

W numerze m.in.:

TOŻSAMOŚĆ KINA EUROPEJSKIEGO VERSUS KINO NARODOWE

Mariana Liz PROGRAM „MEDIA”: KONCEPCJA KINA EUROPEJSKIEGO

Artykuł jest rozdziałem drugim z książki Mariany Liz *Euro-Visions. Europe in Contemporary Cinema* (2016). Rozpoczyna się on przeglądem kluczowych zagadnień współczesnego kina europejskiego, a także najważniejszych cech europejskiego przemysłu filmowego, ustanawiając kontekst dla analizy programu Unii Europejskiej o nazwie MEDIA. Autorka przedstawia wyłonienie się, główne cele oraz inicjatywy programu MEDIA, a następnie zdaje sprawę z dyskusji toczącej się wokół promocji tego unijnego programu. W dalszej części omawia sposób, w jaki unijna wizja kina europejskiego jest prezentowana szerszej publiczności. Ponadto autorka zastanawia się nad tym, jak idea Europy kształtuje instytucjonalne dyskusje dotyczące przemysłu audiowizualnego, oraz przygląda się filmom fabularnym, które doczekały się premiery dzięki wsparciu programu MEDIA. Posługując się dogłębną analizą tekstualną, Liz wskazuje konkretne idee Europy w obrębie zarówno formy, jak i treści tych filmów. Rozważa się tu ponad dwieście produkcji, ale studia przypadków obejmują filmy, które są najczęściej „reklamowane” przez Komisję Europejską, na przykład w notatkach i komunikatach prasowych. Studia przypadków dotyczą możliwie największej liczby różnych narodów europejskich, zarówno „wielkich”, jak i „małych” krajów, a także przemysłu audiowizualnego, a ponadto odnoszą się do różnorodnych gatunków filmowych, w tym do produkcji wysokobudżetowych i niezależnych. (M. L.)

Marta Kaprzyk SYTUACJA EKONOMICZNA KINA HISZPAŃSKIEGO W XXI WIEKU. PRÓBA DIAGNOZY

Współczesne kino hiszpańskie można traktować dwojako. Z jednej strony, jako kinematografię narodową, która jest zaangażowana w transnarodowe sieci współpracy i wymiany, a jednocześnie korzysta z transnarodowych kodów i uniwersalnego języka filmowego. Z drugiej strony, kino hiszpańskie jest jedną z kinematografii europejskich silnie uzależnionych od hegemonii „globalnego Hollywood”. W artykule zostały omówione podstawowe cechy współczesnego przemysłu Hiszpanii (takie jak mimetyzm względem kina hegemonicznego, nadmiar produkcji lokalnych i endogamicznych czy uznanie dla kina asymilującego „międzynarodowość autorską”), a także główne trudności, z jakimi musi się zmierzyć badacz najnowszego kina hiszpańskiego. Następnie przeanalizowano dynamikę hiszpańskiej produkcji filmowej, ze szczególnym uwzględnieniem mechanizmów finansowania filmów, a także omówiono hiszpański *box office* (2002-2015). Artykuł kończy krótka refleksja na temat niełatwych relacji kina Hiszpanii z tamtejszą publicznością.

Ewa Fiuk „SZKOŁA BERLIŃSKA”, CZYLI POSTULAT FILMU JAKO SZTUKI ALBO „TEŃSKNOTA ZA OCALENIEM OPOWIEŚCI”

Artykuł jest próbą przedstawienia historii i istoty zjawiska artystycznego, które pojawiło się w kinie niemieckim w połowie lat 90., a które niedługo potem krytycy filmowi okrzyknęli mianem „szkoły berlińskiej”. Działający w duchu odnowy niemieckiego filmu autorskiego reżyserzy, wśród których znajdziemy tak znane dziś nazwiska, jak Maren Ade (*Toni Erdmann*), Valeska Grisebach (*Western*) czy Christian Petzold (*Barbara*), nie stworzyli

wprawdzie nigdy żadnego sformalizowanego ruchu, jednak ich twórczość pozwala się analizować jako pewna całość oparta na określonym porządku ideologiczno-estetycznym, dotyczącym zarówno samych fabuł, ich formalnej konstrukcji, jak i działań okołofilmowych – produkcji, dystrybucji i recepcji. Charakteryzujące się audiowizualną surowością, narracyjną skromnością i realistyczną wymową utwory „szkoły berlińskiej”, realizowane najpierw jako niszowe produkcje telewizyjne, w pierwszej dekadzie nowego wieku wyróżniane podczas kolejnych edycji festiwalu w Cannes, z czasem stały się częścią europejskiego kina głównego nurtu, trafiając do świadomości szerokiej widowni.

