

Autoreferat

1. Imię i nazwisko.

Kornelia Boczkowska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

Doktor w dziedzinie nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (specjalność: literaturoznawstwo angielskie), Wydział Anglistyki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 21.09.2015

Tytuł rozprawy: *Space exploration in 20th century American and Soviet literature and art*

Promotor: Prof. dr hab. Wojciech Lipoński; Promotor pomocniczy (nieformalnie): Dr hab. Paweł Stachura

Recenzenci: Dr hab. Marek Paryż, prof. UW; Dr hab. Paweł Frelik

Magister filologii angielskiej w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Filologii Angielskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2011

Tytuł rozprawy: *The American Space and the Russian Cosmos as 20th and 21st century percepts of the universe in the light of selected aspects of their national and global culture*

Promotor: Prof. dr hab. Wojciech Lipoński

Magister filologii rosyjsko-angielskiej w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Filologii Rosyjskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2010

Tytuł rozprawy: *Idea nieśmiertelności jako ukryty wymiar powieści „Golgota” Czingiza Ajtmatowa*

Promotorka: Prof. dr hab. Halina Chałacińska-Wiertelak

Licencjat filologii angielskiej w zakresie językoznawstwa, Instytut Filologii Angielskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2009

Tytuł pracy: Conceptual analysis of American values in George Walker Bush's and Martin Luther King's political speeches

Promotorka: Dr Karolina Krawczak

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

1.10.2015 – 30.09.2016 roku – zatrudnienie na stanowisku starszego wykładowcy na zastępstwo w wymiarze połowy etatu na Wydziale Anglistyki UAM

1.10.2016 – 30.09.2019 roku – zatrudnienie na stanowisku starszego wykładowcy na czas określony w pełnym wymiarze etatu na Wydziale Anglistyki UAM

Od 1.10.2019 roku – dzisiaj – zatrudnienie na stanowisku adiunkta na czas nieokreślony w pełnym wymiarze etatu na Wydziale Anglistyki UAM (aktualnie w Pracowni Studiów Amerykanistycznych: Język i Kultura; poprzednio Zakład Badań nad Tekstami Kultury)

4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.

Osiągnięciem jest cykl powiązanych tematycznie artykułów naukowych pt.: „**Mobilność i motyw drogi w tekstach kultury amerykańskiej: eksperymenty estetyczne i narracyjne**” oraz monografia *Lost Highways, Embodied Travels: The Road Movie in American Experimental Film and Video* (Brill, 2023), będąca uzupełnieniem ww. cyklu.

Monografia:

Boczkowska, Kornelia. 2023. *Lost Highways, Embodied Travels: The Road Movie in American Experimental Film and Video*. Leiden: Brill, 292 pages.

ISBN: 978-90-04-53724-8

Punktacja MNiSW: 300 (II poziom wydawnictw)

W skład cyklu wchodzi dziewięć publikacji, tj. osiem jednoautorskich wysokopunktowanych artykułów naukowych (układ chronologiczny, od najnowszej pozycji do najstarszej) oraz jeden rozdział w tomie zbiorowym (Routledge).

1. Boczkowska, Kornelia. 2024. "Windowscapes, dreamscapes and screen texts: train travel as performative practice in experimental film and video." *Text and Performance Quarterly*, published online.

DOI: 10.1080/10462937.2024.2320643

Punktacja MNiSW: 100

Baza Scopus (2023): centyl 97% w kategorii Arts and Humanities: Literature and Literary Theory

2. Boczkowska, Kornelia. 2024. "Cityscapes, trance states and women walking: embodied practices of walking in experimental film and video." *New Review of Film and Television Studies* 22 (1): 109-134.

DOI: 10.1080/17400309.2023.2261349

Punktacja MNiSW: 70

Baza Scopus (2023): centyl 71% w kategorii Arts and Humanities: Visual Arts and Performing Arts

3. Boczkowska, Kornelia. 2023. "Transients, punks and hobos: rethinking the history of train hopping through experimental film." *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 28 (1), published online.

DOI: 10.1080/13642529.2023.2269822

Punktacja MNiSW: 140

Baza Scopus (2023): centyl 91% w kategorii Arts and Humanities (History)

4. Boczkowska, Kornelia. 2023. "From naked bike rides to spectacles of motion: cycling and the rider-bicycle in experimental documentary film." *Studies in Documentary Film* 17 (3): 209-225.

DOI: 10.1080/17503280.2022.2140369

Punktacja MNiSW: 100

Baza Scopus (2023): centyl 94% w kategorii Arts and Humanities (Visual Arts and Performing Arts)

5. Boczkowska, Kornelia. 2023. "Do gender, genre and the gaze still matter? Toward a feminine road movie in women's experimental film." *Feminist Media Studies* 23 (5): 1962-1977.

DOI: 10.1080/14680777.2021.2004194

Punktacja MNiSW: 100

Baza Scopus (2023): centyl 97% w kategorii Arts and Humanities (Visual Arts and Performing Arts)

6. Boczkowska, Kornelia. 2023. "Inside cars: changing automobilities and backseat passengering in experimental film and 360 video." *Mobilities* 18 (2): 218-231.

DOI: 10.1080/17450101.2022.2090021

Punktacja MNiSW: 140

Baza Scopus (2023): centyl 87% w kategorii Social Sciences (Demography)

7. Boczkowska, Kornelia. 2021. "From car frenzy to car troubles: automobilites, highway driving and the road movie in experimental film." *Mobilities* 16 (4): 524-536.

DOI: 10.1080/17450101.2021.1895673

Punktacja MNiSW: 140

Baza Scopus (2023): centyl 87% w kategorii Social Sciences (Demography)

8. Boczkowska, Kornelia. 2021. "Easy Rider and Thelma & Louise revisited, or on experimental film remakes of the road movie." *Journal of Adaptation in Film & Performance* 14 (2): 145-161.

DOI: 10.1386/jafp_00050_1

Punktacja MNiSW: 200

Baza Web of Science: Emerging Sources Citation Index (ESCI)

9. Boczkowska, Kornelia. 2023. "Windshield Tourism Goes Viral: On YouTube Scenic Drive Videos of U.S. National Parks." *Screen Tourism and Affective Landscapes: The Real, the Virtual, and the Cinematic*, edited by Erik Champion, Christina Lee, Jane Stadler and Robert Moses Peaslee. London: Routledge, 27-45.

DOI: 10.4324/9781003327585-3

Punktacja MNiSW: 75 (II poziom wydawnictw)

Wprowadzenie

W ww. cyklu publikacji poruszam tematykę szeroko pojętego zjawiska mobilności w tekstach kultury amerykańskiej – ze szczególnym uwzględnieniem wybranych filmów eksperymentalnych i wideo¹ – w oparciu o podejście metodologiczne łączące fenomenologiczne aspekty podróżowania, popularne w badaniach nad mobilnością, ze zwrotem ku cielesności w amerykańskim kinie awangardowym. W szczególności omawiam różne formy filmu drogi, w tym również kobiecy film drogi oraz filmy o samochodach, pociągach, rowerach i pieszych wędrówkach zarówno w kinie awangardowym, jak i w wideo VR i 360 stopni z punktu widzenia m.in. studiów nad (auto)mobilnością, studiów amerykańskich, gender studies, ekokrytyki, teorii remake'ów oraz popularnej na portalu YouTube kategorii tzw. scenic drive videos i związanej z nimi auto-turystyki filmowej. Artykuły 5-8 opublikowane w czasopiśmie *Mobilities*, *Feminist Media Studies* i *Journal of Adaptation in Film & Performance* oraz rozdział (9) opublikowany w tomie zbiorowym pt. *Screen Tourism and Affective Landscapes: The Real, the Virtual, and the Cinematic* (Routledge) podejmują dyskusję nad nieopisanym dotychczas w badaniach amerykańskich i krytyce filmowej gatunkiem eksperymentalnego filmu drogi oraz wideo VR i 360 stopni typu „drive” (ang. drive video). Materiał opublikowany na łamach artykułów 5-8 został częściowo wykorzystany w książce *Lost Highways, Embodied Travels: The Road Movie in American Experimental Film and Video* (również jako reprinty; zob. szczegółowe informacje w przypisach w paragrafach omawiających ww. monografię). Tymczasem w artykułach 1-4 opublikowanych w czasopiśmie *Text and Performance Quarterly*, *Rethinking History*, *Studies in Documentary Film* i *New Review of Film and Television Studies* skupiam się na omówieniu filmów, które wykorzystują środki transportu inne niż samochód, tj. pojazdy szynowe (pociąg) i pojazdy jednośladowe (rower), oraz filmów o pieszych wędrówkach. Do publikacji zgłosiłam również monografię *Lost Highways, Embodied Travels*, będącą uzupełnieniem ww. cyklu artykułów, gdyż – podobnie jak artykuły – omawia i definiuje ona konwencje filmu drogi w amerykańskim kinie eksperymentalnym, wykorzystując podejście metodologiczne łączące fenomenologiczne aspekty podróżowania ze zwrotem ku cielesności w amerykańskim kinie awangardowym. Książka znacznie poszerza jednak spektrum badania, obejmując treści niewzględzone w opublikowanych wcześniej artykułach 5-8 w czasopiśmie *Mobilities*, *Feminist Media Studies*

¹ Pod terminem „wideo” rozumiem zarówno wideo eksperymentalne, jak i wideo VR i 360 stopni typu „drive” (ang. drive video), które analizuję w jednym artykule oraz rozdziale jako formy filmu drogi.

i *Journal of Adaptation in Film & Performance*, w tym analizę 71 filmów² (ang. case study), które przedstawiają podróże zmotoryzowanymi środkami transportu, tj. samochodem, autobusem i motorem. W szczególności książka porusza dodatkowo takie kwestie jak podróże motocyklem i drogami lokalnymi innymi niż autostrady międzystanowe, relacje rodzinne, towarzyskie i romantyczne wynikające ze (wspólnego) korzystania z samochodu, estetyka gatunku eko-filmu drogi oraz filmu drogi w amerykańskim i kanadyjskim kinie narodowym i kinie (amerykańskich) Indian Ameryki Północnej, czy też filmy nagrywane przez przednią i boczną szybę pojazdu.

Omówienie artykułów 1-8 i rozdziału

W artykule pt. „From car frenzy to car troubles: automobilites, highway driving and the road movie in experimental film” (*Mobilities* 16, 4: 524-536; opublikowany online 8.03.2021) wykorzystuję zaproponowane przez Neila Archera (2017) unikalne podejście metodologiczne łączące badania nad gatunkiem filmu drogi i studia nad automobilnością, popularne również w literaturoznawstwie (zob. studium powieści detektywistycznych z rejonu hrabstwa Wielkiego Manchesteru; Pearce 2012), do badań nad kinem awangardowym, wypełniając tym samym istotną lukę w badaniach na pograniczu ww. dziedzin. Powołując się na przestrzenno-cieleśny wymiar (nowego) paradygmatu (auto)mobilności (Sheller and Urry 2000: 25–26; Urry 2004: 26; Gossling 2017: 35; Martin 2017: 91) i zwrot ku fenomenologii w filmoznawstwie (Sobchack 1992, 2004; Marks 2000, 2002; Barker 2009; Osterweil 2014; Ross 2015), analizuję w jaki sposób trzy amerykańskie eksperymentalne filmy drogi (zob. definicję eksperymentalnego filmu drogi na str. 525 artykułu), *Highway* (Hilary Harris, 1958), *Dozer* (Anna Geyer, 1999) i *Driving Dinosaurs* (Emma Piper-Burket, 2019) ilustrują zmianę w podejściu do motoryzacji od powojennej fascynacji nowo powstałym systemem autostrad międzystanowych po bardziej ironiczny i ambiwalentny stosunek do samochodu, czy wreszcie rozczarowanie reżimem motoryzacji, sygnalizującym zwrot ku systemowi mobilności po samochodzie (Böhm et al. 2006: 4; Manderscheid 2014: 604; Reese 2016: 153). Wychodząc z definicji systemu automobilności (Featherstone 2005: 1; Dennis and Urry 2016: 235; Sovacool

² Analiza dodatkowych 5 z 71 omawianych w książce filmów została wcześniej opublikowana w moich trzech artykułach: Boczkowska, Kornelia. 2018. “Relics of the Unseen Presence? Evocations of Native American Indian Heritage and Western-Hero Road Poems in Bruce Baillie’s *Mass for the Dakota Sioux and Quixote*.” *Studia Anglica Posnaniensia* 53 (2): 311-326; Boczkowska, Kornelia. 2017. “Seeing with a Filmmaker’s Eyes: Glimpses of Mobilized Landscapes in Stan Brakhage’s *The Wonder Ring* (1955) and *Visions in Meditation #2: Mesa Verde* (1989).” *Roczniki Humanistyczne* 65 (11): 75-89; Boczkowska, Kornelia. 2017. “Smooth, Bumpy and Ghostly Rides: (Re)viewing the American Landscape and Travel Imagery in Bill Morrison’s *Night Highway* (1990), *The Death Train* (1993), *City Walk* (1999) and *Ghost Trip* (2000).” *Polish Journal for American Studies* 11: 163-182.

and Axsen 2018: 730) i (nowego) paradygmatu mobilności (Hannam, Sheller i Urry 2006: 1; Urry 2007: 48; Merriman 2007: 6), powołuję się na najnowsze badania nad automobilnością, w których naukowcy coraz częściej zwracają uwagę na fenomenologiczne aspekty kierowania samochodem (Böhme 2011; Pearce 2017), postrzeganego jako złożone afektywne, emocjonalne, zmysłowe i percepcyjne doświadczenie hybrydy kierowcy-samochodu (Featherstone 2005: 2).

W szczególności argumentuję, że analizowane filmy wywołują zmysłowe, haptyczne doświadczenie podróżowania autostradą, przedstawionej jako istotny element powojennej infrastruktury drogowej oraz symbol amerykańskiej wyjątkowości i spełnienia marzeń klasy średniej o wolności i swobodnym przemieszczaniu się po kraju (*Highway*) lub odzwierciedlenie niektórych założeń koncepcji zrównoważonej mobilności, która pojawiła się w latach 90-tych w efekcie rosnącej popularności ruchu na rzecz ochrony środowiska, kwestionującego dominację samochodu (*Dozer* i *Driving Dinosaurs*). Inspirowane eksperymentami w stosowaniu technik edycji i montażu w nurcie artystycznym Francuskiej Nowej Fali, *Highway* wykorzystuje liczne ujęcia POV (ang. point of view shots), zbliżenia, ostre cięcia, czy też nagle, nieregularne zmiany w ekspozycji kamery, żeby wywołać niemalże namacalne doświadczenie jazdy autostradą z dużą prędkością, składając swojego rodzaju hołd dla wizjonerskich, ale też kontrowersyjnych projektów Roberta Mosesa mających na celu stworzenie szerokich, wielopasmowych arterii komunikacyjnych w ramach rozwoju nowojorskiej metropolii. Tymczasem *Dozer* i *Driving Dinosaurs* poddają w wątpliwość optymizm towarzyszący powstającemu w latach 50-tych systemowi międzystanowych autostrad, stacji benzynowych i rafinerii. Na przykład w *Dozer* narracja głosowa babci Anny Geyer stanowi reminiscencje na temat pozytywnego, a czasem nawet zbawiennego wpływu samochodu na codzienne życie amerykańskich rodzin klasy średniej, jednocześnie występując w opozycji do ujęć przedstawiających fizyczną i czasem niszczycielską pracę spycharek i buldożerów, będących symbolami amerykańskiej autostrady. Natomiast w *Driving Dinosaurs* Emma Piper-Burket prowadzi narrację o czasach świetności i upadku maskotki dinozaura stacji benzynowych Sinclair, będącej ikoną amerykańskiego przemysłu petrochemicznego, i wykorzystuje materiały typu found footage, badając relacje między tragicznym losem dinozaurów, rosnącym poziomem konsumpcji paliw kopalnych i katastroficzną perspektywą wyginięcia gatunku ludzkiego.

W artykule pt. „Inside cars: changing automobilities and backseat passengering in experimental film and 360 video” (*Mobilities* 18, 2: 218-231, opublikowany online 27.06.2022) kontynuuję rozważania na temat związków między studiami nad automobilnością, a gatunkiem

eksperymentalnego filmu drogi, podejmując dyskusję nad nieporuszaną dotąd kwestią funkcjonowania przestrzeni wnętrza samochodu w amerykańskim kinie awangardowym. W publikacji powołuję się na najnowsze badania w zakresie studiów na automobilnością, w których „bycie” pasażerem postrzegane jest jako unikalne doświadczenie zmysłowe, emocjonalne i refleksyjne, zaś sam pasażer traktowany jest jako niezależny, dystynktywny obiekt oraz istotny element systemu transportu i infrastruktury mobilności (Adey et al. 2012: 70; Merriman 2014: 177; Waitt, Harada i Duffy 2017: 325–326). W artykule szczegółowo omawiam w dużym stopniu paradoksalne zjawisko podróżowania samochodem na tylnym siedzeniu w filmach *Harmonica* (Larry Gottheim, 1971), *Mohave Cruising* (Lluis Escartín, 2000) i *Berkeley to San Francisco* (Ken Jacobs, 2009) oraz wideo 360 stopni *ASMR Driving at night: Back seat view*. Zarówno w życiu codziennym, jak i na ekranie pasażer może doświadczyć poczucia anonimowości, odosobnienia i prywatności poprzez ograniczony kontakt z otoczeniem będącym w zasięgu wzroku, ale jednocześnie bardziej intensywnie odczuwa fizyczny charakter jazdy, nawiązując przy tym interakcje z kierowcą, współpasażerami i elementami wyposażenia wnętrza samochodu, choć ta ostatnia aktywność jest w dużej mierze utrudniona ze względu na jego miejsce z tyłu pojazdu (Laurier et al. 2008: 11, 6; Bissel 2010: 270). Analiza filmów *Harmonica*, *Mohave Cruising* i *Berkeley to San Francisco* oraz wideo *ASMR* wykazała, że podobnie jak pasażerowie metra (Fujii 1999: 106; Allison 2006: 71) pasażer samochodu rzadko podejmuje rozmowę z innymi podróżującymi, ale w zamian bardziej produktywnie wykorzystuje przestrzeń wewnątrz pojazdu oraz strukturę i wizualność bocznej szyby, tym samym kładąc nacisk na kinestetyczne, umysłowe i kreatywne aspekty jazdy samochodem na tylnym siedzeniu.

Na przykład w *Harmonica*, złożonego z pojedynczego, nieedytowanego ujęcia, główny bohater (Shelley Berde) gra bluesa na harmonijce, aktywnie angażując się w twórczość artystyczną i kontakt z przyrodą, zaś w *Mohave Cruising* Lluis Escartín – przy pomocy konwencji filmu amatorskiego – dekonstruuje podróż na tylnym siedzeniu jako prostą i mało wysublimowaną praktykę przemieszczania się po wyboistej drodze w towarzystwie innych osób, w której brak możliwości podziwiania ogromu i piękna pustyni Mohave odpowiada problemom komunikacyjnym kierowcy i współpasażera podróżujących na przednim siedzeniu. Tymczasem w *Berkeley to San Francisco* podróżowanie na tylnym siedzeniu przedstawione jest jako złożone doświadczenie wizualne, angażujące pasażera w proces „zezowatego” oglądania (ang. cross-eyed viewing) i wielokrotnego patrzenia przez przednią i boczną szybę samochodu (ang. multiple, repeated looking) dzięki zastosowaniu przez Kena Jacobsa wieloekranowego formatu instalacji wideo, który pobudza zmysły widza, ale też wymaga od

niego większego wysiłku intelektualnego i kreatywnego podejścia do dekonstrukcji obrazu filmowego. Podobnie w *ASMR*, stworzonego przez użytkownika serwisu YouTube ASMR Dad i zamieszczonego na jego stronie ASMR Video Whispers 21 stycznia 2017 roku, widz przyjmuje bardziej aktywną rolę ze względu na interaktywny i partycypacyjny charakter widea, które oferuje sferyczny, wszechstronny i trójwymiarowy widok na przestrzeń samochodu, wykorzystując technologię 360 stopni i wpisując się w tradycję wideo typu drive (ang. drive video), popularne w ostatnich latach w serwisach internetowych i często pełniące funkcję relaksacyjną. Pomimo zastosowania podobnych strategii wizualnych co analizowane w artykule filmy eksperymentalne, *ASMR* daje widzowi możliwość wyboru perspektywy oglądania wnętrza samochodu i widoku przez przednią szybę, bardziej tworząc w ten sposób iluzję realności i wywołując uczucie immersji w świat przedstawiony, jednocześnie jednak zaburza odbiór otaczającej rzeczywistości poprzez nocną scenerię, która pobudza widza do wzmożonego wysiłku umysłowego i kognitywnego oraz pogłębia jego holistyczną relację z przestrzenią pojazdu.

