

W numerze m.in.:

WOJNA, IDEOLOGIA, PAMIĘĆ

Marta Wróbel „OSTATNI ETAP” WANDY JAKUBOWSKIEJ JAKO PIERWSZY ETAP POLSKIEGO KINA IDEOLOGICZNEGO

Ostatni etap z 1948 roku w reżyserii Wandy Jakubowskiej to pierwszy polski powojenny film próbujący rozliczyć się z rzeczywistością obozu koncentracyjnego i potwornością faszyzmu w ogóle. Nazywany relikwią narodową i celulooidowym requiem miał być nie tylko zapisem pamięci, ale też przestrogą na przyszłość. Autorka stara się spojrzeć na film Jakubowskiej z perspektywy współczesnego odbioru. Przywołując więc ówczesne reakcje na dzieło – głównie recenzje i listy czytelników - proponuje dialog widza '48 i widza żyjącego dzisiaj. Z jednej strony mamy okazję prześledzić niegdysiejszy zachwyt nad prawdziwością obrazu, a z drugiej pretensje do reżyserki za zbyt uproszczenie i złagodzenie wizji obozu. Obserwujemy również zarzuty krytyków wobec błędów konstrukcyjnych filmu przy jednoczesnym uznaniu dla jego ideologicznej wymowy. Sama Wróbel definiuje strukturę filmu przez przejście od paradokumentaryzmu do tendencyjnego patosu i propagandowości *Ostatniego etapu*. Patrzy na film obiektywnie i odrzuca wszelkie narosłe wokół niego mity.

Paulina Kwiatkowska OBRAZY CZASOPRZESTRZENI W FILMIE „PASAŻERKA” ANDRZEJA MUNKA

Pasażerka, to ostatni, niedokończony film zmarłego tragicznie wybitnego reżysera Andrzeja Munka (1961). Film został ukończony przez przyjaciół i współpracowników reżysera na podstawie pozostawionych materiałów. Wiadomo, że Munk nie był w pełni zadowolony z wszystkich ówczesnych materiałów i planował wprowadzenie pewnych zmian. Film w niezwykle sposób łączy dwie formy „zapisu pamięci” – fotografię i film. Autorka prowadzi bardzo ciekawy wywód zestawiając i interpretując różne przestrzenie pamięci, które można w filmie odnaleźć.

Piotr Zwierzchowski CZY „SĄSIEDZI” OPOWIADAJĄ O SĄSIADACH? FILMOWA WIZJA BYDGOSKIEGO WRZEŚNIA 1939

Film Aleksandra Ścibora-Rylskiego pt. *Sąsiedzi* z 1969 miał być obrazem upamiętniającym wydarzenia, jakie miały miejsce 30 lat wcześniej w Bydgoszczy, na przełomie sierpnia i września 1939 roku. Wydarzenia te polska strona nazwała dywersją mniejszości niemieckiej, a niemiecka zaś masakrą niemieckiej cywilnej ludności miasta. Nagle sąsiedzi wystąpili przeciw sąsiadom i do dziś toczą się historyczne spory, kto był tutaj prześladowcą a kto ofiarą. Zwierzchowski akcentuje potencjał jaki był do wykorzystania przy realizacji filmu. Przedwojenna Bydgoszcz to miasto na pograniczu dwóch kultur, polskiej i niemieckiej, tak więc skomplikowane i niejednoznaczne relacje między narodami mogłyby się stać fantastycznym materiałem do analizy. Film Ścibora-Rylskiego poszedł jednak w innym kierunku. Zamiast zgłębiać złożoność sąsiedzkich stosunków uprościł je i sprowadził do biało-czarnego schematu dobro/zło, gdzie pierwsze jest zawsze przyporządkowane Polakom, a drugie Niemcom. Według autora celem *Sąsiadów* była czysta propaganda, i to propaganda antyniemiecka, charakterystyczna dla Polski lat 60. Dychotomiczne podziały i stereotypowość filmu wpisuje się w panujący wówczas nurt antygermanizmu bezwzględnie propagujący pogląd, że Niemcy są odwiecznym wrogiem Polski. Tak więc perspektywa czasu realizacji,

lat 60, nie tyle oferuje dystans do opowiadanej historii, ale raczej narzuca gotową, spreparowaną interpretację ideologiczną.

