

W numerze m.in.:

## ŚWIĘTO KINA

### **Patrycjusz Pajak *FESTIWAL W PULI – POCZĄTEK I KONIEC FILMOWEGO ŚWIĘTA W SOCJALISTYCZNEJ JUGOSŁAWII***

Festiwal filmowy w Puli zasługuje na miano największego święta jugosłowiańskiej kinematografii, był bowiem przedsięwzięciem o niekwestionowanym prestiżu artystycznym i dużym znaczeniu społecznym oraz politycznym. W przekonaniu komunistycznych władz kraju z Josipem Brozem Titą na czele dobrze propagował ideę jugosłowiańskiej wspólnoty kulturowej i świadczył o nowoczesności socjalistycznego państwa. Dla mieszkańców Puli i jej okolic stanowił z kolei najatrakcyjniejszą masową imprezę, która ze względu na swój rozmach oraz ogólnokrajową i międzynarodową sławę zbliżała jugosłowiańską prowincję ze światem. Nagłaśniając artystyczne osiągnięcia rodzimej kinematografii, pulski festiwal akcentował wewnętrzne zróżnicowanie krajowej kultury, jako że prezentowane na nim filmy pochodziły z kilku jugosłowiańskich republik, odmiennych pod względem narodowym, kulturowym i językowym.

### **Bogusław Zmudziński *FESTIWAL ETIUDA&ANIMA, CZYLI FILMOWE ŚWIĘTO (Z DOŚWIADCZENIEM WŁASNYCH AUTORA)***

Autor tekstu kreśli obraz ewolucji zainicjowanego przez siebie w 1994 r. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Etiuda – alternatywnego festiwalu poświęconego twórczości studentów szkół filmowych i artystycznych. W ciągu minionego ćwierćwiecza festiwal, który powstał jako uzupełnienie Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie, rozwinął się jako impreza promująca nie tylko twórczość studencką, ale od 2005 r. także (pod zmienioną nazwą Etiuda&Anima) animację artystyczną z całego świata i ostatecznie w roku 2017 r. – przez organizację trzeciego, tym razem krajowego konkursu – polską animację artystyczną. Dzieląc się własnymi doświadczeniami, autor formułuje tezę o możliwości wcielenia w życie idei festiwalu jako święta filmowego – autorskiego projektu realizującego swoje zadania przez organizację konkursów filmowych i krzewienie kultury filmowej w ramach bogatego programu imprez towarzyszących.

### **Dina Iordanova *FESTIWALE FILMOWE POZA FILMAMI: GLAMOUR, GRUPY INTERESÓW, KORPORACJE***

Aby zrozumieć zasadę, na jakiej działają festiwale filmowe, należy przede wszystkim odwrócić swą uwagę od samych filmów, zwłaszcza jeśli chodzi o festiwale, których siłą napędową jest glamour, a które skupiają się na czerwonych dywanach i mnożą okazje do sesji zdjęciowych. Oczywiście filmy także się na nich liczą, ale trzeba przeanalizować całe spektrum innych czynników, by móc zrozumieć, na czym polega odrębność festiwali filmowych. Należy zatem wziąć pod uwagę wyjątkową konfigurację różnych grup interesów, by w pełni odkryć strukturę i narrację festiwali, ich poszczególne komponenty, a także to, co stoi za rozgrywkami pomiędzy ich uczestnikami (sponsorami, partnerami, członkami zarządów, zaproszonymi gośćmi, publicznością, miejscami pokazów, dziennikarzami itd.). To właśnie ich konfiguracja, relacja między wszystkimi graczami realizującymi różne cele, decyduje o tym, jak będzie wyglądać selekcja filmów, jakie będzie ich znaczenie w

kontekście całego przedsięwzięcia, którzy filmowcy zostaną zaproszeni, jakie będą wydarzenia towarzyszące i imprezy towarzyskie, jak będzie funkcjonował marketing, które z mediów będą najlepiej widziane. Wszystkie te elementy razem nadają festiwalowi szczególny profil i kreują jego „narrację”. Iordanova posługuje się przykładami festiwalu w Cannes i paru wielkich festiwali azjatyckich, by pokazać, jak działają te festiwalowe mechanizmy.

