

W numerze m.in.:

SYMBOLIKA PRZESTRZENI ZAMKNIĘTEJ

Seweryn Kuśmierczyk „WESELE” ANDRZEJA WAJDY JAKO MANDALA

Autor przywołuje koncepcję mandali wg C. G. Junga jako ideogramu wyrażającego treści psychiczne w aktualnym momencie rozwoju stanu wewnętrznego człowieka. Interpretacja *Wesela* jako filmowej mandali przedstawia miejsce akcji jako czworokąt wpisany w koło. Ukazany zostaje podział filmu na trzy sekwencje, fraktalna struktura triadyczna całego dzieła, metamorfoza postaci, jej ścisły związek z przemianami czasu i przestrzeni oraz znaczenie scen wizyjnych. Autor omawia obecne w filmie struktury mityczno-inicjacyjne i obecność struktury rytuału przejścia wg van Gennepa. Analizuje jedność warstwy wizualnej i audialnej w obrazie filmowym, wskazuje elementy interpretowane jako asystka w rozumieniu Pawła Florenskiego. Omawia kolorystykę filmu, którą ocenia jako wybitne osiągnięcie sztuki operatorskiej Witolda Sobocińskiego. Przedstawia symboliczne znaczenie kolorów odwołujące się do semantyki barw w polskiej kulturze ludowej i ich powiązanie z symboliką mandali oraz metamorfozą postaci.

Krzysztof Lipka WNETRZE SALONU – WNETRZE PIEKIEŁ? „ANIOŁ ZAGŁADY” LUISA BUÑUELA (1962)

W niemal każdym filmie pokazuje się wnętrza. Czasem jednak spotykamy się z fabułą, w której wnętrza odgrywa rolę specjalną, jest niejako głównym bohaterem, czynnikiem decydującym o akcji i wymowie dzieła. Trudno zapewne byłoby znaleźć lepszy przykład takiej sytuacji od omawianego filmu Buñuela, w którym „zakłète” wnętrza bogatego mieszczańskiego salonu więzi grupę ludzi pozornie bez żadnej przyczyny, racji, sensu. Film ten nie jest dziełem w pełni surrealistycznym, można go interpretować na kilka sposobów (politycznie, społecznie, psychologicznie, filozoficznie), przy czym – jak się wydaje – obraz zaciemnia te interpretacje i żadna z wykładni nie jest całkowicie bezsporna (sugerują to pytańniki po każdym z tytułów w tekście). Trudno byłoby upierać się przy poglądzie, że film ten jest arcydziełem, lecz zdanie przeciwne jest równie niepewne. Gdyby za miarę wielkości utworu kinowego przyjąć kryterium możliwości różnorodnej interpretacji, *Anioł zagłady* mógłby się znaleźć w czołówce dzieł trudnych, złożonych, przeintelektualizowanych.

Elżbieta Ostrowska-Chmura ESTETYKA FRAGMENTU. PRZESTRZENNE ALEGORIE W FILMIE „KUCCHARZ, ZŁODZIEJ, JEGO ŻONA I JEJ KOCHANEK” PETERA GREENAWAYA

Autorka artykułu twierdzi, że konstrukcje przestrzenne w filmie Petera Greenawaya *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* są głównym czynnikiem umożliwiającym jego alegoryczne odczytanie. Wysoki stopień formalnej organizacji przestrzeni filmowej – przez krytyków zazwyczaj określanej mianem teatralnej – sprawia, że fikcyjny świat *Kucharza* ustanawia swe własne, szczelnie zamknięte uniwersum, ostentacyjnie oddzielone od świata dostępnego w potocznym doświadczeniu. Rozważania na temat zamkniętego uniwersum przestrzennego stworzonego przez Greenawaya w *Kucharzu* służą zrekonstruowaniu mechanizmu powstawania przestrzeni alegorycznej wraz z ewokowanymi przez nią znaczeniami. Ponadto autorka dowodzi, że zastosowanie rozmaitych strategii formalnych uniemożliwiających widzowi zajęcie pozycji wewnątrz przestrzeni świata przedstawionego również aktywizuje

alegoryczny odbiór filmu. W konkluzji artykułu autorka twierdzi, że Greenaway nie uprawia w swym filmie – jak twierdzi wielu krytyków – intelektualnych, postmodernistycznych gier intertekstualnych jedynie z intencją autoteliczną i autotematyczną, lecz proponuje przenikliwą polityczno-kulturową diagnozę brytyjskiej rzeczywistości epoki Thatcherizmu.

