

OD REDAKCJI

Marcin Adamczak, Konrad Klejsa *WSPÓŁCZESNE BADANIA PRODUKCJI I DYSTRYBUCJI FILMOWEJ – WPROWADZENIE*

W artykule wprowadzającym do tematyki tomu autorzy prezentują specyfikę, zakres i stan dzisiejszych badań nad filmową produkcją, dystrybucją i widownią. Adamczak i Klejsa odnoszą się nie tylko do światowych, ale także polskich tendencji naukowych, wskazując możliwe i jak dotąd nietknięte obszary podatne na badania. Postulują, aby akademicy jeszcze głębiej sięgnęli do archiwów i ukrytych w nich danych, co pozwoli kształtować bardzo istotny korpus wiedzy oraz poszerzyć konteksty obecnych badań. W zakończeniu autorzy szkicują prawdopodobne i potencjalne ścieżki rozwoju studiów nad produkcją i dystrybucją, biorąc pod uwagę dynamikę dzisiejszych zmian na rynku medialno-filmowym.

ROZPOWSZECHNIANIE FILMÓW W PRL

Ewa Gębicka *FILM RADZIECKI W POLSCE W LATACH 1948-1955. WŁADZE PARTYJNO-PAŃSTWOWE, PRACOWNICY KIN, WIDZOWIE*

Celem artykułu opartego na licznych materiałach archiwalnych jest przybliżenie czytelnikom stosunku władz partyjno-państwowych do rozpowszechniania filmów radzieckich w latach najsilniejszego podporządkowania kina polityce, a także ocena ich wysiłków. Autorka omawia formułowane przez władze zalecenia dotyczące popularyzacji kina radzieckiego oraz stosowane w tym celu różnorodne narzędzia i bodźce. Opisuje też reakcje pracowników kin poddanych wymogom walki o widza toczonej w ramach obowiązującego wówczas współzawodnictwa pracy. Jednym z poruszanych w artykule wątków jest organizacja i przebieg Festiwalu Filmów Radzieckich traktowanych przez władze jako okazja do manifestacji „miłości” do Kraju Rad. Autorka prezentuje liczne pomysły racjonalizatorskie prowadzące do wykonania planu zakładającego pożądaną liczbę widzów, sposoby wpływu na ich postawy i wybory; próbuje także ocenić ich skuteczność, nie zawsze zgodną z oczekiwaniami władz.

Konrad Klejsa *„ŚWIAT, KTÓRY PRZEWYCIEŻAMY I POZOSTAWIAMY ZA SOBĄ.” IMPORT, ROZPOWSZECHNIANIE I WIDOWNIA FILMÓW Z KRAJÓW KAPITALISTYCZNYCH W POLSCE LUDOWEJ W LATACH 1949-1956 W ŚWIETLE BADAŃ ARCHIWALNYCH*

Artykuł traktuje o polityce repertuarowej (import filmów oraz układ tytułów w programie kin) wobec produkcji pochodzących z państw kapitalistycznych w okresie stalinowskim. Autor analizuje procesy decyzyjne odbywające się w tamtym czasie w instytucjach odpowiedzialnych za kulturę filmową, starając się odpowiedzieć na cztery powiązane ze sobą pytania. Po pierwsze: do jakiego stopnia wśród filmów kierowanych do dystrybucji uwzględniano produkcje z krajów zachodnich? Po drugie: z jakich elementów składał się proces kwalifikowania filmów zagranicznych na ekrany kin? Po trzecie: w jaki sposób system dystrybucji filmów łączył założenia polityczne z aspektami ekonomicznymi? Po czwarte: w jaki sposób monitorowano preferencje i reakcje widowni? Artykuł oparty jest na wnikliwej kwerendzie źródłowej w dokumentacji Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”, Centralnego Urzędu Kinematografii oraz Komisji ds. Filmu Komitetu Centralnego Polskiej

Zjednoczonej Partii Robotniczej, a także na danych statystycznych dotyczących rozpowszechniania filmów zagranicznych w Polsce.

