

W numerze m.in.:

Jan Andrzej Kłoczowski *OP WSPÓŁCZESNY KONFLIKT MIĘDZY „SANCTUM” A „SACRUM”, CZYLI MONOTEIZM W SPORZE Z POLITEIZMEM*

Autor zwraca uwagę na odnowę myślenia politeistycznego w pewnych nurtach myśli postmodernistycznej. Przytacza tu poglądy niemieckiego postmodernisty Odo Marquarda, który opowiada się za przywróceniem oświeconej polimityczności, gdyż wszelka monomityczność (także monoteizm) prowadzi jego zdaniem do totalitaryzmu, zaprzeczenia wolności. Ojciec Kłoczowski opisuje także ostre spięcie Emmanuela Levinasa z poglądami naukowców i pisarzy głoszących chwałę sacrum m.in. Rudolfa Otto i Mircei Eliadego. Levinas krytykował wszelkie formy religijności, które byłyby różne od biblijnego monoteizmu, a tym samym występował przeciwko kategorii sacrum, której krytykę przeprowadził na płaszczyźnie religijnej i filozoficznej.

SACRUM I FILM

Paul Coates *TO MOŻE BYĆ JEZUS: O CHRYSZTUSIE I FIGURACH CHRYSZTUSA*

Autor zwraca uwagę, na to, iż istnieje w krytyce nurt, który przypisuje każdemu dziełu filmowemu konotacje religijne, uwznioślając je, w sposób często nieusprawiedliwiony. Jako przykład podaje analizy, które przyrównują do Chrystusa takie postaci, jak Superman, John Connor z *Terminatora* i Neo z *Matrixa* czy Tomek z *Krótkiego filmu o miłości* Kieślowskiego, w których na plan pierwszy wysuwa się funkcję odkupieńczą tych postaci. Identyfikacja funkcji odkupieńczej, czy imiona biblijne nie są wystarczającym powodem by utożsamiać tych bohaterów z Jezusem czy innymi postaciami z Biblii. Coates szuka odniesień religijnych na głębszym poziomie, odwołując się do metody psychoanalitycznej i w tym celu przywołuje takie filmy, jak *Tam gdzie rosną poziomki* Bergmana, *Idiotę* Kurosawy, trylogię Von Triera, wreszcie filmy *Jesus Christ Superstar* Jewisona i *Piłata i innych* Wajdy.

Olivier Clement *KILKA UWAG NA TEMAT KINA I CHRZEŚCIJAŃSTWA*

Clement zastanawia się nad obliczem i funkcją kina we współczesnym świecie, nad obecnością ducha chrześcijaństwa w kinie. Postuluje też nowe spojrzenie i nowy, ewangelizujący sposób traktowania filmu. Według niego kino jest liturgią cywilizacji planetarnej, jest językiem metaplanetarnym, który może kreować wspólnotę poza językiem. Działa przede wszystkim na emocjonalność człowieka, sztuką imaginacji, która pasywnie pogrąża nas w pozbawionym znaków orientacyjnych oceanie psychiki. Może odrealniać świat zastępując rzeczywistość wizją. Potrafi też jednak kwestionować podstawowe zasady moralne, banalizować seks i śmierć, nie tyle redukować je, co nihilistycznie łączyć ze sobą. Postuluje więc przerwanie lunatyizmu przez pogłębienie trwogi i zdumienia, pobudzenie tęsknoty za pięknem wspólnoty. Mówi, że jarmarczny akademizm typowy dla tematu Chrześcijaństwa zastąpić trzeba odwagą i wolnością tworzenia. Według Clementa ewangelizować i odnawiać wyobraźnię chrześcijańską można jedynie przez pójście drogą, którą nazywam drogą „dostojewską”: trzeba przemieniać „smutek śmierci” w „smutek Boga”.

ks. Marek Lis *BIBLIA W FILMIE BIBLIJNYM. SACRUM I PROFANUM*

Autor próbuje znaleźć definicje „filmu biblijnego”. Szuka kryteriów, które pozwolą decydować, jaki film mieściłby się w ramach tej kategorii. Skupiając się na definicjach

pochodzących z licznych słowników, encyklopedii i opracowań filmowych stara się usystematyzować dotychczasowe podejścia do problemu. Celem jego wywodu nie jest jednak ustalenie czy film biblijny stanowi odrębny gatunek, ale raczej odpowiedź na pytanie, jak realizowana w filmie „biblijność” może być postrzegana i oceniana. Autor Konstruuje typologię filmów o tematyce biblijnej – od bezpośrednich adaptacji tekstu Pisma Świętego, poprzez próby wejścia w wymiar duchowy Biblii, aż do przywoływania archetypów występujących w niej postaci i sytuacji (przy szczególnym uwzględnieniu osoby Chrystusa, jego Pasji i problemu odkupienia świata).

