

*Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, Agnieszka Barczyk**

Kondycja polskiego dokumentu autobiograficznego – zwrot w kierunku *reality show*?

Wśród różnych aspektów zainteresowania kinem dokumentalnym, o czym świadczą rozmaite teksty dedykowane temu obszarowi kinematografii¹, szczególne miejsce zajmuje ostatnio polski dokument autobiograficzny². Interesujące – w naszym przeświadczeniu – powiązania filmu dokumentalnego z rozwojem telewizji, wyraźnie widoczne w polu gatunków programów pojawiających się na małym ekranie, w tym obszarze dają o sobie znać z wyjątkową mocą. Dokument autobiograficzny, pod wieloma względami przypominający *reality show*, można uznać za autorską odpowiedź młodych reżyserów na ten – celebrycki podglądactwo – gatunek telewizyjny.

Celem artykułu jest zarysowanie podobieństw i różnic między dokumentem autobiograficznym a *reality show* w oparciu o popularną w badaniach medioznawczych metodę studium przypadku³. Jako materiał badawczy posłużył film Łukasza Konopy *Moje dwadzieścia okrążeń* (2008). Artykuł składa się z czterech części: pierwsza skrótowo przybliży istotę dokumentu autobiograficznego, druga

* Dr, e-mail: bogumilaf@gmail.com; mgr, e-mail: agabarczyk@gmail.com; Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej; Łódź, 90-236, ul. Pomorska 171/173.

¹ Dla przykładu: B. Fiołek-Lubczyńska, *Tradycja i nowatorstwo współczesnego polskiego kina dokumentalnego (po 1989 r.). Bliżej rzeczywistości, bliżej człowieka...*, [w:] *O mediach i komunikacji. Skrypt dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, M. Worsowicz, Łódź 2010.

² Tej odmianie kina dokumentalnego poświęciliśmy już kilka tekstów i referatów, m.in.: A. Barczyk, B. Fiołek-Lubczyńska, *Film of facts and film of fictions – two pictures of catharsis in film*, wystąpienie podczas I International Congress in Comparative Studies „Human in Language, Literature, Culture” (Daugavpils, 14–16.11.2013 r.); A. Barczyk, R. Nolbrzak, *Przed kamerą zamiast na kozetce u psychologa? Terapeutyczna funkcja polskich dokumentów autobiograficznych*, wystąpienie podczas Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Kinoanaliza (Łódź, 22–24.11.2013 r.).

³ Zob. R.D. Wimmer, J.R. Dominick, *Mass media. Metody badań*, przeł. T. Karłowicz, Kraków 2008, s. 191.

koncentruje się na *reality show*, trzecia analizuje film Ł. Konopy, czwarta stanowi podsumowanie rozważań.

Polski dokument autobiograficzny⁴

Jeden z czołowych polskich dokumentalistów, Andrzej Fidyk, zapytany o opinię na temat współczesnego dokumentu filmowego, zauważył w polskim kinie niefikcyjnym wyraźną tendencję, która polega na tym, że twórcy realizują filmy o swoich rodzinach⁵. Wyposażeni w niewielki sprzęt do rejestracji dźwięku i obrazu reżyserzy wkraczają do własnych domów już nie tylko jako domownicy, ale przede wszystkim jako filmowcy. Sami stają zarówno za kamerą, jak i niejednokrotnie przed nią – obok rodziców i innych domowników, czyniąc ich bohaterami swoich audiowizualnych wyobrażeń. Na aktualność i świeżość tego zjawiska zwraca uwagę również Mirosław Przyłipiak, który w swojej *Poetyce filmu dokumentalnego* pisze, że stosunkowo niedawno pojawił się nowy wariant nasycenia dokumentu indywidualnością twórcy:

Polega on na tym, że autor filmu dokumentalnego opowiada o sobie. Aby uświadomić sobie wagę tej formuły, musimy pamiętać, że przez długi czas niedawne filmy „osobiste”, tj. wypowiedzi opowiadające w pierwszej niejako osobie o samym autorze, właściwie się w dokumentalizmie nie zdarzały⁶.