Krzysztof Jajko *Z DALA OD ACAPULCO I LONDYNU. FENOMEN WARSZAWSKIEGO FESTIWALU FESTIWALI FILMOWYCH W LATACH 1958-1966*

Autor opisuje powstanie oraz rozwój jednej z najważniejszych imprez filmowych w PRL. Na przykładzie dziewięciu pierwszych edycji Festiwalu Festiwali Filmowych, przemianowanego w 1967 r. na Przegląd Filmów Świata – Konfrontacje, przedstawia różne aspekty funkcjonowania kultury filmowej w tym okresie. Po pierwsze, odtwarza kulisy organizacyjne imprezy, zwracając szczególną uwagę na ograniczenia instytucjonalne oraz problemy logistyczne ściśle powiązane z niewydolnością państwa socjalistycznego. Po drugie, analizuje politykę repertuarową festiwalu, która odzwierciedlała napięcie między dążeniem organizatorów do ukazania najważniejszych trendów w kinie światowym a koniecznością promocji słusznych pod względem ideologicznym filmów socjalistycznych. Po trzecie, wskazuje na założenia programowe imprezy i odnosi je do bardziej ogólnych procesów, jakie zachodziły w europejskiej kulturze filmowej w okresie powojennym (wykształcenie się instytucji oraz dyskursów służących promocji i dystrybucji filmu artystycznego).

Michał Piepiórka *NIE TYLKO „TELERANEK”. (NIE)OBECNOŚĆ FILMÓW ZAGRANICZNYCH W TELEWIZJI POLSKIEJ W STANIE WOJENNYM*

Artykuł prezentuje analizę programu Telewizji Polskiej czasu stanu wojennego ze szczególnym uwzględnieniem filmów i seriali zagranicznych. Punktem wyjścia jest konstatacja, że w okresie tym nastąpiło drastyczne odwrócenie proporcji między produkcjami importowanymi z krajów zachodnich i socjalistycznych. Przywołując wypowiedzi ówczesnych przedstawicieli władzy i publicystów, autor rekonstruuje narracje na temat sposobu tworzenia ramówki. Analiza ilościowa filmów i seriali w programie telewizyjnym pogłębia refleksję na temat praktyk decydentów telewizyjnych, którzy uwzględniając konieczność działania propagandowego, musieli jednocześnie dbać o atrakcyjność oferty. Nie było to łatwe zadanie w sytuacji ograniczonych środków finansowych i presji politycznej. Aby mu podołać, włodarze telewizji byli w stanie sięgnąć nawet po filmy kontrowersyjne, wcześniej niedopuszczone do emisji, np. *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, 1969) Dennisa Hoppera, którego analiza wieńczy artykuł.

Jakub Zajdel *KATEGORIE WIEKOWE FILMÓW W PUBLICYSTYCE I LISTACH DO REDAKCJI W LATACH 1970-1980*

Autor podejmuje problem stosowania kategorii wiekowych w polskich kinach w latach 1970-1980. Na wstępie zwraca uwagę, że granice wiekowe z jednej strony ograniczają nieletnim dostęp do niektórych filmów, a z drugiej regulują organizowanie pokazów szkolnych. Niska kategoria wiekowa filmu umożliwia włączenie go do programu nauczania w klasach początkowych, a w rezultacie – wychowywanie przez film od najmłodszych lat. Kategorie wiekowe wpływały na oglądanie przez nieletnich zarówno filmów rozrywkowych, jak i artystycznych. Głosy widzów i publicystów krytyczne wobec kategorii wiekowych obowiązujących w omawianym okresie zaowocowały próbą ich zmiany. Okazało się, że najbardziej sporną kwestią była kwalifikacja wiekowa filmowych przedstawień erotyki i seksualności. Próba uproszczenia systemu kategorii wiekowych zakończyła się niepowodzeniem, o czym świadczyły repertuary kin.

Emil Sowiński *KLASYFIKACJA WIEKOWA FILMÓW A WYNIKI FREKWENCYJNE W OSTATNIEJ DEKADZIE PRL*

System klasyfikacji wiekowej jest jednym ze sposobów ochrony małoletnich widzów przed nieadekwatnymi do ich wieku treściami, ale bardzo często przekłada się też na wyniki frekwencyjne filmów. Autor zwraca uwagę na ten drugi aspekt, a co za tym idzie – stara się odpowiedzieć na pytanie, czy klasyfikacja wiekowa wpływała na wyniki frekwencyjne w kinach w ostatniej dekadzie PRL. W pierwszej części artykułu opisuje problemy metodologiczne związane z badaniami frekwencji i kategorii wiekowych, a następnie wskazuje najważniejsze zależności między kategoriami wiekowymi a liczbą widzów kinowych. Uwagi te zostają uzupełnione o analizę jakościową, opartą na rozmaitych paratekstach (np. anonse reklamowe, plakaty, listy do redakcji czasopism oraz skargi do instytucji zajmujących się rozpowszechnianiem) odnoszących się do filmów takich jak: *Wejście Smoka* (*Enter the Dragon*, reż. Robert Clouse, 1973), *Czułe miejsca* (reż. Piotr Andrejew, 1980), *Małżeństwo Marii Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, reż. Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Alabama* (reż. Ryszard Rydzewski, 1984), *Karate po polsku* (reż. Wojciech Wójcik, 1983), *Magiczne ognie* (reż. Janusz Kidawa, 1983) czy *Betty Blue* (*37°2 le matin*, reż. Jean-Jacques Beineix, 1986).