Patrycja Włodek *IMPERIUM NIE TRZĘSIE SIĘ W POSADACH. ‘NEO-HERITAGE’ W KINIE I TELEWIZJI BRYTYJSKIEJ XXI WIEKU*

Autorka analizuje powrót sentymentów imperialnych w filmach i serialach brytyjskich XXI w., umieszczając je w tradycji kina dziedzictwa (*heritage*). O ile jednak twórcy filmów z lat 80. i 90. kojarzeni z tym nurtem, np. James Ivory, osadzając akcję w czasach Imperium, ujmowali ją z dystansem, melancholijnie, ale zarazem ironicznie, o tyle strategię współczesne zmieniają się. Wizualnie i tematycznie (życie klas wyższych) filmy, np. *Czas mroku*, oraz seriale, np. *Korona*, są kontynuacją kina dziedzictwa. Przeorientowaniu ulega jednak ocena świata przedstawionego. Stąd pojęcie *neo-heritage*, którego twórcy uwznioślają fikcyjnych (*Downton Abbey*) i historycznych (królowa Wiktorja, Elżbieta II) przedstawicieli klas panujących, manipulując fabułą i narracją tak, by zyskać dla nich nie tylko sympatię widzów, ale też poczucie wyjątkowej roli i misji społecznej pełnionej przez owe warstwy.

Dióg O’Connell *KINO IRLANDZKIE W XXI WIEKU*

Autorka, przyglądając się kinu irlandzkiemu XXI w., patrzy z perspektywy zmian, jakie dokonały się w społeczeństwie Irlandii w ostatnich 50 latach, kiedy to kraj ten przeszedł drogę od tradycji do nowoczesności. Choć autorka skupia się na kinie najnowszym, a więc zrealizowanym po epoce boomu gospodarczego, „celtyckiego tygrysa”, przedstawia też zarys wcześniejszych etapów w historii tej kinematografii, ściśle związanych z przemianami społeczno-ekonomiczno-politycznymi. Tak więc w połowie lat 90. film irlandzki skupiał się na tzw. wielkiej trójcy tematów: Irlandii wiejskiej, Irlandii Północnej i Irlandii katolickiej. Po 1998 r. nastąpił zwrot – kino irlandzkie zdominowały współczesne filmy gatunkowe oraz produkcje przedstawiające Irlandię jako kraj wielkomiejskiego szyku. Filmy, które powstały już po epoce „celtyckiego tygrysa”, odrzuciły jednak tę poetykę, wracając do starych tematów, ale traktując je w nowy, przede wszystkim pod względem narracyjnym, sposób. Te nowe narracje miały przyczynić się do rozbicia mitu cudu gospodarczego i przedstawić alternatywne, peryferyjne, często prowokacyjne doświadczenie tego czasu.

Paulina Gorlewska *O POTWORACH I TRUPACH, CZYLI SYMPTOMY ROZKŁADU POSTSOWIECKIEJ ROSJI W „ŁADUNKU 200” ALEKSIEJA BAŁABANOWA*

Artykuł jest analizą filmu *Ładunek 200* (*Gruz 200*, reż. Aleksiej Bałabanow, 2007) w kontekście postpamięci o traumatycznym sowieckim doświadczeniu. Tłem interpretacji stał się stan rosyjskiej, postsowieckiej tożsamości, uzależniony od wybiórczej amnezji połączonej z nostalgią, które dotyczą Breżniewowskiego zastoju i ostatnich lat istnienia ZSRR. Sowiecka przeszłość rozumiana jest tutaj jako historyczny horyzont oraz kulturowe dziedzictwo. Głównymi narzędziami analizy są teorie pamięci komunikacyjnej i kulturowej – reżyser, aby opowiedzieć o traumach, których nie da się wyrazić własnymi słowami, użył narracji funkcjonujących w rosyjskiej kulturze: tekstów literackich (autorstwa Williama Faulknera i Fiodora Dostojewskiego) oraz filmowych. W jego wizji, która została powtórzona w szeregu filmów wyprodukowanych w pierwszym i drugim dziesięcioleciu XXI w., przemoc stała się głównym kodem społecznych zachowań i fundamentem, który spaja zbiorowość.

