

dzie (znajdziemy tu studia o modernizmie, impresjonizmie, o Gumiljowie, o swoistych dramatach autorstwa Brechta i Majakowskiego, o L. Andrejewie, o ruskim i francuskim opowiadaniu przełomu XIX i XX wieku, o powieści A. Białego *Petersburg* itp.

Niemal jak proroctwo czytamy dziś studia czeskiego teoretyka powieści Vladimíra Svatonia *Jak stworzyć typologię powieści?* i *Życie Klima Samgina i powieść zmierzchu imperium*. Svaton swoje wyobrażenia o ruskiej powieści zebrał w książce *Źródła epiczne powieści. Z teorii i typologii prozy ruskiej* (Praga, 1993). Autor – twarzą w twarz końcowi drugiego tysiąclecia – ujął tutaj jeden ruski gatunek literacki, który opowiada o końcu imperium (fragmenty Karamzina w *Dziejach państwa ruskiego* o tzw. smucie, okresie groźącego rozpadu państwa ruskiego w XVII wieku; powieść M. Gorkiego przenikająca do podłoża walącego się carystu ruskiego itp.), i tak w sposób oczywisty antycypował nastroje apokaliptyczne współczesnej prozy rosyjskiej o nastawieniu postmodernistycznym.

Zbiór studiów *Litteraria Humanitas – studia genologiczne II* na obfitym materiale całego szeregu literatur narodowych analizuje zmiany dzieła artystycznego. M. Mikulášek powiedział o nim, że otwiera on drogę do stworzenia ewolucyjnej porównawczej poetyki morfologicznej odmian rodzajowych i gatunkowych, która w ten sposób nawiązuje do koncepcji egzystencji genetycznej twórców literackich Wollmana.

Ivo Pospíšil

MAREK HENDRYKOWSKI:
SŁOWNIK TERMINÓW FILMOWYCH
Ars Nova, Poznań 1994, s. 341.

Wreszcie jest! To może być pierwsza reakcja na pojawienie się w księgarniach *Słownika terminów filmowych* znanego i cenionego filmoznawcy Marka Hendrykowskiego. Potrzeba rodzimej publikacji skupiającej podstawowe hasła filmowe od dawna narzucała się możliwie wszystkim zainteresowanym tą dziedziną twórczości, od wyrafinowanych intelektualistów kina po raczkujących amatorów. Niezależnie nawet od faktu, iż każdy krąg zawodowy i każda dyscyplina posiada właściwe sobie słownictwo, w grę wchodzi jeszcze ten wymiar słownictwa, który wskazuje na powiązania filmu ze skomplikowaną nierzadko techniką. On to jest dla laika szczególnie nieczytelny i domaga się przystępnego wyłożenia w postaci haseł definicyjnych – a to przecież tylko jedna z wielu potrzeb, jakie recenzowany tom zaspokaja.

Nie sposób nie zgodzić się z autorem, gdy sugeruje we wstępie, że film to dziś przede wszystkim szeroko rozumiana kultura filmowa, mozaika rozmaitych subdyscyplin, wymiarów czasowych i poziomów komplikacji, a także regionów przygranicznych i okotofilmowych (niektóre z nich zyskały już zresztą pełną autonomię, jak telewizja czy video). Wszystkie one muszą być uwzględnione, gdy mowa o „filmie”, stąd też w *Słowniku* znalazły się „wybrane terminy z historii filmu, teorii filmu, krytyki filmowej, metodologii badań nad filmem, z zakresem funkcjonowania kinematografii i przemysłu filmowego, tajników i metod twórczości filmowej” itp. (s. 6). To jest również przyczyną, dla której omawiana pozy-

cja oferuje hasła o różnym stopniu komplikacji, z jednej strony szalenie specjalistyczne, z drugiej – niemal potoczne, z jednej strony ściśle faktograficzne, z drugiej – w pełni autorskie.