FILM POLSKI – PERSPEKTYWA PRODUKCYJNA W CZORAJ I DZIŚ

Łukasz Biskupski *LABORATORIUM I ATELIER FALANGA. STRATEGIE BIZNESOWE I ZNACZENIE W PRZEMYŚLE FILMOWYM DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO W POLSCE*

Przyglądając się dziejom firmy Falanga z perspektywy historycznych badań produkcji, autor zadaje pytanie o strategię biznesową, która umożliwiła Falandze zajęcie hegemonicznego miejsca na rynku filmowym. Argumentuje, że firma rozwijała się zgodnie ze strategią rozwoju organicznego, stosując również strategię niszy i strategię przewagi konkurencyjnej. Trafne rozpoznanie specyfiki i potrzeb rynku filmowego, wysoka jakość usług, ostrożne i przemyślane decyzje inwestycyjne uczyniły z Falangi w latach 30. najważniejszy podmiot na rynku, o znaczeniu zdecydowanie wykraczającym poza działalność usługową w zakresie udostępniania hali do zdjęć i obróbki laboratoryjnej taśmy. Autor demonstruje, że Falanga zajmowała kluczowe miejsce w systemie rozproszonego finansowania filmów w Polsce, a jednocześnie – mimo że formalnie nie wyprodukowała żadnego pełnometrażowego filmu fabularnego – była najważniejszym polskim (ko)producentem filmowym.

Jarosław Grzechowiak *ZESPÓŁ FILMOWY „ILUZJON”. STUDIUM UPADKU (ARTYSTYCZNEGO I POLITYCZNEGO)*

Zespół Filmowy „Iluzjon” powstał w 1955 r., od roku 1963 jego kierownikiem artystycznym był reżyser Czesław Petelski. W latach 70. w „Iluzjonie” powstało przynajmniej kilka filmów, które zachowując walory artystyczne, przyniosły wysokie wyniki frekwencyjne. Artykuł ma charakter krótkiej monografii zespołu w okresie kierownictwa Petelskiego. Analizie została poddana zarówno sfera organizacyjna i finansowa „Iluzjonu”, jak i kwestie polityczne, które przesądziły o jego pierwszej likwidacji w 1981 r. oraz o niskim poziomie artystycznym filmów powstałych po reaktywacji. Autor przywołuje liczne recenzje, stenogramy kolektacji oraz materiały archiwalne Naczelnego Zarządu Kinematografii i Wydziału Kultury KC PZPR.

Michał Dondzik *„NA WYLOT” GRZEGORZA KRÓLIKIEWICZA – PRODUKCJA, DYSTRYBUCJA I RECEPCJA*

Artykuł jest poświęcony filmowi *Na wylot* (1972) – debiutowi fabularnemu Grzegorza Królikiewicza. Autor, opierając się na archiwaliach odnalezionych w FilMOTECE Narodowej – Instytucie Audiowizualnym, Archiwum Akt Nowych oraz zbiorach prywatnych drobniogowo rekonstruuje konteksty produkcyjne, dystrybucyjne i promocyjne filmu, osadzając je także w

kontekście politycznym. Korzystając z relacji świadków, wyimków z prasy filmowej i codziennej, wskazuje, że choć krytyka *per saldo* oceniła film wysoko, to jednak cieszył się on jedynie umiarkowanym zainteresowaniem widowni, często spotykając się z bardzo ostrymi reakcjami. Tekst przypomina kontekst recepcyjny filmu, burzliwe dyskusje wokół niego, gwałtowne repliki zarówno krytyków, jak i samego reżysera. Dzięki tak szeroko przedstawionej dokumentacji tekst obala też pewne mity, które przez lata budowano wokół dzieła Królikiewicza.