W artykule pt. „Do gender, genre and the gaze still matter? Toward a feminine road movie in women’s experimental film” (*Feminist Media Studies* 23, 5: 1962-1977; opublikowany online 17.11.2021), kontynuuję moje badania na temat eksperymentalnego filmu drogi w kontekście studiów nad automobilnością, podejmując próbę definicji kobiecego filmu drogi w amerykańskim kinie awangardowym. Wbrew powszechnej opinii, że film drogi utrwalił historycznie patriarchalny i męski charakter gatunku, niektórzy badacze zwracają uwagę na rosnącą potrzebę podjęcia szerszej dyskusji na temat kobiecego filmu drogi (Roberts 1997; Eraso 2001: 64; Tarr i Rollet 2001: 228–230; Monteyne 2018) Z uwagi na brak badań na temat estetyki kobiecego filmu drogi w kinie awangardowym, szczególnie w często marginalizowanej twórczości kobiet, niniejszy artykuł wypełnia istotną lukę w badaniach nad amerykańskim filmem eksperymentalnym. Łącząc elementy teorii geografii feministycznej (Spain 1992; Massey 1994; Rose 1993), kobiecej literatury drogi (Wesley 1999: xv; Ganser 2006, 2009) i studiów nad automobilnością (Merriman 2012), poszukuję odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób perspektywa reżyserek różni się od męskiego punktu widzenia w czterech filmach eksperymentalnych nagrywanych na terenie Stanów Zjednoczonych: *No Sex Last Night* (Sophie Calle, 1992), *Rules of the Road* (Su Friedrich, 1993), *Carte Noir* (Michaela Grill, 2014) i *Through a Field* (Faith Arazi i Madeleine Mori, 2019). Ze względu na różnorodność twórczości reżyserek awangardowych pod względem stylu i tematyki, odbiór i zdefiniowanie kobiecego filmu drogi stanowi pewne wyzwanie. Podróże bohaterki na ekranie często skłaniają widzów do głębszej refleksji, odwołując się do estetyki egzystencjalnego filmu

drogi lat 70-tych i kładą mniejszy nacisk na fetyszyzację samochodu, postrzeganego jako stereotypowy atrybut męskości. W przeciwieństwie do kobiecej literatury drogi (Ganser 2006: 161) i klasycznych produkcji hollywoodzkich (Laderman 2002: 83–84), w których kobiety siadały za kierownicą, aby wypełnić obowiązki domowe lub uciec od rutyny dnia codziennego, protagonistki w filmach eksperymentalnych odbywają ucieleśnione podróże zwyczajnie w celu potwierdzenia własnej tożsamości i niezależności. Analizowane filmy wpisują się w diarystyczną i eseistyczną estetykę kobiecego filmu drogi poprzez odwołania do horroru, twórczości Davida Lyncha, w szczególności filmu *Lost Highway* i serialu *Twin Peaks*, (*Carte Noir*), wizualnych i haptycznych właściwości wypadku samochodowego (*Carte Noir*), opadów deszczu i ekranu telewizyjnego (*Through a Field*), oraz odwrócenie heteronormatywnych i queerowych konwencji tzw. „buddy road movie,” kontestując komodyfikację, fetyszyzację i erotyzację samochodu i ciała protagonistek. Podczas gdy *Carte Noir* i *Through a Field* przedstawiają podróże samotnych kobiet, a bohaterki *No Sex Last Night* i *Rules of the Road* podróżują wraz z partnerem lub partnerką, wszystkie filmy kwestionują konwencje genderowe związane z automobilnością i obrazem drogi jako męskiej przestrzeni poprzez odwołania do ideologii feministycznej i zwrotu cielesnego w amerykańskim filmie awangardowym. Takie podejście sygnalizuje odejście od wojeryzmu i fetyszyzmu w konstrukcji kobiet na ekranie i ich transformację od obiektów pożądania do silnych, niezależnych protagonistek. Badanie wykazało, że pomimo, iż płeć, gatunek i (męskie) „spojrzenie” nadal mają znaczenie w dyskursie filmoznawczym i literaturoznawczym oraz na ekranie, kobiecy film drogi w kinie eksperymentalnym eksploruje podróże przez pryzmat feminizmu, subiektywizmu i obrazu filmowego jako odczucia zmysłowego, sprzeciwiając się próbom upodmiotowienia bohaterek w tym tradycyjnie męskim gatunku filmowym.

„Easy Rider and Thelma & Louise revisited, or on experimental film remakes of the road movie” (*Journal of Adaptation in Film & Performance* 14, 2: 145-161) to ostatni zgłoszony do cyklu publikacji artykuł, w którym podejmuję dyskusję nad eksperymentalnym filmem drogi, gdzie samochód pełni rolę głównego środka transportu. W artykule skupiam się na omówieniu zjawiska eksperymentalnych remake’ów hollywoodzkich filmów drogi, tematu do tej pory nieporuszanego w teorii i praktyce adaptacji, również w kontekście adaptacji awangardowych (Verrone 2011). W tym celu analizuję dwa filmy amerykańskie eksperymentalne, *Easy Rider* (James Benning, 2012) i *Goodbye Thelma* (Jessica Bardsley, 2019), wysuwając hipotezę, że funkcjonują one jako uznane i przekształcone remaki klasycznych filmów drogi, *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) i *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), w których struktura narracyjna, scenografia i przesłanie radykalnie odbiegają od

oryginalnej historii, przekraczając czasowe i przestrzenne granice gatunku. Zarówno *Easy Rider*, jak i *Goodbye Thelma* wpisują się w szerszą tradycję adaptacji, eksploatacji i recyklingu materiału filmowego, która jest powszechną praktyką w amerykańskim kinie awangardowym od lat 20-tych XX wieku, szczególnie w filmie typu found footage (Verrone 2011; Loochand i Verevis 2012). W konsekwencji oba filmy tworzą alternatywne wersje ww. produkcji hollywoodzkich poprzez ich odpolitycznienie i nacisk na treści związane z poczuciem samotności i pustki egzystencjalnej, jednocześnie świadomie nawiązując do ich fabuły, scenerii i używanych przez nie konwencji gatunkowych. *Easy Rider* stosuje charakterystyczne dla Jamesa Benninga konwencje filmu strukturalistycznego, tj. pojedyncze statyczne ujęcia lokalizacji wykorzystanych przez Dennisa Hoppera, których długość odpowiada długości oryginalnych scen, bądź ujęcia alternatywnych miejsc na amerykańskiej prowincji, będących ich odpowiednikiem, na tle dźwięków diegetycznych i fragmentów oryginalnej ścieżki dźwiękowej, próbując odpowiedzieć na pytanie, czy współczesna kontrkultura różni się od tej, której poszukiwali bohaterowie pierwowzoru. Podczas gdy *Easy Rider* stanowi replikę klasycznego filmu drogi, pełną odniesień do wątków poruszanych oryginalnym filmie i związanych z ideą wolności, autonomii i politycznej rewolucji, projekt czerpie też z estetyki wolnego eko-kina i odzwierciedla filmowe motto Benninga, tj. koncepcję krajobrazu jako funkcji czasu oraz praktyki patrzenia i słuchania poprzez decentralizację akcji i eliminację oryginalnej fabuły i bohaterów. W przeciwieństwie do *Easy Rider*, *Goodbye Thelma* to kobiecy film drogi „z impulsem feministycznym,” który wykorzystuje konwencje filmu-eseju (ang. essay film) i filmu typu found footage, łącząc w postprodukcji materiał z pierwowzoru w negatywie wraz z fragmentami i dialogiem z oryginalnej ścieżki dźwiękowej z materiałem z samotnej wyprawy samej artystki i towarzyszącej jej narracji w formie napisów. Rewidując i odwracając konwencje hollywoodzkiego „buddy road movie” poprzez skierowanie uwagi widza na wyzwania towarzyszące kobietom podróżującym solo, *Goodbye Thelma* wykorzystuje liczne sekwencje jazdy, aby zakwestionować normatywny paradygmat męskości i kobiecości, dominację amerykańskiej kultury broni, konieczność prawa do samoobrony i buntownicze skłonności bohaterek, proponując alternatywne dla filmu Scotta rozumienie poszukiwania wolności i własnej tożsamości przez kobiety.

W pozostałych artykułach zgłoszonych do cyklu publikacji również omawiam eksperymentalne filmy drogi, ale tym razem skupiam się na analizie filmów, które wykorzystują środki transportu inne niż samochód, tj. pojazdy szynowe (pociąg) i pojazdy jednośladowe (rower), oraz filmów o pieszych wędrówkach.

W artykule pt. „Windowscapes, dreamscapes and screen texts: train travel as performative practice in experimental film and video” (*Text and Performance Quarterly*, opublikowany online 28.02.2024) analizuję zjawisko jeżdżenia pociągiem jako praktykę performatywną w wybranych amerykańskich i brytyjskich filmach eksperymentalnych. W świetle badań nad mobilnością (Mertena 2015; Officer i Kearns 2017; Jørgensen 2022), fenomenologią obrazu filmowego (Heidegger 1962; Merleau-Ponty 1964) i praktyką performatywną (Schechner 2002; Bolt 2016), podróże pociągiem coraz częściej postrzegane są jako złożona, zmysłowa praktyka performatywna, będąca efektem wielowymiarowych relacji pomiędzy przestrzenią pociągu (ang. train space; Cidell 2012) i tranzytu, poruszającymi się w ramach tej przestrzeni obiektami i technologią kolejową, a praktykami i indywidualnymi doświadczeniami podróżujących (Merriman 2004; Bissell 2007). Powołując się na różnice w etymologii i znaczeniu terminów „performance” i „performativity” (Austin 1980; Butler 1993, 1997; Nichols 1995; Bruzzi 2000; Bal 2002) oraz na najnowsze badania na temat obrazu kolei w literaturze, filmie, muzyce, sztuce i teatrze (Harrison 2018; Fraser i Spalding 2022; Mazdon 2019; Walker 2021), wysuwam hipotezę, że performatywny potencjał jeżdżenia pociągiem w filmie eksperymentalnym oparty jest na kategorii estetycznej i strategii dokumentalnej performance i performatywności. Kategoria ta zakłada intencjonalność, twórczość i powtarzalność w użyciu konwencji służących zachowaniu zarówno realizmu, jak i subiektywnego punktu widzenia w przedstawieniu podróży pociągiem za pomocą technik edycji i pracy kamery. Wśród powszechnie stosowanych przez artystów konwencji można wymienić ciągłą symulację ruchu poprzez ujęcia z kamery i montaż kontynuacyjny, nomadyczną, otwartą strukturę nienarracyjną oraz kompozycję ramową (ang. frame compositions), które powodują, że podróż przedstawiona jest przeważnie jako doświadczenie sensoryczne i performatywne. Praktyka ta nawiązuje również do początków historii kina (Blümlinger 2006), w szczególności do słynnego paradygmatu twórczości braci Lumière znanego jako „przyjazd pociągu” (ang. arrival of the train) i wczesnych filmów typu „phantom ride,” oraz rozwoju infrastruktury kolejowej, która zasadniczo zmieniła sposób postrzegania otaczającego krajobrazu przez boczną szybę pojazdu przez podróżujących (Virilio 2006; Bissell 2009; Böhme 2011; Nye 2011; Morka 2012). Podobnie obraz podróży koleją w amerykańskiej literaturze i filmie był często synonimem nowoczesności, służącym refleksji na temat tożsamości narodowej i transnarodowej, migracji, zmian społecznych oraz nowoczesnych, innowacyjnych technologii. Tymczasem jazda pociągiem w filmie eksperymentalnym odzwierciedla główne założenia dokumentalnego filmu performatywnego sformułowane przez badaczy, takich jak Nichols (1994, 2001), Bruzzi (2006) i Jerslev (2005),

łącząc „niewidoczność” modułu obserwacyjnego z taktykami performatywnymi na poziomie edycji, montażu i kompozycji mise-en-scène w celu podkreślenia subiektywnego, ekspresyjnego, refleksyjnego, kreatywnego i fragmentarycznego doświadczenia podróży przez pasażera.

W artykule przedstawiam zarys historii obrazu kolei zarówno w pełnometrażowym filmie narracyjnym, jak i filmie dokumentalnym i awangardowym, a następnie przechodzę do analizy sześciu (czterech amerykańskich i dwóch brytyjskich) filmów eksperymentalnych: *Cobh Hz* (Julie Murray, 2015), *Soundtrack* (Guy Sherwin, 1977), *Night Train* (Guy Sherwin, 1979), *On the Train to Kutná Hora ... and Back* (Ann Deborah Levy, 2014), *Two Roll Camera Roll* (Jon Behrens, 2017) i *Sphinx on the Seine* (Paul Clipson, 2009). W przeciwieństwie do niektórych amerykańskich filmów mainstreamowych, analizowane filmy niekoniecznie przedstawiają podróż pociągiem jako formę świeckiej pielgrzymki, emancypacji i nomadyzmu, czy też wyraz nieograniczonej wolności i postępu technicznego, ale kładą nacisk na performatywne, zmysłowe i kinestetyczne aspekty jazdy, przekształcając ją w spektakl ruchu lub fragmenty rozproszonych obrazów. Badanie wykazało, że pomimo różnych form i stylów analizowanych filmów, w tym minimalistycznych filmów z jednego ujęcia, filmów strukturalnych, optycznych filmów dźwiękowych (ang. optical sound films) i filmów lirycznych (ang. lyrical films), wszystkie z nich prezentują podróż pociągiem jako bardziej dynamiczną, produktywną i kreatywną formę performance, aniżeli codzienną, rutynową i interaktywną praktykę społeczną kształtowaną przez politykę mobilności, struktury władzy, ruchy oporu i złożone procesy samoidentyfikacji. Na przykład filmy kręcone przez boczną szybę pojazdu wywołują bardziej zmysłowe doświadczenie jazdy, aktywizując transcendentne spojrzenie (ang. transcendent gaze) poprzez dynamiczny, płynny montaż sekwencji długich panoramicznych ujęć widzianych z perspektywy pasażera poprzez zastosowanie dwuekranowej projekcji taśmy filmowej (*Two Roll Camera Roll*) oraz konwencji odwołujących się do estetyki minimalistycznej (*Cobh Hz*), optycznego filmu dźwiękowego (*Soundtrack*), również kręconego w warunkach nocnych (*Night Train*), i malarstwa impresjonistycznego (*On the Train to Kutná Hora*). Tymczasem *Sphinx on the Seine* przenosi uwagę widza na większą przestrzeń wewnątrz i zewnątrz wagonu, stosując format lirycznego filmu-eseju oraz ścieżkę dźwiękową z gatunku eksperymentalnej muzyki elektronicznej ambient, która determinuje formę obrazu (Clipson 2018), przedstawiając podróż jako odmienny stan świadomości, fragment snu i zamazujące się wspomnienie wyprawy Paula Clipsona z Petersburga do Moskwy.

Tymczasem w artykule pt. „Transients, punks and hobos: rethinking the history of train hopping through experimental film” (*Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*;

opublikowany online 3.11.2023) omawiam popularną w Ameryce Północnej i Stanach Zjednoczonych praktykę jeżdżenia pociągiem towarowym na gapę (ang. train hopping; freighthopping) oraz sposób, w jaki to zjawisko przedstawione jest w nielicznych filmach eksperymentalnych, które podejmują tę kwestię, wypełniając tym samym lukę w badaniach na pograniczu studiów amerykańskich, filmoznawstwa i studiów nad mobilnością kolejową (ang. railway mobilities). W artykule powołuję się na najnowszą literaturę z zakresu historii społecznej, mobilności kolejowej i badań na temat fenomenologicznego doświadczenia podróży pociągiem w życiu codziennym i na ekranie (Blümlinger 2006; Bissell 2009, 2010; Schivelbusch 2014). Większość naukowców przedstawia jeżdżących na gapę włóczęgów jako postaci niemalże mityczne w historii Stanów Zjednoczonych i podkreśla ich bezprecedensową rolę w literaturze, filmie, muzyce i pop kulturze, ostatnio również w kontekście sztuki ulicznej i graffiti (Lennon 2014; Ferrell 2018; Clayton 2023). W Stanach Zjednoczonych tradycja jeżdżenia pociągiem towarowym na gapę sięga czasów migracji zarobkowej po Wojnie Secesyjnej i rozwijała się w szczególności od drugiej połowy XIX wieku do momentu podpisania przez prezydenta Eisenhowera aktu prawnego Federal Aid Highway Act of 1956. Jej popularność utrzymała się również w późniejszych dekadach XX wieku, szczególnie w okresie rewolucji kontrkulturowej lat 60-tych i kontynuowana jest do dzisiaj przez nielicznych już członków społeczności hobo na całym świecie. W artykule analizuję dwa kanadyjskie i amerykańskie filmy eksperymentalne, *Reading Canada Backwards* (Steve Topping, 1995) i *Portland* (Greta Snider, 1996), w których obraz hobobohemii w pewnym stopniu kwestionuje popularny w amerykańskiej literaturze (w szczególności w literaturze beatników oraz niektórych dziełach Johna Dos Passosa, Jacka Kerouaca, Jacka Londona i Jima Tully'ego) i kulturze wizerunek podróżujących na gapę bezrobotnych tułaczy, poszukiwaczy przygód, punków, anarchistów i ekoaktywistów prowadzących niekonwencjonalny i nomadyczny styl życia. W odróżnieniu od niektórych filmów narracyjnych i dokumentalnych, oba filmy przedstawiają podróż kolejną jako narzędzie krytyki romantycznego mitu jeżdżenia pociągiem na gapę, poruszając przy tym takie kwestie jak polityka kolonialna w Kanadzie, prawo do swobodnego przemieszczania się, wysiedlenie, motywacje bohaterów w kinie kanadyjskim i prawdziwość przekazu filmu dokumentalnego. *Reading Canada Backwards* odwołuje się do konwencji filmów typu „phantom ride,” popularnych na początku XX wieku, które stworzą percepcyjne i zmysłowe doświadczenie podróży na dachu i z boku wagonu, jednocześnie dezawuuując mitologię Kolei Interkolonialnej (ang. Intercolonial Railway), zbudowanej w latach 1872-1875 we wschodniej Kanadzie, oraz brytyjskich i francuskich wpływów kolonialnych na kanadyjski krajobraz, będący symbolem zarówno mało wykształconego

poczucia kanadyjskiej tożsamości narodowej, jak i heterogeniczności kanadyjskiego społeczeństwa. Tymczasem w częściowo autobiograficznym *Portland* Greta Snider przeprowadza wywiady z podróżującą na gapę grupą punków, wykorzystując konwencje amatorskiego filmu dokumentalnego, w tym liczne ujęcia z ręki, które rzadko przedstawiają pociągi i materiał filmowy z wyprawy, a w zamian skupiają się na zabawnych i niekoniecznie wiarygodnych opowieściach bohaterów o ich niezwykłych przygodach. Zacierając granice między prawdą, a fikcją, *Portland* poddaje w wątpliwość sens jeżdżenia na gapę pociągiem poprzez podkreślenie spontaniczności i bezcelowości podróży bohaterów, która nie kojarzy się tutaj z wolnością, swobodnym przemieszczaniem się po kraju, przygodą, socjalizacją i niebezpieczeństwem, wywołujących często jednak w dużej mierze pozytywne emocje, ale chaosem, nieoczekiwanymi trudnościami i nie zawsze przynoszącymi pożądane efekty spotkaniami z przypadkowo napotkanymi osobami.

W artykule pt. „From naked bike rides to spectacles of motion: cycling and the rider-bicycle in experimental documentary film” (*Studies in Documentary Film* 17, 3: 209-225; opublikowany online 1.11.2022) przyglądam się niezbadanej do tej pory kwestii relacji między mobilnością rowerową (ang. cycling mobilities), a jej obrazem w amerykańskim kinie awangardowym. W szczególności wykorzystuję popularne aktualnie podejście w badaniach nad jeżdżeniem rowerem (ang. cycling research), według których jest to złożone zjawisko technologiczne, socjologiczne i społeczno-kulturowe, coraz częściej postrzegane jako praktyka cielesna, multisensoryczna i performatywna, angażująca szereg zmysłów, poprawiająca kondycję fizyczną i umysłową użytkownika pojazdu oraz – w przeciwieństwie do innych form zmechanizowanej mobilności – umożliwiającą jego pogłębiony i bardziej bezpośredni kontakt z otoczeniem. Pomimo wzrastającej popularności badań nad ruchem rowerowym i jego związków z zagadnieniami dotyczącymi tożsamości, urbanistyki i planami zagospodarowania przestrzennego, ochrony zdrowia, ochrony środowiska, w tym zmian klimatycznych, zrównoważonego rozwoju, zarządzania mobilnością i zaangażowania obywatelskiego, temat ten rzadko podejmowany jest w obszarze nauk humanistycznych, w szczególności w literaturze, sztuce, filmie i mediach (Withers i Shea 2016; Bennett 2019). Aby wypełnić tę lukę, w artykule analizuję, w jaki sposób wybrane filmy eksperymentalne (pięć filmów amerykańskich i jeden film brytyjski), *Bicycle* (Chuck Hudina, 1975), *Girl and a Bicycle* (Jon Behrens, 1995), *The Yodeling Lesson* (Vanessa Renwick, 1998), *I My Bike* (Ken Paul Rosenthal, 2002), *Into the Mass* (Tomonari Nishikawa, 2007) i *Bike* (Tony Hill, 2013), przedstawiają podróż rowerem jako wysoce indywidualne, zmysłowe doświadczenie, odzwierciedlające zwrot ku cielesności w studiach nad filmem dokumentalnym (Geiger 2018), i poruszają kwestie związane z

feminizmem oraz poszukiwaniem wolności i własnej tożsamości. Na przykład *The Yodeling Lesson*, złożone jedynie z dwóch pojedynczych, ciągłych i nieedytowanych ujęć bohaterki jadącej rowerem przez ulice Portland, kwestionuje tradycyjnie męski charakter podróży rowerem, również w odpowiedzi na politykę równości płci w mobilności rowerowej, która przybiera formę naturalistycznej eko-praktyki miejskiej. Tymczasem *Into the Mass, Bike* i *Bicycle* czerpią z konwencji filmu strukturalnego, przekształcając jazdę rowerem w spektakl ruchu, a perspektywę cyklisty zastępując niekonwencjonalnym i antygrawitacyjnym punktem widzenia maszyny. Dla odmiany *I My Bike* i *Girl and a Bicycle* wykorzystują materiał typu found footage, eksplorując jazdę rowerem w stanie snu, odmiennego stanu świadomości lub hipnotycznego transu, przedstawionej jako sposób walki bohaterów z własnymi problemami i słabościami, zacierając w ten sposób granicę między snem, jawą, a wspomnieniem. Analiza ww. filmów pozwoliła mi wysunąć hipotezę, że amerykańskie kino awangardowe niekoniecznie przedstawia jazdę rowerem jako codzienną praktykę użytkową lub rekreacyjną, gdzie rower służy głównie jako środek transportu, ale częściej podkreśla jej haptyczne właściwości, punkt widzenia samego pojazdu oraz symbiotyczną psycho-fizyczną relację między człowiekiem, a maszyną, którą określam terminem „rowerzysta-rower” (ang. rider-bicycle), będącym zapożyczeniem i rozszerzeniem koncepcji hybrydy „kierowcy-samochodu” (ang. driver-car) zaproponowanej przez Tima Danta (2004).