Tak czy inaczej polski *Słownik terminów filmowych* był niczym puste miejsce na tablicy Mendelejewa – określony charakterem zapotrzebowań środowiskowych istniał idealnie na długo przed tym, nim zmaterializował się na półkach księgarskich. Można tylko wyrazić podziw, że wydawnictwo w innych warunkach rozciągnięte na lata angażujące szereg autorów, zrodziło się za sprawą jednej osoby w tak rewelacyjnie szybkim tempie.

Co nie znaczy, iż zabieg taki nie pociągnął za sobą konsekwencji ujemnych. Kolejne uwagi, streszczające porcję wątpliwości, nie zmierzają zatem do zdeprecjonowania wysiłku autora, którego zasługa jest niepodważalna; chodzi raczej o to, by przez eliminację usterek, nieuniknionych skądinąd w przedsięwzięciu tak pionierskim, nadać mu kształt dorównujący w pełni jego wysokiej randze. We wstępie autor uprzedza lojalnie, że nie jest to książka „dla terminologicznych purystów i pedantów” (s. 5). Chętnie bym poparł takie założenie, bo sam nie lubię w inkryminowanej grupie przebywać, cóż, kiedy wygląda to raczej na alibi w świetle przejawów niestaranności przy doborze i układzie haseł, a nie na metodologiczną jedynie deklarację. Można zrozumieć twórcę *Słownika*, gdy celem tej publikacji czyni nie tyle „rygorystyczne definiowanie migotliwych z natury (...) pojęć filmowych, ile pewien porządek wyższego rzędu, wynikający z przywołania (...) niezmiernie bogatego dziedzictwa całości dotychczasowych dziejów kina i sztuki filmowej” (s. 5) – ale ów porządek wyższego rzędu nijak

nie daje się urzeczywistnić bez porządku rzędu niższego, tj. bez przyzwolenia tego definiowania pojęć. Sam Hendrykowski wkrótce potem (s. 7) przyznaje, że chodzi o definicje zawarte w obrębie każdego hasła.

Czy zatem książka Marka Hendrykowskiego spełnia wymogi poprawności postępowania definicyjnego? Sądzę, że w ogromnej mierze tak, ale jednak nie zawsze. Zaczniemy od takiej prostej uwagi: przymiotnik lub rzeczownik determinujący dodany do rzeczownika głównego może wzbogacać czy modyfikować jego treść, a może też służyć tylko do zmiany zakresu. W tym ostatnim wypadku potrzeba uwzględniania odnośnego hasła w słowniku lub budowania jego odrębnej definicji wydaje się wątpliwa. Jeśli więc, dla przykładu (przepraszam za ten dość wymuszony przykład), do zdefiniowanej już nazwy „pies” dodamy przymiotnik „polski”, to dodane określenie nie absolutnie nowego nie wniesie do treści uprzedniej nazwy, bo w nazwie „pies polski” przymiotnik nie wskazuje na żadną nową własność „psa”, wcześniej nie uwzględnioną, lecz po prostu zawęża zakres terminu wyjściowego (zupełnie inaczej byłoby w przypadku „dzikiego psa dinga” i podobnych). To prawda, że granica między determinantami treści i zakresu nie zawsze jest ostra, istnieją jednak w tej materii jakieś intuicje użytkowników języka, które Hendrykowski w paru wypadkach zdaje się naruszać zbyt drastycznie.

