

Łukasz Kiełpiński

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-4977-9089

Widma i mokradła nowej humanistyki

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2024.1.10>

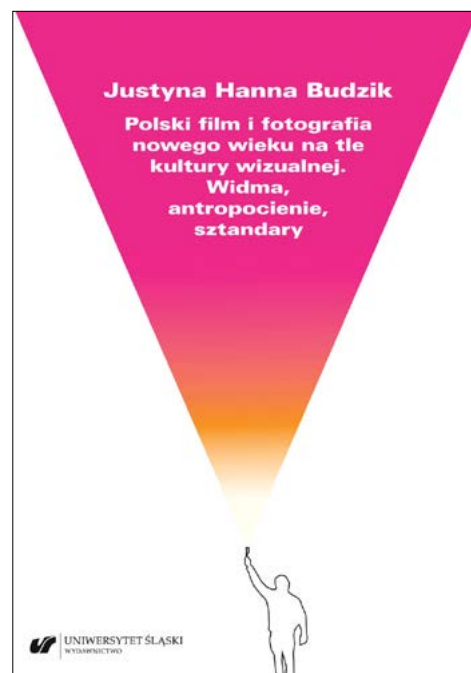
Recenzja książki Justyny Hanny Budzik, *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023

Streszczenie

Artykuł jest recenzją książki Justyny Hanny Budzik *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary* (2023). Autor rekonstruuje główne kategorie, którymi posługuje się w swojej rozprawie Budzik, i odnosi je do współczesnych tendencji w tzw. nowej humanistyce. Zawarta w książce propozycja teoretyczna stanowi ożywczy postulat myślenia nie tylko o filmie i fotografii, lecz także poprzez film i fotografię w celu wypracowania bardziej adekwatnych pojęć do opisu naszej rzeczywistości.

Słowa kluczowe

nowa humanistyka, widmontologia, postantropocentryzm, kultura wizualna, humanistyka zaangażowana



Nie ulega wątpliwości, że tym, co napędza nową książkę Justyny Hanny Budzik, jest chęć nie tyle myślenia o filmie i fotografii, ile myślenia poprzez film i fotografię. Sama autorka przyznaje to zresztą wprost, kiedy pisze, że „badanie filmów i fotografii ma w moim odczuciu również charakter myślenia obrazami” (s. 33). To subtelne, acz bardzo znaczące, przesunięcie akcentu sprawia, że książka *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary* ma potencjał stania się zajmującą lekturą nie tylko dla filmoznawców, ale także – a może przede wszystkim – dla kulturoznawczyń, kulturoznawców, literaturoznawców, literaturoznawczyń, historyczek i historyków sztuki oraz filozofów i filozofek. Czerpiąc obficie z aparatu pojęciowego tzw. nowej humanistyki, autorka rozwija refleksje, które wymykają się tradycyjnym podziałom dyscyplinarnym. Ostatecznie bowiem wywód Budzik jest rozpięty gdzieś między myślą krakowskiego literaturoznawstwa i teorią rozwijaną na łamach „Tekstów Drugich” a warszawskim kulturoznawstwem oraz tamtejszymi projektami badawczymi realizowanymi pod sztandarem „kultury wizualnej” przez Zakład Filmu i Kultury Wizualnej.