## **ŚWIĘTO POLITYCZNE**

### **Joanna Szczutkowska *ZNACZENIE OBCHODÓW JUBILEUSZU 30-LECIA KINEMATOGRAFII POLSKI LUDOWEJ (1975)***

Obchody 30-lecia kinematografii PRL, odpowiadające partyjno-rządowym rytuałom Polski Ludowej, miały wieloraki sens. Poza samą ideą upamiętnienia aktu upaństwowienia kinematografii polskiej dekretem Rady Ministrów *O utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego Film Polski* z 13 listopada 1945 r. oczywiste było ich znaczenie polityczne. Dla władz PRL jubileusz stanowił jedną z okazji, aby podkreślić wkład PZPR w osiągnięcia polskiej kultury i nakłonić do współpracy jak największą liczbę twórców. W związku z tym kluczowe miejsce w programie obchodów zajmowały spotkania władz z filmowcami. W dniu 4 listopada 1975 r. I Sekretarz KC PZPR Edward Gierek wysokimi odznaczeniami państwowymi uhonorował 60 twórców. Uroczystości rocznicowe służyły wspólnocie socjalistycznej za bodźce rozwijające filmowe związki. Z tej okazji do Polski przybył przewodniczący Państwowego Komitetu Kinematografii Rady Ministrów ZSRR Filip Jermasz, dyrektor generalny kinematografii czechosłowackiej Jiří Purš oraz wiceminister kultury NRD Hans Starke. Obchodom towarzyszyła kampania propagandowa w mediach.

### **Marek Kosma Cieśliński *DLA APARATU I DLA MAS – MODELE PREZENTOWANIA ŚWIĘTA W POLSKIEJ KRONICE FILMOWEJ***

Kalendarz świąt społecznych, historycznych i religijnych był w Polsce Ludowej bardzo bogaty, a częstotliwość pojawiania się relacji o tych wydarzeniach w środkach masowego przekazu podlegała dużej dynamice w zależności od sytuacji politycznej. W całym dorobku ukazującej się co tydzień Polskiej Kroniki Filmowej są widoczne okresy wzmoczonej aktywności kreowania celebry w pejzażu życia publicznego (stalinizm, propaganda sukcesu) oraz typowo filmowe środki warsztatowe i estetyczne (monotematyczność wydań, dobór taśmy, czas trwania) wykorzystywane przez operatorów do kreowania święta – z różnym skutkiem. Ekranowa obfitość rozmaitych świątecznych wydarzeń, nieraz o niewielkim rzeczywistym odzewie społecznym (Dzień Hutnika, Dzień Milicji Obywatelskiej), była narzędziem kształtowania postaw społecznych, a sama obecność kamer PKF była elementem tych ceremonii. Poetyka relacji świątecznych wielokrotnie się jednak zmieniała, występowała z różną intensywnością, a czasami zanikała zupełnie.

### **Sławomir Sikora *POLSKIE WESELE AD 1968 Z SZARYM CZŁOWIEKIEM W TLE. PERFORMOWANIE HISTORII W „USŁYSZCIE MÓJ KRZYK”***

Tematem artykułu jest film Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* (1991) – słynny dokument opowiadający o podpaleniu się Ryszarda Siwca, które miało miejsce 8 września 1968 r. na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie. Sikora stwierdza, że w swym filmie Drygas zderzył ze sobą przede wszystkim dwa performanse, które wydarzyły się w jednym miejscu i w jednym czasie i które pozostały względem siebie w szczególny sposób nieprzezroczyście – akt samospalenia Siwca i odbywające się na stadionie dożynki państwowe. Autor kreśli rozmaite konteksty tych wydarzeń (m.in. odniesienie do *Wesela* Andrzeja Wajdy /1972/), a przede wszystkim osadza swoje rozważania w obszarze badań performatywności. Analiza tych

zagadnień prowadzi go do konstatacji, że film i kino jako formy rytuału mogą odczyniać historię, ale także pozwalają zobaczyć ją czasem na nowo w innym i pełniejszym świetle.

