

EWA WÓJTOWICZ

MEDIOSFERA PAMIĘCI

EWA WÓJTOWICZ

Doktor hab. w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), doktor nauk humanistycznych (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016) oraz tekstów naukowych i krytycznych. Pracuje na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Więcej na stronie: <https://ewawojtowicz.wordpress.com/>.

Najnowsza książka Piotra Zawojskiego *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* poświęcona jest ruchomym obrazom: ich produkcji i nieopanowanej proliferacji w medialnym krajobrazie, a także recepcji w rzeczywistości silnie nasyconej obrazami. Publikacja ta wyróżnia się wśród wielu opracowań wpisujących się w naukową debatę nad obrazem przede wszystkim dlatego, że do analizy problemu angażuje także subiektywną sferę pamięci. Na gruncie teorii wspartej empirią odbiorczych doświadczeń podejmuje problematykę obrazu nie tylko (jak zapowiada tytuł) ruchomego czy też cyfrowego, ale także hybrydycznego, jak ma to miejsce na przykład w przywoływanych eksperymentach nowizualnych.

Wyjście od motta „przeszłość jest obcym krajem”, przytaczającego wypowiedź Lesiego Polesa Hartleya, przypomina już na wstępie lektury o doświadczeniu obcości, z jakim wszyscy mieliśmy do czynienia podczas pierwszego spotkania z mediami dla nas nowymi (czy to indywidualnie, czy to w makroskali), oraz dzisiejszym stanie pewnej obcości, jakiego doznajemy, rekonstruując swoje ówczesne wrażenia¹. Omawiana tu książka wydaje się zaznaczać pewien etap w pracy naukowej autora, o czym sam zresztą pisze: „Powroty do kiedyś zobaczonych i przeżytych obrazów często zaskakują nieoczywistością własnych reakcji, interpretacji i wartościowania”². Dlatego tak istotne jest uważne przyglądanie się własnym wnioskom z przeszłości, formułowanym wówczas *in statu nascendi*,

¹ P. Zawojski, *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2017, s. 7.

² Tamże, s. 9.

często przy pomocy dopiero kształtującego się równocześnie aparatu metodologicznego. To właśnie czyni Piotr Zawojski, odwołując się do swych wieloletnich doświadczeń nie tylko badacza, akademika, kuratora, dyrektora artystycznego czy dziennikarza, ale przede wszystkim aktywnie poszukującego uczestnika kultury, świadomego, że w toku tego uczestnictwa ulegała ona gruntownej przemianie, przekształcając się w cyberkulturę. Dlatego właśnie umieszczając na początku omawianego tomu tekst pochodzący z roku 1994, wskazuje on na wagę refleksji mającej swój początek w czasach, gdy „świat [mediów – przyp. EW] był jeszcze młody”, by sparafrazować wypowiedź jednego z artystów postinternetowych, Constanta Dullaarta³. Podejmowany wówczas namysł nad obrazami był początkiem długiej badawczej drogi autora, na którą złożyły się między innymi „próby systematyzacji i składania wielu fragmentów myślenia o obrazach [...] w większe całości, obejmujące istotne zagadnienia rzeczywistości medialnej, takie jak fotografia cyfrowa⁴, sztuka nowych mediów⁵, cyberkultura⁶, sztuka obrazu i obrazowania w przestrzeni medialnej⁷, technokultura⁸, bio art i sztuka technonaukowa w perspektywie posthumanistycznej i transhumanistycznej⁹¹⁰. Z poszczególnych etapów owych „prób” i „fragmentów” składa się cała lista lektur autorstwa Piotra Zawojskiego, których nie powinno zabraknąć w bibliotece podręcznej żadnego z badaczy (i, naturalnie, żadnej z badaczek) współczesnej sztuki mającej związek z (nowymi) mediami.