Agnieszka Morstin-Popławska *PLACZ NAD OBRAZEM. PROBLEMATYKA KICZU RELIGIJNEGO W FILMIE JERZEGO ŁUKASZEWICZA „FAUSTYNA”*

Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie o przyczyny żywotności kiczu w obrębie ikonografii religijnej zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego. Powstrzymując się od jednoznacznej oceny zjawiska, autorka śledzi mechanizmy powstawania i funkcjonowania kiczu religijnego poddając analizie film Jerzego Łukaszewicza "Faustyna". Pytanie o możliwość współlistnienia kiczu i sacrum jest tu pytaniem o to, czy poprzez język kiczu można wyrazić prawdy najgłębsze i najistotniejsze. Tekst jest rozdziałem pracy magisterskiej *Kicz w kinie polskim lat 90.*

Monika Piętas *BIBLIJNY WYMIAR „OFIAROWANIA” ANDRIEJA TARKOWSKIEGO*

Według autorki *Ofiarowanie* Andrieja Tarkowskiego ma charakter medytacji religijnej i bezpośrednio odnosi się nie tylko do wydarzeń opisanych w Biblii, ale i do ich znaczeń. Związek tego filmu z Biblią można obserwować na czterech płaszczyznach: tematu, treści, rzeczy przedstawionych oraz elementów formy. Przestrzenie rzeczywistości ekranowej i świata biblijnego bardzo wyraźnie łączą się ze sobą - w obu widoczny jest ten sam porządek moralny i sens eschatologiczny. Piętas wnikliwie analizuje związki i odniesienia, jakie łączą te dwie płaszczyzny. Stara się też umieścić *Ofiarowanie* w kontekście teorii reżysera dotyczących istoty i misji twórczości artysty w ogóle.

DOŚWIADCZENIE TRANSCENDENCJI?

Vivian Sobchack *ROZSZERZONE SPOJRZENIE W ZAWĘŻONEJ PRZESTRZENI. KIEŚŁOWSKI I KWESTIA TRANSCENDENCJI*

Autorka wykorzystując myśli Claude Lévi-Straussa oraz filozoficzne teorie spojrzenia Jacquesa Lacana i Keiji Nishitaniego bada sposoby rozszerzania przestrzeni pola wizualnego stosowane przez Krzysztofa Kiesłowskiego, głównie w pierwszej części cyklu *Dekalog*. Według autorki w filmie tym reżyser, przy całym swym realizmie i racjonalności w postrzeganiu świata, wszczepia węń jednak elementy irracjonalności, objawiające się w logicznej przypadkowości i emocjonalnym niepokoju. Sobchack analizuje sposoby nadawania przedmiotom nie tylko autonomii, ale i mocy znaczenia i nadawania znaczeń. Idąc za Lacanem autorka twierdzi, że przedmioty u Kiesłowskiego mają swoje własne, złowieszcze spojrzenie i pole wizualne, którym negują i zastępują nasze, ludzkie. Spojrzenie człowieka zostaje zdecentralizowane, a pole wizualne pozbawione antropocentrycznego charakteru, Tym samym tracimy władzę nad własnym spojrzeniem, a więc i pozbawieni złudzeń co do pełnej kontroli nad naszą egzystencją i otaczającym nas światem.

Krzysztof Kopczyński *DLACZEGO SĘDZIA NIE CHICHOCZE? GŁOSA DO INTERPRETACJI „CZERWONEGO”*

Autor zastanawia się nad obecnością perspektywy metafizycznej w *Czerwonym* Krzysztofa Kiesłowskiego. Zestawia gotowy film z tekstem scenariusza i zauważa, że reżyser w pracy

nad filmem ostatecznie usunął wszelkie bezpośrednie odwołania do Boga, do konkretnego systemu wiary i religii; odwołania tak liczne w scenariuszu. Dzięki temu postacie stają się bardziej złożone, opowieść bardziej wyrazista i wieloznaczna, a przekaz mniej oczywisty. Obecność pewnego rodzaju sakralnej metafizyki, duchowości pozostaje w tekście filmowym, ale kryje się poza słowami, jej odnalezienie wymaga skupienia i pracy widza.