W artykule pt. „Cityscapes, trance states and women walking: embodied practices of walking in experimental film and video” (*New Review of Film and Television Studies* 22, 1) podejmuję dyskusję nad ostatnią już formą mobilności w amerykańskim filmie eksperymentalnym, tj. chodzeniem, powołując się na badania z zakresu studiów nad mobilnością chodzenia (ang. walking studies) i fenomenologią percepcji (zob. np. Merleau-Ponty 1964), według których chodzenie – jako nie-zmechanizowany i najmniej dynamiczny środek transportu – najbardziej pobudza zmysły pieszego i umożliwia większą kontemplację otoczenia dzięki swojej percepcyjnej, rytmicznej naturze (Edensor 2008; Pink et al. 2010; Liu 2018). Piesze wędrówki to popularny motyw w literaturze romantycznej, filozofii (zob. np. „Reveries of a Solitary Walker” i „Walking” Jeana-Jacquesa Rousseau, „On Going a Journey” Williama Hazlitta, „The Excursion” Williama Wordswortha, „The Painter of Modern Life” Charlesa Baudelaira) i historii kina, w szczególności we włoskim neorealizmie, francuskiej Nowej Fali i współczesnym filmie artystycznym, często inspirowanym minimalistyczną estetyką długich ujęć i wolnego kina. Chociaż motyw ten sięga lat 20-tych i 30-tych XX wieku i jest głównym wątkiem fabularnym w filmach takich jak *München Berlin Wanderung* (Oskar Fischinger, 1926) i *Bezúčelná procházka* (Alexander Hammid, 1930), brakuje badań na temat

jego obecności w amerykańskim kinie awangardowym. Kojarzone przeważnie z postacią XIX-wiecznego miejskiego włóczęgi, znanego również jako „flâneur” i „flâneuse” (Benjamin 1999), oraz z dziełami takich twórców jak Béla Tarr i Gus Van Sant, spacerowanie funkcjonuje nie tylko jako forma pielgrzymki, protestu, spotkania z dziką naturą, medytacji, duchowej transformacji, czy też psychoterapii, ale również jako narzędzie edycji służące kadrowaniu, często przy pomocy ujęć z wózka, wprowadzaniu nowych lokalizacji i wątków fabularnych oraz ekspozycji cech i motywacji poszczególnych bohaterów. Na podstawie analizy czterech filmów amerykańskich, *Crowdog* (Vanessa Renwick, 1984/1998), *A Walk* (Jonas Mekas, 1990), *Ordinary Matter* (Hollis Frampton, 1972) i *Death Songs & Car Bombs* (Brendan i Jeremy Smyth, 2013), wysuwam hipotezę, że – w przeciwieństwie do narracyjnego filmu pełnometrażowego – w filmie eksperymentalnym chodzenie często stanowi główną i niemalże jedyną aktywność podejmowaną przez bohaterów, przedstawioną jako indywidualna subiektywna, refleksyjna, multisensoryczna i czasem dezorientująca praktyka. Czynność ta w dużym stopniu zaburza konwencjonalną perspektywę pieszego, wprowadzając go w stan transu i stanowi metodę reminiscencji oraz refleksji na temat procesu wyzwolenia kobiet, miasta jako miejsca pamięci kolektywnej i indywidualnej, wyzwań życia imigrantów w Nowym Jorku, psychogeografii SoHo oraz zderzenia kultury bliskiego wschodu z kulturą zachodu. *Crowdog* i *A Walk* to filmy pamiętniki (ang. diaries) z narracją głosową, a *Ordinary Matter* i *Death Songs* to filmy strukturalne, wykorzystujące również konwencje filmu-transu, z unikalną ścieżką dźwiękową, tj. mono-recytacją mantr i sylab madaryńskich przez Hollisa Framptona bez użycia tonów oraz ceremonialną pieśnią śmierci. Pomimo pewnych różnic, wszystkie filmy kwestionują reprezentacyjną funkcję chodzenia, w zamian demonstrując jego złożony, fenomenologiczny, performatywny i ambiwalentny charakter. Ponadto *Crowdog* wpisuje się w tradycję kina wędrujących kobiet (ang. cinema of walking women), stanowiącego alternatywę dla zorientowanych na mężczyzn praktyk chodzenia, w którym kobiety determinują akcję i z powodzeniem przekształcają struktury przestrzenne i społeczne, i defetytyzują kobiece ciało poprzez ciągle skierowanie kamery na rytmicznie poruszające się boso stopy bohaterki, nawiązując w ten sposób do zwyczajów chodzenia na boso plemion Indian Ameryki Północnej, w szczególności Lakotów.

W rozdziale pt. „Windshield Tourism Goes Viral: On YouTube Scenic Drive Videos of U.S. National Parks” (*Screen Tourism and Affective Landscapes: The Real, the Virtual, and the Cinematic*, Routledge, 2023), kontynuuję moje rozważania na temat amerykańskiego filmu drogi w kontekście kategorii drive videos, które rozpoczęłam w artykule “Inside cars: changing automobilities and backseat passengering in experimental film and 360 video” (*Mobilities* 18,

2: 218-231) i w sekcji 3.4. książki *Lost Highways, Embodied Travels* dotyczącej eko-filmów drogi. Tym razem omawiam szersze i nieopisane do tej pory zjawisko wideo typu scenic drive, nagrywanych w amerykańskich parkach narodowych przez anonimowych użytkowników portalu YouTube, oraz ich potencjalną rolę w rozwoju wirtualnej turystyki samochodowej (ang. virtual windshield tourism) przyczyniającej się do promocji ww. obszarów. Postrzegane jako forma filmu drogi i ekomediiów zakorzeniona w tradycji wideoblogów podróżniczych, wideo relaksacyjnych, ruchu na rzecz ochrony środowiska, auto-turystyki, rekreacyjnej jazdy samochodem i kultury malowniczych dróg i autostrad w Stanach Zjednoczonych, widea te wpisują się w bogatą historię wykorzystania malowniczej scenerii amerykańskich parków narodowych jako tła dla akcji filmowych hitów, takich jak *Star Wars* (Death Valley and Redwood NP), *Indiana Jones and the Last Crusade* (Arches NP), *The Shining* (Glacier NP), czy też *Thelma and Louise* (Canyonlands). Tymczasem tradycja zwiedzania parków narodowych samochodem w Stanach Zjednoczonych sięga lat 20-tych i 30-tych XX wieku, kiedy to Służba Parków Narodowych (ang. National Park Service) rozpoczęła swoje flagowe projekty budowy malowniczych dróg i autostrad, w tym Going to the Sun Road (Glacier, 1933), Rim Drive (Crater Lake, 1941), Trail Ridge Road (Rocky Mountain, 1921), Wawona Road (Yosemite, 1932) i Zion Mount Carmel Highway (Zion, 1930).

Podobnie widea typu scenic drive wykorzystują kluczowe konwencje filmu drogi poprzez zamontowanie kamery na masce lub desce rozdzielczej samochodu, pojedyncze, długie ujęcia POV, montaż kontynuacyjny, statyczną pracę kamery i anonimowość kierowcy, umożliwiając użytkownikom YouTube swobodne przemieszczanie się po olbrzymich terenach ww. parków w świecie wirtualnym oraz obserwację i kontemplację otaczającego krajobrazu przed przednią szybą pojazdu. W rozdziale powołuję się na statystyki NPS potwierdzające potencjalny wpływ produkcji filmowych, których akcja toczy się na obszarze parków narodowych i w innych jednostek agencji NPS, na wzrost zainteresowania turystów tymi lokalizacjami oraz na statystyki Montana Film Office dotyczące rosnącej w ostatnich kilkunastu latach liczby subskrypcji na kanały podróżnicze YouTube. Samodzielnie opracowuję również dane związane ze wzrostem popularności wideo typu scenic drive nagrywanych w parkach narodowych, z których pierwsze pojawiły się około 2010 roku i których liczba wzrosła do około 162,000 w styczniu 2022 roku, a następnie klasyfikuję widea według liczby wejść i scenerii, wysuwając tym samym hipotezę, które parki narodowe cieszą się największym zainteresowaniem wśród użytkowników YouTube. Na podstawie analizy konwencji narracyjnych i wizualnych trzech najbardziej popularnych na portalu wideo z największą liczbą zarejestrowanych wejść, tj. Zion National Park 4K – Scenic Drive – Utah USA (55 minut;

684,246 wejść; opublikowane 2.09.2020), Arches National Park 4K – Scenic Drive – Utah USA (58 minut; 682,568 wejść; opublikowane 23.09.2020) oraz Drive 4K – America’s Most Popular Park – USA, które przedstawia Park Narodowy Great Smoky Mountains (68 minut; 680,724 wejść; opublikowane 26.09.2016), argumentuję, że podobnie jak w niektórych (eksperymentalnych) filmach drogi, w wideo typu scenic drive ujęcia POV przez przednią szybę to główne narzędzie służące kadrowaniu otaczającego krajobrazu i organizacji mise-en-scène, zaś podróż często pełni funkcję relaksacyjną, pogłębia uczucie immersji i zwraca uwagę widza na kwestie symbiotycznego związku człowieka z przyrodą, przyczyniając się tym samym do rozwoju ekomediiów i wirtualnej turystyki samochodowej, która może wywrzeć realny wpływ na promocję amerykańskich parków narodowych na terenie Stanów Zjednoczonych i na świecie.

Omówienie monografii *Lost Highways, Embodied Travels: The Road Movie in American Experimental Film and Video* (Brill, 2023)

Chociaż w ciągu ostatnich kilku dekad film drogi znacznie ewoluował i rozprzestrzenił się w różnych częściach świata, w szczególności w Europie, Ameryce Południowej i Australii, to nadal bez wątpienia jeden z najbardziej rozpoznawalnych amerykańskich gatunków literackich i filmowych. Obszerna debata akademicka na temat filmu drogi nie uwzględnia jednak, w jaki sposób gatunek ten funkcjonuje w amerykańskim kinie i wideo eksperymentalnym (z wyjątkiem cyklu ww. artykułów). *Lost Highways, Embodied Travels* jest zatem pierwszą monografią, która definiuje konwencje gatunkowe filmu drogi w amerykańskim kinie i wideo eksperymentalnym w oparciu o niepublikowane dotąd materiały archiwalne oraz oferuje pogłębioną analizę 83 unikalnych i często mało znanych filmów, tym samym wypełniając istotną lukę badawczą w studiach amerykańskich i współczesnej krytyce filmowej. Książka nawiązuje do tradycji katalogów filmów eksperymentalnych publikowanych przez amerykańskich dystrybutorów filmów niezależnych, artystycznych i awangardowych od początku ich działalności, takich jak The Film-Makers’ Cooperative, Canyon Cinema i San Francisco Cinematheque, co przyczyniło się do znacznego rozwoju filmoznawstwa pod koniec lat 60-tych i 70-tych XX wieku jako nowej dziedziny nauk humanistycznych. Format książki, który może w jakimś stopniu przypominać katalog filmowy, ma posłużyć społeczności filmu eksperymentalnego jako krytyczny przewodnik po wielu mniej znanych i rzadko wyświetlanych na pokazach filmach eksperymentalnych, obejmujących ponad sześćdziesiąt lat praktyki amerykańskiej awangardy (1957-2019). Sytuując film drogi w szerszym kontekście kultury amerykańskiej, *Lost Highways, Embodied Travels* kładzie także szczególny nacisk na

twórczość kobiet, rzadko kojarzoną z filmem drogi ze względu na historycznie i tradycyjnie męski i patriarchalny charakter tego gatunku. Ponadto filmy analizowane w książce, z których część jest nieopisana i powstała na peryferiach filmowej awangardy, reprezentują szerokie spektrum podgatunków, stylów i technik charakterystycznych dla amerykańskiego kina eksperymentalnego, takich jak filmy typu found footage (*Median Strip*), kino domowe (ang. home movies) (*Commute, Down the Road, Vacation Tapes*), filmy-pamiętniki (ang. diaries; *Honey/Moon, Niagara Falls*), eksperymentalne filmy dokumentalne (*Which Way is East: Notebooks from Vietnam*), filmy strukturalistyczne (*Landscape and Desire, Pasadena Freeway Stills*), wideo 360 stopni (*Coorow-Latham Road*), eko-filmy drogi (*Mono Lake, Orchard*), animowane i ręcznie robione (ang. handmade) filmy drogi (*Bowl Me Over, Stark Film, Tourist*), wspólne (ang. collaborative) filmy drogi (*The Spaces Between Cities*), (wieloe ekranowe) instalacje wideo (*Berkeley to San Francisco, Exit, XCTRY*), symfonie miejskie (*City Walk, Go! Go! Go!*), filmy-krajobrazy (ang. landscape films; *The Geosophist's Tears, The Ring Road*), czy też filmy abstrakcyjne (*Shimmer Box Drive, Zero Visibility*).

Ze względu na to, że większość filmów artykułuje zmysłowe i ucieleśnione doświadczenie podróży, konwencje gatunkowe filmu drogi analizowane są w świetle zwrotu cielesnego w amerykańskim kinie awangardowym, dotychczas kojarzonego głównie z filmami eksperymentalnymi z lat 60-tych i 70-tych, które w mniejszym lub większym stopniu skupiały się na reprezentacji (ludzkiego) ciała i seksualności (Máté 2021; Osterweil 2024). W książce zaproponowałam zatem unikalne podejście metodologiczne, wykraczające poza strategie strukturalistyczno-formalistyczne często stosowane do interpretacji dzieł kina awangardowego, które łączy kluczowe elementy zwrotu cielesnego w relacji do najnowszych teorii i koncepcji z obszarów badawczych, takich jak studia nad automobilnością, fenomenologia obrazów filmowych, ekokrytyka i gender studies, co pozwoliło mi przyjrzeć się analizowanym filmom nie tylko przez pryzmat materialności medium filmowego. Poza amerykańskimi filmami drogi, książka uwzględnia też twórczość kilkunastu europejskich (Sophie Calle, Lluís Escartín, Friðrik Þór Friðriksson, Michaela Grill, Apostoly Peter Kouroumalis, Julie Murrey, Gunvor Nelson), kanadyjskich (Stephen Arthur, Christina Battle, Chris Gallagher, Philip Hoffman, Clive Holden, Chris Mullington, Michael Snow, Joyce Wieland, Donald Winkler, Steven Woloshen), australijskich (Siouxzi Mernagh) i nowozelandzkich (Lissa Mitchell) filmowców i artystów pod warunkiem, że w znaczącym stopniu nawiązuje ona do różnych kontekstów kultury amerykańskiej poprzez scenografię i/lub wątki narracyjne.

Książka składa się z **siedmiu rozdziałów**, z których ostatnie sześć pełni także funkcję obszernego katalogu filmowego i szczegółowo omawia filmy skatalogowane według

wspólnych dla niektórych z nich motywów narracyjnych i metod edycji/montażu typowych dla hollywoodzkiego filmu drogi. Celem takiego podziału książki jest określenie, w jaki sposób i w jakim stopniu wybrani artyści jednocześnie wykorzystują i kwestionują standardowe konwencje filmu drogi zdefiniowane przez licznych badaczy (Corrigan 1991; Cohan i Hark 1997; Laderman 2002), w tym elementy *mise-en-scène* (m.in. krajobraz naturalny i miejski, system autostrad międzystanowych, przekraczanie granic za pomocą zmechanizowanych środków transportu), edycję i montaż (m.in. panoramiczne ruchy kamerą, ujęcia z wózka i POV, montaż kontynuacyjny) oraz motywy przewodnie w strukturze narracyjnej i bohaterów (m.in. indywidualizm, konflikt między buntem a konformizmem, (bez)celowa podróż, dezintegracja koncepcji domu, automobilność, amerykańskie pogranicze). Badanie obejmuje analizę treści (danych audio-wizualnych) i interpretację kompozycyjną zarówno dźwięku oraz technik edycji i montażu, takich jak ujęcie statyczne, kamerowanie z ręki, supernałożenie, efekty drgań i pulsacji lub dynamiczny „fast cutting,” jak i narracji, która konsekwentnie konfrontuje i odpolitycznia typowy dla filmu drogi motyw podróży za pomocą nomadycznej struktury nienarracyjnej, subwersji norm i znaczeń kulturowych, czy też estetyki diarystycznej, eseistycznej i ekokrytycznej. Konkretnie techniki edycji i montażu analizowane są w kontekście podgatunków, stylów i technik charakterystycznych dla kina eksperymentalnego, takich jak film strukturalny (statyczne położenie kamery, pojedyncze ujęcia, efekt migotania, druk pętlowy, refotografia, złudzenia optyczne, uproszczona/z góry ustalona forma narracyjna), psychodramat (zwolnione/przyspieszone tempo, niestandardowe punkty widzenia kamery, supernałożenia, stopklatka), film liryczny/film-pamiętnik (wątki autobiograficzne, pojedyncze ujęcia, improwizacja, niestabilna praca kamery, szybki montaż, narracja lektora, napisy, dźwięki diegetyczne/środowiskowe, perspektywa pierwszoosobowa), film typu found footage (wykorzystanie w części lub całości nakręconego wcześniej materiału archiwalnego poprzez niestandardową *mise-en-scène*, montaż i pracę kamery oraz realizm fotograficzny), eksperymentalny film dokumentalny (przekroczenie tradycyjnych form linearnej narracyjności, nienarracyjna struktura, niestandardowy montaż i stylizowana *mise-en-scène*, eksploracja napięcia pomiędzy obiektywnym sposobem produkcji dokumentalnej, a autorefleksyjną podmiotowością), film amatorski/domowy (drżąca kamera z ręki, diegetyczny dźwięk, minimalistyczny montaż i nieprofesjonalne/naturalne oświetlenie, ziarnista/pikselowa taśma filmowa) lub film animowany i ręcznie-robiony (techniki bezkamerowe, obróbka ręczna, procesy chemiczne/biologiczne, tonacja kolorów). W osobnym przypisie do studium każdego z filmów zawarto krótkie noty biograficzne poszczególnych twórców, oparte na informacjach dostępnych na ich stronach internetowych lub w katalogach uznanych dystrybutorów filmów

eksperymentalnych, w szczególności Canyon Cinema Foundation, Film-Makers' Cooperative, Canadian Filmmakers Distribution Centre, Light Cone i Video Data Bank przy School of the Art Institute of Chicago.