Grzegorz Bubak *GLÓWNE TENDENCJE WE WSPÓLCZESNYM KINIE WĘGIERSKIM. SURREALISTYCZNE OPOWIEŚCI, HISTORIA, KTÓRA PRZESTAJE BYĆ MARTYROLOGIĄ, KINO GATUNKÓW PRZEŻYWA RENESANS*

W świadomości polskiego widza kino węgierskie wciąż wiąże się ze stereotypowym postrzeganiem tych filmów jako hermetycznych, nieprzystępnych, ponurych, pesymistycznych w swojej wymowie; tę niedostępność wzmacnia dodatkowo bariera językowa. Obserwując jednak najnowsze dokonania kinematografii węgierskiej, można dostrzec, że wspomniane stereotypy w coraz mniejszym stopniu charakteryzują kino na Węgrzech. Z jednej strony obserwujemy transgresję konwencji, natomiast z drugiej strony powrót do kina gatunków. Jeśli dodamy do tego nowe, uzdrawiające spojrzenie na historię, okaże się, że jesteśmy świadkami rozwoju kina interesującego, potrafiącego o wielu problemach opowiadać w sposób nieschematyczny, a przez to ciekawy i pomysłowy. W kontekście liczny nagród i wyróżnień ryzykowna przestaje być teza, że obecnie kino węgierskie przeżywa swoją drugą złotą erę. W swym artykule autor dokonuje przeglądu najważniejszych tendencji i kierunków we współczesnym kinie węgierskim.

KINO AUTORÓW

Sebastian Jakub Konefał *OPOWIEŚCI SMARTFONOWE: STRATEGIE AUTORSKIE W FILMACH RUBENA ÖSTLUNDA*

Twórczość filmowa Rubena Östlunda wydaje się jedną z najciekawszych egzemplifikacji zmian systemowych, tematycznych oraz formalnych, jakie zaszły w kinie szwedzkim w XXI w. Obrazy reżysera *Turysty* i *The Square* zaburzają percepcyjne przyzwyczajenia widzów, wymykając się łatwym klasyfikacjom filmoznawczym i celnie komentując wiele z aktualnych problemów. Swoją liminalną formą nie tylko odsłaniają niewystarczalność myślenia o współczesnym świecie i twórczości filmowej w binarnych kategoriach, lecz również skłaniają do uznania relatywności popularnych sądów, przekonań i metodologii. Co więcej, dzięki płynności formy i wieloznacznej tematyce interpretacje twórczości Östlunda nie ograniczają się jedynie do voyeurystycznych prób przyglądania się banalności i nieszczerości ludzkich zachowań oraz krytyki szwedzkiego systemu państwa opiekuńczego i neoliberalnej polityki Unii Europejskiej. Przy dokładniejszej analizie mogą bowiem również podążać w kierunku bardziej intymnych form filozoficznego namysłu nad duchową i intelektualną kondycją współczesnego człowieka.

Krzysztof Loska *W CO GRA RUBEN ÖSTLUND? NEORASIZM I KRYTYKA WIELOKULTUROWOŚCI W FILMIE „GRA” („PLAY”)*

Tematem artykułu jest analiza mechanizmów funkcjonowania współczesnego społeczeństwa wielokulturowego na przykładzie filmu *Gra (Play)* Rubena Östlunda, ze szczególnym uwzględnieniem sposobów przedstawiania kwestii rasowych. Tytułowa kategoria „gry” wskazuje na jeden z możliwych tropów interpretacyjnych, związanych z performatywnym wymiarem tożsamości etnicznej, zgodnie z którym rasa wiąże się nie tyle z biologicznym dziedziczeniem, ile z kulturowym systemem oczekiwań, jakie mamy wobec ludzi o innym kolorze skóry. Loska pragnie pokazać, że reżyser narusza tabu, jakim jest kwestia koloru skóry, zmusza do zastanowienia się nad przyczynami konfliktu społecznego, który tylko pozornie nie istnieje, uświadamia widzom, w jaki sposób jest wytwarzana i odgrywana tożsamość, jak układają się stosunki władzy i podległości.