Już zawarte w tytule książki hasło „kultura wizualna” sygnalizuje, że znajdujące się w książce rozważania nie skupiają się na formalistycznej analizie obrazów, a proponowane interpretacje kładą raczej nacisk na społeczne znaczenia omawianych filmów i fotografii. Autorka odwołuje się bowiem do anglosaskiej tradycji *visual culture studies*, a po części także do niemieckiej dyscypliny, jaką jest *Bildwissenschaft*. Budzik jednak zdaje sobie sprawę z tego, że oba pola badawcze doczekały się rodzimej konceptualizacji zaproponowanej przed badaczki i badaczy z Instytutu Kultury Polskiej UW pod nazwą „badań nad kulturą wizualną”. Ten gest wyjaśniania stosunkowo nowych koncepcji, poprzez już powstałe teksty wprowadzające je na polski grunt badawczy, pojawia się w książce wielokrotnie. Autorka jest świadoma istnienia polskojęzycznej literatury wykorzystującej przywoływane przez nią metodologie i bogato się do tych rodzimych adaptacji odnosi. Ostatecznie prawdziwa nowatorskość książki nie leży w obranych perspektywach metodologicznych – te bowiem były już stosowane także w polskiej literaturze – lecz w aplikowaniu ich do współczesnych obrazów rodzimej sfery wizualnej w celu uruchomienia heurystycznego potencjału nowej humanistyki do opowiedzenia naszej rzeczywistości w innym świetle. Referując za Łukaszem Zarembą, Budzik przyznaje, że kluczowe są dla niej właśnie „sposoby widzenia”, które można dostrzec w analizowanych obrazach (s. 33). Dopatruje się bowiem w nich szansy na wyostrenie naszej wrażliwości oraz na inne zobaczenie świata, które może zaowocować bardziej adekwatnym nań spojrzeniem.

Struktura książki jest przejrzysta i czytelna już na etapie zapoznawania się ze spisem treści. Pierwszy rozdział pełni rolę rozwiniętego wstępu, w którym autorka

sygnalizuje swoje intencje i ambicje, jednocześnie zapowiadając, z jakich tradycji metodologicznych będzie korzystać w kolejnych, analitycznych rozdziałach. Już w pierwszych zdaniach dowiadujemy się, że celem książki jest zderzenie „filmowych i fotograficznych kadrów z myślami, które ożywiają współczesną humanistykę” (s. 9). I choć autorka w różnych miejscach sygnalizuje mnogość „dorzeczy” nowej humanistyki, to jej rozprawę organizują trzy zasadnicze figury myślowe, a każdej z nich poświęca ona po jednym rozdziale. W drugim rozdziale autorka posługuje się widmontologią, żeby wyjaśnić współczesne filmowe i fotograficzne powroty do okresu PRL, a obiektem koncentrującym jej rozważania staje się wizerunek socmodernistycznego bloku z wielkiej płyty. Rozdział trzeci korzysta z rozpoznania teorii postantropocentrycznych i kategorii „antropocienia”, by pokazać, jak pozornie marginalne elementy natury, takie jak błoto czy kurz, mogą stać się kluczowymi elementami filmowych i fotograficznych historii. Wreszcie rozdział czwarty – zdecydowanie najkrótszy i najmniej steoretyzowany – wykorzystuje kategorię „sztandaru”, by opowiedzieć o współczesnych, wizualnych przejawach kontestacji wobec dominującej w ostatnich latach symboliki narodowo-katolickiej. Każdy z trzech rozdziałów analitycznych poświęcony jest w większości przykładom filmowym, które dopełniają następnie obrazy fotograficzne – nie ulega bowiem wątpliwości, że Budzik większy nacisk kładzie na analizę filmów niż fotografii. Pomiędzy każdym z rozdziałów autorka umieściła pod hasłem „Przenikania” krótkie refleksje wyjaśniające powiązania pomiędzy poszczególnymi częściami książki.

Rozdział drugi, skoncentrowany wokół kategorii „widmontologii”, jest rozwinięciem artykułu opublikowanego przez badaczkę w 2018 roku na łamach „Pleografu. Kwartalnika Akademii Polskiego Filmu”¹. Autorka wykorzystuje zaproponowaną przez Jacques’a Derridę perspektywę widmontologii (fr. *hantologie*), zapośredniczając ją przez rodzimą konceptualizację tego pojęcia w ujęciu Andrzeja Marca w książce *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (2015). Budzik wykorzystuje ten sposób myślenia do analizy wizualnych reprezentacji blokowisk z wielkiej płyty w polskim kinie i fotografii, co w moim odczuciu stanowi niezwykle trafny wybór obiektu widmontologicznych badań. Szare, monumentalne, wschodnioeuropejskie blokowisko to bowiem obraz o szczególnie silnej mocy afektywnego oddziaływania – do tego stopnia, że Frederic

1 J.H. Budzik, *Nawiedzone czasy. Widma w najnowszym polskim kinie i fotografii*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 4; <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/nawiedzone-czasy-widma-w-najnowszym-polskim-kinie-i-fotografii/662> [dostęp: 18.12.2023].