Iwona Morozow *PERSPEKTYWA PRODUKCYJNA W BADANIACH POLSKIEGO FILMU DOKUMENTALNEGO*

W literaturze przedmiotu brakuje pogłębionego omówienia specyfiki pracy na planie filmu dokumentalnego, analizy etapów łańcucha produkcyjnego rozpatrywanego w kontekście zarówno społecznym (pracujący/tworzący ludzie, relacje na planie), jak i rynkowym (finansowanie, strategie dystrybucyjne i promocyjne). Autorka, odnosząc się również do własnych doświadczeń twórczych, próbuje nakreślić właściwe tej problematyce pole badawcze na podstawie dokumentów branżowych, wybranych baz filmowych oraz tzw. dzienników emocjonalnych, a także wywiadów etnograficznych z twórcami i producentami filmów dokumentalnych. Artykuł wpisuje się w ten sposób w nurt współczesnych badań nad kulturą produkcji filmowej, nawiązuje do problematyki procesu tworzenia i jego kontekstu, zrekonstruowanego za pomocą etnograficznego detalu, którego źródłem są mikrohistorie.

WSPÓŁCZESNY RYNEK FILMOWY

Arkadiusz Lewicki *RYNEK FILMOWY JAKO CZĘŚĆ SYSTEMU MASOWYCH RYNKÓW MEDIALNYCH*

Artykuł jest propozycją nowego spojrzenia na pojęcie systemu medialnego. Autor uważa, że dotychczasowe badania nad tradycyjnymi mediami informacyjnymi: prasą, radiem, telewizją i Internetem, powinny być rozszerzone o refleksję nad mediami kreacyjno-rozrywkowymi. Wprowadzono również pojęcie „systemu masowych rynków medialnych”, do których (obok mediów „z istotnym komponentem informacyjnym”) zaliczono takie rynki jak: rynek wydawniczy, rynek filmowy, rynek fonograficzny, rynek wystawienniczy, rynek sztuk performatywnych i eventowy, rynek cyfrowej rozrywki interaktywnej oraz rynek reklamowy. Znaczącą rolę w tym systemie odgrywa rynek filmowy, który ze względów historycznych, genologicznych, ekonomicznych i społecznych jest jednym z istotniejszych elementów współczesnego pejzażu medialnego zdominowanego przez kilka głównych podmiotów.

Tomasz Koźuchowski *WARUNKI CHIŃSKO-EUROPEJSKICH KOPRODUKCJI FILMOWYCH*

Międzynarodowa koprodukcja to coraz powszechniejszy sposób realizacji filmów. Szczególnie popularna jest w Europie, gdzie unijne programy od lat zachęcają kraje członkowskie do współpracy. Rozwój kinematografii narodowych w dużym stopniu zależy od efektywnego poszukiwania nowych źródeł finansowania oraz zdobywania zagranicznych rynków filmowych. Na tym polu toczy się także bój między największymi przemysłami filmowymi świata – hollywoodzkim i chińskim. By pokonać Amerykanów pod względem zysków ze światowej dystrybucji, Chińczycy musieliby zdominować rynki państw trzecich, przede wszystkim europejskie. Walka o widza toczy się na różnych obszarach, a jednym z nich jest koprodukcja, mająca na celu przede wszystkim spopularyzowanie chińskiej kultury, a jednocześnie dająca kinematografiom europejskim możliwość rozwoju i czerpania zysków z chińskiego rynku filmowego.

**Aleksandra Bartosiewicz, Agnieszka Orankiewicz WSPÓŁCZESNY RYNEK
DYSTRYBUCJI KINOWEJ W POLSCE**

Dystrybutor filmowy jest bardzo ważną figurą w cyklu życia filmu. To on angażuje własne środki w rozpowszechnianie oraz promocję utworu i wraz z producentem podejmuje decyzję o tym, kiedy film ma trafić do kin, w jaki sposób będzie prowadzona kampania marketingowa, a także do kogo będzie adresowana. Jako że rynek dystrybucji kinowej w Polsce jest wciąż słabo rozpoznany przez badaczy akademickich, celem niniejszego artykułu jest uzupełnienie tej luki i przybliżenie czytelnikom specyfiki polskiej branży dystrybucji kinowej. Ponieważ wyniki przeprowadzonego przez autorki badania nad funkcjonowaniem rynku dystrybucji kinowej w Polsce w latach 2002-2018 dostarczają dowodów empirycznych na to, że polska branża filmowa pozostaje pod silnym wpływem dużych amerykańskich firm dystrybucyjnych, w artykule został opisany także wpływ współczesnej branży hollywoodzkiej na rodzimy przemysł filmowy.

