

OD REDAKCJI

POLSKIE PRZEŁOMY

Tomasz Łysak *JAK BYĆ KOCHANĄ. KULTUROWE ZAPOŚREDNICZENIE TRAUMY WOJENNEJ W FILMACH Z LAT 60.*

Teoria traumy pojawiła się w latach 90. jako wyraz rozczarowania tekstową orientacją dekonstrukcji i poststrukturalizmu. Jej celem było zwrócenie teorii ku światu. Jednakże w latach 60. polscy filmowcy z zapałem przedstawiali traumy wojenne, jak też ich echa. Przyłożenie narzędzi teoretycznych teorii traumy do trzech filmów: *Dziś w nocy umrze miasto* Jana Rybkowskiego (1961), *Jak być kochaną* Wojciecha Jerzego Hasa (1962) oraz *Pasażerki* Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza (1963) ma trzy cele: ocenę poziomu rozumienia efektów wojennych stresorów traumatycznych w latach 60., odróżnienie uznawanych form przeżycia/śmierci od psychologicznego zranienia, które nie jest godne upamiętniania, a także potraktowanie kulturowych przedstawień traumy jako symptomów szerszych procesów kulturowych i społecznych.

Ilona Copik *NA ZAKRĘCIE. KRAJOBRAZ POLSKIEJ TRANSFORMACJI W FILMACH PRZEŁOMU LAT 80. I 90.*

Celem artykułu jest rozpatrzenie problemu odzwierciedlonej/wykreowanej w polskim kinie przełomu lat 80. i 90. przestrzeni społeczno-kulturowej pierwszego etapu transformacji ustrojowej. Przedmiotem analizy są wybrane filmy z lat 1989-1993 odnoszące się do fazy określanej przez socjologów jako „tranzycja” – moment liminalny procesu przemian, zwiastujący przejście od systemu socjalistycznego do kapitalizmu. W pracy poszukuje się odpowiedzi na pytania, jak filmy ukazują destrukcję dawnego systemu politycznego i jej skutki? oraz jak reprezentują one nowe sfery wolnego rynku i związane z nim przemiany tożsamości? Podejmowane są także kwestie, na ile krajobraz zmiany jest wynikiem ekspresji wolności i forsowania idei nowych możliwości ekonomiczno-społecznych, na ile zaś przestrzenią zamętu, a także, jak rozumiany jest przez filmowców sam proces transformacji (rewolucja, ewolucja czy też powrót do przeszłości). Rozważaniom towarzyszy perspektywa antropologiczna i socjologiczna skoncentrowana na badaniu relacji film – rzeczywistość, związków filmu z przestrzenią kulturowych norm, wartości i tożsamości.

Emil Sowiński *FINANSOWANIE „AMERYKAŃSKICH FILMÓW POLSKICH” W ŚWIETLE BADAŃ ARCHIWALNYCH. PRZYPADEK WŁADYSŁAWA PASIKOWSKIEGO*

Artykuł ma na celu przybliżenie kontekstów produkcyjnych tzw. amerykańskich filmów polskich. Szczególna uwaga została poświęcona – odgrywającej znaczącą rolę w finansowaniu tego typu obrazów – Agencji Produkcji Filmowej (APF). Autor – na podstawie materiałów archiwalnych zgromadzonych w Archiwum Akt Nowych i Archiwum Państwowym Dokumentacji Płacowej i Osobowej w Milanówku – dokonuje analizy systemu oceny eksperckiej APF. W analizie tej odwołuje się do projektów autorstwa Władysława Pasikowskiego z pierwszej połowy lat 90., a więc z okresu, gdy nie był on szeroko rozpoznawalny (karty ocen filmu *Psy*), a także momentu, gdy przyłgnęła do niego łaska skandalisty i twórcy kasowych filmów (karty ocen filmu *Psy 2. Ostatnia krew* oraz *Glock 17*).