Klaudia Rachubińska *NIELUDZKIE, ARCYLUDZKIE. WNĘTRZE CIAŁA W TWÓRCZOŚCI DAVIDA CRONENBERGA*

Figura granicy jest naczelną metaforą kina Davida Cronenberga. W swych filmach reżyser operuje na pograniczu między wnętrzem i zewnątrz, między tym, co własne i obce, ludzkie i nieludzkie. Wykorzystując narzędzia psychoanalizy kultury, posthumanizmu i myśli feministycznej trzeciej fali, autorka analizuje znaczenie tych granic, zaś w szczególności przepuszczalnych granic ciał Cronenbergowskich bohaterów, którzy zdają się raczej łączyć wnętrze z zewnątrz, niż je rozdzielać. Analiza skupia się w największym stopniu na filmie *Mucha* – refleksji o wnętrzu ciała, jego przemianach i rozpadzie, o poszukiwaniu własnej tożsamości i przekształcaniach podmiotowości, o konfrontacji z tym, co obce i nieznanne: w cielesności i seksualności, nauce i technologii, chorobie i śmierci. Autorka wskazuje na znaczenie nietrwałości granic ciała, tożsamości i człowieczeństwa, ich podatności na ingerencję, nieraz prowadzącej do zatarcia granic samej rzeczywistości.

PRZESTRZEŃ KOBIECA

Patrycja Włodek *HOLLYWOODZKI GOTYK I ZAMKNIĘTA PRZESTRZEŃ OGNISKA DOMOWEGO*

W latach 40. XX wieku w Hollywood powstało kilkadziesiąt filmów zaliczanych do gotyckich serii *film noir*. W powtarzalnych fabułach piękne i młode kobiety, najczęściej tuż po ślubie, są prześladowane, dręczone i wpędzane w szaleństwo przez swych mężów. Nawet jeśli sprawcami były postacie inne niż mężowie (np. pracodawcy, krewni, bliscy znajomi), to wydarzenia w omawianych filmach zawsze rozgrywały się w zamkniętej przestrzeni domów głównych bohaterek, czyli w miejscach, gdzie *ex definitione* powinny się one czuć bezpiecznie. Nie tylko dlatego, że dom po prostu kojarzy się z poczuciem bezpieczeństwa, ale także dlatego, że – zgodnie z konserwatywnym przekazem płynącym z Hollywood tamtych lat – przestrzeń domowa była tą, do której przynależały kobiety, najlepszą realizacją marzeń i ambicji znajdując właśnie w małżeństwie. Gotycki cykl, określany też wiele mówiącymi nazwami *paranoid women's movies* i *persecuted wife cycle*, pokazuje, jak owa zamknięta przestrzeń staje się areną małżeńskiego koszmaru, odsłaniając też kolejną szczelinę subwersji w pozornie jednoznacznym przekazie ideologicznym Hollywood poddanego dyktatowi kodeksu Haysa.

Joanna Chludzińska *ZZA ZAMKNIĘTYCH DRZWI. SPEKTAKL KOBIECOŚCI PETRY VON KANT*

Chludzińska analizuje film *Gorzkie łzy Petry von Kant* (*Die Bittereren Tränen der Petra von Kant*, reż. Rainer Werner Fassbinder, 1972), zauważając, że zwykle dostrzega się fakt, iż reżyser powraca w nim do dręczących go tematów z poprzednich produkcji. Tymczasem – jak twierdzi autorka – *Gorzkie łzy...* są warte uwagi jako wyrazista esencja Fassbinderowskich obsesji, a także jako wywrotowe podejście do bliskich mu idei teatru Bertolta Brechta. W filmie tym reżyser całkowicie radykalizuje przestrzeń, sprowadza ją do niewielkiego pokoju. Zamykając postaci w ciasnym wnętrzu, pozwala na stopniowe zagęszczanie atmosfery, podsycanie napięcia. Z jednej strony intensyfikuje uwagę widza, kierując ją na najmniejsze nawet elementy wystroju i wyglądu osób, a z drugiej przesuwając akcent na dialogi. Czynność zamykania czy ograniczania dotyczy nie tylko przestrzeni, ale także innych aspektów