**Marcin Adamczak, Sławomir Salamon KRUSZENIE GLOBALNEGO HOLLYWOOD.
SYSTEM „HOLDBACKS” I SEKWENCYJNOŚĆ OKIEN DYSTRYBUCYJNYCH A
ROZWÓJ PLATFORM STREAMINGOWYCH**

Artykuł jest poświęcony przemianom współczesnego amerykańskiego (a więc w istocie światowego) przemysłu filmowego w wyniku rozwoju platform streamingowych i VOD. W tekście zostały zarysowane trzy epoki historii gospodarczej Hollywood: klasyczna, pośrednia lat 60. i 70. oraz globalnego Hollywood. Kres pierwszej położył Paramount Case (Paramount Decree) i jego konsekwencje. Drugą cechowała niestabilność finansowa i brak wyraźnego modelu ekonomicznego. Epoka globalnego Hollywood oraz jej logika opierająca się na sekwencyjności okien dystrybucyjnych jest obecnie kwestionowana przez wyniki działania platform VOD w rodzaju Netfliksa. Wymusza to zarówno reorganizację Hollywood (powołanie własnych platform), jak i zmianę logiki działania studiów (rewizja sekwencyjności okien dystrybucyjnych). W efekcie ostrej konkurencji między platformami może się wyłonić nowy porządek na rynku audiowizualnym. Nawet jeżeli tradycyjne studia hollywoodzkie zachowają dominującą pozycję, to jedynie za cenę gruntownego przekształcenia własnego modelu biznesowego.

**Miłosz Stelmach KTO STERUJE CYFROWYM POCIĄGIEM? CYFRYZACJA KIN JAKO
PRZEDSIĘWZIĘCIE DYSTRYBUCYJNE**

Tekst ma na celu ukazanie procesu ucyfrowienia dystrybucji jako swego rodzaju gry interesów między ważnymi podmiotami rynku filmowego – producentami, dystrybutorami, usługodawcami i kinierami – w wyniku której został wypracowany obowiązujący dziś model dystrybucji oraz definiujących go parametrów technicznych i procedur. Ten kosztowny i skomplikowany proces wymagał skoordynowanych działań wielu interesariuszy, zdolnych do działania na globalną skalę i zainteresowanych konwersją ze względów biznesowych. Decydujące dla niego kroki przypadają na pierwsze lata XXI w. i obejmują m.in. powołanie przez najważniejsze hollywoodzkie wytwórnie Digital Cinema Initiative oraz akceptację formatu DCP. Ukazują one, że proces ten został niemal w całości uzgodniony i narzucony reszcie świata przez członków hollywoodzkiej „wielkiej szóstki”, czyli największe wytwórnie filmowe, równie często konkurujące, co kooperujące ze sobą. Sposób, w jaki przeprowadziły one globalną konwersję kina z medium analogowego na cyfrowe, może przy tym stanowić próbiez relacji siły w amerykańskim (i światowym) przemyśle filmowym, dla którego – wbrew intuicjom – to dystrybucja pozostaje najważniejszym i najbardziej wpływowym ogniwem.

Ramon Lobato *OFERTA PROGRAMOWA, KATALOGI I IMPERIALIZM KULTUROWY*

Artykuł pochodzi z wydanej w 2019 r. książki pt. *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. Autor poświęca w nim uwagę sposobom funkcjonowania amerykańskiego serwisu na rynkach zagranicznych, ze szczególnym uwzględnieniem Kanady i państw Unii Europejskiej, przy czym jego uwaga ogniskuje się na kontrowersyjnym stosunku treści amerykańskich i lokalnych. Lobato dokonuje analizy w porządku diachronicznym, odnosząc się do zmian zarówno w obrębie teorii medioznawczych, jak i w ustawodawstwie dotyczącym rynku medialnego, oraz synchronicznym, porównując metody działania platformy w różnych miejscach na świecie i polityczne reakcje na nie. W ostatniej części badacz zastanawia się nad rozbieżnościami między stosunkowo surową polityką kulturalną zmierzającą do ujarznienia giganta i preferencjami widzów, która swoimi wyborami współtworzy jego ofertę programową; ponadto autor zachęca do dalszego namysłu nad związkami – jak sam pisze – *między katalogami, algorytmami rekomendacji i krajowymi rozwiązaniami w zakresie polityki medialnej, jako że nasze środowisko medialne w coraz większym stopniu staje się środowiskiem usług na żądanie*.