W **pierwszym rozdziale** pt.: „The Road Movie and the Corporeal Turn in Experimental Film” formułuję roboczą definicję eksperymentalnego filmu drogi w oparciu o definicję filmu drogi jako gatunku mainstreamowego (zob. wyżej), kojarzonego głównie z pełnometrażowymi filmami narracyjnymi wyprodukowanymi przez hollywoodzkie lub niezależne studia filmowe. W rozdziale wyjaśniam też, dlaczego zdecydowałam się na użycie terminu film eksperymentalny, często tożsamym z terminami film awangardowy, film undergroundowy, czy też Nowe Kino Amerykańskie (ang. American New Cinema). W drugiej części rozdziału sytuuję podjętą dyskusję nad eksperymentalnym filmem drogi w kontekście zwrotu cielesnego w amerykańskim kinie awangardowym, nawiązując do takich pojęć jak wizualność dotykowa (ang. haptic visuality), ucieleśniona widownia (ang. embodied spectatorship), nowy paradygmat mobilności (ang. new mobilities paradigm), fenomenologia i neurofenomenologia obrazu filmowego oraz sposób, w jaki współczesne trawelogi odnoszą się do zmysłu dotyku, również poprzez technologię 3D. Zastosowana metodologia oferuje stosunkowo nowatorskie podejście do studiów nad filmem eksperymentalnym i gatunkiem filmu drogi, ponieważ wykorzystuje cielesny zwrot w amerykańskim kinie awangardowym do analizy gatunku filmowego niekojarzonego powszechnie z cielesnością i eksploracją tematów uważanych za dość kontrowersyjne, takich jak seksualność, poród, sekcja zwłok, czy też napady padaczkowe. Najnowsze badania w obszarze fenomenologii (Bruno 2018; Del Río 2008; Sobchack 1992, 2004; Buck-Morss 1994; Marks 2000, 2002) i neurofenomenologii obrazu filmowego (Gallese i Guerra 2012; Grabowski 2015; Shimamura 2014; Plantinga 2018) zakładają, że percepcja audiowizualna widza ma wpływ nie tylko na jego zmysły, ale także może wywoływać reakcje kinestetyczne i bodźce fizjologiczne, głównie poprzez ruchy kamery. Podobnie w amerykańskim filmie eksperymentalnym ciało kierowcy-samochodu (ang. driver-car; Dant 2004) zyskuje wymiar afektywny, który umożliwia widzom odczuwanie przestrzeni i ruchu oraz emocjonalnie angażuje ich w świat przedstawiony jako kluczowy element danego filmu. We wnioskach końcowych stwierdzam, że eksperymentalne filmy drogi oferują bardziej zmysłowe, wielopłaszczyznowe i skłaniające do refleksji doświadczenie podróży nie tylko poprzez odwołania do przestrzenno-cielesnego wymiaru mobilności (Sheller i Urry 2006), ale także poprzez ekspozycję fizycznych cech obrazu często charakteryzującego się wielowarstwową, teksturowaną i ziarnistą fakturą (Gandelman 1991: 5). Podsumowując, eksperymentalne filmy drogi przeważnie obrazują motyw podróży na trzy sposoby, mianowicie

poprzez i) zniekształcenie linearnej i epizodycznej struktury narracyjnej filmu; ii) percepcyjną symulację podróży za pomocą technik montażu, refleksyjnej narracji i subiektywnej pracy kamery; iii) ekspozycję i elektroniczną manipulację prohaptycznych właściwości obrazu poprzez zmiany ogniskowej kamery, niedoświetlenie/prześwietlenie i dekompozycję (rozkład fizyczny) taśmy filmowej, malowanie, rysowanie, drapanie i dokonywanie innych czynności bezpośrednio na taśmie filmowej bez użycia kamery, zmiany w gęstości pikseli i współczynniku kontrastu, itd. (Marks 2002: 9-10). Tym samym większość analizowanych filmów przedstawia samochód nie tylko jako środek transportu, ale także jako miejsce pobudzające do obserwacji, kontemplacji, medytacji, marzeń, rozwiązywania problemów natury egzystencjalnej i filozoficznej, czy też wywołujące odczucia zmysłowe wynikające z interakcji kierowcy z pojazdem i otoczeniem (Pearce 2016, 2017).

W **rozdziale drugim** pt.: „Embodied Travels” analizuję kilkanaście filmów w świetle przestrzenno-cieleśnego wymiaru (auto)mobilności (Sheller i Urry 2006), które wykorzystują multisensoryczny potencjał obrazu filmowego, liczne ujęcia z poruszającej się kamery i schemat widza-pasażera popularny w narracyjnych i pełnometrażowych filmach drogi. W filmach tych samochód i motocykl funkcjonują jako zmechanizowane przedłużenie (ludzkiego) ciała, a kierowanie samochodem jest doświadczeniem wysoce indywidualnym i zależnym od lokalizacji. Poza ekspozycją fizycznych cech hybrydy kierowcy-samochoodu, często w relacji do fizyczności medium filmowego i w szerszym kontekście kultury amerykańskiej i systemu automobilności (Sheller i Urry 2005: 25-26; Urry 2004: 26; Gossling 2017: 35), eksperymentalne filmy drogi można zidentyfikować w szczególności po ich związku z drogą, samochodem lub ruchem kołowym oraz wykorzystaniu następujących tematów, motywów i technik edycji: i) podróż; ii) droga lub autostrada; iii) sekwencje ruchu i jazdy; iv) samochód jako główny środek transportu; v) mijane krajobrazy; vi) konflikt/relacja między naturą i kulturą (ang. nature-culture divide); vii) ujęcia z poruszającej się kamery; viii) edycja z częstym wykorzystaniem montażu; ix) montaż kontynuacyjny/ciągły (ang. continuity editing); x) kompozycje ramowe. Analizowane filmy eksperymentalne zniekształcają przy tym unikalną perspektywę widza, kwestionując percepcję panoramiczną, wyidealizowany obraz amerykańskiego krajobrazu, nierozzerwalnie związany z naturalną i technologiczną wzniosłością w literaturze, sztuce i filmie (ang. sublime), oraz popularny w kinie hollywoodzkim format „buddy road movie,” w którym podróżujących w parach lub grupach bohaterów zwykle łączy romans i/lub przyjaźń (Cohan i Hark 1997: 8).

Podczas gdy *Honey/Moon* (Brian Patrick, 1973) i *Island Song* (Charlemagne Palestine, 1976) przedstawiają podróż motocyklem nie tylko jako wyraz męskich fantazji o wolności, ale

jako głębsze, holistyczne doświadczenie zmysłowe, pozostałe filmy, z których wielu towarzyszy narracja głosowa, odzwierciedlają popularne w badaniach nad automobilnością pojęcie, które Pearce (2016: 36) nazywa „świadomością motoryzacyjną,” przedstawiając kierowanie samochodem jako refleksyjną, emocjonalną i wielopłaszczyznową praktykę. Podobnie w *Mortgage On My Body* (Saul Levine, 1977-1983), *Niagara Falls* (Anne Charlotte Robertson, 1983) *S-8 Diary: Wildwood 2/88* (Gary Adlestein, 1988) i *Kongostraat* (Dana Plays, 1989), które odwołują się do estetyki diarystycznej i poruszają kwestię relacji między pamięcią, czasem, a subiektywnym i zmysłowym doświadczeniem podróży, jazda pojazdem często wywołuje emocje motoryzacyjne (ang. automotive emotions; Sheller 2004). Emocje te są związane ze stanem emocjonalnym i kondycją psychiczną bohaterów, odzwierciedlonymi również w emocjonalnej geografii scenerii i pozostałych elementów mise-en-scène (ang. emotional geographies), oraz relacjami rodzinnymi, towarzyskimi i romantycznymi wynikającymi ze (wspólnego) korzystania z samochodu. Tymczasem *Double Blind/No Sex Last Night* (Sophie Calle, 1992),³ *Travel Log* (Donald Winkler, 1978), *Rules of the Road* (Su Friedrich, 1993), *Down the Road* (Walter Ungerer, 2005) *Exit* (Siouxzi Mernagh, 2010), *Goodbye Thelma* (Jessica Bardsley, 2019)⁴ i *Onward Lossless Follows* (Michael Robinson, 2017) przedstawiają samotnych bohaterów lub eksplorują relacje (w tym romantyczne) między różnymi bohaterami przez pryzmat podróżującego ciała (ang. travelling body), ukazując przy tym niezależne postacie kobiece oraz wykorzystując motyw podróży jako środek oporu wobec hegemonicznych konstrukcji płci i normatywnej kobiecości i męskości, popularny w kobiecej literaturze podróżniczej (ang. women's travel writing; Smith 2001: ix). Wszystkie filmy w mniejszym lub większym stopniu przeciwstawiają się mainstreamowej i zazwyczaj męskiej narracji kina drogi, poświęcając mniej uwagi fetyszyzacji pojazdu i (szybkiej) jeździe samochodem zorientowanej na akcję, przygodę, cel, przemoc i niebezpieczeństwo, a podkreślają w zamian wizualność dotykową, fakturę i materialność medium filmowego, a także uczuciowy-bezuczuciowy oraz erotyczny-nieerotyczny charakter relacji między bohaterami, dla których podróż staje się środkiem introspekcji, służącym rozwojowi wewnętrznego ja.

W **rozdziale trzecim** pt. „Americana, Canadiana, Native Americans and Eco-Road Movies” analizuję motyw ucieleśnionych podróży w wybranych filmach eksperymentalnych w

³ Analiza filmu *Double Blind/No Sex Last Night* (Sophie Calle, 1992) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2023. “Do gender, genre and the gaze still matter? Toward a feminine road movie in women's experimental film.” *Feminist Media Studies* 23 (5): 1962-1977.

⁴ Analiza filmu *Goodbye Thelma* (Jessica Bardsley, 2019) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2021. “Easy Rider and Thelma & Louise revisited, or on experimental film remakes of the road movie.” *Journal of Adaptation in Film & Performance* 14 (2): 145-161.

świetle pojęć kluczowych dla historii, literatury i kultury amerykańskiej, kanadyjskiej i rdzennych Amerykanów oraz estetyki gatunku w kinie narodowym, w tym etnicznym, i ekokinie. Podczas gdy *Americans (Mer-Kins)* (Chris Mullington, 1988), *Motorist* (Chip Lord, 1989), *75 Drive-A-Way* (Lluís Escartín, 1991), *North on Evers* (James Benning, 1991) i *Easy Rider* (James Benning, 2012)⁵ oferują w dużej mierze ambiwalentne i krytyczne spojrzenie na amerykańskie społeczeństwo, a *XCTRY* (Bill Brown, 2018) z nostalgią i bez upiększeń przedstawia krajobraz amerykańskiego pogranicza, wszystkie filmy omówione w pierwszej części rozdziału ujawniają, że podróż często okazuje się bezcelowa, a z *Americany* pozostała tylko prozaiczna rzeczywistość, zaś bohaterom często towarzyszy poczucie rozczarowania i beznadziejności. Tym samym kwestionują one niektóre typowo amerykańskie cechy gatunku filmu drogi, w tym poczucie wolności, niepokorność i bunt przeciw tradycyjnym normom społecznym lub odrzucenie konformizmu, które leżą u podstaw amerykańskiego snu i nomadycznego stylu życia. W porównaniu do amerykańskich filmów drogi, których bohaterowie zwykle wykazują wysoki stopień indywidualizmu lub poszukują wolności, *The Road Ended at the Beach* (Philip Hoffman, 1993), inspirowane literaturą Beatników, w szczególności „On The Road” Jacka Kerouaca, *Bus North to Thompson* (Clive Holden, 2004) i *Seated Figures* (Michael Snow, 1988) czerpią z narodowej mitologii drogi i podejmują refleksję nad kwestiami kanadyjskości, komodyfikacji kanadyjskiej tożsamości, nacjonalizmu, amerykańskiej hegemonii kulturowej, kanadyjskiego (ponurego) krajobrazu i paradygmatu przegranego (ang. loser paradigm), często spotykanego w kinie kanadyjskim i przesiąkniętego poczuciem porażki lub wiktyimizacji. Z drugiej strony, w przeciwieństwie do filmów narracyjnych, kanadyjskie filmy eksperymentalne zazwyczaj opowiadają o podróżowaniu w mniej poważnym i pesymistycznym tonie i zwracają większą uwagę widza na złożoność lokalną i etniczną zamiast utrzymywać kanadyjski prowincjonalizm, próbując – szczerze i z pewną dozą ironii – odpowiedzieć na pytanie co to znaczy być i czuć się Kanadyjczykiem.

Tymczasem w filmach eksperymentalnych rdzennych Amerykanów, nawiązujących do konwencji „indiańskiego filmu drogi” lat 90-tych (Palmer 2001: 174-175) oraz motywu inności i pogranicza w amerykańskiej literaturze i kinie (Gilroy 2001: 25), obecność Indian jest przywoływana zarówno w sposób dosłowny, jak i przenośny poprzez odwoływanie się do ich przeszłych i obecnych doświadczeń życiowych, traum, tradycji, zwyczajów i wierzeń. Podróż staje się symbolem silnego, duchowego związku bohaterów z ziemią oraz wyraża ambiwalentne

⁵ Analiza filmu *Easy Rider* (James Benning, 2012) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2021. “Easy Rider and Thelma & Louise revisited, or on experimental film remakes of the road movie.” *Journal of Adaptation in Film & Performance* 14 (2): 145-161.

poczucie przynależności Indian do kultury rdzennych i białych Amerykanów, kwestionując w ten sposób mit amerykańskiego pogranicza, tradycyjnie związanego z sukcesem, postępem i innowacją. Na przykład *Mass for the Dakota Sioux* (Bruce Baillie, 1964) i *Quixote* (Bruce Baillie, 1965)⁶ to filmy liryczne, które podejmują temat „mitów, przemocy i duchów nawiedzających amerykańską duszę” („Songs to a Fallen World” 2016) i pomagają na nowo odkryć i zinterpretować relację między naturą, a kulturą rdzennych i białych Amerykanów. Z kolei *Jáaji Approx.* (Sky Hopinka, 2015) czerpie z koncepcji wzniosłości, komplikując i zniekształcając obraz amerykańskiego krajobrazu oraz konwencje filmu drogi i filmu etnograficznego, a podróż traktuje jako kolejny etap w stopniowym procesie samoakceptacji i odrodzenia indiańskiej tożsamości, który ma na celu zatarcie granicy między „my” i „oni.” Ostatnia część tego rozdziału sytuje cztery filmy, *Mono Lake* (Nancy Holt i Robert Smithson, 1964/2004), *Bowl Me Over* (Lissa Mitchell, 1995), *Orchard* (Julie Murray, 2004) i *Tender Feet* (Fern Silva, 2013), w kontekście ekokrytyki i związanych z nimi pojęć popularnych w amerykańskim literaturoznawstwie i filmoznawstwie, takich jak eko-wzniosłość, eko-fobia i eko-gotyk (Estok 2018; Parker i Poland 2019; Parker 2020), wizualności haptycznej oraz estetyki ekokina, w szczególności eko-filmów drogi (Zournazi 2012; Paszkiewicz 2021) i nieopisaną dotąd tradycję eksperymentalnych eko-filmów drogi. Pomimo, iż korzystają one z różnych konwencji filmu amatorskiego (ang. home movie), animacji poklatkowej, filmu diarystycznego, czy też trawelogu, wszystkie filmy traktują o kwestiach środowiska i szeroko pojętej ekologii, a podróż samochodem umożliwia bohaterom i widzom bezpośredni kontakt z (dziką) przyrodą i surowcami naturalnymi. Na przykład *Mono Lake*, *Orchard* i *Tender Feet* stosują narrację pierwszoosobową i przedstawiają namacalny obraz natury poprzez odniesienia do sztuki ziemi oraz koncepcji ekologicznej wzniosłości (ang. eco-sublime; Palmer 2014: 70; zob. też Hitt 1999; Rozelle 2006) i niesamowitości (ang. uncanny). Tymczasem *Bowl Me Over* nie tylko łączy widzów z otaczającym środowiskiem poprzez zmysły, ale też angażuje ich w kwestie społeczno-polityczne poprzez krytykę kontrowersyjnej decyzji rządu Nowej Zelandii o budowie tamy i zalanie części terenu malowniczego miasteczka Cromwell, będącego wówczas jedną z głównych atrakcji turystycznych kraju.

W **rozdziale czwartym** pt. „Lost Highways” argumentuję, iż ucieleśnione doświadczenie podróży w amerykańskim filmie eksperymentalnym zależy nie tylko od

⁶ Rozszerzone studium porównawcze filmów *Mass for the Dakota Sioux* (Bruce Baillie, 1964) i *Quixote* (Bruce Baillie, 1965) zostało wcześniej opublikowane w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2018. “Relics of the Unseen Presence? Evocations of Native American Indian Heritage and Western-Hero Road Poems in Bruce Baillie’s *Mass for the Dakota Sioux* and *Quixote*.” *Studia Anglica Posnaniensia* 53 (2): 311-326.

mobilności samego pojazdu, ale także od obrazu drogi i krajobrazu ukształtowanego przez upowszechnienie samochodu jako głównego środka transportu i utworzenie nowego systemu autostrad międzystanowych (ang. Interstate Highway System) ustanowionego przez Federal Aid Highway Act, podpisany przez prezydenta Dwighta Eisenhowera w 1956 roku. Nye (2011: 104, 108) uważa motoryzację sprzed lat trzydziestych XX wieku za „przedłużenie poszukiwań naturalnej wzniosłości” i zakłada, że w przeciwieństwie do podróży koleją, podróże samochodem jeszcze bardziej wpłynęły na zmianę świadomości podróżujących i postrzegania przez nich przestrzeni, gdyż „nowe drogi międzystanowe często ignorowały nieprawidłowości lokalnej topografii.” Podobnie w filmie eksperymentalnym panoramiczne wrażenia audiowizualne widza (Verhoeff 2012: 33; Klein 2004: 11; Dimendberg 1995: 93) są w dużej mierze definiowane przez sposób kadrowania drogi lub autostrady, który często kwestionuje popularny w kinie hollywoodzkim obraz bohaterów, doświadczających kryzys tożsamościowy lub mających skłonność do łamania tabu (Sargeant i Watson 1999: 12), oraz liminalny status amerykańskiej autostrady kojarzony z XIX-wieczną ideologią Objawionego Przeznaczenia (Murphy 2014: 8), migracją na przedmieścia w latach 50-tych XX wieku, postępowym technologicznym i wreszcie kryzysem automobilności. W przeciwieństwie do filmów hollywoodzkich, w których jazda samochodem ma często podłoże ideologiczne, eksperymentalne filmy drogi kładą większy nacisk na sensoryczny i kinestetyczny potencjał podróżowania autostradami międzystanowymi, które stają się głównym elementem fabuły i *mise-en-scène*, ciało kierowcy-samochodu i wizualność dotykową, przedstawiając alternatywne spojrzenie na praktyki związane z automobilnością od modernistycznego zachwyty motoryzacją w latach 50-tych XX wieku (*Highway*, *Dozer*) po postmodernistyczne rozczarowanie reżimem automobilności (*Median Strip*, *Driving Dinosaurs*; Böhm et al. 2006: 4; Manderscheid 2014: 604; Reese 2016: 153). Na przykład *Highway* (Hilary Harris, 1958), *Dozer* (Anna Geyer, 1999), *Median Strip* (James Schneider, 1999) i *Driving Dinosaurs* (Emma Piper-Burket, 2019) wykorzystują ujęcia POV, szybki montaż, obrazy o rozmytej ostrości i technikę filmową *found footage*, aby wyrazić entuzjazm i jednocześnie poddać krytyce przemysł samochodowy i infrastrukturę autostradową, które niegdyś służyły rozwojowi obszarów miejskich i podmiejskich, wpisując się tym samym w politykę mobilności postsamochodowej (Reese 2016: 152).⁷ Z kolei pozostałe filmy analizowane w rozdziale,

⁷ Część tego materiału wraz z analizą filmów *Highway* (Hilary Harris, 1958), *Dozer* (Anna Geyer, 1999) i *Driving Dinosaurs* (Emma Piper-Burket, 2019) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2021. “From car frenzy to car troubles: automobilites, highway driving and the road movie in experimental film.” *Mobilities* 16 (4): 524-536.

Highway Landscape (J. J. Murphy, 1972), *small roads* (James Benning, 2011) i *Coorow-Latham Road* (Blake Williams, 2011), oparte są na minimalistycznej strukturze złożonej z pojedynczego statycznego ujęcia (*Highway Landscape*) lub sekwencji statycznych ujęć (*small roads*) i na formacie wideo 360 stopni (*Coorow-Latham Road*), który oferuje panoramiczne pole widzenia i zapewnia wyższy poziom immersji użytkownika. Wykorzystując taki format, filmy te przenoszą uwagę widza z autostrad międzystanowych na drogi lokalne i wiejskie, często stanowiące idylliczną scenerię w amerykańskim kinie mainstreamowym. Kwestionując romantyczny i wyidealizowany obraz autostrad, filmy te przedstawiają tzw. małe drogi jako alternatywę dla podróżowania autostradami, podkreślając fakturę, kolor, kształt i inne elementy wizualne ich powierzchni, co potęguje wrażenia sensoryczne widza, jednocześnie wskazując na nadmierne uzależnienie człowieka od samochodu i kruchość reżimu motoryzacji.

