

W numerze m.in.:

## **NOWE KINOW KRAJU ŚRODKA**

### **Jerome Silbergeld *DZIECI MELODRAMATU. NIE-DRAMAT, PSEUDO-DRAMAT, MELODRAMATYCZNA MASKARADA I DRAMAT DEKONSTRUKCYJNY (CZ. 1)***

Autor analizuje różne sposoby wykorzystania konwencji melodramatu w kinie chińskim Piątej Generacji w relacji do klasycznej definicji melodramatu ukształtowanego w dziewiętnastowiecznej Francji. Kino Piątej Generacji odznacza się niezwykłą kreatywnością i żywotnością. Autora interesuje w kinie tego nurtu wyrafinowane połączenie chińskiej specyfiki kulturowej i nowoczesnego języka filmowego wywodzącego się z trendów Zachodnich. Silbergeld omawia filmy twórców, których dzieciństwo i wczesna młodość przypadły na lata Rewolucji Kulturalnej. Doświadczenie to ukształtowało w sposób istotny ich świadomość twórczą. Pragnęli oni odrzucić ograniczenia stylu socrealistycznego, schematyzm wątków i postaci, w imię wolności twórczej. Ale sama rzeczywistość, ze swoimi twardymi strukturami państwa komunistycznego oraz wszechobecnością partii i dyktatu politycznego, narzucała im ograniczenia. Kwestie funkcjonowania jednostki w świecie zdominowanym przez abstrakcyjne idee dobra narodu, dyscypliny czy interesu społecznego i narzuconej z góry pogardy dla indywidualizmu oraz postaw jednostkowych pojawiają się w wielu filmach tego nurtu. Silbergeld analizuje pod tym kątem takie filmy, jak *Black Cannon Incident* w reż. Zhanga Yimou oraz *Big Parade* i *King of Children* w reż. Chena Kaige.

### **Alicja Helman *WIEJSKIE KINO ZHANGA YIMOU***

Autorka zauważa, że filmy Zhanga Yimou układają się w cykle, w obrębie których istnieje wyraźna więź tematyczna i stylistyczna, jak też powracające wątki, motywy, postaci. Cykl taki tworzą m.in. filmy, które Helman określiła mianem „wiejskich”, ze względu na ich lokalizację: m.in. debiut operatorski Zhanga Yimou – *Żółta ziemia*, reż. Chen Kaige (1984), *Czerwone sorgo*, *Ju Dou* (1989), *Historia Qiu Ju* (1992), *Wszyscy albo nikt* (1999), *Droga do domu* (1999). Prawie wszystkie „wiejskie” filmy Zhanga Yimou, które autorka opisuje mają źródła literackie, choć reżyser znał życie i ludzi ze środowisk tam pokazanych także z własnego doświadczenia, zesłany w czasach Rewolucji Kulturalnej do pracy na wsi. Filmom tym – podobnie jak i ich pierwowzorom – przypisywano intencję wyrażania treści politycznych poprzez metafory, parable i iluzje, kamuflowane tak, by nie budzić podejrzeń cenzury, np. poprzez ucieczkę w historię, przedstawianie losów kobiet, które potrafią lepiej wyrazić ucisk i niewolę chińskiego ludu, bo zawsze dźwigały większy ciężar. We wszystkich „wiejskich” filmach Zhanga Yimou główna rola przypadła właśnie kobietom. Zdaniem autorki jego „wiejskie kino” posiada wszystkie cechy typowe dla kina Piątej Generacji: nacisk na jakość wizualną kosztem koherencji narracyjnej, ambiwalentny charakter postaci, niewielkie znaczenie dialogu, rozwiązania charakterystyczne dla dokumentów – wykorzystanie cięć skokowych, dźwięku i przestrzeni pozakadrowej.

### **Anna Michalak *WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI. ANALIZA PRZEMIAN STYLU CHENA KAIGE NA TLE ROZWOJU PIĄTEJ GENERACJI***

Autorka opisuje przemiany stylu chińskiego reżysera Chena Kaige, należącego do formacji artystycznej Piąta Generacja, łączącej twórców filmowych, którzy debiutując na początku lat

80. zerwali z zasadami realizmu socjalistycznego, podejmowali tematykę narodową, dokonywali reinterpretacji istotnych wydarzeń historycznych i poszukiwali korzeni chińskiej kultury. Formacja ta zmodernizowała język filmu, wyrażając przesłanie poprzez obraz, dźwięk i montaż i znacznie pomniejszając rolę dialogu, co nadało ich filmom aurę wieloznaczności. Michalak dzieli twórczość Chena Kaige na trzy etapy. Pierwszy okres należy do nurtu „nowego kina chińskiego” i charakteryzował się wieloznacznością sensów, starannością opracowania warstwy wizualnej. Drugi etap twórczości przekroczenie stylistyki "nowego kina chińskiego", przemianą stylu kameralnego w epicki, teatralizacją i wykorzystaniem możliwości opery pekińskiej. Kontekstem twórczości Chena Kaige na początku XXI wieku stała się działalność artystyczna Szóstej Generacji, zorientowanej na współczesność, której filmy cechuje społeczna i psychologiczna obserwacja oraz wykorzystanie sposobu produkcji i stylistyki dokumentu. Filmy Chena Kaige z tego okresu charakteryzują się wpisywaniem ich w ramy kina gatunkowego czyli zastąpienie wieloznaczności dosłownością i przewidywalnością typową dla tego kina.