Alicja Helman *TRANSGRESJE I TRANSFORMACJE W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ KORNÉLA MUNDRUCZÓ*

Autorka charakteryzuje Mundrucz0 jako twórcę, który wpisuje się w nurty i tendencje sztuki swoich czasów – niekiedy je wyprzedza nowatorskimi rozwiązaniami, ale zarazem nie przekreśla tradycji. Jego kino to kino transgresji, które nie respektuje granic gatunkowych, rodzajowych, estetycznych, łącząc fabularność i dokumentalizm z tendencjami awangardowymi. Mundrucz0 jest wnikliwym obserwatorem i interpretatorem współczesnej rzeczywistości, ale by odnaleźć i nadać jej sens, sięga daleko w przeszłość, w stronę uniwersalnych mitów, które zrodziła kultura i samo kino. Analizując twórczość Mundrucz0, autorka ukazuje powtarzające się wątki i motywy, które twórczość tę spajają przy całej jej różnorodności. Stale powraca motyw rodziny: dysfunkcyjnej, rozbitej, nieobecnej; bohaterowie pozbawieni przeszłości pojawiają się znikąd, naruszając stan równowagi społeczności sfrustrowanej, wrogiej wobec obcych i siebie nawzajem. Otwarte zakończenia nie rozwiązują problemów ani nie wskazują dróg wyjścia z impasu bądź kryzysu. Zachowaniami postaci kierują seks i przemoc, a ofiarami padają niewinni.

Joanna Sarbiewska „WSZYSTKO, CO STRASZNE, PRAGNIE NASZEJ MIŁOŚCI”. „INNY” POSTHUMANIZMU W UJĘCIU (POST)SEKULARNYM. (PRZYCZYNEK)

Autorka, na przykładzie analizy filmu *Biały Bóg* (2014) Kornéla Mundrucz0, proponuje (post)sekularną wykładnię posthumanizmu. W tym ujęciu stawką byłoby zrozumienie nie-tożsamości (różnicy) nie w perspektywie religijnego/antropocentrycznego szowinizmu (słusznie krytykowanego przez posthumanistów), ale w perspektywie *kenosis*: jako gotowości transcendowania/transgresji granic własnej podmiotowości, niezależnie od przynależnych jej atrybutów: *Bios* czy *Zoe*, i rzeczywistego otwarcia na Innego. Gest *kenosis* stanowiłby tym samym dekonstrukcję zarówno procesu „wykluczania”, jak i „oikoizacji” (famiarnego osvajania) tego, co Obce (*unheimlich*). Afirmacja Obcego, konstytuująca się w akcie ontologicznej Miłości, ustanawia jako warunek porzucenie postawy zawłaszczającej i ekstazyjne wyjście „poza siebie”. Zdaniem autorki uznanie równości modusów istnienia bytów ludzkich i nie-ludzkich, zgodne z postulatem posthumanizmu, powinno spotkać się z (post)sekularną afirmacją nieprzeniknioności (każdego) Innego.

Andrzej Pitrus ATLAS DZIAŁAŃ NIEPOTRZEBNYCH JULIANA ROSEFELDTA

Tekst jest prezentacją twórczości Juliana Rosefeldta, którego *Manifesto* stało się sensacją w świecie zarówno filmu artystycznego, jak i sztuki współczesnej. Rosefeldt reprezentuje sferę tak zwanego filmu galeryjnego. Jego prace sytuują się na pograniczu kina, fotografii i instalacji. Różnorodność stylistyk i tematów utrudnia jednoznaczne podsumowanie jego twórczości, ale uwagę zwracają próby mierzenia się z najnowszą historią Niemiec, a także podejmowane coraz częściej wątki egzystencjalne. Pitrus analizuje również kwestie formalne – bardzo ważne w dokonaniach niemieckiego artysty, coraz częściej sięgającego po rozwiązania rodem z wysokobudżetowych produkcji Hollywoodu.