Tomasz Łysak *O NIEMOŻLIWEJ WIERZE W DOKUMENT. „FOTOAMATOR” DARIUSZA JABŁOŃSKIEGO*

W 1987 roku w Wiedniu odnalezione zostały kolorowe slajdy z getta łódzkiego autorstwa, Waltera Geneweina, austriackiego księgowego getta. W 1998 Dariusz Jabłoński wykorzystując historię Geneweina i jego slajdów, nakręcił film dokumentalny – *Fotoamator* zestawiający dwie rzeczywistości – portretowany przez Austriaka świat getta jako dobrze prosperującego przedsiębiorstwa i realność zapamiętaną przez Arnolda Mostowicza, Żyda, który przeżył łódzki koszmarny. Skoro bohaterowie mają dwie różne historie, odmienne też muszą być ich spojrzenia. Stąd niezgoda Mostowicza na rzeczywistość przedstawioną przez Geneweina, przeświadczenie, że to obraz przekłamany i nie odpowiadający w żaden sposób pamięci tego miejsca. Łysak stara się rozwikłać tajemnicę różnicy tych perspektyw i zrozumieć prawdę spojrzenia każdej ze stron. Stara się również przyjrzeć z bliska samemu pojęciu dokumentu, zbadać jego możliwości obiektywnego zapisu rzeczywistości. Próbuje zanalizować klisze obrazów związane z pamięcią Holocaustu (takie jak wizerunek bramy do obozu Auschwitz z napisem *Arbeit macht frei*) i mechanizmy burzenia tych klisz i przyzwyczajęń (pojawienie się koloru w obrazie Holocaustu – jak na slajdach Geneweina).

KINO I POLITYKA

Jolanta Lemann-Zajček *DREPTANIE W MIEJSCU. PROMOCJA FILMU DOKUMENTALNEGO W LATACH 1945-1946*

W pierwszych latach powojennej Polski film dokumentalny reprezentowany był niejako przez dwa pokolenia artystyczne (autorka próbuje zweryfikować to pojęcie by uniknąć szkodliwej generalizacji) – starsze, składające się z członków lub sympatyków przedwojennego jeszcze Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i młodsze – twórców należących do Warsztatu Filmowego Młodych, kierowanego przez Antoniego Bohdziewiczza. Chociaż kino młodych reżyserów było znacznie bardziej oryginalne niż twórczość starszych kolegów; chociaż proponowało autorską kreację zamiast zwykłej rejestracji, nie miało szans na zaistnienie na polskim rynku. „Film Polski” ówczesna władza kinematograficzna, hamował ich promocje, odsyłał na półki zwykle argumentując swoje decyzje niedostatkami technicznymi filmów bądź brakiem w nich klarowności ideologicznej. Natomiast dokumenty starszych twórców, najczęściej będące po prostu materiałem propagandowym, traktowane były przez „Film Polski” priorytetowo, bo prezentowały obowiązującą linię ideologii nowej władzy. Paradoksalnie więc, ówczesne „młode” polskie kino dokumentalne lepiej znane było widzom zagranicznym, niż rodzimym. Doceniane na międzynarodowych festiwalach w Polsce było kinem celowo zaniedbywanym.

Anna Misiak *CENZURA FILMOWA PO ZJEŹDZIE W WIŚLE*

Misiak wnikliwie opisuje mechanizmy działania cenzury kinematografii PRL po zjeździe w Wiśle, na którym ustalono zarówno artystyczne jak i ideologiczne wytyczne dla polskich filmowców, aż do odwilży w roku 1956. Autorka przedstawia sposoby kontrolowania przez aparat partyjny twórczości kinematograficznej w Polsce i problemy reżyserów i scenarzystów z tym związane.