### **Wojciech Dudzik *DWA FILMY – DWA ŚWIĘTA – DWIE TEORIE***

Szkic jest poświęcony dwóm filmom dokumentalnym Andrzeja Fidyka: *Defilada* (1989) i *Carnaval. Największe party świata* (1995) analizowanym w kontekście teorii święta Émile'a Durkheima (*effervescence collective*) i Victora Turnera (*communitas*). Autor odnajduje elementy sakralne zarówno w wielkiej defiladzie zorganizowanej z okazji obchodów czterdziestolecia Koreańskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej, jak i w karnawale w Rio de Janeiro. Okazuje się jednak, że nasuwająca się przy analizie obu sfilmowanych przez Fidyka świąt opozycja *profanum* i *sacrum* – czy struktury i antystruktury – jest pozorna. Struktura miesza się bowiem z antystrukturą na zasadzie dialektycznej: zawieszona na czas święta, odradza się w jego celebrowaniu.

### **ŚWIĘTO JAKO NIECODZIENNOŚĆ**

#### **Marek Hendrykowski *POETYKA „ŚWIĘTA” ZBIGNIEWA RYBCZYŃSKIEGO***

Artykuł Marka Hendrykowskiego zawiera analizę i interpretację poetyki jednego z wczesnych filmów Zbigniewa Rybczyńskiego *Święto* (1976). Posługując się metodą *close reading*, autor przeprowadza rekonstrukcję związków między sferą formy a sferą treści tego utworu, wskazując na doniosłą funkcję jego nadorganizacji estetycznej i znaczenie jej poszczególnych elementów, zwłaszcza scenografii, muzyki, światła, barwy i rytmu. W zakończeniu Hendrykowski pisze: *Uderzającą cechą „Święta” (...) jest dążenie do tego, by w sposób możliwie kompleksowy i pełny opisać wartości takie jak przestrzeń i czas, przy próbie zdefiniowania własnego miejsca w świecie. Właściwym obiektem artystycznej fascynacji Rybczyńskiego nie jest jakikolwiek pojedynczy przedmiot-znak czy ich dowolnie rozbudowany na ekranie zestaw (zbiór), lecz właśnie struktura bycia człowieka w świecie.*

#### **Andrzej Pitrus *OD ŚWIĘTA I NA CO DZIĘŃ. WIZYTA W TO SANG FOTOSTUDIO***

Setne wydanie „Kwartalnika Filmowego” staje się dla autora okazją do podjęcia refleksji na poły osobistej, na poły naukowej. Wychodząc od wspomnień rodzinnych, Pitrus przedstawia rozważania nad filmem *To Sang Fotostudio* (1997) Johana van der Keukena i wiążącą się z nim swoją podróżą do Amsterdamu. Ten impresyjny tekst, zwracający uwagę na rozmaite konteksty filmu van der Keukena, ale także na kwestię wiarygodności reprezentacji w odniesieniu do fotografii i nawiązujących do Biblii przedstawień ikonograficznych, autor kończy przekonaniem, że *nie wszystkie przedstawienia – choć nadal ukazują zwodniczą nierzeczywistość – podszyte są „złą intencją” tropioną z zapalem przez krytykę ideologiczną. Twórca „Jezusa w łodzi”, podobnie jak inni malarze podejmujący tematykę biblijną, porusza się na obszarze przekazów perswazyjnych. Jego obraz ma pouczać wyznawców i czyni to najprawdopodobniej w dobrej wierze. Portrety Li To Sanga również niewiele mają wspólnego z neutralnym odciskiem rzeczywistości. Jednak ich „przesłanie” jest zamazane, niejasne. Jeśli możemy doszukiwać się tu jakiegokolwiek „wymowy”, będzie ona związana z samą celebracją procesu przedstawiania. Fotografik nie tylko ukazuje odświętne pozy modeli, lecz także wraz z nimi świętuje.*