Nawet pobieżne spojrzenie na historię kina pozwala zauważyć, że znaczny wpływ na rozwój tego zjawiska miały zmiany technologiczne – pojawienie się (a później upowszechnienie) małych, lekkich kamer, które pozwalały kręcić filmy w przestrzeni zwykłych domów oraz zsynchronizowanego z nimi sprzętu rejestrującego dźwięk umożliwiło twórcom robienie takich właśnie dokumentów⁷. Agnieszka Wiśniewska – za M. Przyłipiakiem – próbuje zrekonstruować historię dokumentu autobiograficznego. Za pierwszy film tego nurtu uznaje się trwające ponad trzy godziny *Pamiętniki (Diaries)* amerykańskiego reżysera Eda Pincusa z 1982 roku. Twórca przez pięć lat (1971–1976) filmował życie swoje

⁴ W tej części artykułu wykorzystujemy pojawiające się również w innych naszych tekstach krótkie opracowanie na temat dokumentu autobiograficznego.

⁵ Zob. *Reality show kontra film dokumentalny*, <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=68883> [dostęp: 31.03.2012].

⁶ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 199.

⁷ Zob. A. Wiśniewska, „*Takiego pięknego syna urodziłam*” Marcina Koszałki, czyli zaprzeczony potencjał krytyczny dokumentu autobiograficznego, [w:] *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. A. Wiśniewska, Warszawa 2011, s. 59.

i swoich bliskich, upamiętniając najdrażliwsze momenty swojego małżeństwa. Wykorzystywał w tym celu kamerę 16 milimetrów i przenośny magnetofon⁸. Jak pisze A. Wiśniewska: „Ed Pincus zainspirował wielu twórców, którzy sięgnęli po kamery, by uwiecznić na taśmie filmowej swoje życie, a właściwie – związane z nim problemy”⁹. Dokument autobiograficzny zrobił sporą karierę w USA, w Polsce filmy te występują na znacznie mniejszą skalę. M. Przyłipiak zalicza do nich m.in. *Ślad Marcina Latały*, *Tatę z Ameryki* Piotra Kielara, *Syberyjską lekcję* Wojciecha Staronia, *Siostry* Pawła Łozińskiego oraz *Takiego pięknego syna urodziłam* Marcina Koszałki¹⁰.

***Reality show* – swoistość gatunku i treści**

Nieodparta potrzeba upubliczniania sfery prywatnej, której doskonałym przykładem są obecnie niektóre aktywności użytkowników portali społecznościowych¹¹, nie jest wynalazkiem XXI wieku. Jej korzeni można szukać już znacznie wcześniej, choćby w stuleciu XIX, kiedy „[k]ozetka psychoanalitka [...] zaczęła pełnić funkcję swoistego konfesjonau”¹². Środki masowego komunikowania od początku starały się dostosowywać do potrzeb odbiorców – stonkowo szybko w typologiach funkcji mediów do zadań informowania i kierunkowania opinii publicznej dodano funkcję rozrywkową¹³. Z czasem znudzony fikcjonalnymi przekazami widz zaczął oczekiwać od mediów prezentowania „prawdziwego życia”. Jedną z odpowiedzi na tę potrzebę okazał się *reality show*.

Podstawowe problemy z klasyfikacją gatunków telewizyjnych wynikają z bogatego zaplecza literaturoznawstwa i filmoznawstwa, których dorobek cały czas wpływa na ten obszar. „Podobnie jak telewizja została poprzedzona w swoim rozwoju przez radio, tak programy *reality show* mają swoich poprzedników w audycjach radiowych. Gatunek radiowy *candid microphone* dał w 1948 roku początek programowi telewizyjnemu *Candid Camera*”¹⁴. Kolejne poważne próby dostosowania nowego gatunku do potrzeb telewizji miały miejsce w latach 70.:

⁸ Zob. tamże.

⁹ Tamże, s. 60.

¹⁰ Zob. tamże.

¹¹ Facebookowa tablica, na której użytkownicy zamieszczają posty, często staje się nośnikiem niezwykle osobistych treści (opisu działań, wspomnień, przemyśleń); zarówno o charakterze tekstowym, jak i wizualnym.