### **Grzegorz P. Kowalski *CIAŁO I PLEĆ W FILMACH SZTUK WALKI PRODUKCJI HONGKOŃSKIEJ NA PRZYKŁADZIE „ŚMIERTELNEGO POJEDYNKU” W REŻYSERII CHING SIU-TUNGA***

Zdaniem autora jednym z najciekawszych hongkońskich reżyserów, zajmujących kobiecą odmianą kina *wuxia* (jak Chińczycy zwykli nazywać szeroko pojętą kinematografię wschodnich sztuk walki) jest Ching Siu-tung, wzięty choreograf, czerpiący na planie filmowym z tradycji klasycznej szkoły opery pekińskiej, a także odważny reżyser, nieustannie zadający swym widzom pytania o znaczenie płci w świecie sztuk walki oraz o podstawy społecznych ról płciowych w patriarchalnym społeczeństwie chińskim. Kowalski przedstawia twórczą biografię Ching Siu-tunga oraz warunki historyczno społeczne, które miały wpływ na wybierane przez niego tematy, przybliży także historię hongkońskiej sztuki filmowej, omawiając m.in. tamtejszy system studyjny i Nową Falę. Autor analizując *Śmiertelny pojedynek*, który jego zdaniem daleko posunął eksperymenty z możliwościami ludzkiego ciała, stwierdza, że wprawdzie debiutanckie dzieło Ching Siu-tunga nie jest pozycją przełomową, to jednak w interesujący sposób zapowiada późniejsze zainteresowania reżysera, które rozwinięte zostały w kolejnych produkcjach, ze szczególnym uwzględnieniem trylogii *Swordsman*.

## **BOLLYWOOD**

### **Tatiana Szurlej *BOLLYWOOD – INDYJSKIE KINO KOMERCYJNE***

Komercyjne produkcje indyjskie często określa się mianem „masala movies”, co w pełni określa ich charakter. Podobnie bowiem jak tradycyjna mieszanka indyjskich przypraw, zawierają one elementy charakterystyczne dla wielu gatunków filmowych. Jednocześnie jednak kino bollywoodzkie jest kinem bardzo specyficznym i wykształciło wiele cech właściwych tylko jego poetyce filmowej. Autorka próbuje odnaleźć i zdefiniować cechy popularnego kina indyjskiego. Opisuje w skrócie jego historię, rozwój typowych dlań elementów poetyki filmowej, a także polityczny aspekt - kino bollywoodu, narzuca bowiem kulturę i język północnych Indii innym regionom, a te z kolei bronią się przeciwstawiając mu własne produkcje. Szurlej analizuje funkcję typowych dla tego elementów - autonomicznych sekwencji muzycznych czy powtarzających się motywów odzwierciedlających charakterystyczne kody kulturowe tej części świata.

### **Vijay Mishra *AUTORSTWO I POWAB ROMANSU***

Vijay Mishra w swoim tekście stara się zinterpretować twórczość dwóch „auteurs” bombajskiego kina klasycznego – Raja Kapoora i Guru Dutta w kontekście teorii autora filmowego, kategorii identyfikacyjnych i psychoanalitycznych. Powołując się na takich teoretykach filmu jak Andrew Sarris, Peter Wollen, Christian Metz i Laura Mulvey autor próbuje odkryć ukryte znaczenia u podstaw jawnej (manifest) treści twórczości wspomnianych artystów. Sugeruje, że rozpoznawalny styl Kapoora polega na dość dosłownej manipulacji widzom jako voyeurom, Guru Dutta zaś na samoświadomym estetyzowaniu bombajskiego romansu. W swojej analizie Mishra powołuje się na dzieła z tzw. klasycznego okresu. W przypadku Kapoora są to filmy od *Aag* (1948) do *Jagte Raho* (1956), a w kontekście Dutta takie dzieła jak *Pyaasa* (1957), *Kaagaz Ke Phool* (1959) i *Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962).