Aby nie być gołosłownym: nikt chyba nie ma wątpliwości, że „film artystyczny” (lub „kino artystyczne” to nie to samo, co „film” w ogóle plus odnośny przymiotnik. Nazwa „film artystyczny” odnosi się do pewnego złożonego fenomenu przeciwstawnego tzw. kinu gatunków z jednej i awangardzie z

drugiej strony, toteż znaczenie całej nazwy nie może być mechaniczną sumą znaczeń terminów składowych, gdzie przymiotnik pełniłby jedynie funkcję determinatora zakresu. Tak samo „autor filmu” nie redukuje się do „autora”, z przeniesieniem go jedynie na obszar pewnej dyscypliny szczegółowej, lecz oznacza swoistą rolę reżysera w procesie powstawania filmu, nieuznawaną w innym modelu twórczości filmowej. Z tej racji hasła takie, jak „autor filmu” lub „film artystyczny” mają pełne prawo obywatelstwa w *Słowniku terminów filmowych*. Ale już „bohater, bohaterka filmu”, to tyle samo, co po prostu „bohater utworu narracyjnego”, a jego (jej) „filmowość” nie stanowi żadnej swoistej jakości wartej tego, by całe rozbudowane hasło pomieszczać w filmowym wakabularzu. Z kolei „ironia w filmie” to przecież nic innego, niż „ironia” jako taka, zaś film nie jest żadnym medium, w którym ogólnokulturowa figura ironii miałyby się w jakiś wyjątkowy sposób ucieleśniać. Także „cytat filmowy” pozostaje w niebezpiecznie bliskim sąsiedztwie „cytatu” „po prostu”, nawet jeśli się uwzględni przywołanie w komentarzu zagadnienia intertekstualności, dla sztuki filmowej żadną miarą niespecyficzne.

Bardziej jeszcze drastyczną postacią tego zjawiska jest sytuacja, gdy termin zaczerpnięty z innego obszaru kultury pojawia się jako definiendum w ogóle bez przymiotnika „filmowy”, zaś przymiotnik ów przesunięty zostaje do definiensa, stwarzając tym wrażenie, że odnośny termin jest rdzenną własnością filmoznawstwa. Pod hasłem „dekonstrukcjonizm” z niejakim zaskoczeniem czytamy, że jest to „nurt refleksji badawczej we francuskiej teorii i krytyce filmowej przełomu lat sześćdzie-

siątych i siedemdziesiątych. Ze wspomnianego już hasła „intertekstualność” dowiadujemy się z nie mniejszym zdziwieniem, iż chodzi o „zjawisko wymiany semantycznej zachodzącej między danym tekstem filmowym a jego szeroko rozumianym kontekstem kulturowym, na który składają się inne dzieła filmowe i niefilmowe”. generalnie, upychanie za pomocą magicznego słówka „filmowy”, hasel przynależnych bardziej podstawowym kompendiom, rodzi przez chwilę brzydki domysł, jakoby głównym celem tego zabiegu było rozdzielenie zawartości *Słownika*. Domysł ów pogłębia się, niestety, podczas obcowania z wieloma hasłami tautologicznymi, których jedyna bodaj innowacyjność polega na przemieszczeniu danej nazwy do innej kategorii logicznej, np. „autor filmu”, „autorskie kino”, „autorski film”, „autorstwo filmu”; lub „ballada filmowa”, „balladowość”; lub też „scenograf”, „scenografia”.

Jako przejaw tego samego uchybienia rejestrujemy też widoczny w niektórych miejscach brak kontroli nad potocznym słownictwem genealogicznym i przypisywanie różnym wahniciom z kręgu tego słownictwa różnej wartości semantycznej. Mówiąc konkretnie, chodzi o miejsca, w których, przy tym samym określeniu determinującym, „film” zmienia się w „dramat”, a „dramat” ustępuje miejsca „kinu”. Jak stwierdziłem na początku, bardzo dobrze się stało, że i owo potoczne słownictwo znalazło swe miejsce w *Słowniku terminów filmowych*, ale trzeba było przy tej okazji zachować niezbędną czujność. Jeśli bowiem gazetowi żurnaliści i właściciele wypożyczalni kaset video anonują „film obyczajowy” na zmianę z „dramatem obyczajowym”, to jeszcze nie znaczy, że terminy te rozróżniają i pod każdym z nich rozumieją co inne-

