik). London: Routledge.
- Tyler, P.** (1969). *Underground Film: A Critical History*. New York: Grove Press.
- Vyšniauskas, K.** (2023). Correcting the Record: Michael Casper on Jonas Mekas. *NARA*. <https://nara.lt/en/articles-en/michael-casper-jonas-mekas>.
- Yue, G.** (2005). Fragments of Paradise: The Films of Jonas Mekas. W: L. Pšibilskis (red.), *Jonas Mekas: Conversations, Letters, Notes, Misc. Pieces etc.* (ss. 136-160). Vilnius: Lithuanian Art Museum.
- Zryd, M.** (2006). The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance. *Cinema Journal*, 45 (2), ss. 17-42.
- Žižek, S.** (2025). *Quantum History*. London: Bloomsbury Publishing.