WOJCIECH JERZY HAS

Waldemar Frąć *OBRAZ CZASU W SAMOTNOŚCI. „PĘTLA” WOJCIECHA JERZEGO HASA*

Autor, powołując się na teorie Erwina Panofsky'ego i Maurice'a Merleau-Ponty'ego przywołuje problem możliwości artystycznej transcendencji kina, jego zdolności do zapanowaniem nad materialnością przedstawianego świata. Według Frąca wizualność *Pętli* W.J. Hasa przybliży ów film do nieprzekraczalnej granicy, za którą medium filmowe miałyby mieć pełną optyczną władzę nad rzeczywistością, nad materialną tożsamością przedmiotów. Autor próbuje też przełożyć te teorie na fundamentalny sens *Pętli* jakim jest traumatyczne przeżywanie czasu w absolutnym odczuwaniu samotności.

Iwona Grodź *OSOBLIWA FOTOGENICZNOŚĆ. FOTOGENICZNOŚĆ „PĘTLI” WOJCIECHA JERZEGO HASA*

Artykuł jest próbą spojrzenia na film *Pętla* (fabularny debiut reżysera) z perspektywy jego organizacji wizualnej, której niektóre elementy wskazują na bliskość z estetyką ekspresjonistyczną. Plastyczność *Pętli* wynika częściowo z samej „fotogeniczności” opowiadania Marka Hłaski, którego jest adaptacją. Niemniej najistotniejszą rolę odgrywa tu wyobraźnia malarska samego reżysera, który inspirował się sztukami plastycznymi od początku swej twórczości. W związku z tym analiza i interpretacja filmu skupia się na opisie warstwy plastycznej obrazu. Przedmiotem szczegółowych badań jest określenie znaczenia i funkcji: operowania światłem, elementów scenografii filmowej, które czynią plastyczność obrazu zauważalną, takich jak: ukształtowanie przestrzeni: mieszkania głównego bohatera, knajpy „Pod orłem” i miasta, także symbolicznego znaczenia rekwizytów, kostiumu itp. Ostatecznym wnioskiem jest stwierdzenie, że „ekspresjonizm” *Pętli* nie powinien być jedynie utożsamiany z wąsko rozumianym kierunkiem w sztukach plastycznych początku XX wieku. Istotne jest podkreślenie, że taka ontologia tego filmu może wiązać się z ogólniejszą ideą wewnętrznnej jedności, co pokazane i ukryte.

Piotr Litka *TYLKO DWIE SCENY. WIZJA GALICYJSKIEGO MIASTECZKA W „SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ” WOJCIECHA JERZEGO HASA*

Piotr Litka próbuje nakreślić specyfikę mitycznego już galicyjskiego żydowskiego miasteczka z tekstów Brunona Schulza, Andrzeja Chciuka, Szołema Alejchema, a przede wszystkim z *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa, będącego nie tylko adaptacją prozy Schulza, ale też, jak twierdzi autor, esejem na schulzowskie tematy.

MASZYNOPIS ZNALEZIONY W KRAKOWIE. Z Wojciechem Jerzym Hasem rozmawia Piotr Jaworski

W rozmowie z Piotrem Jaworskim Wojciech Jerzy Has wyjaśnia dlaczego jego filmy najczęściej są adaptacjami literatury (Schulza, Hłaski, Prusa, Dygata, Brandysa i innych), co pobudza jego wyobraźnię i jak wygląda podział pracy na planie jego filmów. Mówi też o współpracy ze studentami szkoły filmowej w Łodzi – jakie jest jego spojrzenie na związki literatury, a przede wszystkim muzyki klasycznej na umiejętność konstruowania struktury filmowej. Wywiad Jaworskiego to rozmowa z twórcą dojrzałym i wiedzącym, czego w kinie powinien poszukiwać filmowiec.