filmowej opowieści. W równym stopniu odnosi się do kwestii genderowych (zamknięcie w przymusie odgrywania kobiecości), wnika w sferę choroby (bycie w stanie obezwładnienia), czy też kieruje toksyczną, zaborczą miłością (relacja podporządkowania). Te wszystkie poziomy (figury) zamknięcia są tym bardziej widoczne w obrębie wyizolowanej przestrzeni.

Rafał Syska *WEWNĘTRZNY ŚWIAT KOBIET. WCZESNA TWÓRCZOŚĆ CHANTAL AKERMAN*

Autor dokonuje analizy wczesnych filmów belgijskiej reżyserki Chantal Akerman, koncentrując się na ważnym w nich motywie zamkniętych przestrzeni i wnętrza oraz prywatnych i intymnych światów bohaterek. Za egzemplifikacje posłużyły najwcześniejsze fabularne i awangardowe dzieła reżyserki, m.in. *Wysadź moje miasto, Ja, ty, on, ona, Hôtel Monterey, Jeanne Dielman, Wieści z domu, Spotkania z Anną*. Syska opisuje dziedzictwo projektu artystycznego Akerman, wyróżniając strukturalizm i feminizm, a zarazem wpisuje je w tradycję filmowego modernizmu, z którego reżyserka świadomie korzystała. Klaustrofobiczne pokoje, motyw drzwi i okna, wrażenie odcięcia i samotności doświadczanej w izolowanych przestrzeniach stanowiły dla Akerman metafory pojemne znaczeniowo. Eksponowały zarówno doświadczenie kobiecości, seksualną odmienną, lęk oraz kulturowo-narodową obcość. Komunikacja z własnym ciałem, wewnętrzny język emocji, dialog z prywatnymi wspomnieniami nakładały się na związki bohaterek z otaczającą je najbliższą przestrzenią – ciasną, odseparowaną i własną, choć budzącą obcość i niepokój.

UWIĘZIENI

Maciej Stasiowski *PROJEKT PRZERWANEJ INSKRYPCJI. RELACJE PRZESTRZENI I JEJ AKTORÓW W „LISTACH Z FONTAINHAS” PEDRA COSTY*

Typowa sceneria filmowa ma odzwierciedlać rozterki bohatera, określać czas i miejsce akcji. Przypadek Fontainhas jest szczególny. Pedro Costa poświęcił mu trzy filmy: *Ossos, No Quarto da Vanda* oraz *Juventude em Marcha*. Przestrzeń oddziałuje na mieszkańców, kształtuje ich relacje i aktywności. Związek z otoczeniem podkreśla technika filmowania. W *Ossos* obrzeża Lizbony przypominają pogrążony w mroku labirynt zapleczy, a nowopowstałe osiedle z *Juventude* sprawia wrażenie powierzchni obcej planety, na której problemem staje się przywrócenie dawnych relacji grupy emigrantów z Cabo Verde. Przekraczając granice fabuły i dokumentu, reżyser buduje opowieść na silnych kontrastach światła i cienia, klaustrofobii oraz statyce. Z perspektywy planowania urbanistycznego, filmy Costy mówią o rozdźwięku między projektami osiedli komunalnych a samorządowymi *barrios*. Właśnie w nich najwyraźniej zarysowano potrzebę oddolnej inicjatywy – kultury, folkloru mieszkańców – w kreowaniu nowego środowiska. Jej poświęcony jest ten tekst.