Sławomir Sikora *KOLORY CZASU*

Kolory raju Majida Majidiego (1999) i *Uniesie nas wiatr* Abbasa Kiarostamiego (1999) to dwa ciekawe choć pozornie całkiem różne filmy irańskie. Autor ukazuje, że jedną z ważnych i kluczowych kwestii dla ich zrozumienia jest sprawa czasu. Upraszczając i trywializując można mniemać, że to zamieszkanie w czasie (a nie panowanie nad nim) pozwala człowiekowi osiągnąć pełnię człowieczeństwa. Choć w filmach ową dychotomię czasu można próbować przełożyć na opozycję: tradycyjny - nowoczesny sposób życia, to jednak można również twierdzić, że zamieszkanie w czasie nie musi być obce także człowiekowi współczesnemu.

Beata Pieńkowska *WSPÓŁCZESNY BOHATER ROMANTYCZNY W „ZMORACH” WOJCIECHA MARCZEWSKIEGO*

Autorka wpisuje Zmory Wojciecha Marczewskiego w nurt kina, którego wyznacznikiem była pewna magiczność, wizyjność, plastyczność, a nawet barokowość w odróżnieniu od kina moralnego niepokoju lat 70., które cechowała doraźność problematyki i niejednokrotnie publicystyczny sposób przedstawiania. Pieńkowska stwierdza, że kostium i rekwizyty służyły w Zmorach charakterystyce współczesności i jej problemów. Autorka analizuje poszczególne szczeble inicjacji głównego bohatera (dziecięcą naiwną wiarę w duchy, czary i czarownice, doświadczenie śmierci, fascynację erotyką, odkrycie relatywności świata, konfrontację ideałów z rzeczywistością, zainteresowania polityczne, początek przyjmowania ról społecznych i w końcu pojawienie się problemów religijnych i światopoglądowych. Pieńkowska nazywa jego osobowość romantyczną czyli rozpiętą między boskością a nicością: boskością ze względu na natchnione, a w perspektywie bluźniercze relacje z Bogiem, do których doprowadzić może jego postępujący kryzys wiary, a nicością z powodu wątplenia i szaleńczego zawierzenia poezji, sztuce i miłości. Bohater idzie drogą romantyczną, bo utwierdza w sobie przekonanie o mocy indywidualności.

Iwona Grodź *MISTERIUM SZTUKI. O „RĘKOPISIE ZNALEZIONYM W SARAGOSSIE” WOJCIECHA J. HASA*

Autorka analizuje film Wojciecha J. Hasa *Rękopis znaleziony w Saragossie* w kontekście sztuki rozumianej jako sacrum, jako dziedzina w której człowiek dostępuje swego zbawienia. Według Grodź w filmie tym reżyser celebrował misterium sztuki uznając jej niedoskonałość, a nawet tandetność. Był to zdaniem autorki przełom w jego twórczości, gdyż od tej pory Has zaczął „marzyć” na ekranie. Grodź próbuje zgłębić tajemnicę ekranowego kształtu niezwyklej szkatułkowej, igrającej ze schematami narracyjnymi powieści Jana Potockiego. Według autorki sztuka była w ujęciu Hasa idealnym ucieleśnieniem sfery sacrum. Opisuując „hieroglificzny” charakter filmu Hasa i próbując dotrzeć do głęboko ukrytego prawdziwego sensu jego dzieła autorka wskazuje na labiryntowe ukształtowanie przestrzeni w filmie i związane z tym znaczenia, a także na nacechowane znaczeniowo miejsca zdarzeń oraz postacie i rekwizyty biorące w nich udział. Wspomina też o nawiązaniach do kabały, astrologii, magii liczb, symboliki masońskiej i znaczeń kart Tarota w kompozycji filmu.