¹² M. Krzypiet, *Fenomen ekshibicjonizmu w telewizji*, Kraków 2005, s. 24.

¹³ Funkcja ta, nieobecna jeszcze w typologii H.D. Lasswella (1948), pojawia się w propozycji Ch.R. Wrighta (1959). Zob. M. Mrozowski, *Media masowe: władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001, s. 114.

¹⁴ K. Łuszczek, *Nowoczesna telewizja, czyli bliskie spotkania z kulturą masową*, Tychy 2004, s. 26.

Kamery zainstalowano w domu państwa Loudów z Santa Barbara w Kalifornii. Nakręcono 12 odcinków pod wspólnym tytułem *An American Family* (*Amerykańska rodzina*). W programie widzowie mogli obserwować kompletny rozkład więzi rodzinnych. Wywołało to ich protesty i krytykę poczynań producentów¹⁵.

Gatunek, który miał pokazywać „prawdziwe życie” okazał się „zabawą w życie”¹⁶.

Jerzy Uszyński zwraca uwagę, że *reality show* to „[w]idowisko nowej generacji o heterogenicznym charakterze, którego zdefiniowanie następuje niejakie trudności. Zawiera w sobie przetworzone elementy innych gatunków, znajdując się także na przecięciu telewizyjnych rodzajów, stanowi jednak samoistny fenomen”¹⁷. Heterogeniczny charakter gatunku wynika z przecięcia się trzech żywiołów: obserwacji, interakcji i gry¹⁸. Wewnętrzne napięcia pomiędzy tymi sferami mogą się różnie aktualizować w konkretnej produkcji, wpływając w efekcie na podejmowane przez teoretyków próby zdefiniowania *reality show*¹⁹. Mimo wspomnianych różnic między poszczególnymi programami, możliwe jest opisanie gatunku za pomocą fabularnego wzoru²⁰ oraz zarysowanie podstawowych wyznaczników:

- bohaterami *reality show* są naturszczycy, osoby niemające doświadczenia w występach przed kamerą, które mają stanowić „próbkę społeczeństwa”;
- *reality show* pokazuje „codzienne życie bohaterów”, które w rzeczywistości składa się z zaaranżowanych na potrzeby programu sytuacji;
- rejestracja zostaje poddana procesowi montażu, przyczyniającemu się do zwiększenia dynamiki i atrakcyjności obrazu, który dociera do odbiorcy;
- widz – podobnie jak kamera – zostaje usytuowany jako „podglądacz”, który z zainteresowaniem śledzi życie bohaterów;
- przekraczanie granic intymności i towarzyszący mu ekshibicjonizm bohaterów (znamię naszych czasów, w dużym stopniu za sprawą internetu, który każdemu pozwala stać się nadawcą publicznych treści) niejednokrotnie łączą się z kontrowersjami, które przyczyniają się do zwiększenia oglądalności produkcji.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ R. Sulima, *Oko „Wielkiego Brata”*, [w:] *Podglądanie „Wielkiego Brata”*, red. W. Godzic, Kraków 2001, s. 27–28. Cyt. za: K. Łuszczek, s. 27.

¹⁷ J. Uszyński, *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004, s. 127.

¹⁸ Zob. tamże, s. 128.

¹⁹ J. Uszyński stwierdza, że rozpatrując przykłady typu *Big Brother*, można przyjąć, iż jest to „widowisko oparte na psychologicznej rozgrywce między uczestnikami. W praktyce przyjęło się jednak określenie *reality show*, akcentujące silniej element podglądania rzeczywistości niż psychologicznej gry” (tamże, s. 128).

²⁰ Schemat ten można znaleźć w pracy J. Uszyńskiego. Zob. tamże, s. 128–129.

Żywiół obserwacji – „tradycyjnie przypisywany przekazom dokumentalnym”²¹ – aktualizuje się także w polu *reality show*, tyle że realność, z jaką mamy do czynienia w tym przypadku (poprzez pragnienie „wyłowienia” sytuacji konfliktowych i przez to kontrowersyjnych), nabiera znamion sztuczności i wykreowania.