#### **Grażyna Świętochowska *O UROCZYŚCIOC I GOŚCIACH. CZECHOSŁOWACKA NOWA FALA I KULTURA CZASU WOLNEGO***

Celem artykułu jest konfrontacja historycznego nurtu czechosłowackiej nowej fali i zagadnienia czasu wolnego widzianego przez różnorakie praktyki celebrowania i świętowania oraz przejawiające się w ich ramach przykłady demonstracji, ale i reżimów ciała.

Socjalistyczna *leisure class* czas spędza na łonie natury, oddając się konsumpcji (dającej się odczytać również w planie struktur narracyjnych), ostentacyjnie uciekając w życie prywatne. Dominujące praktyki powielają niejednokrotnie dobrze rozpoznane techniki dyscypliny. W tym ujęciu kino istnieje przede wszystkim jako zwierciadło praktyk życia codziennego, w którym przegładają się krytyczne odczytania Michela Foucault i Václava Havla.

### **Sebastian Jagielski *DZIEWCZYNY, KTÓRE GRYŻĄ. „CÓRKI DANCINGU” JAKO KINO BUNTU***

W *Córkach Dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej bohaterki-syreny samą swoją obecnością naruszają obowiązujący – patriarchalny i heteronormatywny – porządek społeczny. Ów film to kino *wielkiej odmowy*, przykład feministycznego i queerowego kontrkina, które każe nam spojrzeć na rzeczywistość przez pryzmat potworów i niesie ze sobą obietnicę innego życia, porządku i pragnienia. Jagielski sytuuje film Smoczyńskiej w kontekście, po pierwsze, kampowej estetyki oraz cielesnych i abiektałnych gatunków (horroru, musicalu i melodramatu), po drugie zaś – negatywnych afektów: niespełnionej miłości, smutku, depresji, żalu, utraty czy gniewu. Koncentruje się on na obrazach potwornych, pokawałkowanych ciał oraz sadomasochistycznych, melodramatycznych i muzycznych performance'ów. „Wsteczność” – kampowa estetyka, abiektałne ciała, „słabe” afekty, niemodne artefakty – prowadzi widzów *Córek Dancingu*, jak dowodzi autor, w stronę utopii, nadziei i przyszłości.

### **Karolina Kosińska *ROZLUŻNIENIE ŚRUBEK, CZYLI EMAK BAKIA***

W 1926 r. Man Ray zrealizował film *Emak Bakia* – poemat filmowy, będący jednocześnie jednym z manifestów dadaizmu filmowego. Część filmu powstała na wybrzeżu Kraju Basków, nieopodal Biarritz, w domu, którego nazwa brzmiała właśnie „Emak Bakia”, co w języku baskijskim oznacza „Daj mi spokój”. Niemalże 90 lat później baskijski reżyser Oskar Alegria postanowił odnaleźć ów dom, mając do dyspozycji, jako wskazówki, tylko dwa kadry z filmu przedstawiające linię brzegu i charakterystyczne kolumny balkonu, z którego filmowano plażę. Zapis tych poszukiwań, choć dokumentalny, okazał się równie dadaistyczny jak film Man Raya – nie w swojej formie, ale w poddaniu się dadaistycznemu żywiołowi rzeczywistości: podróż Alegrii, droga do wyznaczonego celu, okazała się radykalnym triumfem dada. Kosińska widzi w strategii i Man Raya, i Alegrii formę celebracji: życia, filmu, przypadkowości, która nie wyrażając żadnego sensu, nadaje jedyny możliwy sens życiu.