Karol Jachymek *OBNAŻYĆ RZECZYWISTOŚĆ. NAGOŚĆ I EROTYKA W KINIE POLSKIM CZASÓW PRZEŁOMU*

Głównym tematem artykułu jest próba przyjrzenia się kinu polskiemu czasów przełomu w kontekście licznie pojawiających się w nim odniesień do tematyki erotycznej i scen nagości. Druga połowa lat 80. i początek lat 90. to bowiem w Polsce okres silnej pornografizacji rodzimej kultury popularnej. Z jednej strony zjawisko to może świadczyć o trwającej wówczas w naszym kraju transformacji ustrojowej i dynamicznie zmieniającej się wtedy sytuacji społecznej, obyczajowej czy politycznej. Z drugiej natomiast można je bez trudu powiązać także z wpływami zachodnich tekstów popkultury (np. kaset wideo czy pism zawierających treści pornograficzne), które coraz śmielej zaczęły przenikać w tamtym okresie do Polski. W rezultacie trwająca wtedy na Zachodzie tzw. druga fala porno-chicu w wyraźny sposób wywarła również wpływ na kształt rodzimego kina, stając się tym samym jednym z ważniejszych katalizatorów rozpoczynającej się wówczas w Polsce rewolucji wyobraźni. W niniejszym artykule analizie zostały więc poddane wybrane zjawiska, które mogłyby świadczyć o na pewno znaczącej, choć nie do końca jednorodnej roli, jaką nagość i erotyka odgrywały w kinie i kulturze polskiej tego okresu. Pokróćce zostały także omówione najważniejsze mechanizmy społeczne, polityczne i kulturowe, które decydowały o kształcie ówczesnej twórczości filmowej.

Michał Piepiórka *JUŻ TYLKO „KILER”. KINO KOŃCA POSTKOMUNIZMU*

Autor artykułu koncentruje się na filmach, które na przełomie wieków zwiastowały załamanie się dotychczasowego sposobu reprezentacji polskiej rzeczywistości po transformacji. W latach 90. najpopularniejsze filmy reprezentowały tak zwane kino bandyckie, którego narracja była zbieżna z tym, co o zakulisowych rozgrywkach na zbiegu biznesu i polityki pisała Jadwiga Staniszkis. Socjolożka określiła lata 90. jako epokę postkomunizmu, w której wciąż rządziły osoby związane z poprzednią władzą – z tą różnicą, że na polu ekonomicznym. Pod koniec dekady ta narracja przestała mieć funkcję wyjaśniającą i zastąpiły ją inne – rozbrajające groźbę postkomunizmu i pokazujące Polskę jako normalny, europejski kraj, niemający balastu komunistycznego. W artykule Piepiórka koncentruje się na filmach sensacyjnych Wojciecha Wójcika i debiucie Patryka Vegi oraz komediach bandyckich, parodiujących takie filmy, jak *Psy* czy *Młode wilki*. W ten sposób autor opisuje strategię radzenia sobie przez polskie kino z traumą postkomunizmu.

STARA EUROPA, NOWA EUROPA

Natasza Korczarowska *„HERITAGE IS DEAD! LONG LIVE HERITAGE!” KINO BRYTYJSKIE W OBLICZU KRYZYSU POLITYCZNEGO*

Kryzysy polityczne prowokują do stawiania pytań o przeszłość i ufundowaną na niej tożsamość. Niepewne jutro kieruje nas ku historii, w której próbujemy znaleźć potwierdzenie naszego stabilnego (narodowego) „my”. *To, kim jesteśmy, wyrasta z nostalgii za przeszłością* – pod warunkiem jednak, że owa przeszłość powraca w formie narracji kompensacyjnych. Zrealizowane na Wyspach po 2016 r. dzieła potwierdzają tezę Pierre’a Sorlina, że *filmy historyczne dostarczają wiedzy wyłącznie na temat okresu, w którym powstały*. Manifestuje się w nich zainteresowanie tymi momentami historii, które okazały się znaczące dla losów nie tylko Wielkiej Brytanii, lecz także całej Europy. Strategie realizowane przez kino „po Brexicie” przywołują w pamięci ideologiczne spory z epoki rządów Margaret Thatcher skoncentrowane wokół *heritage cinema*. Ale czy międzynarodowe sukcesy brytyjskich „filmów o przeszłości” (*Dunkierka*, *Czas mroku*, *Faworyta*) pozwalają spojrzeć na Brexit jak

na „pożyteczną katastrofę” i przywołać głoszone w okresie thatcheryzmu hasło *Brytyjczycy nadchodzą* (lub *Up your bum*)?