TRANSGRESJE

Aleksander Kmak NEGOCJACJE PORNOGRAFII W KINIE BRUNONA DUMONTA

Dwa obrazy z filmów *Twentynine Palms* i *Ludzkość* Brunona Dumonta służą w artykule ukazaniu strategii, jakich kino francuskiego ekstremizmu używa, aby negocjować pornograficzność dosłownych obrazów ciała doznających rozkoszy lub – przeciwnie – bólu. Odczytanie ich w kontekście zmysłowej teorii filmu demonstruje, jak w sploty między tym, co prawdziwe i sztuczne w kinie, jest wklany ucieleśniony widz, często zmuszony do zajęcia niewygodnej pozycji patrzącego na obrazy domagające się odwrócenia wzroku. Ataki przypuszczone na widza zostają zinterpretowane jako strategia uwidaczniająca kulturowe

praktyki związane z patrzeniem, a także obchodzeniem się z obrazami – zwłaszcza tymi, z którymi widz wchodzi w szczególnie bliską, zmysłową relację.

Katixa Agirre, Iratxe Fresneda *WYCHODZĄC Z 'BASERRI'. QUEEROWE KINO BASKIJSKIE DZISIAJ*

W niniejszym artykule autorki przyglądają się temu, jak nowe kino baskijskie – zwłaszcza to realizowane w języku baskijskim – reprezentuje seks i miłość w obrębie społeczności LGBT. Agirre i Fresneda skupiają się na dwóch filmach: *Ander* (reż. Roberto Castón, 2009) – historii miłosnej między rolnikiem i jego imigranckim pomocnikiem, oraz *80 dni* (reż. José María Goenaga, Jon Garaño, 2010) – opowieści o romansie między dwiema starszymi kobietami, które przyjaźniły się w młodości. Agirre i Fresneda dowodzą, że tematyka gejowska zostaje w tych filmach spleciona z wyznacznikami tradycyjnej baskijskiej tożsamości, zwłaszcza tymi, które odnoszą się do klasycznego konfliktu tożsamościowego wiążącego się z przynależnością do przestrzeni wiejskiej bądź miejskiej, a nawet prywatnej bądź publicznej, co jest symbolizowane przez *baserri* – tradycyjne baskijskie gospodarstwo wiejskie, które w obu filmach pełni kluczową rolę. (K. A., I. F.)

Ewa Szponar *TRANSGRESYJNA WRAŻLIWOŚĆ FRANÇOIS OZONA*

François Ozon należy do najbardziej rozpoznawalnych europejskich reżyserów. Jego dzieło wpisuje się zaś w rejestr motywów i tendencji określających współczesne kino francuskie: od tradycji *cinéma d'auteur* przez *cinéma du corps* i nową francuską ekstremę po kino *queer*. Jako autor nowej generacji Ozon meandruje między kinem artystycznym a komercyjnym – obszarami, których rozłączność legitymizowała do tej pory praktyki teorii autorskiej. Za kardynalną cechę eklektycznego i postmodernistycznego stylu Ozona można uznać posługiwanie się różnorodnością filmowych konwencji i tworzenie nowych hybrydycznych form. U podstaw większości jego filmów leży zaś wrażliwość melodramatyczna i estetyka kampu. O autorskim charakterze jego dzieł świadczy także zestaw tropów czy obsesji, które powracają w większości jego filmów: temat rodziny, zazwyczaj ujmowany przewrotnie czy wręcz perwersyjnie, a także kwestia genderowej i seksualnej labilności, sondowania, podważania i zacierania różnic oraz ról płciowych, a w szerszym ujęciu – traktowanie płci i ciała jako transgresyjnej drogi samopoznania.

NOWE KINO W PRYZMACIE TEORII FILMU

Adam Cichoń *DELEUZE'A WALKA Z KLISZAMI, CZYLI O POSZUKIWANIU WIDZIALNOŚCI W KINIE SŁÓW KILKA*

Jednym z centralnych problemów książki Gilles'a Deleuze'a poświęconej kinematografii są klisze, które francuski filozof przeciwstawia obrazom prawdziwym. Podział ten ma zasadniczy wpływ na rozważania prowadzone przez Deleuze'a. Klisze rozumiane jako zubożałe obrazy reprezentują szeroko pojęte kino głównego nurtu, a szczególnie kino amerykańskie. Myśliciel chce – jak się wyraża – wyrwać kliszom obrazy. W swoich dociekaniach taką możliwość odnajduje między innymi dzięki filmom Antonioniego. Poszukiwania, które prowadził Deleuze, zdają się zbieżne ze współczesnymi tendencjami w kinie artystycznym, które możemy nazwać poszukiwaniem nowego kina. Szczególną tego egzemplifikacją jest *slow cinema*, nurt w kinematografii, który poszukuje tego, co Deleuze nazwałby prawdziwą widzialnością. Niniejszy artykuł jest próbą zastosowania teorii kina Gilles'a Deleuze'a do opisu *slow cinema* oraz ukazanie specyficznego – kontemplacyjnego – nastawienia do obrazu filmowego.