Przypadek Łukasza Konopy

Współczesny odbiorca, znając już szokujący dokument M. Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999)²², nie będzie zaskoczony opowieścią Ł. Konopy. *Moje dwadzieścia okrążeń* to swoisty portret rodzinny, przypominający nieco spowiedź-wyznanie M. Koszałki, lecz jednocześnie różniący się od niego pod wieloma względami, przede wszystkim nieobecnością w kadrze autora filmu²³. Ł. Konopa nie pojawia się w swoim filmie bezpośrednio, o jego obecności przypomina odbiorcy Ewa, zwracając się do syna. Od filmu M. Koszałki dokument Ł. Konopy odróżnia również podejście matki do faktu kręcenia filmu przez syna²⁴.

M. Konopa za pomocą kamery maluje przed oczami widza portret swoich rodziców. Matka – „Ewa Przepiórska-Konopa, energiczna blondynka w średnim wieku, jest lekarzem rodzinnym w małej, podwarszawskiej wsi”²⁵. Ojciec – Stanisław jest zupełnym przeciwieństwem żony: „lekarz sądowy, zamknięty w sobie, wiecznie zatroskany, widzący świat w ciemnych barwach, zapewne także z racji swego zawodu”²⁶. Żadne z nich – podobnie jak w przypadku programów *reality*

²¹ Tamże, s. 128.

²² Szokujący wydał się przede wszystkim – nawiązujący (np. poprzez zastosowanie wszechobecnej kamery) do poetyki *reality show* – pomysł na film, na co uwagę zwraca m.in. Anita Piotrkowska: „Szokująca jest nie tyle treść zawartego w nim przekazu, ile sam realizacyjny koncept” (A. Piotrkowska, *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8, s. 13).

²³ M. Koszałka jest pełnoprawnym bohaterem swojego filmu (często pojawia się w kadrze), uwikłanym w problematyczne relacje, które łączą jego rodzinę.

²⁴ Matka M. Koszałki postrzega ten proces zdecydowanie negatywnie, wielokrotnie wyraża swoje niezadowolenie. Ewa zaś sama się dopomina o filmowanie, np. mówiąc: „Teraz będzie skok przez krzak. Sfilmowałeś mój skok?”.

²⁵ <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php/4223470> [dostęp: 3.04.2012].

²⁶ Tamże. W połowie filmu ma miejsce rozmowa między małżonkami na temat podejścia do pacjentów. Stefan, zdystansowany do świata, sam o sobie mówi: „Ojciec ma pracę byle jaką”. Często z jego ust padają rzeczowe opisy ciał, których sekcję przeprowadzał. Na szczególną uwagę zasługuje scena, w której dyktuje asystentowi opinię na temat zwłok: „Jako lekarz sądowy, biegły w zakresie chirurgii, dokonałem oględzin zewnętrznych zwłok. Stwierdziłem następujące obrażenia...”. Kompozycyjnie przypomina ona pierwszą scenę dokumentu: w kadrze znajdują się dwie osoby, ma miejsce prezentacja pewnego tekstu (tam wiersza, tu raportu), to pierwsza ze scen prezentujących Stefana. Stefan oswoił się ze śmiercią, podchodzi do niej racjonalnie, gdyż ogląda ją na co dzień. Ewa próbuje racjonalizować tę kwestię, by móc pocieszać pacjentów.

show – nie miało wcześniej do czynienia z kamerą²⁷. M. Konopa portretuje konkretnych bohaterów, jednocześnie stawiając uniwersalne pytanie: jak to możliwe, że tak różni ludzie mogą tworzyć szczęśliwy związek?²⁸

Moje dwadzieścia okrążeń to rejestracja codziennego życia bohaterów dokumentu, w której, podobnie jak w produkcjach reprezentujących *reality show*, pojawiają się elementy kreacji i zaaranżowania. Można przypuszczać, że przykład takiego elementu stanowi już scena początkowa, w której poznajemy główną bohaterkę – matkę autora. Znajdująca się po lewej stronie kadru bohaterka, zwrócona plecami do widza, początkowo nie rzuca się w oczy. W centralnej części kadru widać drugą kobietę – pacjentkę, która czyta wierszyk: „Pani doktor Ewa jest dobra kobieta, chorzy ją tak chwalą, jest to jej zaleta. Codziennie tak dużo pacjentów ma z rana, jest zawsze tak miła, przez wszystkich kochana”. Dopiero po chwili Ewa odwraca się i wtedy widz ma okazję zobaczyć ją po raz pierwszy. Pacjenci piszący liryki dedykowane swoim rodzinnym lekarzom stanowią rzadkość, a zatem reżyser musiał mieć wyjątkowe szczęście, jeśli ujęcie to było przypadkowe.