### **Beata Kosińska-Krippner *ZNACZENIE NAMIOTU W ŻYCIU MIESZKAŃCÓW GÓRNEJ AUSTRII, CZYLI MOCKDOKUMENTALNE „ŚWIĘTO KURCZAKA”***

Autorka analizuje austriacki mockdokument Waltera Wippersberga zatytułowany *Święto kurczaka* (*Das Fest des Huhnes*) z 1992 r., będący parodią podróżniczych filmów o charakterze antropologicznym i satyrą na Austriaków, ich kulturę oraz zachowania białych w relacjach z „obcymi”. Autorka śledzi m.in. sposoby ewokowania humoru w *Święcie kurczaka* oraz proces kreowania w mockdokumencie z elementów rzeczywistości nieistniejącego święta związanego z nieistniejącym kultem.

## **SZTUKA BIESIADOWANIA**

### **Jadwiga Hučková *O ŚWIĘTOWANIU I ODŚWIĘTNOŚCI – „UROCYSTOŚĆ W OGRODZIE BOTANICZNYM” ELO HAVETTY***

*Uroczystość w ogrodzie botanicznym* (1969) Elo Havetty, jednego z najważniejszych twórców słowackiej Nowej Fali, traktowana w literaturze przedmiotu przede wszystkim jako wyraz

radosnej karnawałowej improwizacji, jest osadzona w słowackiej kulturze i stale rozwijającej się tradycji święta winobrania. Jednocześnie jest wyrazem hołdu złożonego twórcom i pionierom kinematografii, apoteozą kina, które otwiera inne wymiary świata. Wydaje się, że na koncepcję filmu miały również wpływ malarskie przedstawienia biblijnego cudu w Kanie Galilejskiej, zwłaszcza obraz Paola Veronesego *Gody w Kanie Galilejskiej*, oraz zakorzenione w świadomości zbiorowej eksplikacje ewangelicznych treści związanych z tematem uczyty w Kanie oraz jej rozległymi kontekstami.

### **Natasza Korczarowska *O MELANCHOLII ŚWIĘTA***

W swych rozważaniach nad melancholijnym wymiarem świętowania autorka poddaje analizie cztery filmy: *Godziny* (2002) Stephena Daldry'ego, *Margot jedzie na ślub* (2007) Noaha Baumbacha, *Rachel wychodzi za mąż* (2008) Jonathana Demme'a i *Melancholię* (2011) Larsa von Triera. W każdej z tych produkcji Korczarowska tropi ewidentnie melancholijne nacechowanie fabuły i rysów głównych bohaterów. Partie analityczne tekstu, odnoszące się także do warstwy ikonograficznej tych filmów, pozwalają autorce na konstatację, że choć święto potrzebuje radosnego nastroju, a w swej istocie ma łączyć wspólnotę, pozwalać jednostkom i grupom – za pomocą rytuałów – „przechodzić” bezpiecznie ze zwykłego trwania czasowego do czasu sakralnego, to jednak w trakcie świętowania z destrukcyjną siłą objawia się właśnie melancholia. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że w trakcie przyjęcia urodzinowego, weselnej fety lub uroczystego rodzinnego obiadu niespodziewanie uświadamiamy sobie, że coś odeszło od nas raz na zawsze.