Z HISTORII FILMU

Aleksander Wójtowicz *SCENARZYSTA W CZASACH KULTURY PRZEMYSŁOWEJ. MIĘDZYWOJENNA PUBLICYSTYKA FILMOWA ANATOLA STERNA*

Międzywojenna publicystyka filmowa Anatola Sterna pozwala prześledzić, jak kształtowała się świadomość twórcy działającego w sferze nowoczesnej „kultury przemysłowej” (określenie Harra Segeberga). Autor opisuje konsekwencje przejścia z pola literatury do branży kinematograficznej oraz ambiwalencję, jaką towarzyszyła twórcy, który przeistaczał się z pisarza obdarzonego autorytetem społecznym w „dostawcę tekstów”. Pokazuje również, w jaki sposób funkcjonowanie w ramach instytucji literatury wpłynęło na jego sposób myślenia o związkach literatury i filmu, istocie twórczości scenopisarskiej oraz prawach autorskich.

Beata Kosińska-Krippner *GENEZA BRYTYJSKIEJ DOCUSOAP I POLSKIEJ TELENOWELI DOKUMENTALNEJ W KONTEKŚCIE PRODUKCYJNO-NADAWCZYM*

Pod koniec XX w. europejskie publiczne stacje telewizyjne musiały zawalczyć o publiczność z coraz liczniejszymi stacjami komercyjnymi. Rozwiązaniem miały być prawdziwe historie z życia ludzi, które zapożyczały styl i środki dramaturgiczne od seriali fikcyjnych, jak np. docusoap – telewizyjny gatunek hybrydowy łączący właściwości dokumentalizmu obserwacyjnego z cechami opery mydlanej. Realizatorzy docusoap wykorzystali warunki, jakie pojawiły się w produkcji i strukturę ramówki tak, by nowy gatunek dostarczał stacjom jak największej liczby widzów, czyli odpowiednich wskaźników oglądalności i wysokich ocen, od których zależało zainteresowanie reklamodawców kupowaniem czasu antenowego. W europejskich stacjach telewizyjnych nastąpiła moda na docusoap, która nie ominęła także Polski. Autorka opisuje okoliczności powstania, rozkwit oraz kres docusoap w Wielkiej Brytanii i Niemczech oraz telenoweli dokumentalnej w Polsce. Porównuje sytuację produkcyjno-nadawczą, znaczenie i rolę tych gatunków oraz wskazuje narodowe różnice w tym zakresie.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *ZEMSTA JOKERA I PASOŻYTÓW*

Joker (reż. Todd Phillips, 2019) i *Parasite* (reż. Bong Joon-ho, 2019), zdobywcy głównych nagród w Cannes i Wenecji w 2019 r., różnym językiem mówią o rosnącej rebelii wykluczonych. Nie jest to cichy bunt mas opisywany przez Ortegę y Gasset, polegający na biernym oporze wobec możliwych zmian, burzących *status quo* klasy średniej, tylko aktywny, często niekontrolowany protest polegający na przejmowaniu przestrzeni publicznej i domaganiu się udziału w dystrybucji dóbr zarezerwowanych dla bogatych. Ale *Parasite* subtelnie ostrzega przed jeszcze jednym czynnikiem, który już w niedalekiej przyszłości może przyspieszyć ten proces rosnącego niezadowolenia tłumu: ociepleniem klimatu. Gwałtowna ulewa dwukrotnie wpływa na bieg wydarzeń w filmie. Artyści nas ostrzegają!