W **rozdziale piątym** pt. „Through the Windshield” analizuję filmy, w których przednia szyba i ujęcia POV stanowią kluczowy element organizujący strukturę narracyjną i mise-en-scène. Zarówno pisarze (zob. np. „Remarks on Forest Scenery” Williama Gilpina), jak i fotografowie (Lee Friedlander, Joel Meyerowitz, Patrick Zachmann) zwracali uwagę na wizualny, malowniczy i dynamiczny charakter krajobrazów widzianych z perspektywy podróżujących oraz złożoność procesu obserwacji i kontemplacji otoczenia, który pobudza emocje i wyobraźnię (Gilpin 1791: 225). Podobnie w filmie eksperymentalnym jazda samochodem często obrazowana jest za pomocą szybkiego i bardziej rytmicznego, kinestetycznego montażu, zaś ruch i prędkość wywołują u widza silne wrażenia zmysłowe (Borden 2012: 80). W wielu filmach kierowanie, przedstawione jako praktyka codzienna, czy wręcz przyziemna lub w pewnym stopniu bezrefleksyjna, niekoniecznie stanowi jednak „spektakularną formę amnezji” (Baudrillard 1988: 9) lub wiąże się z „rozproszoną uwagą i quasi-automatyzmem” (Crary 1999: 78; zob. także Dant 2004; Featherstone 2005), szczególnie charakterystycznym dla podróżowania autostradą (Spurrier 1959: 245; Lynch 1993: 155; Merriman 2004: 8), które odbywa się niemal półautomatycznie (Morse 1998: 99-103; zob. także Crary 1999). Badania z pogranicza socjologii, antropologii, psychologii, geografii i literaturoznawstwa, wykorzystywane w studiach nad mobilnością, podkreślają złożoność prowadzenia samochodu jako zjawiska społecznego, afektywnego i kulturowego (zob. np. Katz 1999: 28; Sheller 2004: 221; Pearce 2016: 5; Redshaw 2017: 17), wywołującego różnorodne emocje i skłaniającego do refleksji. Dodatkowo w filmach eksperymentalnych kręconych przez przednią szybę, widz, zaangażowany w wirtualną mobilność (Friedberg, „Urban Mobility” 187), obserwuje mijane krajobrazy z perspektywy poruszającego się pojazdu, analogicznie do doświadczenia audiowizualnego jakie zapewnia kino. W rezultacie widoki z autostrady zwykle

przekształcają się w ruchomy obraz lub rodzaj spektaklu kojarzonego z ideą postępu technologicznego i wolności jednostki (Gilpin 1791: 225; Dimendberg 1995: 107-108; Banham 1972: 149), ograniczonych jednak przez obecność ram okien, lusterek i innych elementów wnętrza pojazdu, które mogą wywołać poczucie izolacji i odosobnienia (Andrews 2007: 278). Na przykład strukturalno-formalistyczne filmy drogi, *Pasadena Freeway Stills* (Gary Beydler, 1974), *Frame* (Ken Kobland, 1977), *Landscape and Desire* (Ken Kobland, 1981) i *Twin Peaks* (Al Wong, 1977), wykorzystują kadry i ww. elementy nie tylko w celu wywołania niemalże namacalnego poczucia ruchu, ale także dekonstrukcji sposobu, w jaki jazda samochodem organizuje postrzeganie drogi, relacji widza z obrazem oraz procesu tworzenia filmu, stawiając pytania o rolę aparatu filmowego w kreowaniu iluzji ruchu i percepcji otaczającej rzeczywistości.

Tymczasem podczas gdy *The Ring Road* (Friðrik Þór Friðriksson, 1985), *Tran Scan* (Stephen Arthur, 2004) i *Vision Point* (Stephen Arthur, 1999) prezentują niemalże niezakłócony i immersyjny obraz podróży autostradą z punktu widzenia pierwszej osoby dzięki umieszczeniu kamery na dachu samochodu lub w pobliżu przedniej szyby, w *Through a Field* (Faith Arazi i Madeleine Mori, 2019),⁸ *Rain Painting* (Ann Deborah Levy, 2014), *In the Rain* (Chris Gallagher, 1981) i *Commute* (Bruce i Lorie Baillie, 1995), mijane krajobrazy są celowo zniekształcone zarówno przez kadrowanie, jak i opady deszczu. Tak zawężone pole obrazu filmowego nie tylko go wypacza, wzmacniając jednocześnie jego sensoryczny potencjał, ale pozwala artystom podjąć szerszą dyskusję na temat roli kobiet w życiu publicznym, doznań zmysłowych związanych z kierowaniem, czy też relacji pomiędzy przestrzenią optyczną powierzchni szyby samochodu, a subiektywnym widzeniem krajobrazów zlokalizowanych poza pojazdem. Jeszcze bardziej fizyczną reakcją widza na obraz wywołują „katastroficzne” filmy drogi, *Hot Leatherette* (Robert Nelson, 1967), *Stark Film* (Eric Patrick, 1999) i *The Promise* (Paige Taul, 2019), które przedstawiają lub prowadzą narrację sugerującą wystąpienie wypadku samochodowego postrzeganego jest nie tylko jako fetyszystyczny, hedonistyczny obiekt (białego) amerykańskiego społeczeństwa konsumenckiego, ale jako miejsce fizycznej i duchowej transformacji zarówno w ujęciu indywidualnym, jak i zbiorowym. W ostatniej części tego rozdziału omawiam również zjawisko „turystycznych” filmów drogi, *Tourist* (Barbara Hammer, 1984) i *traveling thru with eyes closed tight* (Christina Battle, 2006), będących krytyką turystyki w dobie konsumpcjonizmu jako aktywności często zredukowanej do tzw.

⁸ Analiza filmu *Through a Field* (Faith Arazi i Madeleine Mori, 2019) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2021. “From car frenzy to car troubles: automobilites, highway driving and the road movie in experimental film.” *Mobilities* 16 (4): 524-536.

płytkiego spojrzenia zorientowanego na bezrefleksyjne „oglądactwo,” a nie kontemplację, czy też przysłuchiwanie się otoczeniu.

W **rozdziale szóstym** pt. „Through the Side Window” podejmuję dyskusję nad filmami kręconymi przez boczną szybę i opartymi na dynamicznym, płynnym montażu sekwencji długich panoramicznych ujęć widzianych z perspektywy pasażera, który – w porównaniu z kierowcą – ma niewielką kontrolę nad pojazdem. Podczas gdy patrzenie przez przednią szybę może stwarzać klaustrofobiczne poczucie odosobnienia, ww. filmy przeważnie aktywizują zmysły i transcendentne spojrzenie (ang. transcendent gaze), a obserwacja otoczenia przez boczne okno bardziej kojarzy się z postępem i nieograniczona wolnością. Analizowane w tym rozdziale filmy charakteryzują się niezwykłą różnorodnością pod względem podejmowanych wątków tematycznych i stosowanych technik edycji. Na przykład *Reason Over Passion* (Joyce Wieland, 1968) i *Which Way is East* (Lynne Sachs i Dana Sachs, 1994) to trawelogi poruszające kwestie społeczno-polityczne dotyczące kanadyjskiej tożsamości narodowej oraz pamięci zbiorowej i indywidualnej związanej z doświadczeniem wojny w Wietnamie, zaś *Vacation Tapes* (Michael Stickrod, 2005) próbują odpowiedzieć na pytanie jak pamięć indywidualna i rodzinne wspomnienia funkcjonują w multimedialnym, hybrydowym formacie filmu amatorskiego, który stwarza poczucie tymczasowości poprzez różne formy narracji prowadzone przez kolejnych członków rodziny. *Barn Rushes* (Larry Gottheim, 1971), *Flower Fields* (Martha Rosler, 1974), *Light Years* (Gunvor Nelson, 1987) i *The Geosophist's Tears* (Peter Rose, 2002) nawiązują do tradycji kolażu i malarstwa pejzażowego, badając relacje między światłem, kolorem, odległością, ruchami kamery i materialnością medium filmowego. *Flower Fields*, *Light Years* i *The Geosophist's Tears* podejmują również tematy ważne dla amerykańskiego społeczeństwa w latach 70-tych i 80-tych XX wieku oraz wczesnych latach 2000, takie jak nielegalna migracja zarobkowa meksykańskich imigrantów pracujących na polach wzdłuż autostrady międzystanowej nr 5 w okolicach San Diego na granicy z Meksykiem, wysiedlenie z ojczystego kraju (Szwecja) lub rosnące podziały społeczne po zamachach na WTC. Z kolei *Visions in Meditation #2: Mesa Verde* (Stan Brakhage, 1989),⁹ *Desert Abstractions* (Jon Behrens, 1997), *On the Line* (Cathy Lee Crane, 2010), *You and I Remain* (Kate McCabe, 2015) i *Desert Road* (Apostoly Peter Kouroumalis, 2014) czerpią z estetyki wzniosłości, malarstwa kanadyjskich pejzażystów z Grupy Siedmiu (*Mesa Verde*),

⁹ Analiza filmu *Visions in Meditation #2: Mesa Verde* (Stan Brakhage, 1989) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2017. “Seeing with a Filmmaker’s Eyes: Glimpses of Mobilized Landscapes in Stan Brakhage’s *The Wonder Ring* (1955) and *Visions in Meditation #2: Mesa Verde* (1989).” *Roczniki Humanistyczne* 65 (11): 75-89.

ekokina oraz konwencji horroru i filmu amatorskiego, aby przedstawić pustynny krajobraz w jak najbardziej bezpośredniej, ucieleśnionej i fizycznej formie za pomocą technik edycji, takich jak supernałożenia, kamera z ręki, transfokacje, druk optyczny (ang. optical printing), nawarstwianie obrazów (ang. image layering), czy interwałowa technika ujęć poklatkowych (ang. timelapse). Pustynia jawi się tutaj niekoniecznie jako romantyczne i transcendentalne miejsce oświecenia i duchowego przebudzenia, ale kojarzona jest z praktykami szamańskimi (*Mesa Verde*), zachodnio-afrykańskimi wierzeniami religijnymi, występującymi w opozycji do kolonializmu (*Desert Road*), terrorem (*On the Line*), nadejściem apokalipsy (*You and I Remain*) lub potęgą natury (*Desert Abstractions*).

Co ciekawe eksperymentalne filmy drogi, których akcja rozgrywa się w mieście, są jeszcze bardziej zróżnicowane. Obejmują one symfonie miejskie złożone z ulotnych kolażowych obrazów kręcone z „somatycznej” kamery z ręki (*Go! Go! Go!*, Marie Menken, 1964; *City Walk*, Bill Morrison, 2002)¹⁰ oraz filmy zaangażowane społecznie i politycznie poruszające kwestie turystyki politycznej, gentryfikacji, imigracji latynoskiej i sztuki masowej (ang. lowbrow art) w dzielnicy Mission w San Francisco (*Secrets from the Streets*, Martha Rosler, 1980). Są wśród nich również filmy abstrakcyjne (*Shimmer Box Drive*, Steven Woloshen, 2007; *Zero Visibility*, Steven Woloshen, 2010), które w humorystyczny sposób wizualizują myśli, emocje i procesy poznawcze kierowcy, oraz wspólne projekty filmowe powstałe w wyniku współpracy między kilkunastoma artystami pochodzącymi z czterech kontynentów (*The Spaces Between Cities*, Salise Hughes, 2015), inspirowane estetyką filmu dokumentalnego typu „database.” W ostatniej części rozdziału analizuję filmy drogi, które eksplorują kinetycznie i abstrakcyjne właściwości światła i koloru w celu symulacji warunków podwyższonego ryzyka charakterystycznych dla kierowania samochodem po zmroku lub w nocy z uwagi na słabszą widoczność i oświetlenie pojazdu oraz ograniczone pola widzenia kierowcy. Na przykład *Night Driving* (Mort i Millie Goldsholl, 1957), przypominający konstruktywistyczne dzieła László Moholy-Nagy, i *The Movement of Light at Night* (Jon Behrens, 1996) przekształcają życie nocne Chicago i Seattle w zmysłowy, tętniący energia obraz żywych kolorów i neonów oraz niewyraźnych, rozmytych kształtów, zaś *Night Highway*

¹⁰ Analiza filmu *City Walk* (Bill Morrison, 2002) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2017. “Smooth, Bumpy and Ghostly Rides: (Re)viewing the American Landscape and Travel Imagery in Bill Morrison’s *Night Highway* (1990), *The Death Train* (1993), *City Walk* (1999) and *Ghost Trip* (2000).” *Polish Journal for American Studies* 11: 163-182.

(Bill Morrison, 1990)¹¹ i *Carte Noire* (Michaela Grill, 2014)¹² przedstawiają podróż niezidentyfikowaną autostradą i przez Dolinę Śmierci, wykorzystując konwencje abstrakcyjnego formalizmu i horroru.

W **rozdziale siódmym** pt. „Inside cars” przechodzę do analizy filmów, w których konceptualizowane są przestrzeń wewnątrz samochodu, postrzegana jako sfera publiczna i prywatna (Fox 2001: 8-14), oraz psychologiczne i fizyczne aspekty przebywania pasażera w samochodzie i jego interakcje z otoczeniem doświadczane na poziomie zmysłów i emocji (Sheller i Urry 2006: 216) i często wywołujące poczucie anonimowości, intymności, izolacji, klaustrofobii, bezpieczeństwa lub zagrożenia (O’Connell 2010: 55). W książce *Inside Cars*, Fox (2001: 7-8) wskazuje na złożoną naturę wnętrza samochodu, będącego wyrazem indywidualnej tożsamości i miejscem komunikacji, refleksji, kontemplacji, twórczej ekspresji i innego rodzaju aktywności fizycznej i umysłowej, w którym szyby funkcjonują jak „membrany” mediujące między światem wewnętrznym, a zewnętrznym. W zależności od pozycji kamery (Laderman 2002: 16), wnętrze samochodu w filmach drogi jest często przedstawione jako przestrzeń paradoksalna i niejednoznaczna, gdzie okna, ramy i lusterka są kluczowym elementem *mise-en-scène* pełniącym funkcję środków stylistycznych i kompozycji refleksyjnych, odzwierciedlających cechy i kryzys tożsamości poszczególnych bohaterów (Laderman 2002:16; Aitken i Lukinbeal 1997: 361; Willis 1997: 292) i pozwalającymi na identyfikację z nimi (Morris 2007: 25). Podobnie w eksperymentalnych filmach drogi lusterko samochodowe funkcjonuje jak obraz multisensoryczny i fragment kolażu, który odtwarza myśli, wspomnienia i odczucia kierowcy lub pasażerów (Flint-Gohlke 2001: 22), natomiast wnętrze samochodu niekoniecznie staje się miejscem społecznych interakcji bohaterów, ale ich zmysłowych, kinestetycznych i emocjonalnych doznań. Na przykład w *Ghost Trip* (Bill Morrison, 2000)¹³ i *The Colors of Boulder in the Summer* (Jon Behrens, 2015) sekwencje kręcone w środku pojazdu z perspektywy trzeciej i pierwszej osoby stanowią główny element struktury narracyjnej (*Ghost Trip*) lub nienarracyjnej (*The Colors of Boulder*) filmu, symbolizującą podróż przez życie kierowcy karawanu (Slink Moss), który przewozi ciało

¹¹ Analiza filmu *Night Highway* (Bill Morrison, 1990) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2017. “Smooth, Bumpy and Ghostly Rides: (Re)viewing the American Landscape and Travel Imagery in Bill Morrison’s *Night Highway* (1990), *The Death Train* (1993), *City Walk* (1999) and *Ghost Trip* (2000).” *Polish Journal for American Studies* 11: 163-182.

¹² Analiza filmu *Carte Noire* (Michaela Grill, 2014) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2023. “Do gender, genre and the gaze still matter? Toward a feminine road movie in women’s experimental film.” *Feminist Media Studies* 23 (5): 1962-1977.

¹³ Analiza filmu *Ghost Trip* (Bill Morrison, 2000) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2017. “Smooth, Bumpy and Ghostly Rides: (Re)viewing the American Landscape and Travel Imagery in Bill Morrison’s *Night Highway* (1990), *The Death Train* (1993), *City Walk* (1999) and *Ghost Trip* (2000).” *Polish Journal for American Studies* 11: 163-182.

zmarłego na cmentarz w Nowym Orleanie, lub do strumienia świadomości Jona Behrensa i jego osobistych wspomnień z wizyty w Boulder, Kolorado. Z kolei w *Harmonica* (Larry Gottheim, 1971)¹⁴ i *Driven* (Saul Levine, 2002-2008) kamera skierowana jest na kierowcę lub pasażera podróżującego na tylnym siedzeniu oraz na boczną szybę, stanowiącą tło dla całej scenarii, ukierunkowując tym samym uwagę widzą na wnętrze samochodu jako wyjątkowe miejsce ekspresji twórczej oraz interakcje pasażera z kierowcą i światem zewnętrznym. Podczas gdy oba filmy wykorzystują jedynie pojedyncze, ciągłe ujęcie i nieedytowany materiał filmowy, w *Harmonica* kamera jest umieszczona na tylnym siedzeniu i rejestruje bluesowe improwizacje grającego na harmonijce głównego (i jedyne) bohatera (Shelley Berde), natomiast w *Driven* kamera zostaje przeniesiona na przednie siedzenie pasażera gdzie Saul Levine nagrywa (kamerą „z ręki”) swoich przyjaciół wożących go po Bostonie, co podkreśla spontaniczność podróży samochodem oraz kontrast pomiędzy środowiskiem wewnętrznym i zewnętrznym.

W kolejnej części rozdziału omówiłam filmy, w których wnętrze samochodu rejestrowane jest przez kamerę umieszczoną na tylnym siedzeniu. Ponieważ w analizowanych filmach pasażer ma niewiele interakcji społecznych, uwaga widza skupia się na w dużej mierze ograniczonym widoku z tylnego siedzenia, co przypomina doświadczenia podróżujących dzieci (Barker 2009: 65), zaś samochód staje się zamkniętą, zindywidualizowaną i dynamiczną przestrzenią, w której pasażer jest fizycznie odizolowany od pasażerów na przednich siedzeniach, ale w zamian aktywnie obserwuje otoczenie i innych podróżujących (Mol i van den Burg 2004: 319). *The Last Clean Shirt* (Alfred Leslie i Frank O’Hara, 1964) i *The United States of America* (James Benning, 1975) to filmy o strukturze konceptualnej, gdzie bohaterowie podróżują po dolnym Manhattanie lub po całym kraju i gdzie zmieniające się otoczenie (*The United States of America*) i pozbawiony sensu dialog między bohaterami (*The Last Clean Shirt*) skłaniają widzą do refleksji nad współczesnymi problemami społeczno-politycznymi i kulturowymi w Stanach Zjednoczonych, takimi jak ruch Beatników, rozwój kultury motoryzacyjnej, konsumpcjonizm, wojna w Wietnamie, czy też relacje damsko-męskie i stosunki międzyrasowe. Na przykład w *The Last Clean Shirt*, powstałym we współpracy między malarzem i filmowcem Alfredem Leslie, a poetą Szkoły Nowojorskiej Frankiem O’Harą i zainspirowanym wierszami O’Hary pt. „Second Avenue” i „Biotherm (for Bill Berkson),” wnętrze samochodu staje się symbolem ideologii antyrasistowskiej, nie tylko poddając krytyce konsumpcyjny styl życia oraz pompatyczność i ciężki, niezdarny styl pisarski

¹⁴ Część tego materiału wraz z analizą filmu *Harmonica* (Larry Gottheim, 1971) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2023. „Inside cars: changing automobilities and backseat passengering in experimental film and 360 video.” *Mobilities* 18 (2): 218-231.

amerykańskich ruchów literackich lat 50-tych i 60-tych, ale także kwestionując poczucie wolności kojarzone z automobilnością poprzez hamowanie ruchu pojazdu i rozwoju akcji. Z kolei *Undivided Attention* (Chris Gallagher, 1987) to hybrydowe połączenie tekstu, obrazu, dźwięku oraz elementów narracji, gdzie wewnątrz samochodu funkcjonuje zarówno jako oś fabularna, jak i przestrzeń, którą można wykorzystać bardziej produktywnie, a w której bycie pasażerem to zajęcie kreatywnie i intelektualnie analogiczne do twórczego procesu tworzenia filmów. Podobnie *Mohave Cruising* (Lluís Escartín, 2000) i *Berkeley to San Francisco* (Ken Jacobs, 2009)¹⁵ traktują podróżowanie na tylnym siedzeniu jako unikalne doświadczenie zmysłowe, twórcze i refleksyjne, zaś pasażer funkcjonuje tutaj jako odrębny podmiot infrastruktury automobilności dzięki zastosowaniu wieloekranowej instalacji cyfrowej (*Berkeley to San Francisco*), która zachęca do złożonej praktyki wielokrotnego patrzenia (ang. repeated looking), oraz konwencji filmu amatorskiego pozbawionego walorów estetycznych, ale podkreślającego autentyczność i dynamikę jazdy po nierównej i wyboistej drodze przez pustynię Mohave (*Mohave Cruising*).