go; rozumieją raczej to samo i to coś na tyle mgławicowego, że nie bez racji przypisuje się takim formułom funkcję negatywnej etykiety nadawanej wtedy, gdy brak jest jasnej przynależności gatunkowej danego filmu. Podobnie, gdy mówi się na przemian o „kobiecyminie” i „kobiecy filmie”, to bynajmniej nie oznacza, że mówiący zgłębili tasiełcowe wywody Metza z *Language and Cinema* poświęcone licznym aspektom różnic między „kinem” a „filmem”; znów bardziej ma miejsce zlewianie się znaczeń słów w nie plewionym ogrodzie codziennego mówienia o filmie. Stosowanie dwóch lub kilku zamiennych rzeczowników świadczy w takich wypadkach o bujnym i żywiołowym rozwoju języka, nie zaś o jasnej świadomości definicyjnej użytkowników – nie na tyle jasnej, w każdym razie, by warto było zaznaczające się niuanse terminologiczne traktować poważnie i każdemu z nich poświęcać osobne słownikowe hasło.

Oprócz jednak haseł dublujących się mamy też w *Słowniku* drugi biegun: hasła zubożone jakby o pewną część. Roman Ingarden w ramach tzw. pytań esencjalnych odróżnił kiedyś m.in. pytania „co to jest X” od pytań „czym jest X”. Odpowiadając na te drugie, wystarczy powołać się na przynależność gatunkową X-a, pełnioną przezeń funkcję lub relację, w jakiej pozostaje ono z czymś innym; pierwsze natomiast wymagają podania specyficznej istoty tego, o co pytamy. Kiedy, przykładowo, pytamy „czym jest pióro”, to odpowiedź najzupełniej wystarczającą brzmić może, iż „jest to przyrząd do pisania”. Jeśli jednak pytanie przybrałoby formę „co to jest pióro”, to taka sama odpowiedź byłaby dalece niewłaściwa. Hasła w słowniku narzucają jakby wymóg odpowiedzi na pyta-

nie typu „co to jest X”, tymczasem Hendrykowski niektóre hasła redaguje tak, jakby odpowiadał nimi na pytanie „czym jest X”. Na przykład pod hasłem „barwa w filmie” czytamy jedynie, że jest to „jeden z podstawowych środków wyrazu filmowego odgrywający zasadniczą rolę semantyczną i estetyczną zarówno w filmie czarno-białym, jak i kolorowym”, ale z tego jak również z następującego po tym wyjaśnieniu podziału barw, czytelnik nie dowiaduje się, co to takiego jest barwa. Podobnie hasło „Dźwięk w filmie” zawiera egzegezę „podstawowy element konstrukcji przekazu filmowego”, ale nic zgoła na temat istoty dźwięku.

Podobne terminy są oczywiście, w przeciwieństwie do tych pokroju „ironii w filmie”, niezbędne w *Słowniku terminów filmowych*: swoiste usytuowanie barwy i dźwięku w przekazie filmowym nie daje się zawrzeć w ogólnych definicjach barwy i dźwięku. Funkcja pełniona w ramach danej dziedziny sztuki współtworzy tu treść słowa, co nie znaczy, że ją wyczerpuje – pominięcie definicji ogólnej danego fenomenu sprawia, że jego istota pozostaje nieznana, co jest wszak, powtórzmy, celem hasła słownikowego. Wydaje się więc, że w pełni adekwatna redakcja pojęć tego rodzaju winna jeszcze, poza konieczną eksplikacją swoistego usytuowania filmowej barwy i filmowego dźwięku, zawierać we wstępie co nieco standardowych informacji na temat promieniowania elektromagnetycznego, widma światła białego i fal akustycznych określonej częstotliwości.