Sam tytuł książki odsyła do przeszłości na dwa sposoby: przypomina o bardzo wczesnej nomenklaturze filmoznawczej (ruchome obrazy jako konsekwencja zaistnienia w obiegu kultury obrazów statycznych, czyli fotografii), kiedy to fenomenem był sam ruch obrazów, ale odnosi się też do przestrzeni pamięci. Obrazy mogą zostać w niej unieruchomione jak klatki filmowe w słynnym fragmencie *Człowieka z kamerą* Wiertowa, w którym montażystka zatrzymuje na chwilę w kadrze ciętą taśmę, co przenosi film na metapoziom¹¹. Dzięki takiemu formalnemu zabiegowi ujawnia się istota filmu, który przypomina o swej iluzyjności. W przeglądzie obrazów, ich sekwencji i kontekstów, jakie towarzyszyły kontaktowi autora z omawianymi dziełami (filmami, instalacjami interaktywnymi i *site-specific*, performance'ami itd.), tego rodzaju metapoziom pojawia się

3 C. Dullaart, *A Letter to Jennifer Knoll*, Rhizome, 5 września 2013, <http://rhizome.org/editorial/2013/sep/5/letter-jennifer-knoll/> (20 czerwca 2018).

4 *Teoria i estetyka fotografii cyfrowej. Antologia*, wybór, wprowadzenie i red. naukowa P. Zawojski, tłum. J. Kucharska, K. Stanisław, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.

5 *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Instytucja Kultury, Katowice – Miasto Ogrodów, Katowice 2015.

6 P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo „Poltext”, Warszawa 2010.

7 P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

8 P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

9 *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Wydawnictwo „13 Muz”, Szczecin 2015.

10 P. Zawojski, *Ruchome obrazy...*, dz. cyt., s. 7. Przypisy 4–9 pochodzą od autora recenzowanej książki, jako odsyłacze wynikające z cytatu.

11 Ten fragment zaczyna się w 22 minucie filmu Wiertowa.

bardzo wyraźnie, zwłaszcza w tych fragmentach, w których akcentowana jest rola dyspozytywu.

Drugie bowiem znaczenie przeszłości jest bardziej indywidualne i zdecydowanie subiektywne, niemalże proustowskie. Zawojski pisze o tym także z osobistej perspektywy, odnosząc się do seansu *Posłańca* Loseya: „najbardziej niezwykle jest wspomnienie tego kogoś, kim byłem, oglądając czterdzieści lat temu arcydzieło brytyjskiego reżysera”¹². To wrażenie reminiscencji, którym autor dzieli się z czytelnikami, znane jest każdemu, kto świadomie powraca myślą do formatywnych doświadczeń wynikających z kontaktu z dziełami sztuki zdolnymi ugruntować światopoglądowy fundament.

Struktura treści *Ruchomych obrazów...* oparta jest na dwóch komplementarnych częściach. Pierwszą autor określa mianem apriorycznej, jako że zawiera teksty o charakterze teoretycznym, których tematem jest „obraz i [...] kwestie wizualności (oraz widzialności)”¹³. Druga część książki jest, jak ujmuje Zawojski, aposterioryczna w tym sensie, że stanowi zbiór wypowiedzi, z których każda stanowi osobne studium przypadku. Są one połączone niektórymi wątkami przenikającymi transwersalnie całość książki, jak na przykład omawiana z różnych perspektyw problematyka twórczości Lecha Majewskiego.