Lost Highways, Embodied Travels jest pierwszą monografią, która podejmuje próbę omówienia eksperymentalnych filmów drogi w szerokim kontekście kultury amerykańskiej, rzucając nowe światło na to, w jakim stopniu „mainstreamowe” konwencje gatunkowe mogą odmiennie funkcjonować w kinie awangardowym. Badanie wykazało, że eksperymentalne filmy drogi często przybierają różnorodne, hybrydowe formy i przedkładają walory haptyczne obrazu nad jego funkcję reprezentacyjną, twórczo adaptując i rewidując konwencje gatunkowe. Eksperymentalny film drogi może być ściśle lub luźno powiązany z motywem (bezcelowej) podróży, przedstawionej poprzez ruch (np. szybkie cięcia) lub bezruch (np. ujęcia statyczne), i obejmować zarówno pojazdy zmotoryzowane, jak i niezmotoryzowane (np. chodzenie), zaś typowa dla filmu drogi sceneria często służy jako przestrzeń sprzyjająca refleksji i kontemplacji oraz umożliwiająca bardziej transcendentalne, zmysłowe i subiektywne doświadczenie podróży. W szczególności eksperymentalne filmy drogi i) przekraczają granice państw i narodów, łącząc różne obszary geograficzne oraz grupy rasowe, etniczne i społeczne na poziomie lokalnym i globalnym; ii) obejmują pojazdy inne niż tradycyjny samochód, np. pociągi i rowery; iii) przedstawiają zarówno przestrzenie wiejskie, jak i miejskie oraz różne typy dróg, w tym autostrady, aleje oraz drogi gruntowe, wiejskie i leśne; iv) stosują strukturę

¹⁵ Część tego materiału wraz z analizą filmów *Mohave Cruising* (Lluís Escartín, 2000) i *Berkeley to San Francisco* (Ken Jacobs, 2009) została wcześniej opublikowana w moim artykule: Boczkowska, Kornelia. 2023. “Inside cars: changing automobilities and backseat passengering in experimental film and 360 video.” *Mobilities* 18 (2): 218-231.

nienarracyjną i niechronologiczną oraz niekonwencjonalne środki edycji; v) skupiają się na podróżującym ciele (ang. travelling body) i nowych formach podmiotowości poprzez eksplorację wizualności haptycznej i materialności medium filmowego. Podobnie jak mainstreamowe filmy drogi, filmy eksperymentalne przedstawiają liczne sekwencje jazdy, które stają się głównym elementem fabuły, a także drogi, autostrady, rozległy krajobraz i miejsca postojowe, jednocześnie intensyfikując wrażenia zmysłowe widza, generowane przez niemalże namacalny spektakl (bez)ruchu. Ponadto większość analizowanych w książce filmów wchodzi w ciągły dialog pomiędzy narracją pierwszoosobową, która łączy się z celebracją i/lub krytyką ruchu, prędkości i szerszego systemu automobilności, a fenomenologicznym doświadczeniem kierowania samochodem, zaś główny bohater lub człowiek-maszyna pozostaje w dużej mierze anonimowy i zaangażowany w proces bezpośredniego widzenia (ang. direct seeing). Tym samym filmy eksperymentalne percepcyjnie symulują ucieleśnione podróże za pomocą refleksyjnej narracji, zniekształconej struktury nienarracyjnej, niestandardowego montażu oraz somatycznej, subiektywnej pracy kamery, wykorzystującej różne punkty widzenia lub narrację głosową, ukazując symbiotyczną relację pomiędzy kierowcą, a samochodem oraz potwierdzając złożoność i niejednoznaczność kierowania pojazdem, przedstawionego jako rutynowa i jednocześnie wysoce indywidualna praktyka społeczna i kulturowa oraz unikalne doświadczenie estetyczne.

Podsumowanie

Wszystkie publikacje zgłoszone do ww. cyklu mają charakter nowatorski, gdyż dotyczą nieopisanego do tej pory zjawiska mobilności oraz zagadnień obejmujących motyw podróży różnymi środkami transportu w amerykańskim filmie eksperymentalnym i wideo, szczególnie w często marginalizowanej twórczości kobiet. Zarówno w książce, jak i cyklu artykułów i rozdziale omawiam różne formy filmu drogi w peryferyjnej twórczości artystów i reżyserów eksperymentalnych oraz w immersyjnym, interaktywnym lub partycypacyjnym wideo typu drive, wypełniając znaczącą lukę w badaniach nad amerykańskim kinem awangardowym. Mam nadzieję, że ww. cykl publikacji przyczynił się do zdynamizowania badań na pograniczu na pograniczu amerykańskiego kina awangardowego i studiów nad mobilnością, również w kontekście niezdefiniowanego dotąd kobiecego eksperymentalnego filmu drogi oraz wideo VR i 360 stopni, rzadko analizowanych z perspektywy nauk humanistycznych. Przeprowadzone przeze mnie badanie pozwoliło mi również na „odkrycie” i popularyzację wielu filmów dotychczas nieopisanych w dyskursie akademickim i popularno-naukowym oraz na wykorzystanie podejścia metodologicznego wykraczającego poza strategie strukturalistyczno-

formalistyczne na rzecz intermedialności i zwrotu „cielesnego” w filmie eksperymentalnym, analizowanym w świetle wybranych teorii i koncepcji kluczowych dla m.in. studiów nad mobilnością, studiów amerykańskich, haptycznej wizualności i fenomenologii obrazu filmowego oraz perspektywy ekokrytycznej i gender studies. Ww. publikacje otrzymały do tej pory kilka cytowań (źródło: Google Scholar), zaś książka *Lost Highways, Embodied Travels* miała swoją premierę w Other Cinema w San Francisco i w UnionDocs w Nowym Jorku oraz została zareprezentowana na forum prestiżowej organizacji Society for Cinema and Media Studies, ciesząc się zainteresowaniem zarówno wśród naukowców, jak i artystów. Dwóch badaczy (Henning Engelke z Uniwersytetu w Marburgu i Wayne E. Arnold z Uniwersytetu w Kitakyushu) wyraziło zainteresowanie sporządzeniem recenzji książki, która zostanie opublikowana w 2024 roku w czasopiśmie *MEDIENwissenschaft: Rezensionen* (w języku niemieckim) i w *European Journal of American Studies* (w języku angielskim).

Literatura, na którą powołuję się przy omówieniu cyklu ww. publikacji została w całości ujęta w bibliografii końcowej we wszystkich załączonych artykułach, rozdziale i monografii.

5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

W ramach prowadzonych przeze mnie badań nawiązałam szerszą współpracę międzynarodową nie tylko z badaczami, organizacjami, czasopismami recenzowanymi oraz instytucjami naukowymi i artystycznymi, ale także z artystami, kuratorami i innymi członkami społeczności lokalnej i międzynarodowej sceny awangardowej (m.in. poprzez organizację programów specjalnych, pokazów filmowych i innych wydarzeń popularyzujących wyniki projektu, czy też konsultacje z artystami i przygotowanie opisów filmów do katalogów dystrybutorów filmów eksperymentalnych), co umożliwiło mi podjęcie wspólnych inicjatyw i projektów. Wyjazdy badawcze były finansowane przez Narodowe Centrum Nauki (grant SONATA 14 nr UMO-2018/31/D/HS2/01553), Terra Foundation for American Art Research Travel Grant to the United States (grant nr 0614-4-3b), ESSE Type B Bursary (2018), stypendium ministra dla wybitnych młodych naukowców oraz ze środków Szkoły Nauk o Języku i Literaturze UAM i własnych.

Współpraca z instytucjami naukowymi i artystycznymi

W ramach prowadzonych przeze mnie badań nawiązałam szerszą współpracę międzynarodową z wiodącymi ośrodkami, archiwami, uniwersytetami i instytutami sztuki zajmującymi się konserwacją, dystrybucją, ekspozycją i udostępnianiem filmów eksperymentalnych i zbiorów związanych z historią, krytyką i praktyką kina awangardowego. Od 2017 roku prowadzę badania, regularnie konsultuję kolekcje materiałów archiwalnych i audiowizualnych oraz współpracuję z naukowcami, artystami, kuratorami i archiwistami w ośrodkach takich jak:

a) **Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA)** przy Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, gdzie współpracowałam z byłą i ówczesną dyrektorką biblioteki filmowej Nancy Goldman i Miriam Campos-Quinn, specjalistą ds. badań nad filmem Jasonem Sandersem oraz byłymi kuratorami muzeum Stevem Seidem i Kathy Geritz. Od 2018 roku regularnie uczestniczę również w pokazach filmów eksperymentalnych BAMPFA organizowanych przez ówczesną kuratorkę muzeum Kathy Geritz (na stanowisku do listopada 2023 roku);

b) **Canyon Cinema Foundation** w San Francisco, gdzie współpracowałam z byłą dyrektorką i ówczesnym dyrektorem fundacji Antonellą Bonfanti i Brettem Kashmerem oraz menedżerem kolekcji Sethem Mitterem. W 2018 roku dwukrotnie odbyłam wolontariat w tejże instytucji (w maju i we wrześniu 2018 r.), gdzie zajmowałam się katalogowaniem i archiwizacją filmów. Od 2019 roku regularnie uczestniczę również w pokazach filmowych „Canyon Cinema Salons” i dyskusjach w ramach tych wydarzeń (16 Sherman Street, San Francisco, CA 9410);

c) Zakład Filmu i Mediów na **Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley**, gdzie w 2018 roku nawiązałam kontakt z profesorem i artystą Jeffrey’em Skollerem (na sugestię prof. Scotta MacDonalda z Hamilton College), z którym regularnie konsultuję swoje projekty od 2018 roku;

d) **San Francisco Cinematheque** w San Francisco, gdzie współpracowałam z dyrektorem artystycznym instytucji Stevem Poltą. Od 2019 roku jestem również członkinią instytucji i regularnie uczestniczę w pokazach filmowych i jednym z największych festiwali filmów eksperymentalnych w Stanach Zjednoczonych CROSSROADS organizowanym przez Steve’a Poltę;

e) **Academy Film Archive** w Los Angeles (gdzie współpracowałam z archiwistami i menadżerami kolekcji filmów eksperymentalnych Cassie Blake, May Hong Haduong, Eddą Manriquez i Markem Toscano), Special Collections & University Archives na **Uniwersytecie Stanforda** w Stanford (gdzie współpracowałam z archiwistą Timem Noakes), **Prelinger Library** w San Francisco (gdzie współpracowałam z założycielami i dyrektorami biblioteki Rickiem Prelingerem i Megan Prelinger), **Anthology Film Archives** w Nowym Jorku (gdzie

współpracowałam z archiwistą Johnem Klacsmannem i dyrektorem instytucji Johnem Mhiripiri); **Harvard Film Archive** na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge (gdzie współpracowałam z archiwistami i menedżerami kolekcji Amy Sloper i Jeremy Rossenem); **San Francisco Art Institute** w San Francisco (gdzie współpracowałam z archiwistą Jeffem Gundersonem).

W kwietniu 2023 odbyłam również krótki wyjazd badawczy do **Brakhage Center for Media Arts** na Uniwersytecie w Kolorado w Boulder, gdzie skonsultowałam kilkanaście katalogów i folderów z kolekcji Stan Brakhage Papers, będących częścią Rare and Distinctive Collections przy Bibliotece CU Boulder, oraz uczestniczyłam w prywatnym pokazie filmowym zorganizowanym przez Brakhage Center for Media Arts, którego obecną dyrektorką jest Hanna Rose Shell z Uniwersytetu w Kolorado w Boulder (wyjazd był finansowany ze stypendium ministra dla wybitnych młodych naukowców i środków własnych).

Współpraca z czasopismami naukowymi

W maju 2021 r. objęłam funkcję redaktorki recenzji książek (ang. book reviews editor) w czasopiśmie międzynarodowym *European Journal of American Studies* (ISSN: 1991-9336; MNiSW: 70 pkt.) wydawanym przez organizację European Association of American Studies (której jestem członkinią od 2015 roku) na zaproszenie jednego z redaktorów prof. Marka Paryża (Uniwersytet Warszawski). W ramach tej funkcji przygotowałam 12 numerów czasopisma (vol. 16, no 2-4; vol. 17, no. 1-4; vol. 18, no 1-4; vol. 19, no 1) i zredagowałam łącznie 70 recenzji książek o tematyce amerykańskiej dotyczących zagadnień związanych z literaturą, historią i kulturą USA (około 6 recenzji na każdy numer).¹⁶ Do moich obowiązków należy korespondencja z autorami recenzji, autorami książek, wydawcami, redaktorami czasopisma i webleaderką strony internetowej EJAS, szukanie potencjalnych recenzentów dla wydanych niedawno książek o tematyce amerykańskiej, redakcja i proofreading tekstów pod względem merytorycznym i językowym oraz opracowanie techniczne ostatecznej wersji tekstu (ang. proof) przed publikacją recenzji online.

W 2019 roku zostałam redaktorką gościnną numeru specjalnego *Papers on Language and Literature* (vol. 57, nr 1, 2021) pt. „Landscape, Travel and the Gaze in Experimental Film and Video” na zaproszenie redaktorek głównych czasopisma, Heleny Gurfinkel i Melanii Ethridge. Numer powstawał w latach 2019-2021 i był w całości poświęcony tematyce związanej z motywem podróży i krajobrazu w filmie i wideo eksperymentalnym. W ramach

¹⁶ <https://journals.openedition.org/ejas/10319>; <https://journals.openedition.org/ejas/19364>.

numeru zostało opublikowanych 5 artykułów autorstwa zarówno naukowców, jak i praktykujących artystów (Robin Blaetz, Kornelia Boczkowska, Synne Tollerud Bull, Kalpana Subramanian, prOphecy sun i Reese Muntean) zrecenzowanych przez znanych badaczy specjalizujących się w studiach nad filmem niezależnym, awangardowym i eksperymentalnym, których zaprosiłam do współpracy: Selmin Kara (OCAD University), Anthony Kinik (Brock University), Silke Panse (University for the Creative Arts), Hervé G. Picherit (University of Texas at Austin), Stephen Rust (Oregon State University, Corvallis), Sarah Smith (The Glasgow School of Art), Jonathan Walley (Denison University) i Michael Zryd (York University).

W czerwcu 2018 roku nawiązałam współpracę z czasopismem *Short Film Studies*, gdzie wysłałam propozycję artykułu nt. filmu eksperymentalnego pt. *Blow-Up* austriackiego artysty Siegfrieda A. Fruhaufa. Redaktor naczelny czasopisma i wybitny teoretyk filmu w zakresie krótkometrażowego filmu fabularnego, Richard Raskin, zaprosił mnie do napisania kolejnych artykułów dla *Short Film Studies*. Współpraca zaowocowała publikacją trzech artykułów mojego autorstwa wydanych w latach 2020-2021: „Performing CPR on Celluloid in Blow-Up” (10, 1: 111-115); „Boredom Revisited, or How Andy Warhol Predated Slow Cinema” (10, 2: 157-162); „The Crime Scene That Never Is, or How Echo Plays with the Forensic Gaze” (11, 1: 107-112). W grudniu 2023 opublikowałam esej pt. „Cityscapes, Trance States and Wayfaring Women” na blogu *New Review of Film and Television Studies* na zaproszenie redaktorki głównej czasopisma Marii San Filippo (Emerson College), promujący mój artykuł pt. “Cityscapes, trance states and women walking: embodied practices of walking in experimental film and video” (zob. cykl artykułów) i numer specjalny *NRFTS* pt. „Feminist Film/Media Now” redagowany gościnnie przez prof. Filippo (vol. 22, no. 1, 2024).¹⁷

Ponadto regularnie recenzuję artykuły dla **czasopism z wykazu MNiSW**, w tym *Arts* (140 pkt.), *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (100 pkt.) *Journal of Adaptation in Film & Performance* (200 pkt.), *Feminist Media Studies* (100 pkt.), *Quarterly Review of Film and Video* (40 pkt.), *Cogent Arts & Humanities* (100 pkt.), *Visual Studies* (100 pkt.), *European Journal of American Studies* (70 pkt.), *Papers on Language and Literature* (70 pkt.), *Mobilities* (140 pkt.), *Humanistyka i Przyrodoznawstwo* (20 pkt.) i innych. W latach 2014-2015 współredagowałam tom zbiorowy z Josephem Camposem II z Uniwersytetu Hawajskiego pt. *Framing Fear, Horror and Terror through the Visible and the Invisible* (Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2016, pp. 266), będący efektem konferencji 7th Global

¹⁷ <https://nrftsjournal.org/cityscapes/>.

Conference: Fear, Horror & Terror at The Interface, która odbyła się w Oxfordzie w Wielkiej Brytanii w dniach 5-6 września 2013 roku.

Współpraca z naukowcami i organizacjami naukowymi

Od 2016 roku jestem członkinią **Society for Cinema and Media Studies (SCMS)**, najbardziej znanej na świecie i wiodącej filmoznawczej i medioznawczej organizacji akademickiej w Stanach Zjednoczonych założonej w 1959 roku. W szczególności aktywnie udzielam się na forum grupy ExFM (Experimental Film and Media scholarly interest group) i w ciągu ostatnich lat nawiązałam liczne kontakty z najbardziej aktywnymi członkami tejże grupy, tj. profesorem Scottem MacDonaldem (który w 2017 roku osobiście konsultował plan mojej przyszłej książki, *Lost Highways, Embodied Travels*) i innymi badaczami specjalizującymi się w studiach nad filmem awangardowym i eksperymentalnym (m.in. John Powers, Shira Segal, Justin Remes, Seth Watter, Henning Engelke, Joan Hawkins, Ken Eisenstein, Alla Gadassik, Kalpana Subramanian, Michael Zryd). W trakcie konferencji 63rd Society for Cinema and Media Studies, która odbyła się w dniach 12-15 kwietnia 2023 roku w Denver, CO, otrzymałam zaproszenie od Shiry Segal z Massachusetts Institute of Technology, ówczesnej przewodniczącej grupy eksperymentalnego filmu i mediów (ExFM) działającej przy SCMS, do zgłoszenia mojej kandydatury i wzięcia udziału w wyborach na przewodniczącą/cego tejże grupy, które odbyły się w czerwcu 2023 roku (w wyniku wyborów przewodniczącym został wybrany John Powers z Uniwersytetu Washingtona w St. Louis). Dnia 27 października 2023 roku zaprezentowałam swoją najnowszą książkę, *Lost Highways, Embodied Travels: The Road Movie in American Experimental Film and Video*, dla tejże organizacji i wzięłam udział w dyskusji na jej temat na zaproszenie dra Johna Powersa z Uniwersytetu Washingtona w St. Louis i dr Oksany Chefranovej z Uniwersytetu Yale, współprzewodniczących grupy ExFM.

W kwietniu 2021 roku zostałam zaproszona do współpracy nad wspólnym międzynarodowym projektem badawczym przez prof. Bambo Soyinkę (Bath Spa University) w ramach pierwszej edycji konkursu **CHANSE** (Collaboration of Humanities and Social Sciences in Europe) pt. „Transformations: Social and cultural dynamics in the digital age,” koordynowanego przez NCN programu realizowanego przez 27 instytucji finansujących badania naukowe z 24 krajów europejskich. O dofinansowanie starałyśmy się jako konsorcjum międzynarodowe złożone z 4 zespołów badawczych pochodzących z 4 krajów biorących udział w konkursie (Hiszpania, Polska, Rumunia, Wielka Brytania), a w ramach współpracy miałam być odpowiedzialna za zrealizowanie części projektu pt. „Do it Yourself? Data Narratives” jako jedna z liderek projektu (ang. Project Leaders). Wraz z naukowczyniami Bambo Soyinką,

Dianą Andone (Universitatea Politehnica Timișoara), Gemmą Tur (Universitat de les Illes Balears) i Victorią I. Marín (Universitat de Lleida) wspólnie opracowałyśmy skrócony wniosek (ang. Outline Proposal) na 36-miesięczny projekt pt. „Taking Authorship: Kino Modalities and Future Data Literacies: A Critical/Creative research collaboration in support of citizens writing and reading of data from the margins” (nr CHANSE-67; projekt nie został zakwalifikowany do II etapu oceny). W latach 2021-2022 recenzowałam również propozycje abstraktów i paneli naukowych dla organizacji **University Film and Video Association** (UFVA), najstarszej i wiodącej filmoznawczej i medioznawczej organizacji akademickiej w Stanach Zjednoczonych (wraz z SCMS) założonej w 1947 roku.

Współpraca z Ann Arbor Film Festival

Od października 2022 roku współpracuję z najstarszym i największym na świecie festiwalem filmów eksperymentalnych **Ann Arbor Film Festival**, który odbywa się corocznie w Ann Arbor w stanie Michigan. W latach 2022-2023 recenzowałam ponad 250 filmów w kategoriach krótki film, film dokumentalny, film narracyjny, animacja, teledysk i film pełnometrażowy jako członkini zespołu recenzentów i ekspertów przy komisji programowej (ang. screeners i screening advisors). Na 61st Ann Arbor Film Festival (21-26.03.2023) zostałam zaproszona przez dyrektorkę festiwalu Leslie Raymond do wprowadzenia i moderowania programu specjalnego pt. „Celluloid Body” (przygotowanego przez Dianę Sánchez Maciel) oraz do uczestnictwa w panelu dyskusyjnym „What the Hell Was That?” prowadzonego przez Daniela Herberta z Uniwersytetu w Michigan jako jedna z trzech panelistów/ek, w którym przedstawiłam własną interpretację filmu Debory Stratman pt. *Laika* (2021). W marcu 2023 roku zostałam zaproszona przez Leslie Raymond do przygotowania i przedstawienia jednego z kilku programów specjalnych na 62nd Ann Arbor Film Festival, który odbył się w dniach 26-31 marca 2024 roku. W ramach przygotowanego przeze mnie programu pt. „An Animal Is Not a Metaphor” (o łącznej długości 80 min.) przedstawiłam 8 filmów eksperymentalnych, wygłosiłam krótki wykład na ich temat oraz poprowadziłam dyskusję z artystami obecnymi na pokazie (Allison Holt, Scott Stark, Kit Young).¹⁸

¹⁸ https://www.aafilmfest.org/_files/ugd/116737_9e9c659c1d954d26b53bd43fe207de5e.pdf;
<https://www.aafilmfest.org/single-post/special-programs-at-the-62nd-ann-arbor-film-festival>;
<https://prod3.agileticketing.net/websales/pages/info.aspx?evtinfo=852331~316d2c96-7be3-4c1b-82b1-d1a7143bdb35&>.