### **Aldona Ossowska-Zwierzchowska, Piotr Zwierzchowski *SPEKTAKL GOŚCINNOŚCI. „PARTY PRZY ŚWIECACH” ANTONIEGO KRAUZEGO***

*Party przy świecach* (1980) Antoniego Krauzego, zrealizowane na podstawie opowiadania Jana Himilbsbacha, jest opowieścią o wynikających z aspiracji naśladownictwie i chęci wyróżnienia się, stanowiąc zarazem krytyczne nawiązanie do socjalistycznego konsumeryzmu epoki Gierkowskiej. Bohaterowie chcą zaakcentować swój status przez zorganizowanie przyjęcia, w znacznej mierze odwołując się do imitacji obyczajów i postaw. Niezależnie od tego tytułowe party nie przestaje przecież być czymś wyjątkowym, pozwalającym wykroczyć poza codzienność. Tworzenie identyfikacji społecznej przez przygotowanie przyjęcia, sposób zachowania, dobór potraw i alkoholi jest czymś uniwersalnym, a zarówno aspiracje bohaterów, jak i obyczaje biesiadne nie są związane jedynie z kulturą PRL. Właśnie ten kontekst ma w filmie fundamentalne znaczenie. *Party przy świecach*, jak również inne przywoływane przez autorów filmy z lat 70., stanowią zatem także fascynujący opis obyczajów, zarówno ówczesnej codzienności, jak i świętowania.

### **Krzysztof Loska *ŚWIĘTO „RĀMEN”, CZYLI WIELOZMYSŁOWA UCZTA JŪZŌ ITAMIEGO***

Loska przedstawia analizę i interpretację filmu *Tanpopo* (1985) Jūzō Itamiiego, sytuując swe rozważania na obszarze tzw. *food studies*. Jak zauważa, wybierając jedzenie jako temat swojego filmu, Jūzō Itami postanowił zmierzyć się z kultem „japońskości”, obnażyć iluzję homogenicznej kultury przez zwrócenie uwagi na elementy, które nie pasują do tego uproszczonego i jednowymiarowego wizerunku Japonii. Chodziło mu o pokazanie, że każdy posiłek – podobnie jak naród – jest złożony ze składników różnego pochodzenia, że nie ma całości bez poszczególnych części. Analiza rozmaitych kontekstów tego filmu, jego dygresyjnej i wielowątkowej struktury, relacji między bohaterami oraz zawartych w filmie licznych metafor kulinarnych prowadzi autora do konstatacji, że wątki kulinarne służą reżyserowi jako narzędzie krytyczne, ponieważ pozwalają na obnażenia resztek feudalnego

porządku, absurdalności rytuałów życia społecznego, a przede wszystkim nieuzasadnionego poczucia wyższości Japończyków nad innymi narodami.

## **UJĘCIA. ANTROPOLOGIA I FILM**

### **Grzegorz Nadgrodkiewicz *AKTORKA, ARCHETYP, AMNEZJA. NA MARGINESIE „PERSONY” BERGMANA***

Nadgrodkiewicz prezentuje interpretację jednego ujęcia z filmu Ingmara Bergmana *Persona* (1966) – ujęcia ukazującego aktorkę Elisabet Vogler w chwili porzucenia roli w przedstawieniu *Elektry* i moment jej tajemniczego zamilknięcia na scenie. Według autora traumatyczne doświadczenie Elisabet można analizować w kontekście psychologii głębi Carla Gustava Junga, a zwłaszcza w odniesieniu do proponowanej przez niego koncepcji oddziaływania wiecznotrwałych archetypów. Egzystencjalne doświadczenie Vogler zostaje ponadto zestawione z przypadkami utraty pamięci dokonującymi się w trakcie spektaklu, które w swoich wspomnieniach opisują Krystyna Janda i Helena Modrzejewska. W oparciu o zachodzące tu analogie Nadgrodkiewicz wysuwa wniosek, że aktorskie doświadczenie amnezji i wiążące się z nią milczenia może być efektem porażenia mocą starodawnego archetypu, który według Junga preegzystuje w nieświadomości kolektywnej, a w świadomości ujawnia się dopiero w procesie tworzenia dzieła sztuki.