W pierwszej części książki na tytułowe „reminiscencje teoretyczne” składa się osiem tekstów powstałych na przestrzeni niemal ćwierćwiecza. Nie są to jednak wyłącznie przedruki, ale także teksty stanowiące rodzaj retrospektywnego dialogu z tym, co zgodnie z badawczą intuicją sprzed lat okazało się nośne i ponadczasowe. Część tę otwiera *Teleekran zamiast ekranu. Wyczerpanie, przeobrażenie czy śmierć kina?* (1994), dla którego mottem jest wypowiedź Nam June Paika z połowy lat sześćdziesiątych XX wieku. O tym, jak od tego czasu do połowy lat dziewięćdziesiątych (także dzięki temu artyście) fundamentalnie przeobraziły się artystyczne i techniczne realia, wspominać nie trzeba, za tymi przeobrażeniami powinna jednak podążać teoria, co tekst ten z powodzeniem czyni. *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii* (2004/2015) przypomina nie tylko o wartościowej (i poszukiwanej dziś) pozycji, jaką był przekład Flussera wydany nakładem katowickiej ASP. *Glosa do Traktatu o obrazie Zbigniewa Rybczyńskiego* (2009) to rozbudowany komentarz dotyczący zarówno poznańskiej wystawy artysty oraz wydanej w jej ramach książki, jak i całego *œuvre* tego niezwykłego twórcy. Ścisłe za to współczesny tekst *Studio Ideale – utopia (nie)zrealizowana?* (2017) ujmuje w teoretyczne ramy to, co w pracy podjętej w ramach powołanego przez Rybczyńskiego studia CeTA we Wrocławiu jest już historią. Dlatego logicznym następstwem wykładni myśli artysty (jako teoriopraktyki) jest przedstawienie przez Zawojskiego teoretycznej propozycji Ogólnej Teorii Obrazu (OTO) w tekście *Między (?) wirtualnością a rzeczywistością. Sztuka ruchomego obrazu w epoce post-digitalnej* (2017). Koresponduje on z treścią wydanej przed kilku laty książki tego autora *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), w której pro-

¹² P. Zawojski, *Ruchome obrazy...*, dz. cyt., s. 12.

¹³ Tamże, s. 8.

blematyka ram formalnych teoretycznego namysłu nad istotą obrazów została już nakreślona. Dwa kolejne teksty zamieszczone w „części teoretycznej” książki, czyli *Poza przedstawianiem i wizualizacją. Sonowizualne stymulanty doświadczeń polisensorycznych* (2015) oraz *Bio Life versus (?) Artificial Life* (2016), pozwalają na wgląd w złożone zależności między teorią a praktykami sztuki wykraczającymi poza znane kryteria sztuk audiowizualnych, lokowanych zazwyczaj w kręgu tradycji wzrokocentrycznej. W omawianych przykładach, zwłaszcza pierwszym, o wiele ważniejsze niż czysto optyczne są doświadczenia sensualne, psychosomatyczne, wynikające z nietypowych sposobów oddziaływania sztuki na widza. Natomiast sztuka wyrastająca z kondycji posthumanistycznej i nierzadko także postantropocentrycznej dotyka często zagadnień dla człowieka wręcz fundamentalnych, na co Zawojski zwraca uwagę, uznając, że „działania artystyczne można potraktować jako rodzaj laboratorium idei”¹⁴.

Niemalym pożytkiem – na przykład dla czytelników będących studentami kierunków artystycznych i humanistycznych – jest to, że w książce Zawojskiego znaleźć można odsyłacze do całej biblioteki tematycznie powiązanych lektur. Przykładem jest tekst wieńczący pierwszą część książki, *Teoria obrazu z ducha nauki o obrazie się wyłaniająca. Prolegomena*. Piotr Zawojski, umiejętnie posługując się tytułami i kluczowymi pojęciami pochodzącymi z tekstów najważniejszych teoretyków podejmujących namysł nad obrazem, wymienia w nim między innymi poglądy Victora Stoichity, Georges’a Didi-Hubermana, Hansa Beltinga, Jeana-Jacques’a Wunenburgera, Gottfrieda Boehma, Lamberta Wiesinga, Edouarda Pontremoliego, Williama J. Thomasa Mitchella i innych.

Część pierwszą książki zamyka więc tekst będący przeglądem stanu wiedzy na temat badań nad obrazami, a także udokumentowaniem przedsięwzięcia związanego z budowaniem autorskiej teorii obrazowania. Część druga natomiast, zatytułowana *Reminiscencje krytyczne*, gromadzi 21 artykułów na tematy tak różnorodnych, jak: „poezja konkretna, fotografia (tradycyjna, cyfrowa, postmedialna), film (dokumentalny, fabularny, animowany), prezentacja twórczości reżysera filmowego w muzeum, sztuka wideo, wirtualne muzeum, eksperymentalny film i wideo, architektura, obrazy w sieci, instalacja wideo, instalacja interaktywna, festiwale sztuki nowych mediów, performans, inne kino, video art”¹⁵, których dobór i przegląd sam autor definiuje jako „rodzaj autocharakterystyki”¹⁶.