Kolejny przykład z tej działki wygląda może groteskowo, ale jedyny komentarz do hasła „elektryk” brzmi: „pomocnicza funkcja w ekipie filmowej”. Nie chodzi bynajmniej o czepianie się słów, lecz o zasadę metodologiczną

w konstrukcji treści słownika; jeśli przypadkiem autor uznał, że „koń jaki jest każdy widzi”, to po cóż w ogóle wstawiał takie hasło do książki? Przytoczone przed chwilą objaśnienie jest na tyle mało instruktywne, że cała publikacja mogłaby się doskonale bez niego obejść; jeśli już jednak chciało się mieć w niej „elektryka”, to można było nieco bardziej szczegółowo zawód ten potraktować. Piszę zaś te słowa pod wrażeniem pomieszczonego kilkanaście stron dalej hasła „fryzjer-charakteryzator”, gdzie jednak podane jest, czym się przedstawiciel rzeczzonej profesji zajmuje.

Gdyby teraz poszukać wspólnego wyjaśnienia dla wszystkich usterek *Słownika*, zarówno tych polegających na rozmnażaniu haseł, jak i na ich skracaniu, to można je prawdopodobnie odnaleźć w pewnym założeniu światopoglądowym, niekoniecznie uświadamianym przez autora pracy. Brzmiałoby ono: film jest uniwersum, poza które wykraczać nie warto. Film rozumiany jako szeroki horyzont kultury filmowej, obejmujący regiony bezpośrednio przyległe, ale zarazem dyskretnie pasożytujący na innych dziedzinach kultury. Wszystko, co przenika spoza tego uniwersum, chwyćte jest od razu i po krótkiej przebierance wystawiane jako stricte filmowy fenomen, niby te sztuki bydlą z dobrze znanych rozwiązań westernowych, które, przeszedłszy przypadkowo na terytorium innego farmera, naznaczane są z miejsca jego piętnem.

Myślenie kategoriami hermetycznie filmowymi połączone z imponującą rozległością świadomości (tego Hendrykowskiemu odmówić nie sposób) rodzi właśnie to, co opisaliśmy: tendencję do zawłaszczania. Ona to sprawia, że hasła typu „ballada”, „bohater”, „cytat”,

„dekonstrukcjonizm”, „Eufemizm”, „intertekstualność”, „ironia”, „patos”, „personifikacja”, a z drugiej strony „op-art” (w takim razie dlaczego nie „pop-art”?) można bez wahań umieszczać w *Słowniku terminów filmowych*; ona też prawdopodobnie jest przyczyną, dla której hasła „barwy” czy „dźwięku filmowego” obywają się bez ogólnej egzegezy dotyczącej natury tych zjawisk. Może nie byłoby absurdalne, gdyby w kolejnych wydaniach odchudzić nieco zawartość *Słownika*, pamiętając, że istnieją zdecydowane zewnętrzza filmu, które oczywiście mogą się w nim odbijać, ale nie muszą z tego powodu pretendować do rangi pojęć filmowych, tak jak z kropli wody pod mikroskopem nie musimy od razu wyczytywać historii świata.

Rozważając filozofię *Słownika* nie zapominamy o drobiazgach. Do nich należy budowanie, na podobieństwo utworów sensacyjnych, napięcia czytelniczego przez konstrukcję piętrowych odsyłaczy. I tak, czytelnik hasła „efekty specjalne”, zafascynowany odsyłaczem do terminu „Nuoptix 3-D”, spieszy, by ów tajemniczy zwrot jak najszybciej rozszyfrować, ale po dobiegnięciu na miejsce znajduje kolejny odsyłacz do hasła „telewizja trójwymiarowa”, gdzie dopiero jego żądza wiedzy znajdzie zaspokojenie. W tym samym hasle „efekty specjalne” odsyłacz kieruje czytającego w stronę „oscylatora katodowego”, po to tylko, by zmusić go w końcu do ruchu powrotnego ku „lampie Brauna”. Jeszcze ciekawiej to odnajdywanie ukrytego przedmiotu wygląda przy hasle „fantastyczny film”, gdzie czytelnik, sterowany odsyłaczem, zatoczyć musi pętlę: najpierw pokonuje prawie połowę objętości *Słownika*, docierając do hasła „social fiction”, by z tego z kolei punktu wrócić do „fantastyki

socjologicznej", umieszczonej niemal tuż po hasle „fantastyczny film”.