Jameson pisał o obrazie ponurych i przytłaczających osiedli w bloku wschodnim jako jednym z elementów, które przyczyniły się do kulturowej porażki ZSRS w starciu z zachodnią estetyką kolorowego konsumpcjonizmu. Nie ulega wątpliwości, że także w filmach i fotografiach, które przywołuje autorka, obraz bloków z wielkiej płyty stanowi istotny element kreowania specyficznej, zazwyczaj przygnębiającej aury miejsca akcji.

Zdaniem autorki perspektywa widmontologiczna „skutkuje skupieniem np. na śladach przeszłości i przecuciach przyszłości, jakie możemy odnaleźć nie tylko w filmowym czasie teraźniejszym, którym jest czas okołotransformacyjny, ale i w różnego typu miejscach” (s. 45). Socmodernistyczne osiedla funkcjonują tu zatem jako rezerwuary niespełnionych obietnic, będących niegdyś źródłem nadziei, które nigdy nie mogły zostać spełnione. Autorka rozwija tę myśl na przykładzie m.in. filmów: *Zjednoczone stany miłości* (reż. Tomasz Wasilewski, 2016), *Ostatni komers* (reż. Dawid Nickel, 2020) i *Inni ludzie* (reż. Aleksandra Terpińska, 2021) oraz projektów fotograficznych, m.in. *Lato w mieście* Mikołaja Długosza, W-70 Nicolasa GrosPierre’a i *Citymorphosis* Marka M. Berezowskiego.

Najlepiej jednak „widmo utraconych przyszłości” widać na przykładzie przywoływanego w tym rozdziale filmu dokumentalnego *Superjednostka* (reż. Teresa Czepiec, 2014). Bohaterem tej produkcji jest blok mieszkalny przy ulicy Korfantego 16-32 w Katowicach, zbudowany w latach 1967-1972. Pierwotnie miał być on realizacją modernistycznej utopii – podczas projektu inspirowano się bowiem ideą „maszyny do mieszkania” Le Corbusiera. Ostatecznie jednak w wyniku serii postępujących kompromisów wypaczono pierwotny projekt, wskutek czego w katowickim bloku zabrakło podstawowych funkcjonalistycznych udogodnień proponowanych przez francuskiego architekta. W wyniku widmontologicznych analiz Budzik katowicka *Superjednostka* jawi się jako widoczny dzisiaj ślad, w którym powinniśmy dopatrywać się przeszłych wizji lepszego życia i niespełnionych ambicji zapowiadanych na początku dobrobytu gierkowskiej dekady. To z pewnością inspirujący trop, który rezonuje z myślą rozmaitych badaczy i badaczek tzw. teorii afektu, np. z koncepcją „przeszłych przyszłości” Briana Massumiego czy z teorią „okrutnego optymizmu”². Tę ostatnią zmarła niedawno Lauren Berlant wykorzystywała do opisu niemożliwych do zrealizowania i zdezaktualizowanych nadziei, które pomimo swojej nieaktualności wciąż leżały u podstaw aspiracji zachodniej klasy średniej w latach 90. XX wieku.