Ewa Fiuk CZTERY HISTORIE FILMOWE Z MIASTEM W TLE. O BERLIŃSKIM OBLICZU TRANSFORMACJI W KINIE NIEMIECKIM

Fiuk odnosi się do transformacji ustrojowej lat 1989 i 1990 w Niemczech i spogląda na nią przez pryzmat filmowego obrazu Berlina, zarówno w porządku chronologicznym (okres przed transformacją, podczas niej i po niej), jak i estetyczno-autorskim (osobisty styl autorów, ich przynależność generacyjna, pochodzenie). Spośród wielu filmów poświęconych Berlinowi wybiera cztery, które – jej zdaniem – wyraźnie i w ciekawy sposób oddają atmosferę towarzyszącą transformacji, jej przebieg bądź konsekwencje, a także zaświadczenia o specyficznym i różnorodnym charakterze miasta, będącego miejscem akcji, oraz o zmianach, które nastąpiły w nim od czasów zimnowojennych do dziś, w tym zmianach w jego wizerunku medialnym. Produkcje, do których nawiązuje autorka, to: *Coming out* (1989, reż. Heiner Carow), *Niebo nad Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*, 1987, reż. Wim Wenders), *Good bye, Lenin!* (2003, reż. Wolfgang Becker) i *Oh, Boy!* (2012, reż. Jan-Ole Gerster).

Justyna Maria Gluba CZY KINO MOŻE UCIEC OD WOJENNEJ TRAUMY? FILM CHORWACKI PO 1990 R.

Transformacja ustrojowa w Chorwacji nierozzerwalnie wiąże się z wojną domową, w zdecydowany i brutalny sposób kończącą jugosłowiańską erę. Nowa rzeczywistość wymagała stworzenia kinematografii, która stanie się niezależna i napisze własną historię. W latach 90. konserwatywna narracja partii rządzącej, na czele której stał pierwszy chorwacki prezydent od ogłoszenia niepodległości, Franjo Tuđman, spowodowała, że reżyserzy sięgali po patriotyczne i chrześcijańskie motywy. Było to między innymi potwierdzeniem specjalnej misji, co do której przekonana była elita rządząca, a która polegała na „ucywilizowaniu” swoich bałkańskich sąsiadów. Dopiero po śmierci Tuđmana twórcy filmowi mogli pozwolić sobie na większą swobodę, zarówno jeśli chodzi o środki wyrazu, jak i podejmowane motywy. Do głosu doszli reżyserzy, których młodość przypadła na moment wybuchu, a później apogeum konfliktu zbrojnego. W artykule wzięto pod uwagę trzy filmy powstałe po 2000 r.: *Miłe martwe dziewczyny* (*Fine mrtve djevojke*, reż. Dalibor Matanić, 2002), *Kino Lika* (*Kino Lika*, reż. Dalibor Matanić, 2008) i *Przepraszam za kung-fu* (*Oprosti za kung-fu*, reż. Ognjen Sviličić, 2004). Są to filmy, które wykorzystując narrację kontrastu: my (Chorwaci) kontra oni (Serbowie, Niemcy, Zachód), odchodzą od tematyki wojennej, wciąż jednak subtelnie do niej nawiązując. Dzięki podjętym tematom reżyserom udało się – choć nie kompleksowo – stworzyć przekrój społeczeństwa posttransformacyjnego, borykającego się z nową, kapitalistyczną rzeczywistością i pokłosem doświadczeń wojennych.

Maša Guštin PERTURBACJE KINEMATOGRAFII SŁOWEŃSKIEJ

Słoweńska kinematografia rozwinęła się wyraźnie po 1945 r., kiedy socjalistyczne państwo rozpoczęło budowę struktur nowej kinematografii jugosłowiańskiej, a Komitet Centralny Związku Komunistów Jugosławii decydował o wszystkim, co dotyczyło świata filmowego. W latach 50. i 60. pod skrzydłami studia Triglav Film powstało wiele obrazów, które odniosły sukces i dziś są uważane za klasyki filmu słoweńskiego. Kinematografia słoweńska przeżywała w owym czasie odrodzenie na płaszczyźnie instytucjonalnej: w Lublanie działała Kinoteka, wychodził magazyn filmowy „Ekran”, został otwarty Wydział Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej, powstało Słoweńskie Archiwum Filmowe. W latach 70. w filmach widać krytykę społeczną oraz problematykę jednostki znajdującej się na krawędzi upadku. Lata 80. to ciężki kryzys ekonomiczny i polityczny; pojawiają się także kasety wideo konkurujące z filmami hollywoodzkimi i programami telewizyjnymi. Tym niemniej powstaje wówczas