Jednocześnie mamy tu do czynienia z przeglądem doświadczeń reprezentanta tej generacji, która pierwsze doświadczenia intelektualne zdobywała jeszcze w stosunkowo linearnej i logocentrycznej kulturze epoki Gutenberga¹⁷. Na oczach przedstawicieli tego pokolenia za sprawą (r)ewolucji cyfrowej wszystko się zmieniło, w tym także kontakt z obrazami, ich obieg, znaczenie, ontologia, a wreszcie

¹⁴ Tamże, s. 99.

¹⁵ Tamże, s. 121.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Na to pokoleniowe zjawisko zwracają uwagę, już na pierwszej stronie wstępu, autorzy i autorki monografii zbiorowej *Przekaz digitalny... (Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej)*, red. E. Szczęsna, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2015, s. 5).

kategorie i ramy badawcze, w jakich możemy postrzegać obrazy. Dlatego też aktywność krytyczna Zawojckiego, przejawiająca się poprzez publikowanie recenzji i omówień znaczących wystaw, premier filmowych, festiwali oraz innych przejawów życia kulturalnego, jest także dowodem na nieustanne aktualizowanie się problematyki badanej przezeń od ponad dwudziestu lat.

Dość logicznie więc z powyższymi kwestiami wiąże się fakt, że drugą część książki otwiera esej *Słowo – litera – cyfra lub/i obraz. O twórczości Stanisława Drózdza* (2011), dla którego punktem wyjścia jest, znajdująca się w przestrzeni miejskiej Katowic, praca *lub* Drózdza, autora nie tyle obrazów *sensu stricto*, co raczej twórcy intermedialnego, conceptualisty działającego między sztukami wizualnymi a poezją konkretną. Kolejne teksty w tej poświęconej krytyce sztuki części książki to studia przypadków, takie jak *O „Archeologii Nowych Mediów” Janusza Musiała* (2010) i *Świat z cegieł. Realizm subiektywny* Ryszarda Czernowa (2013), a także omówienie instalacji *Behind the Wall* Marka Chołoniewskiego, filmu *Schody* Zbigniewa Rybczyńskiego oraz działania performatywnego Mariny Abramović w nowojorskim MoMA. Oprócz podjętego w pierwszych trzech esejach tematu sztuk wizualnych (poezja konkretna w przestrzeni miejskiej, fotografia, cybergrafia) powraca pierwiastek filmoznawczy, poprzez omówienia polskich filmów znacznie różniących się od siebie tematycznie i gatunkowo, jak: *Abu Haraz* (2012) Macieja Drygasa, *Jesteś Bogiem* (2012) Leszka Dawida oraz *Z daleka widok jest piękny* (2011) Wilhelma i Anki Sasnalów. Następna grupa tekstów dotyczy wystaw w krakowskim Muzeum Narodowym, których tematyka oscyluje wokół kina – czy to autorskiego, jak w przypadku Juliana Józefa Antoniszczaka (*Antonisz: Technika jest dla mnie rodzajem sztuki*, 2013), czy to fabularnego, w przypadku talentu w wymiarze niemal totalnym, jak w przypadku wystawy *Stanley Kubrick* (2014). Oprócz recenzji znaczących wystaw w dalszej części książki znajdujemy także tekstowy tryptyk: *Wokół twórczości Lecha Majewskiego* (2011), *Viola i Majewski na weneckim Biennale* (2007) oraz *Transmedialne wędrówki przez świat sztuki Lecha Majewskiego* (2011). Interesująco korespondują ze sobą dwa przekrojowe tematycznie teksty: *Wideo – czyli widzieć (i słyszeć)* (2013) oraz *(Nie)możliwości awangardy. Polskie kino eksperymentalne po roku 1990* (2015), stanowiące omówienie polskiej sztuki w obszarze intermediów – na pograniczu kina, sztuk wizualnych i krytycznie ukierunkowanego postkonceptualizmu.