Współpraca z Interbay Cinema Society

W listopadzie 2023 roku Caryn Cline, artystka i dyrektorka organizacji Interbay Cinema Society działającej w Seattle, zaprosiła mnie przez do objęcia funkcji kuratorki cyklu pokazów w ramach objazdowego programu filmów eksperymentalnych Johna Behrensa, upamiętniających twórczość tego zmarłego w 2022 roku reżysera. Pierwszy z tych pokazów miał miejsce dnia 26 kwietnia 2024 w czasie 19th Experiments in Cinema Festival organizowanym przez Bryana Konefsky'ego w Albuquerque w stanie Nowy Meksyk. Przygotowany przeze mnie program (Experiment 14) pt. „Analog Dreaming: Jon Behrens Revisited” trwa 56 minut i składa się z 12 filmów Behrensa zareprezentowanych w czterech częściach: Landscapes and Cityscapes; Experiments in Found Footage; Experiments in Handpainted Footage; Analog Dreaming.¹⁹ Program przygotowany dla instytucji w rejonie Zatoki San Francisco dla San Francisco Cinematheque (na zaproszenie dyrektora instytucji Steve'a Polty; 6.09.2024) i Shapeshifters Cinema w Oakland, CA (na zaproszenie dyrektorki artystycznej Kathleen Quillian; 6.09.2024) został przedłużony do 74 minut i składa się z 16 filmów Jona Behrensa zareprezentowanych w czterech częściach: Landscapes and Cityscapes; Experiments in Found Footage; Experiments in Handpainted Footage; Analog Dreaming. Aktualnie pracuję również nad programami specjalnymi w ramach ww. cyklu pokazów, które odbędą się w latach 2024-2025, dla LA Filmforum w Los Angeles, CA (na zaproszenie dyrektora instytucji Adama Hymana; wiosna 2025) i instytucji artystycznych w Nowym Jorku (Anthology Film Archives, The Film-Makers' Cooperative, Millenium Film Workshop). W ramach organizowanych wydarzeń decyduję o tematyce programu i dokonuję selekcji filmów, przygotowuję opis programu i poszczególnych filmów (ang. program notes), koresponduję z kuratorami, prezentuję program w czasie festiwalu (również w formie multimedialnej prezentacji) oraz prowadzę sesję Q&A po zakończeniu pokazu.

Współpraca z Other Cinema i UnionDocs

Od 2019 roku regularnie konsultuję zasoby słynnego archiwum Craiga Baldwina w siedzibie organizacji Artists' Television Access w San Francisco i uczestniczę w organizowanych przez niego pokazach filmowych znanych jako Other Cinema (przy okazji pobytów w regionie Zatoki San Francisco finansowanych przez grant NCN SONATA 14 i ze stypendium ministra dla wybitnych młodych naukowców). Other Cinema to wiodący cykl pokazów filmów eksperymentalnych w dzielnicy Mission w San Francisco (w ATA Gallery, 992 Valencia),

¹⁹ https://www.experimentsincinema.org/_files/ugd/82ab84_83073e93f24341a1b8460c89c2ce6085.pdf.

zapoczątkowany przez Craiga Baldwina w latach 80-tych. Współpraca ta zaowocowała zaproszeniem Craiga Baldwina do organizacji premiery mojej książki *Lost Highways, Embodied Travels* w Other Cinema dnia 23 września 2023 roku.²⁰ Dnia 7 grudnia 2023 roku książka miała również swoją premierę na wschodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych w UnionDocs w Nowym Jorku na zaproszenie dyrektora i dyrektorki artystycznej UnionDocs Christophera Allena i Jenny Miller, których poznałam przez nowojorską artystkę Ann Deborah Levy.²¹ UnionDocs (UNDO) to wiodący ośrodek kulturalny w Stanach Zjednoczonych wspierający produkcję i promocję filmów dokumentalnych i eksperymentalnych poprzez organizację licznych programów artystycznych, edukacyjnych i stypendialnych oraz działalność publikacyjną. W ramach obu wydarzeń przygotowałam również program specjalny dedykowany pamięci Jona Behrensa (Interbay Cinema Society), w którym przedstawiłam wybrane filmy analizowane w swojej książce. W UnionDocs poprowadziłam także dyskusję z artystami obecnymi na pokazie (Jessica Bardsley, Ann Deborah Levy, Bill Morrison). Aktualnie pracuję nad przygotowaniem programu specjalnego pt. „Expanded eco-show” (finansowany przez OPUS 25 NCN) dla Other Cinema na zaproszenie Craiga Baldwina, który odbędzie się w drugiej połowie września 2024 roku, oraz propozycją programu specjalnego i/lub warsztatu w ramach cyklu pokazów filmów eksperymentalnych Johna Behrensa we współpracy z artystką i dyrektorką Interbay Cinema Society Caryn Cline.

Współpraca z Narodowym Centrum Nauki (NCN)

W styczniu 2023 roku zostałam zaproszona przez dr Magdalenę Sobas do uczestnictwa w pracach **Zespołu Ekspertów** w konkursie Miniatura 7 w wyniku zarekomendowania mojej kandydatury przez Radę Narodowego Centrum Nauki do podjęcia tejże funkcji. W ramach współpracy z NCN, w okresie od maja do sierpnia 2023 roku zrecenzowałam i rekomendowałam do finansowania 10 wniosków z panelu HS2 dotyczących realizacji pojedynczego działania naukowego, w tym badań wstępnych/pilotażowych, kwerendy, stażu naukowego, wyjazdu badawczego albo wyjazdu konsultacyjnego. Projekty dotyczyły takich dziedzin jak film, media i telewizja, teatr i sztuki performatywne, kostiumografia, literatura i historia.²²

Z Narodowym Centrum Nauki współpracuję nieprzerwanie od 2019 roku również w charakterze **kierowniczk** projektów finansowanych przez NCN. W 2019 roku uzyskałam

²⁰ <http://www.othercinema.com/fall23.html>; <http://www.atasite.org/2023/09/23/other-cinema-3/>.

²¹ <https://uniondocs.org/event/lost-highways-embodied-travel-2023-12-07/>.

²² <https://www.ncn.gov.pl/sites/default/files/pliki/2023-eksperci-ncn-lista-miniatura7.pdf>.

finansowanie na kwotę 282 008 PLN, zaś kierowany przeze mnie projekt pt. „Zagubione autostrady, zapomniane podróże: Film drogi w obiektywie reżyserek i reżyserów powojennego amerykańskiego kina awangardowego i eksperymentalnego” zajął I miejsce na liście rankingowej w konkursie **SONATA 14** w panelu HS2 (UMO-2018/31/D/HS2/01553; okres realizacji projektu: 24.06.2019-23.12.2023). 3 marca 2023 roku artykuł pt. „Lost Highways, Forgotten Travels” na temat mojego projektu SONATA 14 został opublikowany w języku angielskim na stronie internetowej Kampanii **Research in Poland Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej** (NAWA).²³ Celem kampanii jest zaprezentowanie międzynarodowej społeczności naukowej osiągnięć polskiej nauki oraz promocja Polski jako kraju atrakcyjnego do prowadzenia badań i rozwijania kariery naukowej poprzez przedstawienie naukowców i projektów naukowo-badawczych. W 2023 roku mój kolejny projekt pt. „Zwierzę nie jest metaforą: Zwierzęta i relacje człowiek-zwierzę w amerykańskim eksperymentalnym ekokinie” uzyskał finansowanie na kwotę 313 496 PLN (V miejsce na liście rankingowej) w ramach konkursu **OPUS 25** (UMO-2023/49/B/HS2/00653; okres realizacji projektu: 03.01.2024-02.01.2027).

Organizacja i udział w konferencjach, seminariach, warsztatach i festiwalach filmowych oraz wykłady gościnne

W latach 2012-2024 wyłosiłam referaty na **36 konferencjach** w Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych organizowanych przez wiodące organizacje filmoznawcze i medioznawcze, amerykanistyczne, kulturoznawcze i literaturoznawcze, takie jak Society for Cinema and Media Studies (SCMS), European Network for Cinema and Media Studies (NECS), Visible Evidence, Screen Studies (organizowana przez czasopismo *Screen* wydawane przy Oxford University Press), Small Cinemas, Pacific Ancient and Modern Language Association (PAMLA), Popular Culture Association and American Culture Association (PCA/ACA), Far West Popular Culture Association (FWPCA), European Association for American Studies (EAAS), Polish Association for American Studies (PAAS), European Society for the Study of English (ESSE), Polish Association for the Study of English (PASE), International Association for the Fantastic in the Arts (IAFA), czy też European Society for Astronomy in Culture (SEAC) (zob. pełny wykaz wystąpień konferencyjnych w wykazie osiągnięć). Jestem też członkinią międzynarodowych stowarzyszeń filmoznawczych, literaturoznawczych i kulturoznawczych Society for Cinema and Media Studies, European Network for Cinema and Media Studies,

²³ <https://researchinpoland.org/news/lost-highways-forgotten-travels/>.

European Association for American Studies (EAAS) i Polish Association for American Studies (PAAS) oraz instytucji artystycznej San Francisco Cinematheque.

Wraz z prof. Henningiem Engelke z Uniwersytetu w Marburgu współorganizuję panel o eksperymentalnym ekokinie pt. „Experimental Eco-Cinema: Perspectives on an Expanding Field” na 17th European Network for Cinema and Media Studies: Emergencies: Media in an Unpredictable World, która odbędzie się w Izmirze w Turcji w dniach 27-29 czerwca 2024 roku. W ramach współpracy zaprosiłam do uczestnictwa i wygłoszenia referatu Dr Kalpanę Subramanian z Uniwersytet Stanu Nowy Jork w Buffalo, przygotowałam częściowy opis panelu oraz poprowadzę panel i dyskusję (Q&A) wraz z prof. Engelke.²⁴

Prowadziłam sesje i panele na 5 konferencjach międzynarodowych: „Eastern European Studies” na 42nd Annual Popular Culture Association and American Culture Association National Conference (11-14.04.2012 w Bostonie, MA); „Fantastic Empires in Comics and Video Games” na 35th International Conference on the Fantastic in the Arts: Fantastic Empires (19-23.03.2024 w Orlando, FL); sesja 2B na 3rd International Conference: The Uncanny in Language, Literature and Culture (18.08.2019 w Londynie); „Women on screen and behind the camera” na 33rd European Association for American Studies Biennial Conference (online, 30.04-2.05.2021), “Gender, Bodies and Political Practices” na 14th European Network for Cinema and Media Studies conference: Transitions: Moving Images and Bodies (online, 7-13.06.2021).

Wzięłam też aktywny udział w 66-stej edycji prestiżowego seminarium filmowego **Flaherty Film Seminar** (9-18.07.2021, online) oraz w **warsztatach** „Milena Gierke in conversation with Federico Rossin: Practices of production, curatorship, and collaboration in experimental cinema” (w ramach 7th FRACTO Experimental Film Encounter w Berlinie; 25.11.2023), w 12-stej edycji warsztatu Theory into Practice na zaproszenie jednego z najbardziej znanych amerykańistów w Europie prof. Berndta Herzogenratha (Uniwersytet Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie), który odbył się w Ołomuńcu w Czechach i był współorganizowany przez Uniwersytet Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie i Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu (25.09-2.10.2021), oraz w warsztatach nt. przygotowania wniosków o granty European Research Council (ERC) poprowadzonych przez prof. Johanna-Mattisa Lista z Uniwersytetu w Pasawie na Wydziale Anglistyki UAM (26.06.2023).

W latach 2020-2024 aktywnie uczestniczyłam również w międzynarodowych **festiwalach filmów eksperymentalnych**, takich jak CROSSROADS (2020-2024), Ann Arbor

²⁴ Pozostałe referaty wygłoszą prof. Gabriele Jutz, Bori Máté (Universität für angewandte Kunst Wien / University of Applied Arts Vienna) oraz współorganizatorzy panelu (Boczkowska, Engelke).

Film Festival (2023-2024), Experiments in Cinema (2023-2024) i FRACTO Experimental Film Encounter (2023). Ponadto wyłosiłam 5 wykładów gościnnych: wykład pt. „American and Russian space representations as analytic and holistic cultural products (ca. 1930-1990)” na Wydziale Psychologii SWPS na zaproszenie prof. Pawła Boskiego (7.03.2013); wykład pt. „Horsey is not a metaphor: Humans-animal relations, gender and the body in experimental film” na Wydziale Anglistyki UAM na zaproszenie Dziekany prof. Joanny Pawelczyk na seminarium naukowym Language of Empowerment w ramach Międzynarodowego Tygodnia Tolerancji (15.11.2021); wykład pt. „Women Make Movies” w Katedrze Anglistyki i Amerykanistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie na zaproszenie prof. Aleny Smeskowej (7.11.2021); krótki wykład/refleksję nt. filmu *Laika* (2021) Debory Stratman jako jedna z trzech panelistek/ów w panelu dyskusyjnym „What the Hell Was That?” (moderowanego przez prof. Daniela Herberta z Uniwersytetu w Michigan) na 61st Ann Arbor Film Festival na zaproszenie dyrektorki festiwalu Leslie Raymond (26.03.2023); wykład pt. „Lost Highways, Embodied Travels” dla organizacji Society for Cinema and Media Studies na zaproszenie dra Johna Powersa z Uniwersytetu Washingtona w St. Louis i dr Oksany Chefranovej z Uniwersytetu Yale (27.10.2023) (informacje powyżej).

Przygotowanie programów specjalnych (jako kuratorka)

W latach 2023-2024 przygotowałam **7 programów specjalnych** w charakterze kuratorki: „Personal Road Movies” dla Other Cinema w San Francisco na zaproszenie dyrektora artystycznego OC Craiga Baldwina (23.09.2023); „Lost Highways, Embodied Travels” dla UnionDocs w Nowym Jorku na zaproszenie dyrektorów instytucji Jenny Miller i Christophera Allena (7.12.2023); „An Animal Is Not a Metaphor” dla 62nd Ann Arbor Film Festival w Ann Arbor w stanie Michigan na zaproszenie dyrektorki festiwalu Leslie Raymond (30.03.2024); „Analog Dreaming: Jon Behrens Revisited” na 19th Experiments in Cinema Festival w Albuquerque w stanie Nowy Meksyk na zaproszenie dyrektorki Interbay Cinema Society i dyrektora festiwalu EIC Bryana Kofevsky’ego (26.04.2023); „From West to East: Canyon Cinema Meets the Coop” dla The Film-Makers’ Cooperative w Nowym Jorku (wraz z artystą Dominicem Angerame) na zaproszenie dyrektora instytucji Dra Toma Daya (7.06.2024); „Expanded eco-show” dla Other Cinema w San Francisco na zaproszenie dyrektora artystycznego instytucji Craiga Baldwina (druga połowa września 2024); „Analog Dreaming 2: Jon Behrens Revisited” dla San Francisco Cinematheque (na zaproszenie dyrektora instytucji Steve’a Polty) i Shapeshifters Cinema (na zaproszenie dyrektorki artystycznej Kathleen Quillian) (6.09.2024).

Aktualnie pracuję również nad programami specjalnymi w ramach cyklu pokazów „Analog Dreaming: Jon Behrens Revisited” dla LA Filmforum w Los Angeles (na zaproszenie dyrektora instytucji Adama Hymana) i instytucji w Nowym Jorku (m.in. Anthology Film Archives, The Film-Makers’ Cooperative, Millenium Film Workshop, Light Industry) oraz propozycją programu specjalnego z artystą Toneyem Merritem dla jednej z instytucji artystycznych w północnej Kalifornii (np. Yerba Buena Center for the Arts w San Francisco, CA; Plaza Cinema Center w Healdsburg, CA). W ramach organizowanych wydarzeń decyduję o tematyce programu i dokonuję selekcji filmów, przygotowuję opis programu, prowadzę korespondencję z artystami i kuratorami, uzyskuję kopie filmów wyświetlanych w trakcie pokazu (w formacie cyfrowym lub tradycyjnym, tj. Super 8mm, 8mm i 16mm), prezentuję program w czasie festiwalu (często w formie multimedialnej prezentacji) oraz prowadzę sesję Q&A po zakończeniu pokazu.

Współpraca z artystami

Oprócz organizacji programów specjalnych i promocji wybranych filmów eksperymentalnych w oparciu o prowadzone przeze mnie badania, moja współpraca z artystami zaowocowała również **przygotowaniem 5 opisów filmów** reżysera Dominica Angerame (*Aeon*, 2024; *Film Diary #2 No Nothing Cinema*, 2024; *Film Diary #4 Forest Lawn Cemetery*, 2024; *The San Francisco Art Institute (A Ghost Story) 1984*, 2024; *War Zone*, 2024) do katalogów trzech dystrybutorów filmów eksperymentalnych (The Film-Makers’ Cooperative w Nowym Jorku, Canyon Cinema Foundation w San Francisco i Light Cone w Paryżu), dostępnych na ich stronach internetowych,²⁵ oraz **wykonaniem recenzji filmu** reżyserki Alexis Krasilovsky *The Parking Lot of Dreams* (2022), dostępnej na oficjalnej stronie internetowej artystki.²⁶ Pełniłam również funkcję **konsultantki i asystentki ds. edycji** w projektach artystów Dominica Angerame, Scotta Starka i Kamili Kuc (*Aeon*, *Film Diary #4 Forest Lawn Cemetery*, *Khorosho*, *Luminae*, *War Zone*, *The Last Forever*), a moje nazwisko pojawia się w napisach końcowych w filmach *Aeon* (Dominic Angerame, 2024), *Film Diary #4 Forest Lawn Cemetery* (Dominic Angerame, 2024), *War Zone* (Dominic Angerame, 2024) i *The Last Forever* (Scott Stark i Kamila Kuc, 2023).²⁷

²⁵ Zob. np. <https://film-makerscoop.com/catalogue/angerame-dominic-war-zone>; <https://lightcone.org/en/film-15074-aeon>; <https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=5795>; <https://canyoncinema.com/catalog/film/?i=5793>.

²⁶ <https://www.alexiskrasilovsky.com/The-Parking-Lot-of-Dreams.html>.

²⁷ Zob. np. <https://vimeo.com/892685704>; <https://vimeo.com/892685704>.

6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

Osiągnięcia dydaktyczne

Od 2011 roku przeprowadziłam ponad **2930 godzin zajęć dydaktycznych** na Wydziale Anglistyki, Wydziale Neofilologii i Wydziale Studiów Edukacyjnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (źródło: USOS). Od 2011 roku regularnie prowadzę zajęcia z **realioznawstwa brytyjskiego i amerykańskiego** (Cultural studies of English-speaking countries / British and American life and institutions) dla studentów drugiego roku studiów licencjackich na kierunku filologia angielska, również w formie wykładu na studiach zaocznych na Wydziale Anglistyki (w latach 2013-2016) i na Wydziale Studiów Edukacyjnych UAM (Culture of English-speaking countries; w latach 2015-2017). Od 2019 roku prowadzę też zajęcia z **filmu brytyjskiego i amerykańskiego** (Film in the English-speaking countries: genres and conventions) dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (ESLC) oraz wykład z filmu amerykańskiego (American film) dla studentów drugiego roku studiów magisterskich na specjalizacji Literatura i Kultura Amerykańska (LKA), której jestem koordynatorką.

W roku akademickim 2017-2018 prowadziłam **seminarium licencjackie** i od 2022 roku prowadzę **seminarium magisterskie** (2022-2024) poświęcone historii amerykańskiego kina mainstreamowego i awangardowego, czego wynikiem było wypromowanie 7 prac licencjackich autorstwa lic. Natalii Bartnickiej, lic. Joanny Filipowiak, lic. Anety Grudek, lic. Katarzyny Kowalskiej, lic. Eweliny Łowickiej, lic. Pauliny Piontek oraz lic. Natalii Zochniak. Aktualnie 9 studentów i studentek pisze pod moim kierunkiem prace magisterskie (w tym większość ukończyła już pierwsze 2-3 rozdziały pracy) o tematyce związanej z amerykańskim filmem hollywoodzkim, niezależnym, eksperymentalnym i animowanym. Aktywnie zachęcałam moich magistrantów do promocji ich projektów naukowych; troje z nich (Hubert Bednarz, Ewelina Łowicka, Alicja Sugier) przygotowało oraz zaprezentowało plakaty na **Research Day** na Wydziale Anglistyki UAM (17.05.2023 i 22.05.2024) przedstawiające ich badania w ramach prowadzonego przeze mnie seminarium magisterskiego. Byłam też **recenzentką 15 prac dyplomowych**, w tym 5 prac licencjackich i 10 prac magisterskich.

Od 2014 roku opracowałam program i poprowadziłam 11 kursów autorskich, głównie o tematyce związanej z kulturą krajów angielskiego kraju językowego oraz historią kina brytyjskiego i amerykańskiego: zajęcia **Selected aspects of British and American culture** dla studentów trzeciego roku studiów zaocznych licencjackich na kierunku filologia angielska (w

latach 2014-2016); zajęcia z **Film in the English-speaking countries: genres and conventions** dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (od roku akademickiego 2017/2018); wykład **American film** dla studentów drugiego roku studiów magisterskich na specjalizacji Literatura i Kultura Amerykańska (od roku akademickiego 2017/2018); proseminarium **Landscape in American experimental film** dla studentów studiów licencjackich na kierunku filologia angielska (w roku akademickim 2016/2017); proseminarium **The road movie** dla studentów studiów licencjackich na kierunku filologia angielska (w roku 2017); zajęcia modułowe **Avant-garde and experimental film** dla studentów studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (w roku 2018); zajęcia modułowe **Introduction to the city symphony film** dla studentów studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (w roku akademickim 2018/2019); zajęcia modułowe **Cinema and the senses** dla studentów studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (w roku 2019/2020); zajęcia modułowe i proseminarium z **Independent film** dla studentów studiów licencjackich na kierunku filologia angielska i English Studies: Literature and Culture (w roku akademickim 2020/2021); zajęcia modułowe **Major figures in cinema** dla studentów studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (w roku akademickim 2021/2022); zajęcia modułowe **Current trends in American experimental film** dla studentów studiów licencjackich na kierunku English Studies: Literature and Culture (w roku akademickim 2022/2023).