pierwszy „niezależny” film zrealizowany poza głównymi strukturami produkcyjnymi, punkt przełomowy w liberalizacji słoweńskiej kinematografii. Po uzyskaniu niepodległości Republika Słowenii przejmuje odpowiedzialność za subwencjonowanie produkcji filmowej, którą w dużej mierze tworzy nowe pokolenie reżyserów, skupione na problematyce współczesności i okresu transformacji.

Ilya Tsibets *STARY MIT W NOWEJ ODSŁONIE. KINEMATOGRAFIA ROSYJSKA WOBEC KRYZYSU TOŻSAMOŚCI*

W artykule autor skupia się na problematyce kina o przeszłości imperialnej Rosji, które w XXI w. jest aktywnie wspierane przez obecne władze tego kraju. W pierwszej części tekstu autor odwołuje się do przykładów filmowych z lat 90. i pierwszej dekady XXI w. nawiązujących do wątku imperialnego, udowadniając, że medium filmowe stopniowo stało się narzędziem rosyjskiej polityki historycznej, która sprowadza się do odbudowywania mitu „wielkiej Rosji”. Nasilające się tendencje imperialistyczne są objawem ideowego i tożsamościowego kryzysu, który zaktualizował się podczas transformacji ustrojowej na początku lat 90. i trwa w zmodyfikowanej formie do dnia dzisiejszego. Druga część tekstu jest analizą recepcji filmu *Matylda* (reż. Aleksiej Uczitiel, 2017). Reakcja przedstawicieli władzy i części społeczeństwa rosyjskiego na ten film świadczy o kryzysie rosyjskiej ideologii i o szerzeniu się autokracji, co w perspektywie może doprowadzić do demontażu państwa rosyjskiego.

BLISKI WSCHÓD, DALEKI WSCHÓD – CZAS PRZEMIAN

Elżbieta Wiącek *MIĘDZY PAMIĘCIĄ A HISTORIĄ: ANIMOWANA REWOLUCJA IRAŃSKA*

Totalna islamizacja, która zapanowała w irańskiej kulturze z początkiem lat 80. XX w., przyniosła zmianę wartości właściwych epoce dynastii Pahlawich lat 1921-1979. Otwartość na idee liberalizmu i modernizacji w duchu zachodnim (amerykańskim) została zastąpiona koncentracją uwagi na szyickim islamie. Na temat rewolucji w Iranie w 1979 r. powstało dziesiątki książek, artykułów i filmów. Wśród nich wyróżnia się *Persepolis* (2007) – francuski pełnometrażowy film animowany w reżyserowany przez Marjane Satrapi i Vincenta Paronnauda, na podstawie autobiograficznego komiksu o tym samym tytule, którego autorką jest Satrapi. Żaden z fabularnych przekazów audiowizualnych dotyczących rewolucyjnych wydarzeń nie miał takiego rozgłosu i nie stał się tak popularny w świecie Zachodu. Autorka usiłuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego to właśnie rysunkowa, bardzo subiektywna wersja historii XX-wiecznego Iranu sprawiła, że wydarzenia z izolowanego od czterech dekad kraju utożsamianego z fanatyzmem i terrorem stały się bliskie wielu widzom na całym świecie?