## **Z TEORII FILMU**

### **Patrycja Włodek *POSTIRONIA I TRZY TWARZE MELODRAMATU***

Jak we wstępie do artykułu odnotowuje Włodek, tytułowe „trzy twarze” oznaczają trzy momenty w istnieniu melodramatu – preironiczny, ironiczny i postironiczny. W tym właśnie kluczu autorka prezentuje wzbogaconą licznymi przykładami filmowymi refleksję teoretyczną nad zagadnieniem melodramatu filmowego w jego trzech okresach. Pierwszą część tekstu poświęca kwestiom interpretacji melodramatu, jego definicji oraz relacji z kinem klasycznym, a także zastosowaniu pojęć „postironia” i „Nowa Szczerść”. W części drugiej skupia się na wybranych filmach i strategiach aktualizowania melodramatu na ekranie, a także wyodrębnia jedną z kluczowych dla tego gatunku figur, jaką jest ladacznica o złotym sercu. Podkreśla ponadto, że rozszerzone rozumienie melodramatu okazuje się szczególnie zasadne, jeśli spojrzymy na niego diachronicznie – od pre- do postironii. W podsumowaniu zauważa, że każda z tych omówionych form melodramatyczności dowodzi, jak migotliwe i żywe jest nie tylko kino współczesne, ale i to starsze, nawet poprzedzające okres klasyczny. Każda z przywołanych formacji kinematograficznych (przedklasyczna i przedkodeksowa, postmodernistyczna i postironiczna) funkcjonuje – zgodnie ze spostrzeżeniami cytowanego przez Włodek Jima Collinsa – w metamitologicznym wymiarze zbudowanym z warstw popularnych mitologii, które współlistnieją i są stale redefiniowane.

## **NASZ JUBILEUSZ**

### **Krzysztof Loska *SETKA ALBO MOJE ŻYCIE Z „KWARTALNIKIEM”***

### **Grażyna Stachówna *MÓJ DEBIUT W „KWARTALNIKU”***

### **Marcin Giżycki *Z OKAZJI JUBILEUSZU***

## **OKIEM I UCHEM**

### **Marcin Giżycki *OSTATNIA WIECZERZA JUDY CHICAGO***

W 1979 r. amerykańska artystka Judy Chicago wystawiła w San Francisco Museum of Modern Art instalację *Dinner Party* dedykowaną 1038 kobietom z historii i mitologii świata. Na pracę, którą dziś można oglądać w Brooklyn Museum of Art, złożyły się trzy długie stoły ustawione w trójkąt, na których przygotowano nakrycia dla 39 kobiet oznaczone ich nazwiskami wyhaftowanymi złotymi niciami. Wśród uhonorowanych znalazły się: Hatszepsut, Safona, św. Brygida z Kildare, Cesarzowa Teodora, Eleonora Akwitańska, Petronilla de Meath, Artemisia Gentileschi, Susan B. Anthony, Emily Dickinson, Virginia Woolf i Georgia O'Keeffe. Dalszych 999 nazwisk wypisano, również złotą farbą, na kafelkowej posadzce. Dzieło od razu wywołało burzliwe reakcje i dysputy nawet w środowiskach feministycznych. Zarzucano mu m.in. słabą reprezentację kobiet spoza kręgu kultury euroamerykańskiej. Najwięcej negatywnych reakcji wywołały wzory na talerzach niedwuznacznie kojarzące się z żeńskimi organami płciowymi. Dziś jednak *Dinner Party* uchodzi za jedną z najważniejszych i najwcześniejszych (przynajmniej na tę skalę) manifestacji feminizmu w sztuce. Cały proces powstawania instalacji udokumentowała w filmie Johanna Demetrakas, dając świadectwo nie tylko wielkiego wkładu zespołu współpracowników Judy Chicago w skończone dzieło, ale także rodzenia się feministycznej świadomości w grupie.

