

Polityka autorów krystalizowała się w dysputach krytyków „Cahiers du cinéma”. Nigdy wcześniej i nigdy potem krytyka nie miała poczucia takiej mocy sprawczej. Chodziło o wpływ już nie tylko na widzów, ale także – jeśli nie przede wszystkim – na samych twórców filmowych. Reżyser, mianowany artystą, twórcą, autorem, dostawał klucz do świata sztuki. Jego dzieło natomiast otrzymywało drugie życie. Żywot ekranowy był często krótszy niż żywot na łamach prasy. O burzliwych dziejach recepcji krytycznej *Szalonego Piotrusia* Godarda, daleko wykraczającej poza rozważania estetyczne, pisze w naszym tomie Jean-Pierre Esquenazi. Debata niebawem przetoczyła się za ocean. Odpowiedzią na koncepcje Truffaut’a i Bazina był tekst Andrew Sarris’a *Uwagi o teorii autora w 1962 roku*, wydrukowany w „Film Culture” (opublikowany w 59. tomie „Kwartalnika Filmowego”). Sarris odnalazł w teorii autora pragmatyczne przesłanki do ustanowienia panteonu amerykańskich autorów filmowych (efektem jego refleksji była książka *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*). Jego tekst okazał się z kolei impulsem dla Pauline Kael, która niebawem miała się stać alfą i omegą krytyki filmowej. Zamieściła ona w „Film Quarterly” zjadliwy artykuł pt. *Koła i kwadraty*, w którym broniła prawa krytyków do pisanie o złych filmach i do zachwytu nad kinem popularnym, stanowiącym istotę produkcji hollywoodzkiej. Kael uznała, że autor idealny to ktoś, kto podpisuje długoterminowy kontrakt, reżyseruje każdy scenariusz, jaki mu dadzą, a siebie wyraża, wtykając drobinki własnego stylu w szczeliny fabuły. Ta słynna polemika wykreśliła granice pomiędzy filmoznawstwem i teorią filmu skoncentrowaną na arcydziełach a polem krytyki, otwartej na nowe doznania i bezkompromisowej, która rozpoznaje dobry film w produktach komercyjnych wielkich wytwórni, ale także w eksperymentach poszukujących artystów. Kael, traktując poważnie kino hollywoodzkie, rozpracowując precyzyjnie jego środki wyrazowe, ułatwiła wykształconej widowni amerykańskiej akceptację rodzimej kultury popularnej. Wiele dzisiejszych tekstów zrodziło się na styku tej antynomii kina jako sztuki i kina komercyjnego. O walce amerykańskich twórców o niezależność artystyczną opowiada Timothy Corrigan. Jednak pojęcie autora filmowego nie zostało ustalone raz na zawsze. O jego ewolucji w związku z pojawieniem się nowych mediów elektronicznych oraz Internetu piszą Anna Notaro i Piotr Zawojski.

Wielcy autorzy dawnego kina są czytani wciąż na nowo. Krzysztof Loska pisze o stylu Kenji Mizoguchiego w kontekście przemian kulturowych w Japonii, a Tycjan Gołufiński wnikliwie analizuje twórczość Roberta Bressona, który tajemnicę, niedopowiedzenia i ambiwalencję znaczeniową uczynił elementami swojego języka filmowego. Nowi autorzy, pozbawieni tak mocnego zaplecza krytycznego jak ich antenaci, poszukują rozwiązań na własną rękę. Jednak filmoznawstwo przychodzi im w sukurs, uprawomocniając ich status autorski. Adam Kruk odnalazł w twórczości Woody’ego Allena tajemniczą figurę syllepsis, którą definiuje jako nieostry podpis, zamazane zdjęcie robione przez artystę samemu sobie, jako szczególnie przewrotną formę autobiografizmu. Karolina Kosińska wyodrębnia specyficzne środki wyrazowe kina Kena Loacha, rozpięte pomiędzy społeczną powinnością twórcy a imperatywem artystycznej ekspresji. Andrzej Pitrus analizuje filmy kontrowersyjnego Todda Solondza, który także eksploruje kwestie społeczne, równocześnie jednak koncentruje uwagę na samym języku filmowym i jego możliwościach opowiadania o rzeczywistości. Coraz częściej jego filmy można traktować jako dyskurs autorski. Michał Oleszczyk, znawca twórczości Terence’a Daviesa, zastanawia się nad fenomenem pamięci obrazowej, którą definiuje jako szczególną formę Proustowskiego „odbicia”. Analizuje on *Kres długiego dnia* w aspekcie autobiograficznym, a zarazem autotematycznym, co czyni Daviesa autorem filmowym *par excellence*.

Autor w kinie dokumentalnym musi stawić czoło sprzeczności wpisanej w konwencję gatunkową. Mirosław Przyłipiak poddaje refleksji kwestie autorstwa w amerykańskim kinie bezpośrednim w relacji do francuskiej polityki autorów. Teresa Rutkowska, pisząc o nurcie dokumentalnego filmu performatywnego, w którego formułę jest wpisany autor z багаżem swoich doświadczeń życiowych i światopoglądowych, skupia się na filmach Michaela Moore’a. Wreszcie Tomasz Łysak prezentuje twórczość Abrahama Ravetta, który zarejestrował wspomnienia rodziców i ich doświadczenie Holocaustu, konfrontując je z własnym doświadczeniem „późno urodzonego”.

Felieton Marcina Giżyckiego o filmach propagandowych kontrapunktuje paradoksalnie temat tego tomu, wskazując autorów, którzy potrzebę własnej ekspresji artystycznej podporządkowali władzy i narzuconej przez nią ideologii.

T.R.