Joanna Tereszczuk ŚWIAT KARNAWAŁU – KARNAWAŁ ŚWIATA. WIZJA RZECZYWISTOŚCI SKARNAWALIZOWANEJ W FILMIE MIŁOŠA FORMANA „AMADEUSZ”

Według autorki *Amadeusz* to opowieść o relacji pomiędzy skostniałym, nielogicznym światem a jednostką, która nie mieści się w jego ramach. Sam Mozart swoim sposobem bycia i stosunkiem do artystycznej twórczości wydobywa na jaw i ośmiesza rządzące światem absurdy, wnosi coś, co rozprzestrzeniając się w świecie rozsądza jego strukturę. Atrybutem i znakiem rozpoznawczym Mozarta jest jego śmiech – śmiech ambiwalentny, będący jednocześnie obscenicznym chichotem (to pierwiastek chaosu) i śmiechem Boga (to boski porządek). Jest więc śmiechem karnawałowym, bo z jednej strony neguje to, co niedorzeczne (aspekt negatywny), a z drugiej potwierdza istnienie wyższego porządku (aspekt pozytywny). Staje się w końcu prawdą najwyższą, jest równoznaczny z dostępem do mądrości, objawia się jako element logiczny, komentuje niedorzeczności świata i odsłania absurdalne prawa świata rządzonego konwenansem. Tereszczuk kontrastuje Mozarta z jego zazdrosnym rywalem, Salierim. Podczas gdy ten pierwszy wznosi ze sobą logikę i zasady karnawału, jest błaznem na cesarskim dworze, drugi reprezentuje ład, porządek i konformizm.

Grażyna Stachówna ELŻBIETA I – KOBIETA I KRÓLOWA

Autorka analizuje sposób przedstawienia królowej Elżbiety I w filmie Shekhara Kapura *Elizabeth* (1998). Według niej przedstawiony tu obraz władczyni znacznie różni się od jej innych filmowych portretów. Różnica polegałaby przede wszystkim na tym, że tym razem Elżbieta nie jest rozczarowaną królową, która chce kochać jak zwykła kobieta, ale raczej rozczarowaną zwykłą kobietą, która chce zostać prawdziwą królową. Stachówna dzieli filmowy żywot Elżbiety na dwa etapy – pierwszy, kiedy jest przede wszystkim kobietą, wpisany w sferę profanum; drugi, kiedy jest już tylko władczynią, przynależący do sfery sacrum. Od tego momentu królowa zmienia zupełnie swój wizerunek. W białych szatach i z bladą twarzą staje się żywym mitem, bóstwem – w białych ucharakteryzowana na „Glorianę” i wieczną dziewicę. W ten sposób zaspokaja potrzebę mitu, który ratować ma świat przez chaosem i upadkiem rzeczywistości historycznej.

Wojciech Otto „BÓG W SUPERMARKECIE”. KRZYSZTOFA SIWCZYKA POEZJA MEDIALNA

Autor porusza zagadnienie wpływu rozwoju techniki i nowych form przekazywania informacji na sztukę, a konkretnie na literaturę. Nowy typ literatury jaki powstaje w wyniku tego oddziaływania ze względu na zawartość tematyczną oraz rozwiązania warsztatowe Otto nazywa literaturą medialną i jako przykład podaje poezje twórcy młodego pokolenia Krzysztof Siwczyka. Otto analizuje medialność jego twórczości przejawiającą się na kilku płaszczyznach dzieła. W każdym tomie poezji Siwczyka autor odnajduje inne przejawy medialności np. wplatanie w tekst nazw produktów codziennego użytku w takiej formie jakby były ofertą sprzedaży, wizualizacja środków poetyckich, wplatanie w tekst nazw nośników audiowizualnych, stylizacja języka poetyckiego na język mediów, wykorzystanie sformułowań z codziennych newsów, filmów, programów TV, wykorzystanie technik filmowego obrazowania i narracji, scenariuszowe techniki zapisu. Za Siwczykiem Otto stawia pytanie o miejsce Boga w rzeczywistości, w której wszystko jest na sprzedaż. Bóg jawi się w niej według Otto jako symbol tajemnicy, wartość ponadczasowa, która jest antidotum na bólączki skomercjalizowanego świata. Bóg Siwczyka stoi na półce obok reklamowanych przedmiotów, jest produktem codziennego użytku, ale według autora choć panuje takie przekonanie to Siwczyk pokazuje wszechobecność Boga w każdym aspekcie i chwili naszego życia.