Zrealizowane przez Ł. Konopę zdjęcia silniej niż telewizyjne *reality show* zostały poddane obróbce w procesie montażu. O ile w przypadku programów typu *Big Brother* montaż jest gwarancją skrótu (telewizyjna stacja nie może sobie pozwolić na 24-godzinną transmisję na żywo) oraz zwiększenia dramatyzmu, który podnosi słupki oglądalności, o tyle w przypadku dokumentu celem montażu jest uporządkowanie logiki wyводу reżysera, w którym ujęcia stanowią argumenty objaśniające tezę. Różnice można także zaobserwować, analizując miejsce akcji. Ograniczona przestrzeń – charakterystyczna dla *psycho gameshow*²⁹, której odpowiednikiem może być rodzinny dom Konopów lub ich miejsca pracy – niejednokrotnie jest przekraczana (np. w czasie wizyt domowych).

Pewnym transformacjom ulega także relacja między nadawcą, bohaterem i widzem. W przypadku *reality show* bohaterowie – skazani na ukryte kamery – skupiają się na interakcjach zamkniętych w strukturze programu. Rola autorów programu ulega marginalizacji, liczą się kamery oraz chęć zbudowania odpowiedniego wrażenia i sposobu postrzegania własnej osoby przez widzów. W przypadku dokumentu Ł. Konopy pierwszym odbiorcą staje się stojący za kamerą reżyser, którego obecność jest podkreślana przez bohaterów. Brak elementu gry, który wymusza rywalizację, zmniejsza prawdopodobieństwo konfliktowych sytuacji i kontrowersyjnych zachowań, obecnych w *reality show*.

²⁷ Podobnie jak okoliczni pacjenci, którzy pojawiają się w dokumencie.

²⁸ W zakończeniu filmu odpowiedzi udziela mu matka: „My się z twoim tatą różnimy diametralnie i może dlatego tak nam jest dobrze. Że ja jestem krańcową optymistką, a tata jest krańcowym pesymistą”.

²⁹ Inna nazwa *reality show*.

Uwagi końcowe

W przywoływanym na początku artykułu wywiadzie A. Fidyk stwierdza:

Film dokumentalny czy dokument telewizyjny ewoluował za sprawą popularności *reality show*. To spowodowało przesunięcie granicy tego, co wolno. Wcześniej dokument jako jedyny pokazywał prawdę. Nagle pojawił się prymitywny *reality show*, w którym ludzie robią wszystko i mówią wszystko – jest seks, toaleta, prysznic – kamery pokazują wszystko³⁰.

Dużą rolę w upublicznianiu prywatności odgrywa technologia: „Nowa technika wideo pozwala wchodzić między ludzi z kamerą w sposób prawie niezauważalny, rejestrować to, co widzimy, bez ingerowania w materię rzeczywistości”³¹. Takie filmy nie powstałyby, gdyby do mieszkań bohaterów wtargnęła cała filmowa ekipa. Mimo wszystko pojawiają się jednak pytania natury etycznej, gdyż kamera wkraczająca w prywatną przestrzeń, nadal pozostaje intruzem, nienaturalnym składnikiem tego krajobrazu. Widać to zwłaszcza w tych dokumentach, gdy któreś z rodziców nalega na wyłączenie urządzenia (np. *Mama, Tata, Bóg i Szatan*, reż. Paweł Józwiak-Rodan, 2008). Decydując się na taki film, reżyserzy muszą mieć świadomość potencjalnych pretensji i zarzutów ze strony widzów, która może dostrzec w takich dokumentach atak na własną rodzinę, pójście na łatwiznę w zakresie poszukiwania tematu, płynięcie z prądem, który mówi, że dziś sprzedać można wszystko.