Ewa Drygalska *POSTINDUSTRIALNY SOUL, CZYLI PRZESTRZEŃ AFROAMERYKAŃSKIEGO GETTA W FILMIE*

Współczesne kino czarnych Amerykanów, począwszy od lat 70. po najbardziej aktualne produkcje, jest nierozdzielnie związane z powstaniem, rozwojem i ewolucją amerykańskich miast i śródmiejskich gett – przestrzeni zajmowanych przez określone grupy etniczne i rasowe. Drygalska śledzi reprezentacje i wizerunki tych przestrzeni w kinie amerykańskim od nurtu blaxploitation aż po nowy czarny realizm. Umieszczając film w kontekście historyczno-społecznym, autorka zadaje pytanie o genezę getta oraz o to, w jaki sposób kultura popularna uczyniła je emblematem kultury afroamerykańskiej. Drygalska skupia się na takich filmach, jak: *Bawelniany przekręt* (reż. Ossie Davis), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (reż. Melvin Van Peebles), *Super Fly* (reż. Gordon Parks Jr.), *Chłopaki z sąsiedztwa* (reż. John Singleton) i *Zagrożenie dla społeczeństwa braci Hughes*.

WNĘTRZA FILMOWE, WNĘTRZA KULTURY

Mateusz Skomorowski „LUBIĘ MOMENT PRZYBYCIA DO MIASTA I MOMENT JEGO OPUSZCZENIA – WSZYSTKO POMIĘDZY NIMI JEST PARSZYWE”. O REORGANIZACJI PRZESTRZENI WEWNĘTRZNEJ W ANTYWESTERNIE

Autor analizuje przestrzenie zamknięte w antywesternie, kładąc szczególny nacisk na ich funkcje semiotyczne oraz estetyczne. Wskazuje przyczyny degradacji filmowego wizerunku wnętrza, upatrując w ich przedstawieniowej reprezentacji świadomego odrzucenia mitycznej struktury gatunku. Zerwanie z postawą idealizacyjną nie tylko rzutuje na elementy ikonografii oswojonej przez western klasyczny, lecz przede wszystkim akcentuje bezzasadność działań mitycznego Człowieka Zachodu oraz bronionej przez niego Społeczności. Owo odejście od funkcji sprzężonych z wizerunkiem wnętrza jest ilustrowane przykładami uwzględniającymi nowatorskie wówczas narzędzia języka filmowego oraz ich konsekwentne zastosowanie dla założeń dramaturgicznych.

Andrzej Pitrus ZAMKNIĘTE PRZESTRZENIE BILLA VIOLI

Artykuł jest poświęcony wybranym aspektom twórczości Billa Violi. Pitrus skupia uwagę na instalacjach immersyjnych, które amerykański artysta realizował przede wszystkim w latach 80. Miały one szczególny charakter, bowiem łączyły medium wideo z aranżacją przestrzeni pozwalającej widzom zanurzyć się w rodzaju alternatywnej rzeczywistości. Prace Billa Violi są zanurzone zarówno w tradycji sztuki europejskiej, jak i w filozofii oraz estetyce Dalekiego Wschodu. Dlatego ich interpretacja wymaga sięgnięcia każdorazowo po nieco inne narzędzia. Jednak z drugiej strony ten nurt w twórczości Violi cechuje się konsekwencją i powtarzalnością niektórych motywów. Artykuł jest pierwszą kompleksową prezentacją immersyjnych instalacji artysty, które są nie tylko rzadko wystawiane, ale także nieczęsto omawiane przez krytykę.

Agata Ciastoń PRZESTRZEŃ ZAMKNIĘTA W TYM, CO WIDZIALNE

Okno na podwórze Alfreda Hitchcocka, *Truman Show* Petera Weira i *Zdjęcie w godzinę* Marka Romaneka to filmy, w których widzenie jest najważniejszą, jedyną formą aktywności. Do tego, co widzialne, sprowadza się przestrzeń życiowa bohaterów wymienionych filmów, a w konsekwencji osłabia się ich kontakt z rzeczywistością. Przestrzeń ograniczona w fizycznym sensie jest punktem wyjścia dla wizualnych perypetii filmowych postaci. Dodatkowo warto zauważyć, że wszystkie wymienione filmy powstały w okresie, kiedy medium, na którym się koncentrują, wkrótce ma być zastąpione przez inne.