Z HISTORII KINA

Paweł Sitkiewicz *OPTYCZNE INSTRUMENTACJE. „MUZYKA RYSUNKOWA” W PRZEDWOJENNEJ POLSCE*

Artykuł jest próbą rekonstrukcji zapomnianej, a w zasadzie w ogóle nieznannej, twórczości filmowej Pawła Binna z lat 30. XX w. Inżynier Binn prowadził w swoim domowym laboratorium udane eksperymenty z tzw. dźwiękiem rysowanym, kreowanym na taśmie w miejscu ścieżki dźwiękowej. Zrealizował nawet, o czym milczą tomy historii kina, poklatkowy film pt. *Rysunkowa muzyka* (1934), będący brakującym ogniwiem w historii polskiej awangardy filmowej dwudziestolecia międzywojennego, a także – jak próbuje udowodnić autor – cennym uzupełnieniem osiągnięć awangardy europejskiej. Jednocześnie Sitkiewicz próbuje przybliżyć recepcję „wizualnej muzyki” w przedwojennej Polsce.

Karol Szymański *PSYCHOLOGICZNY BALECIK W KONKRETNYM UKŁADZIE SIŁ. O POLSKIEJ RECEPCJI „WOZU DO WIEDNIA” KARELA KACHYNI*

Wóz do Wiednia (Kočár do Vídně) – arcydzieło kina czechosłowackiego z 1966 r., wyreżyserowane przez Karela Kachynię na podstawie scenariusza Jana Procházky – wzbudził w Polsce w latach 1966-1967 wyjątkowo skrajne opinie. Zastrzeżenia wobec rozgrywającego się w ostatnich dniach II wojny światowej filmu ogniskowały się wokół trzech wątków: zgorzienia związkami miłosnym Czeszki i żołnierza wrogiej armii, sprzeciwu wobec nieheroicznego sposobu ukazania partyzantów oraz oburzenia na pozytywną postać „sympatycznego Niemca”. Krytycy *Wozu do Wiednia* formułowali swoje zarzuty niespotykane ostrym i napastliwym językiem, wykorzystując bogaty repertuar środków stylistycznych i retorycznych nowomowy komunistycznej. Zdaniem Szymańskiego retoryka moralnego oburzenia i intelektualnej niezgody na przesłanie filmu była podszyta w recenzjach dyskursem ideologicznym, zgodnym z ówczesną polityką Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a wykorzystującym przede wszystkim tzw. straszak niemiecki, resentyment czeski oraz zarzuty rewizjonizmu wobec Czechosłowacji szukającej „socjalizmu z ludzką twarzą”. Wszystkie te elementy dyskursu zostały w 1968 r. wykorzystane w Polsce do legitymizacji ostatecznej rozprawy z Praską Wiosną i użycia do tego wojsk Układu Warszawskiego. W związku z tym Szymański widzi w recepcji *Wozu do Wiednia* z jednej strony wyprzedzające bieg wypadków testowanie – w skali mikro i na drugorzędym froncie krytyki artystycznej – środków późniejszej antyczechosłowackiej akcji propagandowej, z drugiej zaś – symptom, wcześniejszego niż dotąd sądzono, przejścia codziennej PRL-owskiej indoktrynacji ideologicznej w stadium metodycznej i umyślnej kampanii propagandowej skierowanej przeciwko Czechosłowacji.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *ANIMOWANY DOKUMENT. NOWY GATUNEK CZY CHWYT MARKETINGOWY?*

W ostatnich latach dużą popularność zdobył termin „animowany dokument” (*animated documentary*). Jest to w dużym stopniu zasługą kampanii promocyjnej filmu *Walc z Bashirem* (2008) Ariego Folmana, który lansowano jako *pierwszy pełnometrażowy animowany film dokumentalny*. Autor przeprowadza krytykę tego nadużywanego terminu, wykazując, że jest to oksymoron i proponując w jego miejsce określenie *non-fiction animation*. Zastanawia się też nad różnicą między funkcjonowaniem animacji w filmie dokumentalnym a jej rolą w „animowanym dokumencie”.