Małgorzata Radkiewicz *FILMOWY ZAPIS ARABSKIEJ WIOSNY*

Termin Arabska Wiosna odnosi się do masowych protestów w krajach Afryki Północnej oraz na Bliskim Wschodzie w 2011 i 2012 r., kiedy w jednych państwach doszło do upadku reżimów lub aktywizacji opozycji, w innych do konfliktów zbrojnych. Wydarzeniom tym są poświęcone filmy fabularne i dokumentalne z Egiptu oraz Syrii, pokazujące z indywidualnej, osobistej perspektywy genezę i przebieg Arabskiej Wiosny oraz jej konsekwencje. Zestawienie różnorodnych poetyk i tematów filmowych pozwala dostrzec społeczny wymiar zdarzeń, których bohaterami są zwykli ludzie, rodziny, kobiety, młodzi aktywiści, zaangażowani w rewolucję. Tekst ukazuje różne obrazy Arabskiej Wiosny, obejmujące pełen napięcia klimat przed jej wybuchem, euforię rewolucyjnych działań oraz tragizm wojskowej interwencji, która w Syrii doprowadziła do wojny domowej. W przeprowadzonej analizie

wybranych filmów, oprócz opracowań naukowych, zostały wykorzystane książki Samar Yazbek, syryjskiej pisarki, która przedstawiła doświadczenia rewolucyjne i wojenne z perspektywy aktywnej uczestniczki.

Krzysztof Loska *APICHATPONG WEERASETHAKUL – O POLITYCE I WIDMACH*

Twórczość Apichatponga Weerasethakula rozważana jest jako przykład sztuki zaangażowanej, odnoszącej się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości Tajlandii. O wydarzeniach historycznych reżyser nie opowiada wprost, lecz posługuje się konstrukcją alegoryczną, za pomocą której pozwala przemówić duchom tych, którzy odeszli lub zostali skrzywdzeni. Analiza kontekstu politycznego łączy się z refleksją nad obecnością widm, dlatego metodologicznym punktem odniesienia jest dla autora tekstu widmontologia Jacques'a Derridy. Propozycja francuskiego filozofa pozwala zrozumieć, jaką rolę pełnią duchy w dziełach tajlandzkiego artysty. W swoim artykule Loska skupia się nie tylko na filmach fabularnych Apichatponga, ale również na jego projektach wideo i instalacjach multimedialnych, by pokazać, na czym polega nawiedzenie i w jaki sposób zmusza ono do przyjrzenia się temu, co wyparte z oficjalnej narracji, czyli przemocy, okrucieństwu i nieprzepracowanej traumie.

Andrzej Pitrus *POZBAWIONY TYTUŁU ESEJ O PAŃSTWIE, KTÓRE ODWRÓCIŁO SIĘ OD WŁASNYCH DZIECI*

Trzęsienie ziemi w Syczuanie (2008) było nie tylko naturalnym kataklizmem, ale również „plamą na honorze” chińskiego rządu, chcącego zmienić wizerunek kraju. Chiny – w przededniu Olimpiady w Pekinie – miały być krajem nowoczesnym, otwartym na świat, dynamicznym i wolnorynkowym. Autor artykułu podejmuje problem ideologicznego uwikłania dyskursu o katastrofie, która nawiedziła jedną z najbiedniejszych prowincji Chin. Interesują go reakcje artystów – bardzo różne, od zdecydowanie krytycznych po jawnie propagandowe. Najbardziej znanym twórcą, który zareagował na kryzys w Syczuanie, był Ai Wei Wei. Początkowo zaangażowany w organizację Olimpiady, szybko stał się wrogiem numer jeden chińskiego reżimu. Ciekawe są jednak również głosy innych artystów. Andrzej Pitrus spogląda na nie w kontekście ustrojowej pseudozmiany, jaka nastąpiła w Chińskiej Republice Ludowej.

Z HISTORII FILMU

Tomasz Kłys *BRESSON „AVANT LA LETTRE”, ALBO STYLISTYCZNE ĆWICZENIE NA PIĄTKĘ: „SPRAWY PAŃSTWOWE”*

Sprawy państwowe (*Affaires publiques*, 1934), debiutancki film Roberta Bressona, długo uchodził za zaginiony. Odnaleziony w Cinémathèque Française w roku 1987, okazał się sporą niespodzianką, która ukazała Bressona jako reżysera niczym nie przypominającego rozślawionego przez Paula Schradera twórcy „stylu transcendentalnego”. W swym artykule Kłys przywołuje genezę i produkcyjne konteksty filmu, odsłonięte przez Colina Burnetta w książce *The Invention of Robert Bresson: The Auteur and His Market*, a w analizie fabuły i rozwiązań formalnych odsłania Bressonowskie inspiracje: absurd rodem z surrealistycznej i dadaistycznej awangardy, poetycko-fantastyczny komizm wczesnych filmów René Claira, amerykańską burleskę i anarchizm Jeana Vigo. Istotnym aspektem filmu, powstałego tuż po przełomie dźwiękowym w kinie, jest dokonana z zastosowaniem wyrafinowanych gagów „dekonstrukcja” relacji między obrazem, dźwiękiem i faktycznym źródłem dźwięku.