Iwona Kolasińska-Pasterczyk WNĘTRZE ŚREDNIOWIECZNEGO KLASZTORU JAKO PRZESTRZEŃ MROCNÝCH TAJEMNIC

W przypadku klasztoru metafora „wnętrza” jako świata jest szczególnie uzasadniona. Jeśli zewnątrz i wewnątrz tworzą „dialektykę rozdarcia” (jak to ujmował Gaston Bachelard), to mikrokosmos klasztoru – wewnątrz praktycznie pozbawione zewnątrz – w pewnych przypadkach może stać się pułapką i sceną transgresji. Dla potwierdzenia tego faktu zostały przywołane trzy „odsłony” klasztornych wnętrza. Pierwszą stanowi cykl filmów poświęconych osobie św. Franciszka z Asyżu oraz historia uwięzienia w klasztorze w Toledo św. Jana od Krzyża. Wiąże je fakt, że obaj (choć w innym czasie) byli inicjatorami odnowy w łonie Kościoła czy zakonu, jak również to, że klasztor nabiera w nich znaczenia negatywnego horyzontu odniesienia. Drugą odsłonę stanowią filmy (wprowadzające mikrokosmos klasztoru dominikańskiego i wątek inkwizycji) demaskujące połączenie religijnego fanatyzmu i okrucieństwa czynionego w imię wiary. To filmy, w których klasztorne pomieszczenia

przekształcają się w sale tortur. W trzeciej odsłonie, na przykładzie benedyktyńskiego opactwa – idealnego opactwa XIV wieku (z *Imienia Róży*) – zilustrowane zostało średniowieczne uniwersum, w którym odbijają się wszystkie kontrowersje religijne epoki.

Krzysztof Loska *PROSTOTA I NATURALNOŚĆ – PRZESTRZEŃ PRYWATNA I PRZESTRZEŃ PUBLICZNA W FILMACH MIZOGUCHIEGO I OZU*

Autor skupia się na twórczości Kenji Mizoguchiego i Yasujirō Ozu, podejmując kwestię inscenizacji. Jak zauważa, czynnikiem determinującym naturę obrazu filmowego w dziełach obu reżyserów jest specyficzna architektura wnętrza, całkowicie różna od europejskiej, cechująca się wyrafinowaną prostotą. Odmienność ta dotyczy zarówno przestrzeni prywatnej, jak i publicznej. W swych rozważaniach Loska abstrahuje od stereotypowych wyobrażeń dotyczących orientalizmu, natomiast śledzi obecność określonych zasad na poziomie *mise en scène*, w sposobach konstruowania przestrzeni i kompozycji plastycznej kadru, do pewnego stopnia uwarunkowanych przez scenografię i ikonografię. Kwestie te autor analizuje m.in. na przykładzie *Późnej wiosny* (*Banshun*, 1949), *Opowieści o trzcinnie na wietrze* (*Ukigusa monogatari*, 1934) czy *Tokijskiego zmroku* (*Tōkyō boshoku*, 1957) Ozu oraz *Opowieści o późnych chryzantemach* (*Zangiku monogatari*, 1939) czy *Pani Ōyu* (*Ōyu sama*, 1951) Mizoguchiego. Loska twierdzi, że widoczne w tych filmach poszukiwanie naturalności i prostoty jest odzwierciedleniem głębszych zasad filozoficznych i moralnych społeczeństwa japońskiego, a obaj reżyserzy wykorzystują architekturę wnętrza nie tylko w celu przywołania tradycji, ale także dla zbudowania przestrzeni wewnątrz kadrowej.