Końcowa partia „części krytycznej” to recenzje i zapisy doświadczeń z festiwali sztuki – od 14. Biennale Architektury w Wenecji przez zorganizowany w postindustrialnych przestrzeniach Eindhoven festiwal STRP (2009) do odbywającego się wówczas dopiero po raz drugi w austriackim Krems intermedialnego festiwalu Kontraste (2012). Piotr Zawojcki omawia także, nie tylko przy okazji analizy dorobku Lecha Majewskiego, ale też w tekście *Filmoteka w Muzeum Sztuki Nowoczesnej* (2016), sytuację polskich instytucji kultury. Zawarte w tomie, nawet nieobszerne eseje są rzetelne faktograficznie, pogłębione badawczo, a przy tym skondensowane jak dobry skrypt. Niektóre z nich to miniatury, które zachęcają czytelników – poprzez przywoływane odniesienia – do dalszej indywidualnej eksploracji tematu, jak wzmiankowany już tekst o audiowizualnych aspektach sztuki wideo *Wideo – czyli widzieć (i słyszeć)* czy analiza filmu Zbigniewa Rybczyń-

skiego *Schody* z 1987 roku, odczytanego „jako audiowizualny palimpsest” (2011). Do twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego czy Lecha Majewskiego Zawojski wraca zresztą w książce wielokrotnie, ujmując ich sztukę to problemowo, to zaś chronologicznie na osi pamięciowych reminiscencji, z uwzględnieniem własnych doświadczeń relacji krytyka sztuki z artystami.

Domykający książkę tekst *Historia pewnej kasety VHS* (2013) zapowiada przejście do perspektywy bardziej osobistej, odnajdujemy ją w wyjaśnieniu powodów przemian w zakresie tego, na czym Piotr Zawojski koncentrował przez wiele lat swą uwagę badawczą:

w zaskakujących przypadkach, jakichś intuicjach, ale też w oporze wobec metodologicznej poprawności, konsekwentnym przywiązaniu do anarchistycznych (resp. dadaistycznych) i antymetodologicznych poglądów Paula Feyerabenda. Taki teoretyczny i filozoficzny background musiał prowadzić do nieustannego wątpienia w sens uprawianego „zawodu” kulturoznawcy, filmoznawcy, medioznawcy. Ale jednocześnie przewrotny Feyerabendowski imperatyw (anything goes) nieustannie przypomina(ł) o konieczności utrzymania wysokich standardów własnej praktyki¹⁸.

Najważniejszą jednak eksplikację autorską znajdujemy na zakończenie lektury *Ruchomych obrazów...*, w tekście *Ja w kilku osobach/kilka osób we mnie. Perspektywa autobiograficzna*, będącym podsumowaniem wieloletnich doświadczeń składających się na całość pomimo deklarowanego pluralizmu tożsamości. Nie tylko jednak po jego lekturze, ale przede wszystkim po przeczytaniu całej książki dostrzegamy, że autor jest teoretykiem, który rozumie sztukę nowych mediów i wie, jak podążać jej tropami, a teorię stosuje do formułowania pogłębionej refleksji na jej temat. Warto także przypomnieć to, na co wskazał przywołany w jednym z tekstów Stanley Kubrick, „iż utrwalił się w tradycji taki zwyczaj, że filmy kinowe [...] ogląda się tylko raz”¹⁹. Powołując się na słowa wielkiego reżysera, można by zatem zastanowić się, dlaczego wartościowe teksty naukowe i krytyczne miałyby być publikowane tylko raz, zwłaszcza w periodykach, do których dostęp – po wyczerpaniu (niekiedy niezbyt dużego) nakładu – bywa utrudniony. Na przykładzie omawianej książki Piotra Zawojskiego widać, że ze wszech miar warto gromadzić tekstowe *ephemera* w zwartych tomach. Jest to pożyteczne w dwojnasób: po pierwsze, autorzy mają szansę aktualizować swoje badania i modyfikować wnioski zgodnie z bieżącym stanem rzeczy (w omawianej książce przykładem jest rozdział o Rybczyńskim), po drugie, czytelnicy mogą w ten sposób otrzymać pełniejszy obraz omawianego zagadnienia.