O ile w rozdziale drugim można się dopatrzeć wspomnianego rezonansu z anglosaskimi teoriami afektu, o tyle rozdział trzeci doskonale wpisuje się w obserwowalną ostatnimi czasy tendencję, którą być może – zgodnie z logiką rynku naukowego lubującego się w coraz to nowych „zwrotach” i „trendach” – można by, pół żartem, pół serio, nazwać wyłaniającym się „zwrotem błotologicznym” w polskiej humanistyce. Różne projekty poświęcone kulturowym i społecznym znaczeniom czegoś pozornie tak marginalnego jak błoto wzbudzają ostatnimi czasy spore zainteresowanie. Na czele proponowanego „zwrotu błotologicznego” znalazłby się prowadzony przez Michała Pospiszyla projekt badawczy „Cywilizowanie przez osuszanie. Historia środowiskowa błota w Europie Wschodniej”, finansowany przez Narodowe Centrum Nauki i zaplanowany na lata 2023-2026, a także opublikowany przez tegoż badacza wspólnie z Katarzyną Czeczot tekst, który ukazał się na łamach „Tekstów Drugich”³ (na wspomniany artykuł powołuje się zresztą sama Budzik). O zainteresowaniu tą tematyką świadczy także przyznanie Nagrody Historycznej im. Kazimierza Moczarskiego za najlepszą książkę historyczną roku 2023 Sławomirowi Łotyszowi za pracę *Pińskie błota. Natura, wiedza i polityka na polskim Polesiu do 1945 roku*. Proponowana przez Łotysza historia środowiskowa Polesia pokazuje, że błoto może być sprawczym aktorem historycznym, który decyduje o losach wojen i strategiach rozwoju całych regionów. W podobnym duchu Budzik podejmuje się próby interpretacji *Domu złego* (reż. Wojciech Smarzowski, 2009) i *Cichej nocy* (reż. Paweł Domalewski, 2017) – poprzez skupienie się na tym, jaką rolę w obu filmach odgrywa błotny krajobraz.

Analizy Pospiszyla, Czeczot i Łotysza dowiodły, że skupienie się na czymś tak marginalnym i niepoddającym się subsumpcji kapitałowi jak błoto może wbrew pozorom prowadzić do błyskotliwych, inspirujących refleksji, mających moc przewartościowania naszego myślenia o historii. Jednak w przypadku analizy filmów dowartościowanie sprawczości błota wymaga pewnego rodzaju retorycznych akrobacji, których język potrafi być perswazyjny i poetycki zarazem, co często wiąże się z osłabieniem językowej precyzji oraz klarowności wywodu. Tego rodzaju styl wynika zapewne z tego, że – jak przyznaje sama autorka – „ekokrytyka to z konieczności nadinterpretacja” (s. 131). I nie da się ukryć, że niektóre sądy zawarte w książce mają właśnie taki charakter, np. „Dom rodzinny bohatera filmu otoczony jest błotem, co odczytywać można jako znak materialnego uwikłania i splątania losów rodziny z ziemią” (s. 156). Zwyczajna obecność na ekranie wewnątrzdiegetycznego błota niekoniecznie

musi być przecież dowodem na jakiegokolwiek głębsze „splątanie” (słowo klucz w tym rozdziale) losów danej rodziny z ziemią.

Tym samym w rozdziale trzecim ujawniają się nie tylko szanse i interpretacyjne możliwości, jakie oferuje aparat pojęciowy nowej humanistyki, ale także związane z nim zagrożenia i pułapki – jak na przykład w jeszcze innym miejscu, gdzie autorka, analizując *Dziki róże* (reż. Anna Jadowska, 2017) i *Fugę* (reż. Agnieszka Smoczyńska, 2018) za pomocą „teorii brudu i brudnej teorii”, pozwala sobie na wypowiedzanie się w imieniu hipotetycznego widza: „Afektywność odbioru nie pozostawia w mojej ocenie wątpliwości, widz niemal czuje upał, parne powietrze, przygląda się kropelkom potu na skórze bohaterów, poddaje się powolnemu upływowi czasu w scenach w lesie i na plantacji” (s. 164). Wystąpienie partykularnego doświadczenia odbiorczego u danej osoby nie oznacza jednak uniwersalności tego rodzaju przeżycia, na co zwracali uwagę rozmaici krytycy teorii afektu⁴. Autorska sympatia do pewnego rodzaju wrażliwości – którą, przynajmniej, również poniekąd podzielam – może prowadzić do poznawczych nadużyć w momencie, kiedy projektujemy na wyobrażonego odbiorcę reakcje, których występowanie trudno jest nam zweryfikować bez przytoczenia choćby fragmentu recenzji zaświadczałej o takich doznaniach w trakcie seansu. Myślenie za pomocą ekokrytyki i nowomaterialistycznych teorii odsłania się w takich momentach zarówno jako szansa, jak i ograniczenie – także z tego powodu, że niejako już na samym początku wiemy, iż prowadzone interpretacje zmierzają do z góry określonych wniosków.