RZECZYWISTOŚĆ JEST CIEKAWSZA. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Łukasz Maciejewski

Łukasz Maciejewski rozmawia ze Stanisławem Lemem o adaptacjach filmowych jego prozy, o „optysemizmie”: rzeczywistości, w stosunku do której ani optymizm ani pesymizm nie są terminami usprawiedliwionymi, a pojęcia sacrum i profanum wzajemnie się przenikają, o sektach, internecie, bełkocie informacyjnym, badaniach nad ludzkim genomem, współczesnej sztuce, Harrym Potterze, kinie, telewizji, literaturze fantastycznej i zmierzchu kultury wysokiej.

ŚMIERĆ W KINIE

Monika Milewska ŚMIERĆ U NARODZIN KINA

Jedną z pierwszych dostrzeżonych przez ówczesną prasę zalet kinematografu była możliwość stwarzania przez niego iluzji życia. Dzięki niej kino dawało ludziom nadzieję na choćby namiastkę nieśmiertelności. Nie tylko utrzymywało na taśmie twarze i ruchy postaci obecnie żyjących, ale i pozwalało myśleć o „wskrzeszaniu” dawno zmarłych. Taka przynajmniej powinna być geneza pierwszych filmów historycznych. Co zaskakujące, pierwsze filmy kostiumowe po obu stronach oceanu poświęcone były nie życiu, lecz zgonom sławnych osób: Marii Stuart, Robespierre’a, Marata... Paradoks ten może być pozorny, gdyż śmierć należy tu rozumieć nie jako zaprzeczenie życia - niefilmowy bezruch - ale jako najintymniejszą tego życia część – umieranie. Filmy te dążyły jednak nie tylko do wywołania ekscytacji cudzą intymnością, ale i do symbolicznego przewyciężenia śmierci. Śmierć, którą można było powtarzać nieskończoną ilość razy za cenę kinowego biletu, przestawała być absolutna.

Paulina Kwiatkowska OTCHŁAŃ, MĘKA, PRZEKROCZENIE

Kwiatkowska w dramacie Woyzecka – zarówno w jego literackiej wersji autorstwa Georga Büchnera jak i filmowej Wernera Herzoga – widzi przede wszystkim rysy rytualnego poszukiwania przez Człowieka prawdy o sobie. Według niej Woyzeck, choć uwikłany w rzeczywistość społeczną, istnieje poza nią, ucieka od niej do swego wnętrza i tam próbuje odnaleźć drogę do wewnętrznej prawdy i odkupienia. Odkupienia możliwego tylko po złożeniu ostatecznej ofiary. Autorka śledzi dokładnie sposób, w jaki Herzog opowiada i pokazuje nam świat i wewnętrzną walkę bohatera. Analizuje jego artystyczne wybory – świadomą teatralizację filmu, operowanie muzyką, światłem, malarskością kadru. Zestawia też filozoficzne i ideologiczne intencje zarówno Büchnera, jak i Herzoga, z teoriami Antonina Artauda dotyczącymi jego Teatru Okrucieństwa.

Grażyna Świętochowska ŚMIERTELNA CHOROBA

Twórczość Krzysztofa Zanussiego z lat 70 kojarzona była przede wszystkim z *nowoczesnym myśleniem naukowym*. Z czasem jednak jego filmy przyjęto oznaczać kluczem religijnych poszukiwań, gdzie racjonalizm spotyka się z próbą odnalezienia pewnej transcendencji, z poszukiwaniem Boga. Sam reżyser podporządkowuje je kategorii filmów „konfesyjnych”, adresowanych do ludzi zainteresowanych postacią związaną z pewnym wyznaniem. Ukryty tu religijny aspekt rzeczywistości przedstawionej nie oznacza jednak obecności Boga, ale zaledwie jego przecucie. Z rozważaniami tej natury nieodłącznie związany jest problem śmierci, tak charakterystyczny dla twórczości Zanussiego. Wątek śmierci, fabularny i myślowy, sposób jego prowadzenia staje się też powodem bardzo ambiwalentnych interpretacji. Z jednej strony pozostaje przecież podstawowym problemem filozoficznym, intelektualnym wyzwaniem, z drugiej ewokuje płaszczyznę eschatologiczną, jest *problemem metafizycznym wobec którego człowiek musi dokonać ostatecznego samookreślenia*. Autorka śledzi ten wątek w filmach Zanussiego i stara się skategoryzować jego ewolucję.