JERZY WÓJCIK

OBECNOŚĆ ŻYWIÓŁÓW. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Seweryn Kuśmierczyk

Dla Jerzego Wójcika żywioły – woda, ogień, ziemia, wiatr, śnieg – mają ogromne znaczenie nie tylko dla warstwy wizualnej obrazu, ale także jego treści i jej interpretacji. Żywioły uruchamiają świat, tworzą jego pełnię, są wizualizacją jego sensów, a także przybliżają obraz

do naszego doświadczenia tego świata. W wywiadzie z Sewerynem Kuśmierczykiem operator opowiada o wpływie odczuwania żywiołów na jego pracę z kamerą, o tym, jak mimochodem, przez obiektyw doszedł do teorii fraktali i o przyszłości kina, którą widzi w odrywaniu w widzialnych żywiołach niewidzialnych, boskich znaczeń.

WE WROTACH ŻYCIA. O FILMIE „WROTA EUROPY”. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Seweryn Kuśmierczyk

Wrota Europy to adaptacja opowiadania Melchiora Wańkowicza *Szpital w Cichiniczach* opowiadającym o wydarzeniach 1918 roku na kresach wschodnich. Reżyser, Jerzy Wójcik, w rozmowie z Sewerynem Kuśmierczykiem mówi o wadze pamięci przeszłości narodowej, o symbolice zawartej w filmie, triadach symbolicznych, o metaforze zimy i koncepcji kolorystycznej zastosowanej w filmie. Opowiada też o współpracy z operatorem, Witoldem Sobocińskim i chwali wrażliwość audiowizualną Zbigniewa Koniecznego, autora muzyki do *Wrót Europy*.

Jerzy Wójcik, Andrzej Mularczyk WROTA EUROPY (KOŃCOWY FRAGMENT SCENARIUSZA)

Końcowy fragment scenariusza filmu *Wrota Europy*.

PRZYGODY Z ANIMACJĄ

Michał Bielawski OD „TANGA” DO „KAFKI”. OD KLASYCZNEJ ANIMACJI DO KINA CYFROWEGO

Bielawski bada drogę twórczą Zbigniewa Rybczyńskiego pod kątem używanych przez artystę technik – od zapisu analogowego, przez magnetyczny, aż do cyfrowego. Według autora Rybczyński zawsze szukał takich rozwiązań technicznych, które byłyby najbliższe jego rozumieniu kina – kina będącego zaprzeczeniem imitacji życia (a za taką uważał tradycyjną kinematografię). Reżyser wiecznie więc eksperymentował próbując dopasować język artystyczny do coraz to nowszych osiągnięć techniki, a jednocześnie sam stał się wynalazcą, by móc dać w pełni wyraz swoim poszukiwaniom. Bielawski twierdzi, że eksperymentatorstwo Rybczyńskiego w dziedzinie rozwiązań technicznych było właściwie powolną ewolucją i nieustannym ulepszaniem jednej jedynej techniki zapisu – wielokrotnej ekspozycji. Autor śledzi poszukiwania reżysera opisując jego spotkania z kolejnymi nowościami, takimi jak system High Definition (HD) czy Motion Control.