Alicja Helman *TAJEMNICE I PUŁAPKI CHIŃSKIEGO DOMU*

Autorka za punkt wyjścia przyjmuje symboliczne traktowanie architektury chińskiej, którą w tej właśnie funkcji najczęściej przedstawiało kino. Idea odgródzenia od wieków patronowała budownictwu, wyrażając potrzebę zamknięcia się przed tym, co obce, a tym samym niepożądane, zbędne, niebezpieczne. Miasto, osiedle, pałac, dom dzięki murom zachowywały poczucie bezpieczeństwa, utwierdzały własną, swojską tożsamość przeciw wszelkiej obcości. Przedmiotem analizy są trzy filmy, w których z reguły pozytywne konotacje związane z pojęciem domu ulegają odwróceniu, prowadząc do metaforyzacji wykraczającej poza to, co wiąże się z domem jako takim – budowlą zamieszkiwaną przez rodzinę. Są to następujące dzieła: *Zawieście czerwone latarnie* (1991) Zhanga Yimou, *Kuscielski księżyc* (1996) Chena Kaige i *Wiosna w małym miasteczku* (2002) Tiana Zhuangzhuanga. W każdym z nich dom, pojmowany jako miejsce zamknięte, jest światem, z którego nie potrafią się wydostać uwięzieni w nim bohaterowie. „Miejsce zamknięte” funkcjonuje w tych trzech filmach odmiennie, niemniej w każdym zamknięcie jest wyrokiem, od którego nie ma odwołania. Domy ukazane w tych filmach to m.in. budowla, którą Chen Zuoqian przeznaczył swoim konkubinom, pałac zamieszkiwany przez cały klan rodziny Pang, dom rodzinny Dai, ale to także domy-pułapki, domy-więzienia, domy-ruiny, metaforyczne oznaczenia Chin zamkniętych przed światem. W każdym z tych filmów twórcy przedstawiają pewien indywidualny przypadek, ale dom i rodzina są tu mikrokosmosem odzwierciedlającym makrokosmos z jego relacjami aparat władzy – społeczeństwo – państwo.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *GENIALNA NIEMOTA*

Trzy historie, dwie zaczerpnięte z życia i jedna fikcyjna, a wszystkie wykorzystane przez filmowców, mogą być postrzegane jako ciekawe metafory początków kina. Pierwsza opowiada o Minou Drouet, która w 1955 r., mając wówczas osiem lat, zadziwiła świat swoim zbiorem wierszy. Urodziła się jako dziecko prawie niewidome, autystyczne, a lekarze uznali

jej przypadek za beznadziejny. Kiedy Minou stała się sławna, zagrała w filmie fabularnym *Clara et les Méchants ou Bourreaux d'enfants* (reż. Raoul André, 1958). Druga historia opowiada o bliźniaczkach, również ośmioletnich, Grace i Virginii Kennedych, które błędnie zdiagnozowano jako opóźnione w rozwoju umysłowym. Dziewczynki wywołały sensację w 1977 r., kiedy odkryto, że potrafią się ze sobą komunikować w języku, które same wynalazły. Jean-Pierre Gorin zrealizował film dokumentalny o bliźniaczkach zatytułowany *Poto i Cabengo* (1958). Trzecią historię opowiedział Kurt Vonnegut w powieści *Slapstick albo Nigdy więcej samotności!* (1976). Jej bohaterami są inne bliźnięta – Wilbur i Eliza. W chwili urodzenia oboje uznano za nienormalnych, a potem pozbawiono ich jakiegokolwiek edukacji, ale rodzeństwo w tajemnicy nauczyło się czytać i mówić w kilku językach. Film oparty na tej książce (*Slapstick of Another Kind*, reż. Steven Paul, 1982) jest niestety powszechnie uznawany za jeden z najgorszych filmów, jakie kiedykolwiek nakręcono. Można dostrzec pewną analogię między tymi trzema przypadkami a wczesną historią kina. Kino narodziło się bowiem jako brzydkie kaczątko, nieme i prymitywne. Mimo że zostało wyśmiane i odrzucone przez wyższe sfery społeczne, jednak i tak wykształciło swój wysoce wyrafinowany język. A potem zaczęło mówić!