Jaka będzie przyszłość dokumentu autobiograficznego? Czy wpływy *reality show* nadal będą takie wyraźne? Według J. Uszyńskiego:

Obecne egzemplifikacje *reality shows* to zapewne dopiero początek istnienia gatunku, któremu należy wróżyć – czy tego chcemy, czy nie – wielką przyszłość. Gatunku wielofunkcyjnego – potrafiącego zaspokajać bardzo zróżnicowane oczekiwania odbiorcze; polifonicznego – odwołującego się do różnych wzorów obyczajowych (a tym samym szeroko adresowanego do różnych środowisk); elastycznego – wykazującego ogromną łatwość w generowaniu kolejnych mutacji, czyli zawierającego potencjał ewolucji w różnych kierunkach³².

Kto wie, może dalsze przenikanie się tego gatunku z kinem dokumentalnym zaowocuje wartościowymi produkcjami?

³⁰ Reality show *kontra* film dokumentalny.

³¹ T. Sobolewski, *Obiektyw życia*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 69, s. 15.

³² J. Uszyński, dz. cyt., s. 131.

Bibliografia

- Fiołek-Lubczyńska B., *Tradycja i nowatorstwo współczesnego polskiego kina dokumentalnego (po 1989 r.). Bliżej rzeczywistości, bliżej człowieka...*, [w:] *O mediach i komunikacji. Skrypt dla studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, M. Worsowicz, Łódź 2010.
- Krzypiet M., *Fenomen ekshibicjonizmu w telewizji*, Kraków 2005.
- Łuszczek K., *Nowoczesna telewizja, czyli bliskie spotkania z kulturą masową*, Tychy 2004.
- Mrozowski M., *Media masowe: władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001.
- Piotrowska A., *Wiwisekcja*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 8.
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004.
- Reality show kontra film dokumentalny, <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=68883> [dostęp: 31.03.2012].
- Sobolewski T., *Obiektyw życia*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 69.
- Sulima R., *Oko „Wielkiego Brata”*, [w:] *Podglądanie „Wielkiego Brata”*, red. W. Godzic, Kraków 2001.
- Uszyński J., *Telewizyjny pejzaż genologiczny*, Warszawa 2004.
- Wimmer R.D., Dominick J.R., *Mass media. Metody badań*, przeł. T. Karłowicz, Kraków 2008.
- Wiśniewska A., *„Takiego pięknego syna urodziłam” Marcina Koszałki, czyli zaprzepaszczonego potencjał krytyczny dokumentu autobiograficznego*, [w:] *Polskie kino dokumentalne 1989–2009. Historia polityczna*, red. A. Wiśniewska, Warszawa 2011.

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, Agnieszka Barczyk

The condition of Polish autobiographical documentaries – more similar to a reality show?

(Summary)

The autobiographical documentary has a number of elements that resemble those of a reality show. Such documentaries can be considered a response by young directors to this TV genre and its celebration of voyeurism. The purpose of this article is to outline the similarities and differences between these two genres. The article consists of four parts: the first discusses the essence of the autobiographical documentary, the second focuses on the reality show, the third analyses the movie *Moje dwadzieścia okrążeń* by Łukasz Konopa, and the fourth is a summary of the considerations made in the text.

KEY WORDS: film, film of fact, reality show.

Biogram

Bogumiła Fiołek-Lubczyńska – zajmuje się dokumentem filmowym i reportażem telewizyjnym, przygotowuje habilitację nt. filmów dokumentalnych Andrzeja Fidyka. W 2004 roku opublikowała w formie książkowej doktorat pt. *Film, telewizja i komputery w edukacji humanistycznej. O audiowizualnych tekstach kultury*.

Agnieszka Barczyk – absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej oraz kulturoznawstwa (specjalność: filmoznawstwo) Uniwersytetu Łódzkiego. Obecnie doktorantka w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UŁ, gdzie przygotowuje dysertację na temat kulturotwórczej funkcji TVP Łódź i twórczości Piotra Słowikowskiego.