To stopniowanie dramatyzmu poszukiwań już samo w sobie może być irytujące, gorzej jednak, że niektóre odsyłacze w ogóle nie mają swoich haseł. Przy hasłach „cult movie, cult film” widnieje odsyłacz do „kultowego filmu”, którego to hasła brak w *Słowniku*. Takie same czarne dziury straszą odbiorcę, gdy, zachęcony odsyłaczami, próbuje znaleźć hasła „retardacja”, „werk”, czy „Vitaphone” (odnośniki przy hasłach „dramaturgia filmu”, „fotos”, „dźwięk w filmie”). Nie jestem zaś czytelnikiem *Słownika* na tyle skrupulatny, by sprawdzać pod tym kątem każdy z mnóstwa odsyłaczy, nie daję więc głowy, że już w żadnym innym miejscu nie pojawia się nicość zamiast pozytywnej obecności anonsowanego terminu. To akurat niechlujstwo uważam za pachnące z lekka skandalem i nie tłumaczę się żadnymi względami techniczno-edytorskimi.

W ogóle nad publikacją Hendrykowskiego zanadto chyba zaciążył pośpiech, z jakim była przygotowywana – mający obok pozytywnych także ujemne następstwa, wspomniane na początku recenzji. Do tych ostatnich należy nadmierna w niektórych miejscach chaotyczność. Przy kilku odsyłaczach nie ma haseł, ale też odwrotnie: są słowa, użyte w komentarzach, które później wyodrębniane są w formie samodzielnych haseł, choć nie ma do nich odsyłacza (np. „steadicam” przy „ruchach kamery” lub „roletka” przy „interpunkcji filmowej”). Wiele haseł wprowadza Hendrykowski w postaci słów obcojęzycznych, co jest uzasadnione w przypadkach takich jak „narrative”, „continuity”, a tym bardziej „free cinema” czy „cinema-verité”, funkcjonujących w naszym obiegu filmo-

znawczym w tej właśnie postaci, ale już nie przy „Nouvelle Vague” lub „renouement” (poza tym, kto słyszał w polszczyźnie o „klimaksie” i „antyklimaksie”?). Obok hasła „płaszczka i szpady film” pojawia się z niewiadomych powodów zbliżone „komedia płaszczka i szpady”, mimo że żadna inna odmiana gatunkowa w *Słowniku* nie ma swego pendant w postaci „komedii”. Obecny jest termin „featurette” (fabułka), choć nie ma bardziej podstawowej formy „feature”, itd.

Objętościowy rozmiar tych uwag krytycznych nie powinien przesłaniać faktu, że funkcjonują one na drugim planie, podczas gdy na plan pierwszy wybijają się zdecydowanie zalety książki. Zależność odwrotnie proporcjonalna sprawia, że te ostatnie streścić można krótko: rzetelnie i kompetentnie zredagowane hasła. Wyróżniłbym zwłaszcza dwa ich rodzaje: wzmiankowane już hasła techniczne, pozwalające profanowi wniknąć w specyficzny żargon tej sztuki oraz hasła z zakresu teorii i metodologii filmu. O ile pierwsze, siłą rzeczy, mają naturę informacyjną, to drugie są autorskie i znać w nich rękę twórcy *Słowa o filmie* czy *Autora jako problemu poetyki filmu*. Hasła „dzieło filmowe”, „metodologia badań filmowych”, „narracja filmowa”, „podmiot filmowy”, „przestrzeń w filmie”, „słowo w filmie”, obok wielu innych, mogą służyć jako rzeczowe wprowadzenia w problematykę sygnowaną przez każde z nich. Z rozwiązań szczegółowych podobą mi się np. uwaga, że „narracja nie jest funkcją zawężoną jedynie do filmów fabularnych”, a także ustalenie prawidłowego przekładu angielskiego „narrative” jako „opowiadania” lub „opowieści”, a nie jako „narracji”. Podobą mi się też, że zawartość haseł „metodologia badań filmowych” i „teo-