Paweł Sitkiewicz *POWRÓCIĆ DO KINA WIZUALNEGO. BOROWCZYK I LENICA W ZESPOLE AUTORÓW FILMOWYCH „KADR”*

Autor ukazuje, na szerokim tle epoki, kulisy zawiązania słynnego duetu oraz powstania dwóch eksperymentalnych filmów Waleriana Borowczyka i Jana Lenicy dla Zespołu Autorów Filmowych „Kadr”. Filmy te, czyli *Był sobie raz...* (1957) i *Dom* (1958), zrealizowane poza ówczesnym systemem produkcji filmów rysunkowych i kukiełkowych, uchodzą za symboliczny początek tzw. polskiej szkoły animacji. Okazały się również przepustką dla obu autorów do międzynarodowej kariery. Na podstawie nowych dokumentów autor rekonstruuje artystyczny program Lenicy i Borowczyka, którzy w 1957 r. spisali swój manifest artystyczny. Próbuje ponadto wyjaśnić, dlaczego obie krótkometrażówki powstały w zespole zajmującym się produkcją pełnometrażowych filmów aktorskich, dlaczego zostały powitane jako przełom w dziedzinie kina animowanego oraz jakie były konsekwencje festiwalowych sukcesów tego duetu. Na marginesie autor ukazuje kulisy pracy nad niezrealizowanym projektem filmu średnometrażowego – adaptacją *Kolonii karnej* według Kafki.

Marcin Maron *ROZWÓJ SZTUKI OPERATORSKIEJ W LATACH 60. I W PIERWSZEJ POŁOWIE LAT 70. EUROPA, USA, POLSKA*

W artykule podjęty został problem wzajemnej zależności rozwoju technologii filmowej i przemian estetycznych w filmie artystycznym w okresie tzw. kina modernistycznego, w latach 60. i w pierwszej połowie lat 70. XX w. W pierwszej części artykułu przedstawiona została rola operatorów francuskich (m.in. Raoul Coutard), angielskich (m.in. Walter Lassally), włoskich (m.in. Carlo di Palma, Vittorio Storaro) i amerykańskich (m.in. Haskell Wexler, Adam Holender) w powstawaniu nowatorskich efektów ekranowych. Druga część artykułu dotyczy rozwoju technologii i sztuki operatorskiej w Polsce. Przypomniane zostały m.in. przełomowe dokonania Jerzego Wójcika w zakresie filmu czarno-białego oraz przemiany zachodzące w filmie polskim na przełomie lat 60. i 70., związane z wykorzystaniem przez polskich autorów zdjęć filmowych, zwłaszcza Zygmunta Samosiuka i Witolda Sobocińskiego, artystycznych możliwości taśmy barwnej Kodaka. Połowa lat 70., mimo trudnej sytuacji ekonomicznej polskiej kinematografii, jawi się jako okres nowych tendencji i możliwości filmu polskiego związanych z wysoką świadomością artystyczną polskich operatorów, przyswajaniem przez nich zmian technologicznych, a także z nowymi, neoawangardowymi trendami pojawiającymi się w tym okresie w sztuce polskiej (Warsztat Formy Filmowej).

TEORIA FILMU – REINTERPRETACJE

Grzegorz Wyczyński *SPÓR O PODMIOTOWOŚĆ W TEORII FILMU. KOGNITYWIZM I POSTSTRUKTURALIZM W ASPEKCIE ICH PRZECIWIENSTW ORAZ PRÓB SYNTEZY*