KSIĄŻKI O FILMIE

Andrzej Pitrus *NIEISTNIEJĄCA HISTORIA POLSKIEJ AWANGARDY FILMOWEJ*

Recenzja książki Kamili Kuc *Visions of Avant-Garde Film. Polish Cinematic Experiments From Expressionism to Constructivism* (2016), poświęconej początkom polskiej awangardy filmowej. Autorka omawianego tomu proponuje autorską perspektywę, zwracając uwagę na zjawiska do tej pory nieopisane lub ignorowane. Jej refleksja skupia się na relacjach między filmem i innymi obszarami awangardy. Zdaniem Andrzeja Pitrusa książka jest nie tylko wartościowym wypełnieniem luki w piśmiennictwie poświęconym wczesnemu polskiemu kinu eksperymentalnemu, ale także oryginalną propozycją „alternatywnej” historii kina.

Miłosz Kłobukowski *KONWICKI I OKOLICE*

Przedmiotem recenzji są dwie książki Przemysława Kanieckiego poświęcone twórczości literackiej, filmowej oraz dorobkowi publicystycznemu Tadeusza Konwickiego, jednego z najwybitniejszych pisarzy i filmowców polskich XX w. – *Wniebowstąpienia Konwickiego* (2013) oraz *Samospalenia Konwickiego* (2014). Autor analizuje publikacje Kanieckiego pomyślane i napisane jako wzajemnie się uzupełniające, omawiające zarówno problematykę egzystencjalną, jak i społeczno-polityczną w twórczości Konwickiego. Kaniecki zgłębia dorobek literacki na równi z filmowym, starając się dążyć do przedstawienia drogi ideowej pisarza ze szczególnym uwzględnieniem momentów przełomowych i tendencji do uprawiania autopolemiki. Kłobukowski proponuje namysł nad metodologią przyjętą przez Kanieckiego, sposobem interpretowania zebranego materiału oraz kompozycją dwutomowej monografii.

Michał Oleszczyk *HAS UTKANY Z PRZECZUĆ*

Monografia pióra Annette Insdorf pt. *Intimations. The Cinema of Wojciech Has* (2017) stanowi pierwszą anglojęzyczną próbę całościowego ujęcia twórczości jednego z najważniejszych i najlepiej opisanych w rodzimym filmoznawstwie twórców polskiego kina powojennego. Zwięzła, klasyczna w układzie rozdziałów, ale napisana precyzyjnym językiem i wzorowo skondensowana praca Insdorf stanowi znakomite wprowadzenie w twórczość reżysera, którego główną obsesją tematyczną pozostawał czas w najrozmaitszych przejawach i dla którego formalna doskonałość stanowiła główny wyznacznik poszukiwań estetycznych.

Wojciech Świdziński *ZRÓB SOBIE UNIWERSUM, CZYLI ANATOMIA WSPÓŁCZESNEGO FILMU KOMIKSOWEGO*

Książka Tomasza Żaglewskiego *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego* (2017) jest próbą sformułowania teoretycznego dyskursu poświęconego współczesnemu filmowi komiksowemu. Zdaniem autora w ostatnich latach możemy obserwować niezwykle rozwój tego metagatunku, który od swoich wcześniejszych form odróżnia się poważnym traktowaniem pierwowzoru komiksowego oraz przenoszeniem na ekran narracyjnych i wizualnych struktur komiksu. Żaglewski uważa, że fundamentalnymi cechami tych filmów są hybrydowość, paratekstualność i transmedialność, tworzące razem „trójkąt uniwersalny”. Autor przedstawia oryginalne analizy tego zjawiska, powołując się na takie filmy, jak *Mroczny Rycerz*, *Avengers* czy *Deadpool*. Wnikliwie omawia również okoliczności towarzyszące ich produkcji, wpływ mechanizmów rynkowych, a także kontekst ich recepcji.

Noty o autorach

Summary

Table des matières