ria filmu" pozwala na rozgraniczenie zadań obu dyscyplin, a nie zmusza do ich utożsamiania ze sobą. Literatura podawana po każdym z obszerniejszych haseł oraz bogaty materiał zdjęciowy dopełniają miary zalet recenzowanej książki.

Nie chodzi więc – powtórzmy – o to, by przez punktowanie słabości tej fachowej i ogromnie potrzebnej publikacji starać się ją deprecjonować. Wiem, że w takich razach łatwiej jest krytykować, niż stworzyć porządną systematyzację ogromnego i wielorakiego materiału. Wierzę zresztą głęboko, że już wskazane i inne mocne strony *Słownika* są na tyle ewidentne, że potrafią z powodzeniem obronić się same. Chodzi jedynie o to, by go, na użytek kolejnych wydań, oczyścić z posiadanych przezeń, a jednak zaznaczających się podczas lektury, usterek. Po tym zabiegu może on stać się na polskim rynku pozycją rzeczywiście nie do przebicia.

Andrzej Zalewski

KRISTIN THOMPSON, DAVID

BORDWELL:

FILM HISTORY: AN INTRODUCTION

McGraw-Hill, inc., New York 1994

XLIV+857 p.

Film History: An Introduction to kolejna znakomita pozycja, która wyszła spod piór Kristin Thompson i Davida Bordwella, niesłychanie pracowitego i twórczego małżeństwa filmoznawców z University of Wisconsin. W latach 70. i 80., kiedy przeważająca

część akademickiej humanistyki w kręgu anglosaskim zachłysnęła się poststrukturalizmem, krytyką ideologiczną, marksizmem, z semiotyzowaną psychoanalizą czy feminizmem, książki i artykuły pary Thompson-Bordwell wyróżniały się nie tylko odmiennością stylu – eleganckiego, zrównoważonego, racjonalnego, na tle dość jednorodnej, agresywnej i zadufanej retoryki wymionowanych opcji. Przede wszystkim sformułowane w nich było rzetelne *podejście badawcze*, które sami – nawiązując do swych rosyjskich mistrzów, a zwłaszcza Szkłowskiego – nazwali *neoformalizmem*.

Traktowanie dzieła filmowego jako złożonego systemu formalnego w połączeniu z opisem aktywności widza filmowego w ujęciu psychologii kognitywnej zaowocowało bodaj najwybitniejszą pracą światowego filmoznawstwa lat 80., a zarazem jedną z najważniejszych książek narratologicznych – *Narration in the Fiction Film* Bordwella (1985). Współ z Janet Staiger małżonkowie napisali monumentalną i bardzo cenioną w środowisku filmoznawczym za rzetelność dokumentacji i śmiałość ujęcia monografię tzw. „klasycznego kina hollywoodzkiego” (1985). Jest też w ich dorobku niezwykle przystępnie wprowadzający w zawilości teorii filmu i w neoformalne rozumienie dzieła sztuki podręcznik akademicki *Film Art: An Introduction* (1979), który w 1993 roku doczekał się już czwartego wydania. Thompson jest ponadto autorką obszernej monografii filmu Eisensteina *Iwan Groźny* (1981) oraz tomu błyskotliwych analiz filmów *Breaking the Glass Armor* (1988), zaś Bordwell – autorem efektownych, rzetelnie udokumentowanych i fascynujących konceptualnie monografii twórczości Carla Theodora Dreyera (1981),