KSIĄŻKI O FILMIE

Alicja Helman *O BOK KANONU, ALE W CENTRUM SPRAW*

Książka Andrzeja Gwóździa *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego* (2011) inauguruje serię wydawniczą *Niemcy – Media – Kultura* pod patronatem Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta. Publikacja ta jest rezultatem konsekwentnie realizowanego programu badawczego w odniesieniu do kina niemieckiego, którym autor zajmuje się od lat. Niniejsza książka nie jest pracą historyka filmu, który próbuje zapełnić białe plamy, lecz proponuje punkt widzenia kulturoznawcy, który w obrazach filmowych odnajduje interesujące go tropy. Ten rodzaj badań na pograniczu dyscyplin prowadzi do rezultatów, które zaskakują nowością i oryginalnością. Gwóźdź porusza się po wybranym przez siebie obszarze zaopatrzonej w swój rodzaj busolę: zespół preferowanych założeń teoretycznych. Dla niego historia kina jest historią technik i form obrazowych, a zatem rozmaitych dyskursów i form widzialności. Helman zwraca szczególną uwagę na fakt, że Gwóźdź – także wtedy, gdy pisze o twórcach i zjawiskach znanych polskim widzom i badaczom – odsłania przede wszystkim to, czego o kinie niemieckim nie wiemy. Dlatego, że postrzegaliśmy je inaczej, w innej perspektywie, w innych kontekstach, w odmiennej diachronii i synchronii.

Barbara Lena Gierszewska *WOJNA MILE WIDZIANA*

Recenzja książki Małgorzaty Hendrykowskiej *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* (2011). Gierszewska zauważa, że autorka prezentuje wielowątkowe omówienia czasów II wojny światowej przez pryzmat sztuki filmowej, a także przedstawia cały polski dorobek filmowy od zakończenia II wojny światowej do dnia dzisiejszego, podaje go w sposób uporządkowany, z kontekstem historyczno-politycznym, w nowej interpretacji. Recenzentka ocenia, że książka Hendrykowskiej jest interesująca i bogata faktograficznie, rzetelna naukowo, interpretacyjnie obiektywna i dostosowana do potrzeb współczesnej edukacji w zakresie pytań o II wojnę światową w polskim filmie. Co ważne, Hendrykowska na nowo odczytała treść filmów z pominięciem komunikatów nieprawdziwych i nasyconych propagandą polityczną. Zweryfikowała lub na nowo opisała rzeczywistość wojenną i okupacyjną, eliminując ideologię, przedstawiając najważniejsze tematy w nowej perspektywie lat 1945-2010. Do tej pory w polskiej literaturze naukowej i dydaktycznej

brakowało wielopłaszczyznowej próby rekonstrukcji złożonej problematyki minionej wojny i okupacji widzianych przez pryzmat filmu. Małgorzata Hendrykowska wypełnia tę lukę.

Magdalena Kempna-Pieniążek *TAK ZWANE KINO KLASYCZNE*

Recenzując drugi tom *Historii kina* (red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, 2011), autorka zwraca uwagę na niejednoznaczność tytułowego pojęcia *Kino klasyczne*. Opalizujący charakter terminu został wykorzystany przez redaktorów książki. Kempna-Pieniążek stawia tezę, że w drugim tomie *Historii kina* dominują trzy ujęcia filmowej klasyczności: instytucjonalne, stylistyczne i kinofilskie. Pierwsze z nich reprezentują ci autorzy, którzy przyglądają się strukturom organizacyjnym, sposobom produkcji, historycznym, politycznym i społecznym kontekstom rozwoju sztuki filmowej. Drugie jest charakterystyczne dla badaczy rozpatrujących klasyczność w kategoriach ponadnarodowej formuły widowiska filmowego, systemu estetycznego podlegającego lokalnym modyfikacjom. Natomiast trzecie rozumienie prowadzi niejako do zrównania „klasyczności” z „klasyką”. Zwracając uwagę na pewne drobne usterki, autorka recenzji podkreśla wartość książki jako kompendium wiedzy i dydaktycznej pomocy w nauczaniu historii filmu.

Noty o autorach

Summary

Table des matières