Nie ma wątpliwości, że książka *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* stanowić będzie ważną i potrzebną na polskim rynku wydawniczym pozycję nie tylko ze względu na walory ściśle merytoryczne. Na uwagę zasługuje także decyzja autora o włączeniu do niej tekstów z zakresu krytyki sztuki: od miniatur przez recenzje ważnych, przekrojowych wystaw (tak z za-

¹⁸ P. Zawojski, *Ruchome obrazy...*, dz. cyt., s. 275.

¹⁹ Tamże, s. 204.

kresu sztuki głównego nurtu, jak i tych ukierunkowanych na bliższą Zawojskiemu sferę sztuki nowych mediów) aż po teksty dotyczące aktualnych zagadnień dotyczących świata sztuki, z elementami polemicznymi. Niedostrzeżenie przez świat nauk humanistycznych poznawczego waloru krytyki artystycznej prowadzi często do jej niesłusznego niedowartościowania. Jak jednak akcentuje w ostatnim zdaniu swojej książki Zawojski, „to ta sama praca, chociaż rozmaicie się manifestująca”²⁰. Intelktualny potencjał tekstów krytycznych wybranych przez Piotra Zawojskiego do publikacji pozwoli być może na krok w stronę należytego docenienia namysłu nad sztuką, zwłaszcza w odniesieniu do jej ujęcia wymagającego specjalistycznej wiedzy. Potrzebny jest w tym celu (jak to ujął niegdyś Mieczysław Porębski) krytyk ekspert, którym – czego dowodzą teksty zgromadzone w drugiej części książki – Zawojski bez wątpienia jest, pomimo iż w tekście o weneckim Biennale Architektury rezerwuje dla siebie zaledwie rolę krytyka *le grande dilettante*, przyznając się do inspiracji myślą Jerzego Jedlickiego zawartą w *Manifestie dyletanta* (1988)²¹. Komentuje to następująco: „połączenie profesjonalnego podejścia do sztuki najnowszej z pasją dyletanta, czyli amatora i miłośnika, to coś na kształt programu wyznaczającego sposób podejścia do prezentowanych w tej książce artystów i ich realizacji”²². Program ten, mimo tak sformułowanych odautorskich zastrzeżeń (z którymi zresztą trudno się zgodzić, jako że treść książki świadczy raczej o przeciwieństwie dyletantyzmu), udaje się z powodzeniem zrealizować w omawianej książce. Dlatego *Ruchome obrazy...* to książka mająca szansę stać się znakomitą lekturą zarówno dla akademików: filmoznawców, medioznawców, kulturoznawców i badaczy sztuki (którzy z pewnością będą polecać ją swoim studentom), jak i wszystkich tych, którzy uczestnicząc w życiu kulturalnym poprzez oglądanie wystaw, filmów czy rozmaitych spektakli audiowizualnych, spotykają się z wielością znaczeń generowanych przez obrazy i odczuwają konieczność ich świadomej interpretacji.

Zawojski, Piotr. *Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne* [*Moving images caught in the memory. Theoretical and critical reminiscences*]. Katowice: Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2017.

Data wpłynięcia: 16 kwietnia 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 maja 2018 r.

SŁOWA KLUCZOWE: mediosfera, filmoznawstwo, teoria obrazu, audiowizualność, pamięć

KEY WORDS: mediosfera, film studies, theory of image, audiovisuality, memory

²⁰ Tamże, s. 295.

²¹ Por. T. Gryglewicz, *Parę uwag na temat krytyki artystycznej dawniej i dzisiaj. Poświęcone pamięci prof. Mieczysława Porębskiego, ostatniego krytyka w dawnym (dobrym) stylu*, [w:] *Krytyka sztuki. Filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Ł. Guzek, ASP w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 9–13 oraz J. Jedlicki, *Manifest dyletanta*, „Res Publica” 4/1988, s. 87.

²² P. Zawojski, *Ruchome obrazy...*, dz. cyt., s. 122.