W tym samym rozdziale autorka na początku deklaruje, że „jeśli do filozofów należy tworzenie nowych pojęć, to do innych przedstawicieli humanistyki należy w moim przekonaniu ich operacjonalizacja i adaptacja do celów badawczych” (s. 119). I choć naczelną kategorią tego rozdziału autorka czyni, za Andrzejem Marcem, „antropocień”, to szczególnie interesująca wydała mi się adaptacja przez badaczkę zaczerpniętej od Jolanty Brach-Czainy kategorii „krząctwa” do opisu kobiecych ról w prezentowanych filmach. Matka głównego bohatera w *Cichej nocy* rzadko kiedy jest centralną postacią w danej scenie, ale jednak jest nieustannie obecna jako ta, która swoim krząctwem w ogóle umożliwia zorganizowanie rodzinnej wigilii przy suto zastawionym stole. Zainteresowanie marginesami – czy to błotem, czy to pozornie nieistotnym krząctwem w kuchni – pozwala dostrzec warunki możliwości codziennego funkcjonowania, a przede wszystkim dowartościować zazwyczaj niewidzialną, reprodukcyjną pracę kobiet. W swojej ostatniej książce *Cannibal Capitalism* Nancy Fraser właśnie m.in. o zasobach naturalnych oraz nieodpłatnej

pracy domowej pisze jako o pozaekonomicznych warunkach możliwości pracy produkcyjnej i sprawnego funkcjonowania systemu kapitalistycznego⁵. Jeśli założeniem ekokrytycznej i ekofeministycznej analizy Budzik (w ramach której znalazły się także projekty fotograficzne Karczeby Adama Pańczuka oraz *Punkt widokowy* i *Kraina* Krzysztofa Szlapy) miało być deklarowane za Ryszardem Nyczem we wstępie „przewietrzenie» i »przemeblowanie« głów jednostek i zbiorowości – tyleż w sferze idei, co postaw, zachowań, sprawczych działań, emocjonalnej wrażliwości”, to trzeba przyznać, że sięgnięcie w tym celu po „krząctwo” Jolanty Brach-Czajny było z pewnością krokiem w dobrą stronę.

Ostatni rozdział analityczny książki organizuje kategoria „obrazu-sztandaru”. W celu zdefiniowania tego pojęcia autorka ponownie sięga do prac badaczek i badaczy kultury wizualnej z Instytutu Kultury Polskiej UW, Magdy Szcześniak i Łukasza Zaremby, którzy proponują definiować obrazy-sztandary jako „totemy słabszych” pełniące funkcję „narzędzi niezbędnych do budowania wspólnot alternatywnych wobec unifikującej heteronormatywnej wspólnoty narodowej” (s. 200). Mimo tego, że jest to zdecydowanie najkrótszy rozdział analityczny w książce, autorka nie stroni w nim od przykładów – na warsztat bierze bowiem takie filmy, jak: nagrodzony na festiwalu w Cannes film krótkometrażowy *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (reż. Aleksandra Terpińska, 2017), *Pewnego razu w listopadzie* (reż. Andrzej Jakimowski, 2018), *Mój kraj taki piękny* (reż. Grzegorz Paprzycki, 2019), zrealizowany dla OKO.press reportaż *Potomkowie cywilizacji łacińskiej* (reż. Robert Kowalewski, 2020), *To See Independence* (reż. Piotr Jasiński, 2020) i *Film balkonowy* (reż. Paweł Łoziński, 2021). Z kolei wśród omawianych projektów fotograficznych znalazły się: *Independence Day* (2018) Ady Zielińskiej oraz cykl zdjęć Piotra Uklańskiego *Polska* (2016, 2017).