Katarzyna Mąka ANIMACJA I FILOZOFIA. O ADAPTACJI FILMOWEJ „13 BAJEK Z KRÓLESTWA LAILONII” LESZKA KOŁAKOWSKIEGO

13 bajek z królestwa Lajlonii to cykl filmowych adaptacji opowiadań filozoficznych Leszka Kołakowskiego. Realizacji projektu podjęli się najważniejsi i najwybitniejsi twórcy polskiej animacji – dlatego też cykl jest zbiorem dzieł bardzo różnorodnych zarówno pod względem stylistyki, jak i wykorzystywanych technik. Według autorki najciekawszym filmem z cyklu jest *O największej kłótni* w reżyserii Zbigniewa Koteckiego. Ta opowieść o trzech braciach, z których każdy symbolizuje inną postawę życiową to bajka o sztuce właściwego wyboru, który nieodwołalnie decyduje o losach bohaterów. Dla Mąki film Koteckiego jest również szczególnie interesujący ze względu na swój wymiar intertekstualny – *O największej kłótni* odwołuje się bowiem bezpośrednio do estetyki i tematyki twórczości Petera Bruegela. Z jednej strony sens filozoficzny i symbolika malarstwa Bruegela nakłada się na wymowę bajki Kołakowskiego i wzmacnia ją, z drugiej jednak zmienia jej charakter - stylistyczna prostota właściwa filozofowi zostaje zastąpiona bujną i rozbudowaną stylistyką typową dla twórczości holenderskiego malarza. W ten sposób *O największej kłótni* skierowana zostaje do dwóch

adresatów – jej proste, choć bajkowe prawdy filozoficzne przeznaczone są dla dzieci, zaś wyrafinowana wizja estetyczna – dla dorosłych, którzy będą umieli rozpoznać szereg odniesień kulturowych w niej zawartych.

NOWE KINO, NOWE KONTEKSTY

Ewa Mazierska *POGRAŻONY W KRYZYSIE. PORTRET MĘŻCZYŹNY W POLSKIM KINIE POSTKOMUNISTYCZNYM*

Mazierska kreśli portret mężczyzn w polskiej kinematografii okresu postkomunistycznego. Dostrzega bowiem wyraźną dominację mężczyzn po obu stronach kamery, a także w tematyce i problematyce większości polskich filmów ostatnich lat. Owa dominacja, zdaniem Mazierskiej, nie jest jednak oznaką siły patriarchalnej ideologii, ale wręcz przeciwnie – świadectwem kryzysu męskości. Autorka śledzi kilka motywów szczególnie mocno obecnych w polskiej kinematografii współczesnej: nostalgii za „złotym czasem męskości”, tęsknoty za męską hegemonią (obecnej przede wszystkim w adaptacjach klasyków literatury narodowej) oraz mizoginizmu objawiającego się w antypatii czy agresji mężczyzn wobec kobiet bądź też w zupełnym braku zainteresowania nimi.

Katarzyna Taras *KOMU CYFRA SPRZYJA?*

Katarzyna Taras zastanawia się nad statusem i miejscem kamery cyfrowej we współczesnym polskim kinie. Zauważa przemiany w traktowaniu nowego medium – wreszcie „cyfra” zaczęła być traktowana jako pełnowartościowe narzędzie zapisu, stojące na równi z kamerą 35 mm. Autorka analizuje także sposoby potraktowania „cyfry” w polskim młodym kinie – kiedy to kamera staje się narzędziem poznania rzeczywistości lub też (albo substytutem) komunikacji pomiędzy filmowymi bohaterami. Próbuje opisać, jak technika cyfrowa może wpływać na fakturę zdjęć, a także jak, dzięki swej mobilności i lekkości, pozwala nadać zarówno obrazom, jak i samej historii szczególnie intymny i autentyczny charakter.

Kinga Gałuszka *KOCHAM TEN KRAJ. O PEWNYM „MŁODYM” POLSKIM POKOLENIU*

Kinga Gałuszka zastanawia się nad problemem istnienia, statusu i definicji tego, co dziś próbuje się nazwać „młodym kinem polskim”. Autorka zaznacza, że termin ten został stworzony jedynie na potrzeby finansowanego przez TVP cyklu *Pokolenie 2000*, składającego się z filmów fabularnych o tematyce współczesnej. Píše także, że trudno młodych polskich twórców nazwać „pokoleniem” – brakuje im wspólnej, spójnej wizji pokoleniowego doświadczenia, takiej, jaka była udziałem choćby twórców „kina moralnego niepokoju” z lat 70. Po przełomie 1989 roku zmieniła się w Polsce rzeczywistość społeczna, a co za tym idzie - tożsamość społeczeństwa. W naturalny sposób zmieniły się więc także oczekiwania widza i funkcja kina. Według Gałuszki młode filmy polskie ani nie są w stanie tych oczekiwań spełnić, ani też nawiązać szczerego i pełnego kontaktu ze współczesnym widzem. Autorka próbuje jednak spojrzeć na omawiane filmy właśnie pod tym kontem i szuka drogi wyjścia z impasu młodego kina.