### **KSIĄŻKI O FILMIE**

#### **Alicja Helman *PAJĘCZA GRA MIŁOSNA, CZYLI O STRATEGIACH ADAPTACJI BERNARDA BERTOLUCCIEGO***

Helman przedstawia recenzję książki Bożeny Kudryckiej *Ukryte spojrzenia w filmach Bernarda Bertolucciego* (2016), wskazując, że jest to monografia ujmująca całokształt twórczości reżysera. Kudrycka pisze w swej książce przede wszystkim o strategiach adaptacji w wybranych ośmiu filmach reżysera, dla których punktem wyjścia był materiał literacki. Omawiając konstrukcję tej publikacji i charakter samych analiz filmowych, Helman zwraca uwagę, że interpretacje Kudryckiej bywają skrajne, co przesądza o ich atrakcyjności, przy czym niektóre z nich sięgają rejonów nadinterpretacji. Mimo to recenzentka zauważa, że te najbardziej skrajne interpretacje są najciekawsze, bowiem zostały napisane z niesłychaną śmiałością i wirtuozerią. Helman odnosi niektóre z rozpoznań Kudryckiej do swoich własnych upodobań i odczytań filmowych, a w podsumowaniu notuje: *Lektura książki Bożeny Kudryckiej jest dla czytelnika pasjonującą przygodą intelektualną. Autorka prowadzi nas przez meandry niełatwej przecież w odbiorze twórczości Bertolucciego z nieomylnym wyczuciem kierunku.*

#### **Marta Stańczyk *PRAKTYKA W SŁUŻBIE TEORII***

W recenzji książki Małgorzaty Kozubek *Filmoterapia. Teoria i praktyka* (2016) Stańczyk opisuje pierwszą w Polsce monografię dotyczącą terapii filmem oraz możliwości współpracy filmoznawców z psychologami. Recenzentka czyta książkę przez pryzmat jej prospołecznych celów, uznając, że *Filmoterapia* nie spełnia obietnic złożonych na wstępie. Książka Kozubek jest podzielona na trzy części: „Teoria”, „Między teorią a praktyką” oraz „Praktyka”. W pierwszej Kozubek opisuje podstawy teoretyczne (szczególnie mechanizm projekcji-identyfikacji) oraz kontekst społeczno-kulturowy (postnowoczesność i kultura terapeutyczna), w drugiej zastanawia się nad kluczem doboru filmów, kładąc nacisk na formuły gatunkowe jako współczesną formę mitów. Pobieżne i niekonsekwentne wnioski osłabiają wartość tych dwóch części, a jednocześnie wprowadzają język zbyt hermetyczny dla praktyków zajmujących się filmoterapią. Pomniejszają jednocześnie potencjał trzeciej, praktycznej części książki, ukazującej Kozubek jako humanistkę zaangażowaną.

### **Andrzej Pitrus *MIKE LEIGH PO RAZ PIERWSZY***

Recenzja książki Artura Piskorza *Kino organiczne Mike'a Leigh* (2016). Jak podkreśla Pitrus, publikacja Piskorza jest pierwszą na polskim rynku pracą poświęconą dokonaniom tego brytyjskiego reżysera. Nie jest to jednak kompletna monografia twórcy, bowiem Piskorz ujmuje dokonania bohatera swojej pracy w sposób aspektowy, chcąc nieco zawęzić perspektywę i uczynić tom łatwiejszym w lekturze, ale także zapewne dążąc do samookreślenia przyjętej perspektywy badawczej. Pitrus zwraca uwagę, że Artur Piskorz jest nie tylko kulturoznawcą spoglądającym na kino, ale także anglistą zainteresowanym kulturą Wielkiej Brytanii, w tym również samym jej językiem, co także znalazło odzwierciedlenie w tej publikacji. Recenzent omawia budowę książki i jej najważniejsze założenia metodologiczne, wskazuje jej ewidentne zalety, ale także pewne braki, zaś w zakończeniu pozwala sobie na sugestię, że z autorem *Kina organicznego* należy dyskutować i upominać się o uwzględnienie innych perspektyw interpretacyjnych, choć jego publikacji nie można odmówić spójności.

**Noty o autorach**

**Summary**

**Table des matières**