KSIĄŻKI O FILMIE

Ryszard W. Kluszczyński *POLSKA SZTUKA MEDIÓW W ROZSZERZONYM POLU*

Aleksandra Kaminska w monografii *Polish Media Art in an Expanded Field* (2016) skupia uwagę na krótkim fragmencie historii sztuki mediów w Polsce, jej pierwszym pięcioleciu po dołączeniu do Unii Europejskiej (2004-2009). Wybór ten wynika z przekonania, że analiza tego przełomowego, zdaniem Kaminskiej, okresu w polskiej sztuce pozwala odpowiedzieć na pytania dotyczące zjawisk i procesów, które autorce wydają się nadzwyczaj ważne. Pytania te koncentrują się w szczególności na negocjacji tożsamości, demokracji, relacji między lokalnością i europejskością. W przekonaniu Kaminskiej twórcy podjęli wówczas trud przeddefiniowania koncepcji polskości i jej relacji z różnie definiowanym otoczeniem (zarówno UE, jak i światem). Zasadnicza część książki składa się z pięciu rozdziałów. Autorka omawia w nich historyczne i polityczne konteksty sztuki dyskutowanego okresu, problematykę eksperymentu i historycznych tendencji awangardowych w Polsce, analizuje koncepcje sztuki mediów, obecność i znaczenie problematyki historii oraz pamięci w praktykach artystycznych, związki między sztuką i sferą publiczną, jak również kwestie technologicznej mediatyzacji tożsamości i miejsca.

Rafał Marszałek *NASZA MAPA FILMOWA*

Omówienie książki Barbary Hollender *Od Munka do Maślony* (2017), która jest trzecim ogniwem cyklu po poprzednio wydanych tomach *Od Wajdy do Komasy* (2014) i *Od Kutza do Czekaja* (2016). Ciężar gatunkowy tej pracy nie sprowadza się do dokumentacji, a ambicją Hollender nie było stworzenie leksykonu. Jej książka stanowi niebanalną rekonstrukcję biograficzną, która opiera się na świadectwach reżyserów, jednak ostatecznie swój kształt zawdzięcza ich rozmówcy – autorce. Barbara Hollender opisała przemiany kulturowe, które wpłynęły na kształt dzisiejszego polskiego kina. Wyróżniła kilka punktów granicznych związanych z historią najnowszą, poczynając od polskiej szkoły filmowej, przez kino moralnego niepokoju, które w drugiej połowie lat 70. wyraziło jej – wówczas młodej dziewczyny – własny bunt i osobiste tęsknoty. Ostatnim z tych punktów, szczególnie eksponowanym, jest przemiana ustrojowa po 1989 r. Narracja jest prowadzona ponad podziałami zarówno generacyjnymi, jak i tymi wynikającymi z doświadczenia czy stylu. Bohaterowie książki, nawet jeśli należą do jednego pokolenia, nie tworzą wspólnych manifestów ani nie realizują jednolitego – światopoglądowo czy estetycznie – programu. Portret zbiorowy rozszczepia się na wyraziste, zindywidualizowane wizerunki.

Anna Miller-Klejsa *„LOST IN TRANSLATION”, CZYLI CO SIĘ KRYJE MIĘDZY SŁOWAMI POKRYTYMI PATYNĄ HISTORII*

Recenzja książki Agaty Hołobut i Moniki Woźniak *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny* (2018). Autorki badają w niej wpływ filmu historycznego na specyfikę przekładu audiowizualnego, analizując anglojęzyczne (brytyjskie i amerykańskie)

listy dialogowe wybranych filmów fabularnych i seriali historycznych oraz ich dostępne polskie oraz włoskie przekłady (opracowania dubbingowe, lektorskie i napisowe). Recenzentka zwraca uwagę, że książka udatnie łączy narzędzia analizy językoznawczej, filmoznaawczej i stylometrycznej.

Mariusz Guzek *POLSKIEGO FILMU OŚWIATOWEGO DZIEJE NIEZNANE*

Historia Wytwórni Filmów Oświatowych liczy sobie tyle lat, ile powojenne dzieje polskiej kinematografii. Książka *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych* (2018) Michała Dondzika, Krzysztofa Jajki i Emila Sowińskiego, oparta na imponującym materiale dokumentarnym, uwzględnia tę perspektywę, ale stanowi również kolejną pozycję w katalogu filmoznaawczych opracowań poświęconych Łodzi – najważniejszemu filmowemu miastu w Polsce. Kilkadzieśiat lat WFO to też kilkadzieśiat karier reżyserskich, eksperymentowanie z gatunkowymi wariantami filmu oświatowego, rywalizacja na zmieniającym się rynku usług audiowizualnych. To także postawione na końcu liczącej ponad 400 stron monografii pytanie: co dalej? *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, pomimo że jest debiutem książkowym autorów, jest jedną z najważniejszych pozycji filmoznaawczych wydanych w ostatnich miesiącach.

Noty o autorach

Summary

Table des matières