W latach 2011-2021 prowadziłam też liczne kursy z praktycznej nauki języka angielskiego (PNJA), w tym: zajęcia ze **speakingu** dla studentów pierwszego roku studiów magisterkich (1MA Speaking; w latach 2013-2015); zajęcia z **General English** dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich na kierunku filologia rosyjsko-angielska (1BA General English; w roku akademickim 2011/2012); zajęcia z **gramatyki** dla studentów pierwszego, drugiego i trzeciego roku studiów licencjackich na kierunku filologia angielska (1BA Grammar w roku akademickim 2020/2021; 2BA Grammar w 2017 roku; 3BA Grammar w latach 2011-2014) oraz dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich na kierunku pedagogika na Wydziale Studiów Edukacyjnych UAM (w roku akademickim 2015/2016); zajęcia z **writingu** dla studentów pierwszego i drugiego roku studiów licencjackich na kierunku filologia angielska (1BA Writing w roku akademickim 2015/2016; 2BA Writing w roku akademickim 2013/2014); zajęcia z **Integrated Skills** dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich na kierunku filologia angielska (w latach 2016-2018); zajęcia z **Communicative Practice** dla studentów pierwszego roku studiów licencjackich na kierunku filologia angielska (w latach 2017-2019).

W latach 2014-2023 aktywnie włączałam się w organizację aktywności koła naukowego Culture Vultures na Wydziale Anglistyki. W ramach spotkań koła wygłosiłam **4 wykłady**: “Visualizing the unseeable: How American and Soviet space art inspire(d) the space age”, 26.05.2014; “Stories from beyond the grave: Some cult avant-garde films you’ve never seen”, 27.01.2017; “Hear the sound, feel the rhythm of American cities or how the avant-garde brings the city symphony film back to life”, 2.04.2019; “SUPERBAD: Breaking taboos in film”; 15.04.2021). Zorganizowałam i poprowadziłam również **spotkanie z prof. Aleną Smieskovą** z Katedry Anglistyki i Amerykanistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie, którą zaprosiłam do wygłoszenia wykładu gościnnego pt. „The sense of place in contemporary popular imagination. The construction of a character in The Affair” (7.12.2021), oraz **spotkanie z moimi magistrantami** lic. Hubertem Bednarzem i lic. Ewelina Łowicką, którzy przedstawili prezentacje na tematy związane z projektem ich pracy magisterskiej pisanej moim kierunkiem: „But the Prince Slept On: Spectropoetics in Terrence Malick’s Knight of Cups” (Hubert Bednarz); „Challenging the Binary: Tomboys and Gender Nonconformity in American Queer Film” (Ewelina Łowicka) (23.05.2023).

Osiągnięcia organizacyjne

Czterokrotnie pełniłam funkcję **opiekunki roku** na studiach licencjackich i magisterskich: w roku akademickim 2015-2016 dla studentów pierwszego roku studiów zaocznych licencjackich; w roku akademickim 2017-2018 dla studentów drugiego roku studiów stacjonarnych magisterskich; w roku akademickim 2022-2023 dla studentów pierwszego roku studiów stacjonarnych licencjackich; w roku akademickim 2023-2024 dla studentów drugiego roku studiów stacjonarnych licencjackich. W ramach moich obowiązków prowadziłam zebrania organizacyjne dla studentów na początku roku akademickiego, prowadziłam korespondencję mailową ze studentami i pracownikami/pracowniczkami administracji, w tym prodziekanami ds. studenckich i kształcenia, oraz rozwiązywałam bieżące problemy, o których informowali mnie studenci i studentki. W latach 2020-2023 wraz z dr Elżbietą Wilczyńską pełniłam również funkcję **opiekunki koła naukowego Culture Vultures** na Wydziale Anglistyki w zastępstwie za dr Zuzannę Kruk-Buchowską (zob. szczegółowe informacje w paragrafie nt. osiągnięć dydaktycznych).

Od 2017 roku pełnię funkcję **koordynatorki specjalizacji** Literatura i Kultura Amerykańska (LKA) na studiach stacjonarnych magisterskich. W ramach moich obowiązków przedstawiam prezentację nt. specjalizacji w trakcie zebrania organizacyjnego dla studentów pierwszego roku studiów magisterskich, prowadzę korespondencję mailową z wykładowcami,

studentami i studentkami, potencjalnymi kandydatami zainteresowanymi podjęciem studiów i pracownikami/pracowniczkami administracji, w tym prodziekanami ds. studenckich i kształcenia, oraz monitoruję zmiany w programie studiów. W latach 2023-2024 brałam również udział w pracach nad **przygotowaniem siatki programowej** nowego kierunku na studiach stacjonarnych I stopnia „Amerykanistyka” (w zespole kierowanym przez prof. Radosława Dylewskiego), w tym opracowałam **syllabusy dla 3 nowych kursów**: Historia amerykańskiego kina oraz warsztat literaturoznawczy i warsztat kulturoznawczy dla studentów drugiego roku ww. kierunku.

W latach 2011-2012 oraz 2017-2019 kilkukrotnie brałam udział w egzaminach końcowych (w tym warunkowych i poprawkowych) z praktycznej nauki języka angielskiego (PNJA) jako **członkini komisji egzaminacyjnej** na pierwszym, drugim i trzecim roku studiów licencjackich oraz na pierwszym roku studiów magisterskich na kierunku filologia angielska i filologia angielska-rosyjska na Wydziale Neofilologii UAM (w tym stacjonarnych i niestacjonarnych). W latach 2016-2019 byłam też **członkinią zespołu przygotowującego testy leksykalno-gramatyczne** dla studentów pierwszego, drugiego i trzeciego roku studiów licencjackich oraz pierwszego roku studiów magisterskich stacjonarnych na egzamin z PNJA, w tym również na studiach zaocznych.

Trzykrotnie pełniłam funkcję **sekretarki w komisji rekrutacyjnej** na studia stacjonarne licencjackie, niestacjonarne licencjackie i stacjonarne magisterskie (w latach 2012, 2016 i 2019), a od 2016 roku kilkukrotnie pełniłam funkcję **egzaminatora podczas rozmów kwalifikacyjnych** na studia magisterskie II stopnia (w 2016, 2020 i 2022 roku) i na seminarium licencjackie (w 2017 i 2020 roku). W latach 2012-2015 pełniłam też funkcję **planistki na studiach zaocznych** i – we współpracy z Prodziekan ds. studiów niestacjonarnych prof. Agnieszką Setecką – przygotowywałam plan zajęć na studia licencjackie i magisterskie.

W 2020 r. zostałam powołana na **członkini Rady Naukowej Dyscyplin Szkoły Nauk o Języku i Literaturze UAM** na kadencję 2020-2024 spośród 5 pracowników SNJL ze stopniem dra o najwyższym wskaźniku efektywności naukowej w dyscyplinie literaturoznawstwo w latach 2018-2019. W lutym 2023 roku zostałam też powołana do **Zespołu ds. Monitorowania i Ewaluacji Realizacji Strategii Szkoły Nauk o Języku i Literaturze UAM** jako przedstawicielka Wydziału Anglistyki. Do moich zadań należy opracowanie i przedstawienie raportu nt. realizacji strategii SNJL wraz z innymi członkami zespołu.

W 2016 i 2019 roku współorganizowałam 2 konferencje międzynarodowe w roli **sekretarki komitetu organizacyjnego**: Aboriginal North America and Europe: Strengthening Connections. An interdisciplinary international conference (11-13.11.2016) oraz 28th Annual

Conference of the Polish Association for the Study of English: Diversity is inclusive: Cultural, literary and linguistic mosaic (27-29.11.2019). Wraz z prof. Henningiem Engelke (Uniwersytet w Marburgu) współorganizowałam panel naukowy o eksperymentalnym ekokinie pt. „Experimental Eco-Cinema: Perspectives on an Expanding Field” na 17th European Network for Cinema and Media Studies conference: Emergencies: Media in an Unpredictable World w Izmirze (27-29.06.2024). Prowadziłam sesje w roli **prowadzącej panel** (ang. chair) na 5 konferencjach międzynarodowych: 42nd Annual PCA/ACA National Conference (Boston, MA), 35th International Conference on the Fantastic in the Arts (Orlando, FL), 3rd International Conference: The Uncanny in Language, Literature and Culture (Londyn, Wielka Brytania), 33rd European Association for American Studies Biennial Conference (online), 14th European Network for Cinema and Media Studies conference: Transitions: Moving Images and Bodies, (online) (zob. szczegółowe informacje w paragrafie nt. organizacji i udziału w konferencjach).

Od maja 2021 r. pełnię funkcję **redaktorki recenzji książek** (ang. book reviews editor) w czasopiśmie międzynarodowym *European Journal of American Studies* wydawanym przez organizację amerykańską (literaturoznawczą i kulturoznawczą) European Association of American Studies oraz regularnie recenzuję artykuły dla kilkunastu wysokopunktowanych czasopism naukowych (zob. szczegółowe informacje w paragrafie nt. współpracy z czasopismami naukowymi).

Od 2022 roku współpracuję z Ann Arbor Film Festival jako **członkini zespołu recenzentów i ekspertów** przy komisji programowej (ang. screeners i screening advisors), kuratorka gościnna programu specjalnego oraz panelistka i moderatorka sesji i pokazów. Od 2023 współpracuję też z Interbay Cinema Society w Seattle jako **kuratorka cyklu pokazów filmowych** (programów specjalnych) filmów Johna Behrensa organizowanych w kilkunastu instytucjach artystycznych w Stanach Zjednoczonych w latach 2023-2024 (zob. szczegółowe informacje w paragrafie nt. współpracy z Ann Arbor Film Festival i Interbay Cinema Society).

Popularyzacja nauki

W latach 2014-2024 zorganizowałam spotkania i wygłosiłam wykłady na **15 wydarzeniach popularyzujących naukę**, w tym wyniki moich badań finansowanych ze środków grantowych oraz twórczość reżyserów eksperymentalnych:

- „Esoteric and occult dimensions of the U.S. space philosophy: Harrison’s American Cosmism as a variation of the Russian Cosmist thought”, plakat w ramach obchodów 111 lat tradycji anglistyki w Poznaniu (111 years of English Studies in Poznań), 27.04.2014

- „Visualizing the unseeable: How American and Soviet space art inspire(d) the space age”, wykład na spotkaniu koła naukowego Culture Vultures, Wydział Anglistyki UAM, 26.05.2014
- „Stories from beyond the grave: Some cult avant-garde films you’ve never seen”, wykład na spotkaniu koła naukowego Culture Vultures, Wydział Anglistyki UAM, 31.01.2017
- „Pokaz filmów awangardowych i eksperymentalnych (z elementami wykładu)”, wykład na ogólnopolskim wydarzeniu Noc Naukowców, 28.09.2018
- „Hear the sound, feel the rhythm of American cities or how the avant-garde brings the city symphony film back to life”, wykład na spotkaniu koła naukowego Culture Vultures, Wydział Anglistyki UAM, 2.04.2019
- “It’s time for a słów show, or słów cinema through the lens of the avant-garde”, wykład w ramach XXII Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, 10.04.2019
- „Planes, trains, automobiles: The road movie in American experimental film and video”, wykład w ramach serii wykładów Friday Lunch Talks, Wydział Anglistyki UAM, 11.12.2020 (popularyzacja wyników grantu NCN SONATA 14)
- „SUPERBAD: Breaking taboos in film”, wykład na spotkaniu koła naukowego Culture Vultures, Wydział Anglistyki UAM, 15.04.2021
- „Alternatywne (super)bohaterki w amerykańskim kinie i komiksie” (wykład interaktywny z elementami warsztatu dla kandydatów na studia drugiego stopnia; wraz z dr Małgorzatą Olszą), wykład na Dzień Promocji Studiów Szkoły Nauk o Języku i Literaturze UAM, 5.06.2021
- „Women’s independent and experimental film”, wykład na ogólnopolskim wydarzeniu Noc Anglistów, 26.11.2021
- „Wonder women w amerykańskim kinie i komiksie” (wraz z dr Małgorzatą Olszą), wykład w ramach XXVI Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, 2.06.2022
- „Slow cinema through the lens of experimental filmmakers”, wykład w ramach XXVI Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, 2.06.2022
- „Nie tylko Wonder Women: Kobiety przeciwko przemocy w amerykańskim kinie i komiksie” (wraz z dr Małgorzatą Olszą), wykład w ramach XXVII Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, 18.05.2023
- Students’ talks on American film, organizacja spotkania koła naukowego Culture Vultures (“But the Prince Slept On: Spectropoetics in Terrence Malick’s Knight of Cups” by Hubert Bednarz; “Challenging the Binary: Tomboys and Gender

Nonconformity in American Queer Film” by Ewelina Łowicka), Wydział Anglistyki UAM, 23.05.2023

- „Amerykańskie kino eksperymentalne bez cenzury”, wykład w ramach XXVIII Poznańskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, 18.04.2024

Publikacja artykułów promujących naukę

- „Lost Highways, Forgotten Travels” na temat mojego projektu SONATA 14 na stronie internetowej Kampanii **Research in Poland** Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej (NAWA) (3.03.2023)
- „Cityscapes, Trance States and Wayfaring Women” na blogu *New Review of Film and Television Studies* promujący mój artykuł pt. “Cityscapes, trance states and women walking: embodied practices of walking in experimental film and video” (zob. cykl artykułów) i numer specjalny *NRFTS* pt. „Feminist Film/Media Now” (vol. 22, no. 1, 2024)

Udział w zespołach egzaminacyjnych w wydarzeniach promujących naukę

12 kwietnia 2019 roku byłam członkinią zespołu egzaminacyjnego (któremu przewodniczył dr Tomasz Skirecki) w konkursie „Historia USA” podczas **Ligi Angielskiej**, cyklu konkursów dla licealistów na szczeblu wojewódzkim realizowanym na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach projektu „Uniwersytet w Twojej Szkole.” 16 kwietnia 2019 roku byłam też członkinią komisji egzaminacyjnej w finale 43-ej edycji **Olimpiady Języka Angielskiego** organizowanej przez Wyższą Szkołę Języków Obcych im. Samuela Bogumiła Lindego w Poznaniu.

Kuratorstwo programów specjalnych

W latach 2023-2024 przygotowałam 7 programów specjalnych w charakterze **kuratorki**, popularyzujących wyniki moich badań finansowanych przez NCN i twórczość reżyserów eksperymentalnych:

- Personal Road Movies, Other Cinema, San Francisco, CA, 23.09.2023
- Lost Highways, Embodied Travels, UnionDocs, New York, NY, 7.12.2023
- An Animal Is Not a Metaphor, 62nd Ann Arbor Film Festival, Ann Arbor, MI, 30.04.2024
- Analog Dreaming: Jon Behrens Revisited, 19th Experiments in Cinema Festival, Albuquerque, NM, 26.04.2024

- From West to East: Canyon Cinema Meets the Coop, The Film-Makers Cooperative, New York, NY, 7.06.2024 (wraz z Dominicem Angerame)
- Analog Dreaming 2: Jon Behrens Revisited, San Francisco Cinematheque w San Francisco, CA, Shapeshifters Cinema w Oakland, CA, 6.09.2024
- Expanded Eco-Show, Other Cinema, San Francisco, CA, wrzesień 2024

Programy w przygotowaniu: „Analog Dreaming: Jon Behrens Revisited” dla LA Filmforum w Los Angeles oraz instytucji artystycznych w Nowym Jorku (m.in. Anthology Film Archives, The Film-Makers’ Cooperative, Millennium Film Workshop, Light Industry, itd.)

Promocja sportu

- zajęcie **3 miejsca** w akcji **WIOSENNY rozRUCH na UAM** organizowanego przed Studium Wychowania Fizycznego i Sportu UAM, Klub Uczelniany AZS UAM Poznań i Samorząd studentów UAM w kategorii marsz w terenie (spacer) w 2022 roku. W ramach akcji wzięłam udział w rywalizacji w celu pokonania jak największej ilości kilometrów w ciągu całego miesiąca (od kwietnia do maja), które zostały przypisane Wydziałowi Anglistyki UAM. Celem wydarzenia była promocja aktywności fizycznej i zdrowego stylu życia wśród społeczności Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Dodatkowo (zob. szczegółowe informacje w paragrafie nt. współpracy z artystami):

- przygotowanie **5 opisów filmów** Dominica Angerame (*Aeon*; *Film Diary #2 No Nothing Cinema*; *Film Diary #4 Forest Lawn Cemetery*; *The San Francisco Art Institute (A Ghost Story) 1984*; *War Zone*) do katalogów dystrybutorów filmów eksperymentalnych The Film-Makers’ Cooperative w Nowym Jorku, Canyon Cinema Foundation w San Francisco i Light Cone w Paryżu
- wykonanie **recenzji filmu** reżyserki Alexis Krasilovsky pt. *The Parking Lot of Dreams* (2022)
- pełnienie funkcji **asystentki ds. edycji i konsultantki** w projektach artystów Dominica Angerame, Scotta Starka i Kamili Kuc: *Aeon* (2024), *Film Diary #4 Forest Lawn Cemetery* (2024), *Luminae* (2022), *War Zone* (2024) i *The Last Forever* (2023)

7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.

Granty/stypendia

- OPUS 25 z Narodowego Centrum Nauki na kwotę 313496 PLN (UMO-2023/49/B/HS2/00653): Zwierzę nie jest metaforą: Zwierzęta i relacje człowiek-zwierzę w amerykańskim eksperymentalnym ekokinie; okres realizacji: 2024-2027 (kierowniczka projektu)
- SONATA 14 z Narodowego Centrum Nauki na kwotę 282008 PLN (UMO-2018/31/D/HS2/01553): Zagubione autostrady, zapomniane podróże: Film drogi w obiektywie reżyserów i reżyserów powojennego amerykańskiego kina awangardowego i eksperymentalnego; okres realizacji: 2019-2023 (kierowniczka projektu)
- Terra Foundation Research Travel Grant to the United States na kwotę 9000 USD (0614-4-3b) przyznany przez Terra Foundation for American Art; okres realizacji: 2017-2018
- ESSE Type B Bursary for 2018 na kwotę 1500 EUR przyznany przez European Society for the Study of English; okres realizacji: 2018-2019
- The Virginia Kelly Karnes Archives and Special Collections Research Center Travel Grant na kwotę 2000 USD przyznany przez Purdue University Libraries, West Lafayette, IN; okres realizacji: sierpień-wrzesień 2016
- John F. Kennedy Institute for North American Studies Research Grant na kwotę 700 EUR, Freie Universität Berlin; okres realizacji: czerwiec-lipiec 2014
- EAAS Conference Travel Grant na kwotę 200 EUR przyznany przez European Association for American Studies (2016)
- The Madonna Marsden International Travel Grant przyznane przez Popular Culture/American Culture Association na łączną kwotę 1200 USD (dwa granty przyznane w roku 2013 i 2014)

Nagrody

- Stypendium Ministra Edukacji i Nauki dla wybitnych młodych naukowców (2022)
- Stypendium Rektora za wybitne osiągnięcia naukowe w 2020 roku (2021)
- Nagroda Dyrektora Instytutu Filologii Angielskiej UAM za wybitne prace magisterskie w dziedzinie literaturoznawstwa (I miejsce) (2011)
- Premia okresowa dla najbardziej produktywnej naukowo młodej kadry z Inicjatywa doskonałości – Uczelnia Badawcza (ID-UB) (2022-2024)
- Premia za publikację z Inicjatywa doskonałości – Uczelnia Badawczą (ID-UB) w konkursie 20 (2 wnioski), 31 i 57 za autorstwo artykułów naukowych opublikowanych

w czasopiśmie z 90-99 centylu czasopiśm z listy Scopus (4 premie w 2021 i 2022 roku)

Dodatkowo:

- uzyskanie 4 miejsca na liście rankingowej najlepiej publikujących pracowników na UAM w latach 2017-2021 w dyscyplinie literaturoznawstwo, sporządzonej na potrzeby ewaluacji (Liderzy ewaluacji; dane z listopada 2021 roku)
- uzyskanie 2 miejsca w wydziałowym rankingu efektywności naukowej (dane z kwietnia 2024 roku)

Na mój dorobek naukowy składają się 44 publikacje: 1) 2 monografie; 2) współredakcja pracy zbiorowej; 3) redakcja gościnna numeru czasopiśma; 4) 27 artykułów w czasopiśmach recenzowanych z wykazu MNiSW; 5) 9 rozdziałów w pracach zbiorowych; 6) 4 recenzje książek.

Sumaryczna punktacja MNiSW (Baza Wiedzy UAM): **2518**

Liczba publikacji w Bazie Wiedzy UAM: 40; ORCID: 38; SCOPUS: 19; Publons (WOS): 28
h-indeks (Google Scholar): **4**

Liczba cytowań (Google Scholar; bez autocytowań): **38**

IF: **7,074** (Baza Wiedzy UAM)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0875-9209>

Kornelia Boczkowska
(podpis wnioskodawcy)