Z HISTORII FILMU

Marek Hendrykowski *REYMONT, IZMY I KINO*

W prozie Władysława Reymonta Marek Hendrykowski odnajduje przede wszystkim kinowość – widoczną nie tyle w samej technice pisarskiej, co w wyobraźni pisarza, w jego kinematograficznym widzeniu świata. Owa filmowość prozy Reymonta nie wynika jedynie z zainteresowania, jaką twórca ten darzył sztukę filmową, ale z jego wewnętrznej potrzeby

konstruowania swoich światów przedstawionych w sposób zbliżony do metod czysto filmowych: przemienność planów, przemieszanie tematów, zmienność punktów widzenia, epizodyczna struktura rzeczywistości. W tym temperamencie twórczym i w tych cechach techniki autor widzi nawet podobieństwa Reymonta do jednego z największych filmowców kina niemego, Davida Warka Griffitha. Według Hendrykowskiego Reymont to artysta wiecznie poszukujący własnego miejsca w nowoczesnej sztuce, artysta elastyczny i świadomie eklektyczny, na użytek własnej kreatywności czerpiący z przeróżnych kierunków artystycznych, od realizmu, przez impresjonizm, naturalizm, symbolizm, aż do modernizmu i ekspresjonizmu. To także pisarz głęboko zaangażowany w życie społeczne swojego narodu, prozaik o zacięciu dokumentalisty, który chłodny opis wydarzeń zastępował żywą relacją, reporterską, prozą.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *KINO OSOBNE ANDRZEJA PAWŁOWSKIEGO*

Kineformy Andrzeja Pawłowskiego najpierw początku były po prostu projekcjami ruchomych abstrakcyjnych obrazów rzucanych na ekran; potem, po zarejestrowaniu przez artystę owych projekcji, *Kineformy* przybrały postać filmową. Marcin Giżycki naświetla sylwetkę Pawłowskiego jako twórcy w awangardowy sposób eksperymentującego z tworzeniem obrazów i uznając osobność jego działalności ustanawia jednocześnie jej miejsce w sztuce.

KSIĄŻKI O FILMIE

Lucja Demby *CUDOWNY KINEMO*

Autorka chwali antologię Tadeusza Szczepańskiego i Bogusława Żyłki *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*. Pozycja ta przywołuje osiągnięcia tak ważnego dla historii i teorii kinematografii światowej filmoznawstwa radzieckiego w Polsce postkomunistycznej nadal traktowanego marginalnie i po macoszemu. *Cudowny Kinemo* poszerza horyzonty refleksji nad kinem pierwszych jego lat, uzupełnia jej obraz o mniej znane wypowiedzi klasyków radzieckiej myśli filmowej i przywraca tym rozważaniom ich pierwotną świeżość. Według autorki książka Szczepańskiego i Żyłki to obowiązkowa lektura zarówno dla teoretyków i historyków filmu, a także ciekawostka dla zwykłych widzów.

Sławomir Sikora *ANTROPOLOGIA MEDIÓW*

Według autora *The Antropology of Media. A Reader*, antologii redagowanej przez Kelly Askew i Richarda R. Wilka, książka ta ma za zadanie przedstawić antropologię mediów jako subdziedzinę antropologii, a także świadczy, że wbrew utyskiwaniom na kryzys w dyskusjach nad mediami, rozważania te mają przed sobą przyszłość. Autor podkreśla różnorodność tekstów i podejmowanych wątków i ocenia pozycję jako bardzo cenną.

FILM W POLSCE 2001 (cz. 3)

Oprac. Beata Kosińska-Krippner

Noty o autorach

Summary

Table des matières