Jak słusznie wskazują autorzy reprezentujący odmienne orientacje badawcze, współczesna teoria filmu stawia w centralnym punkcie swoich refleksji zagadnienia widza. Różnice, jakie w tej kwestii zachodzą między różnymi tradycjami, są związane z odrębnymi sposobami rozumienia podmiotowości. Jest to problem wykraczający poza grunt czysto filmoznawczy i odsyłający do bogatych kontekstów filozofii, psychologii, biologii czy socjologii. W prezentowanym tekście autor skupia się na sporze o podmiotowość widza toczącym się między kognitywizmem a poststrukturalizmem. W pierwszej części Wyczyński zarysowuje podstawowe różnice występujące między tymi podejściami. Następnie podejmuje próbę wykazania, że między kognitywizmem a poststrukturalizmem nie istnieje absolutna przepaść i tradycje te mogą się owocnie przenikać. Pogląd taki został ufundowany na wizji podmiotowości rozchwianej, której wyczerpujące ujęcie wymaga łączenia różnych optyk.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *DLACZEGO NIE LUBIĘ REKLAM W KINIE*

Autor zastanawia się, jaki cel ma wyświetlanie w kinach przed seansami, często przez pół godziny, reklam, skoro badania wykazują, że większość widzów albo nic z nich nie pamięta, albo je odpuszcza. Zdaniem badaczy i krytyków wyświetlane reklamy są jednym z powodów systematycznego bywania widzów w kinie. Biorąc pod uwagę ceny reklamowania się w kinie, na większości seansów (z wyjątkiem wielkich hitów) można by w ogóle nie pobierać opłat, bo zysk ze sprzedaży biletów stanowi tylko mały procent dochodów kin z reklam. W tym systemie film staje się tylko narzędziem reklamodawców. Sztuka się nie liczy. Zauważyli to już dawno artyści, np. Richard Serra czy Wim Wenders.

KSIAŻKI O FILMIE

Ewa Fiuk *DOMNIEMANA NIEWINNOŚĆ*

Artykuł jest recenzją książki Patrycji Włodek pt. *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018). Fiuk omawia w nim strukturę i metodologię publikacji, przedstawia główne tezy autorki oraz nawiązuje do konkretnych przykładów filmowych, którymi posługuje się ona w swoim wywodzie. Fiuk zwraca także szczególną uwagę na bardzo istotny dla rozważań Włodek kontekst, mianowicie konstruowalność i konwencjonalność kultury, w tym także kultury filmowej, oraz rozmaite – ważne dla samej koncepcji fabularnych omawianych filmów – paradygmaty funkcjonowania produkcji filmowej, m.in. polityczny i technologiczny. Ponadto autorka odnosi się do rozważanych przez Włodek powiązań między twórczością filmową lat 50., epoki reaganizmu i okresu rządów Baracka Obamy, wskazując na odmienne powody, charakter i efekty fascynacji erą Eisenhowera w czasach późniejszych.

Magdalena Saryusz-Wolska *O KINIE NIEMIECKIM Z PRZYJEMNOŚCIĄ*

Książka Andrzeja Gwoździa *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie (1949-1991)* (2019) przedstawia szeroką panoramę kina NRD i RFN w omawianym okresie. Autor kreśli bogaty obraz kinematografii niemieckiej tego czasu, wskazując czytelnikom kilkaset filmów. Książka uporządkowana jest chronologicznie i zajmuje się zarówno dziełami kanonicznymi, jak i popularnymi czy rozrywkowymi. Autor nie przedstawia usystematyzowanych problemów badawczych ani nie podąża za konkretną metodologią, lecz raczej dzieli się historiami, które stoją w tle omawianych filmów, a także własnymi impresjami i przyjemnościami płynącymi z obcowania z kinem.

Kamila Żyto *POSKROMIENIE ZŁOŚNICY, CZYLI NARRACJA FILMOWA NA ROZDROŻACH HISTORII*

Autorka omawia książkę Jacka Ostaszewskiego *Historia narracji filmowej* (2018). Celem recenzji jest pokazanie oryginalności propozycji polskiego badacza oraz usytuowanie jej na tle innych pozycji poświęconych tej samej problematyce. Punktem referencyjnym stają się tu przede wszystkim, choć nie tylko, konsekrowane na gruncie rodzimego filmoznawstwa koncepcje teoretyków filmu: Davida Bordwella i Kristin Thompson. Ostaszewski stara się wejść w polemikę z amerykańskimi badaczami, jednocześnie rozwija ich myśl i – co najistotniejsze – pokazuje rozwój trybów narracyjnych w perspektywie historycznej.

Noty o autorach

Summary

Table des matières