Można się zastanawiać, czy liczba przywoływanych przykładów, jak na liczący nieco ponad 40 stron fragment książki, nie jest zbyt duża. Zwłaszcza że stanowi on jedyny rozdział analityczny, którego autorka nie poprzedza obszerniejszym omówieniem i wyjaśnieniem narzędzi teoretycznych, z jakich zamierza korzystać w tej części książki. Trudno nie oprzeć się zatem wrażeniu, że rozdział ten został potraktowany nieco po macoszemu, a brak rozwiniętego aparatu teoretycznego pozwala na poruszanie się jedynie po powierzchni przywoływanych obrazów. Budzik krąży w tym rozdziale wokół kwestii buntu, kontestacji i oporu, który realizuje się poprzez swobodne i spontaniczne chodzenie (lub też „u-chodzenie”) na wzór górskich wędrowek

5 Zob. N. Fraser, *Cannibal Capitalism: How our System is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do About It*, Verso, London–New York 2022.

Jana Jakuba Rousseau (Tadeusz Sławek) czy poprzez wspólną obecność protestujących ciał w przestrzeni publicznej (Judith Butler). Swobodnemu, acz krnąbrnemu (u-)chodzeniu autorka przeciwstawia za Sławkiem maszerowanie jako ruch poddany odgórnemu dyscyplinie, wyjąłowany z jednostkowej, oddolnej ekspresji oraz budzący totalitarne skojarzenia. Ostatecznie rozdział czwarty stanowi analizę rozmaitych reprezentacji Marszu Niepodległości w polskiej kulturze wizualnej po 2015 roku za pomocą wspomnianych wcześniej kategorii.

Autorka nie ukrywa swoich sympatii, pisząc, że „W uchwyconym przez Zielińską Marszu widzę zjawisko społeczne i ideowe, które budzi we mnie strach i niezgodę” (s. 228). Zasygnalizowanie osobistego stanowiska jest w pełni uzasadnione i zgodne z przywoływanymi wcześniej w tekście teoriami (np. „wiedza usytuowana” Donny Haraway). I choć podzielam niekiedy spostrzeżenia i wrażenia autorki, to odczuwam także pewien niedosyt związany z brakiem jakiegokolwiek propozycji wyjaśnienia – zrozumienia, niekoniecznie usprawiedliwienia – tych zjawisk, które autorka zdaje się potępiać. Dopiero w jednym z przypisów do *Turbopatriotyzmu* Marcina Napiórkowskiego (który swoją drogą zostaje w przypisie wymieniony jako „Marek Napiórkowski”, co stanowi o tyle zabawną pomyłkę, że Marek Napiórkowski to znany polski gitarzysta jazzowy) dostajemy jakąkolwiek propozycję zrozumienia Inności, z którą się nie zgadzamy. Marcin Napiórkowski wyjaśnia bowiem turbopatriotyzm zgodnie z długą tradycją tłumaczącą nacjonalizm jako formę przemieszczonej walki klasowej (co proponowali wcześniej nie tylko marksistowscy myśliciele, lecz także Zygmunt Freud w tekście *Przyszłość pewnego złudzenia* z 1927 roku). Zdaniem Napiórkowskiego turbopatriotyzm wynika z niezadowolenia mającego swe źródła „zarówno w Realnym (nierówności społeczne, różne formy wykluczenia, zależność od zagranicznego kapitału i tak dalej), jak i w Wyobrażonym lub Symbolicznym (poczucie niedoceny, bycia traktowanym z wyższością i tak dalej)” (s. 239). Lewicowa krytyka – zwłaszcza taka, która postuluje poszerzenie ram empatii oraz otwartość na szeroko rozumianego Innego – nie powinna poprzestawać na proponowaniu nowej, postępowej kategoryzacji Innych, lecz powinna zawsze podejmować próbę zaproponowania pogłębionego zrozumienia źródeł odruchów odrzucenia, dostrzegając przy tym, że pojawiają się one po każdej ze stron.