Andrzej Zalewski *OPOWIEŚCI Z ZAŚWIATÓW. „SOK Z ŻUKA” I ŚMIERĆ POSTMODERNISTYCZNA*

Sok z żuka Tima Burtona można zaliczyć do szeroko pojętego nurtu filmów opowiadających o zaświatach, duchach, życiu pozagrobowym. Ale tak jak większość filmów tego nurtu skonstruowanych jest dość konwencjonalnie i w tenże sposób traktuje też kwestię dychotomii życia i śmierci (na poziomie komunikacji między nimi i ich przestrzennego położenia), *Sok z żuka* łamie te konwencje i przez to może być określony jako film postmodernistyczny. Zalewski opisuje sposoby zamazywania wszelkich opozycji przez Burtona, uciekanie od jednoznacznych sensów, wartościowania i funkcji, jakie kino tego typu, w swej tradycyjnej, konwencjonalnej wersji, zawsze wspierało.

Jadwiga Głowa *HOMO PATIENT – HOMO CREATIVUS*

Autorka analizuje dramat ludzi starych, chorych, niepotrzebnych, nie tylko jako temat filmowy ale także jako wyznacznik współczesnej kultury. Z jednej strony dokumenty w przejmujący sposób ukazujących wegetację ludzi „czwartego wieku” (*Taboo. Memento Mori*, Christohe Gachet - 1996), z drugiej ciepłe i pełne szacunku filmy czeskiej „szkoły” dokumentu z twórczością Hanaka i Rychlika.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *GDZIEŚ W AMERYCE*

Autor przedstawia reakcje krytyki amerykańskiej na dwa najnowsze filmy europejskie dotyczące Stanów Zjednoczonych. *Dogville* Larsa von Triera został przyjęty z dużym niepokojem, a recenzje amerykańskich krytyków były bardzo emocjonalne, pełne czasem dość zaskakujących, wysoce polemicznych stwierdzeń i zazwyczaj odznaczały się niechęcią wobec filmu i jego twórcy, choć nie brakowało też amerykańskich obrońców tego dzieła. Z podobnie kontrowersyjnym przyjęciem, częściej negatywnym niż pozytywnym, spotkał się film Brunona Dumonta *Twentynine Palms*. Również temu filmowi prasa postawiła zarzut o antyamerykańskość, ale – jak podkreśla Giżycki- najbardziej interesujące były głosy krytyków próbujących podejmować z Dumontem polemikę.

KSIĄŻKI O FILMIE

Tadeusz Szczepański *REHABILITACJA KINA MORALNEGO NIEPOKOJU*

Kino moralnego niepokoju uznaje się za dość integralny i spójny rozdział w historii polskiej kinematografii, ale oceny jego wartości artystycznych pozostają sceptyczne. Książka Dobrochny Dabert *Kino moralnego niepokoju* rehabilituje tę formację artystyczno-ideową i stanowi jej pełne opracowanie. Autorka daje w niej szeroki kontekst filmów tego czasu (biorąc pod uwagę wymiar czasowy, pokoleniowy, tematyczny i polityczny), a także dokonuje analizy i interpretacji poetyki i etyki kina moralnego niepokoju.

Elżbieta Wiącek *OD MOSKWY PO MADRYT*

Tekst jest omówieniem książki Ewy Mazierskiej i Laury Rascaroli pt. *From Moscow to madrid: Postmodern Cities, European Cinema*, w której autorki zastanawiają się nad specyfiką portretowania miast w kinie europejskim. Wiącek zaznacza, że Mazierska i Rascaroli wprowadzają do współczesnej refleksji krytycznej znaczącą innowację: do badania europejskiego filmowego miasta stosują koncepcje zaczerpnięte z literatury postmodernistycznej. Podkreślają też, że przedmiotem ich studiów jest nie tylko miasto „realne”, ale przede wszystkim „miasto-tekst”, nieustannie się przeobrażające, będące

zarówno bytem materialnym, jak i doświadczeniem mentalnym. Jest przestrzenią wytworzoną przez specyficzne społeczne relacje i formy komunikacji. Książka jest zbiorem tekstów podzielonym na trzy kategorie: Stara Europa (Madryt, Neapol, Marsylia), Europa Postkomunistyczna (Warszawa, Berlin, Moskwa) i Wielka Brytania.

FILM W POLSCE 2002 (cz. 2)

Oprac. Beata Kosińska-Krippner

Noty o autorach

Summary

Table des matières