Zaznaczając te zastrzeżenia, nie można jednak nie docenić z jednej strony próby stworzenia wizualnego archiwum protestu, które w rozdziale czwartym konstruuje Budzik, a z drugiej strony odważnego i niezwykle potrzebnego gestu czytania współczesnego polskiego filmu przez pryzmat polityczny. Autorka nie boi się nawiązywać do wciąż gorących sporów trwających w sferze publicznej i przez ich pryzmat interpretuje przywoływane obrazy kontestacji. To nie tylko zdystansowana

refleksja akademicka, ale także zaangażowana interwencja teoretyczna, która ma ambicje przekształcania ram myślenia o wciąż żywych napięciach polityczno-społecznych. W tym sensie książkę Budzik, a zwłaszcza rozdział czwarty, można uznać za przykład humanistyki zaangażowanej. Natomiast traktowanie już samych omawianych obrazów jako przejawów „humanistyki zaangażowanej”, jak proponuje autorka, czy też uznawanie dzieł filmowych za przejaw „zwrotu performatywnego w humanistyce” może budzić pewne obiekcje dotyczące pomieszania porządków.

Zakończenie książki ma pełnić funkcję nie podsumowania, lecz planszy z napisem „ciąg dalszy”. Autorka wyraża bowiem nadzieję na otwarcie nowych kierunków badań oraz zasianie pewnych filozoficznych idei na gruncie polskiego kulturoznawstwa, filmoznawstwa i badań nad kulturą wizualną. Książka *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary* z pewnością stanowi katalog wielu inspirujących pomysłów, nowatorskich zestawień, pomysłowych refleksji i ożywczych myśli, zatem można śmiało przyznać, że autorka osiągnęła stawiany sobie cel raczej rozpoczęcia pewnej debaty niż jakiegokolwiek jej podsumowania i zakończenia. Szczególnie wart docenienia jest gest uznania filmu i fotografii za dyskursy równoprawne względem innych form opowiadania o naszej rzeczywistości. Jeśli dzieło sztuki, jak proponował Gilles Deleuze, stanowi źródło pobudzających nas perceptów i afektów, to znaczy, że po stronie humanistów i humanistek leży odpowiedzialność zaproponowania odpowiednich pojęć, którą sprostają adekwatnemu nazwaniu i opisaniu świata wokół nas. Książka Justyny Hanny Budzik jest niewątpliwie dużym krokiem naprzód w stronę wynajdywania i opracowywania pojęć, których potrzebujemy, żeby lepiej rozumieć wyzwania stawiane przez współczesny świat.

Bibliografia

Berlant Lauren, *Cruel Optimism*, Durham–London 2011.

Budzik Justyna Hanna, *Nawiedzone czasy. Widma w najnowszym polskim kinie i fotografii*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 4;

Budzik Justyna Hanna, *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocienie, sztandary*, Katowice 2023.

Czczot Katarzyna, Pospiszyl Michał, *Osuszanie historii. Błoto i nowoczesność*, „Teksty Drugie” 2021, nr 5.

Fraser Nancy, *Cannibal Capitalism: How our System is Devouring Democracy, Care, and the Planet – and What We Can Do About It*, London–New York 2022.

Leys Ruth, *The Turn to Affect: A Critique*, „Critical Inquiry” 2011, No. 37.

Spectres and Swamps of the New Humanities

A Review of Justyna Hanna Budzik's Book *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.

Keywords

New Humanities, hauntology, postantropocentrism, visual culture, engaged humanities

Abstract

The article is a review of Justyna Hanna Budzik's book *Polski film i fotografia nowego wieku na tle kultury wizualnej. Widma, antropocenie, sztandary* (*Polish Film and Photography of the New Century in the Context of Visual Culture: Spectres, Shadows of the Anthropocene, Banners*). The author reconstructs the main categories Budzik uses in her book and relates them to contemporary tendencies in the so-called New Humanities. The theoretical proposal presented in the book is in fact an invigorating attempt to think not only about film and photography, but also through film and photography, in order to develop more adequate concepts for the description of our reality.

Biogram

Łukasz Kiełpiński – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Absolwent MISH UW, gdzie studiował kulturoznawstwo, psychologię i filozofię. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Widoku”, „Kulturze Współczesnej” i „Ekranach”. Interesuje się stykiem filmu i filozofii, psychoanalizą oraz teoriami afektów. Obecnie w ramach programu „Perły nauki” (dawniej: „Diamentowy grant”) realizuje projekt badawczy poświęcony autobiograficznym i diarystycznym praktykom filmowym.