## **KINO JAPOŃSKIE. TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ**

### **Piotr Kletowski *SFILMOWAĆ DUSZĘ – WSTĘP DO HISTORII KINA JAPOŃSKIEGO***

Tekst jest fragmentem obszernej monografii historii japońskiej kinematografii, opisującej japońskie kino od czasu pierwszych, publicznych projekcji kinematograficznych z udziałem tzw. benshi (kinowych komentatorów), w pierwszych latach XX wieku, aż po światową reaktywację kina japońskiego w latach 90., za przyczyną twórczości Takeshiego „Beata” Kitano oraz gigantycznej popularności filmów anime (np. autorstwa H. Miyazakiego czy K. Otomo). Autor dzieli historię kina w Japonii na 7 okresów. Tekst obejmuje opis dwóch pierwszych: *Okres pierwotny kina japońskiego – lat 1895 – 1923 (filmowa twórczość T. Shibaty, K. Shirai, E. Tanaki, M. Muraty, D. Ito, K. Suzuki)* i *Okres klasyczny – lat 1923 – 1945 (K. Mizoguchi, T. Uchida, T. Kinugasa)*. Kletowski prezentuje oryginalną sytuację społeczno – artystyczną, w jakiej rozwijało się kino japońskie, w pierwszych latach swego istnienia, będąc sztuką wpisaną wyraźnie w odbiorczy kontekst tradycyjnych sztuk japońskich, takich jak teatr kabuki. Autor zwraca uwagę na szereg podstawowych cech japońskiego filmu, które pojawiły się już w pierwszych latach istnienia sztuki kinematograficznej w Japonii, konstytutywnych dla japońskiej estetyki filmowej do dziś (np. rozróżnienia na filmy Nowej Szkoły: *gandai – geki*, filmy współczesne, i Starej Szkoły: *jidai – geki*, filmy historyczne), rolę studiów filmowych, takich jak: *Nikkatsu*, *Tenkatsu*, *Komatsu*, *Nippon Kinetophone* (gdzie realizowano pierwsze filmy dźwiękowe), czy *Shikishima Film* w rozwoju sztuki kinematograficznej oraz polityczno – społeczne uwarunkowania, jakim podlegała japońska sztuka kinematograficzna do 1945 roku (w łonie której ścierały się tendencje lewicowe – reprezentowane przez filmowców związanych z wytwórnią *Nikkatsu* i tendencje nacjonalistyczne, reprezentowane przez reżyserów z wytwórni *Shochiku*). Opis wczesnej twórczości takich reżyserów jak *Kenji Mizoguchi* czy *Yasujiro Ozu* pokazuje, że kino japońskie osiągnęło swoją artystyczną dojrzałość już przed powszechnym wprowadzeniem dźwięku do filmu.

### **Agnieszka Kamrowska *CZŁOWIEK ZURBANIZOWANY. SHINYA TSUKAMOTO I JEGO FILMY***

Tematem filmowej twórczości Shinyi Tsukamoto jest oddziaływanie zurbanizowanego, ulegającego technologicznym przemianom otoczenia na jego mieszkańców. Obszarem tych przemian jest w filmach japońskiego twórcy ludzkie ciało. Reżyser opisuje kryzys odczuwania cielesności, właściwy mieszkańcom nowoczesnych metropolii, proces odzierania z fizycznych doznań, których miejsce zajmuje zautomatyzowana egzystencja. Bohaterowie Tsukamoto traktują swoje ciała jak maszyny – nieustannie je udoskonalają, aby pasowały do otoczenia, w którym nieobecne są wszelkie znamiona rozkładu. Reżyser wytrąca swoich bohaterów z niebezpiecznego marazmu i ukazuje ich przemianę, pozwalającą na osiągnięcie

cielesnej samoświadomości. W twórczości Tsukamoto widoczna jest ewolucja motywu przemiany ludzkiego ciała: od totalnej modyfikacji, poprzez akceptację jego organicznej proveniencji, aż po refleksję natury metafizycznej. Autorska wizja japońskiego twórcy stanowi ważny głos w filmowym opisie kondycji współczesnego człowieka.

### **Joanna Mazia *SPOŁECZNE SZKODNIKI. FILMOWE PORTRETY WSPÓŁCZESNEJ JAPOŃSKIEJ MŁODZIEŻY***

Autorka dostrzega analogię między wyraźnie zarysowaną obecnością filmów o młodzieży we współczesnym kinem japońskim a kinematografią lat 50. i 60., podkreślając jednak, że obecny rozkwit filmów tego typu ma inny charakter, gdyż trudno go traktować w kategoriach spójnego nurtu. Filmy te przemawiają różnymi językami, tworzą je reżyserzy różnych pokoleń nie powiązani ze sobą deklaracjami czy programami. Wspólne dla tych filmów jest przekonanie, że młody człowiek jest najodpowiedniejszym medium do wyrażania krytycznej opinii na temat rzeczywistości, gdyż sytuacja kryzysowa trwająca w Japonii od początku lat 90. najmocniej odbija się na młodym pokoleniu. Brak obiecujących perspektyw przy dobrej sytuacji materialnej pozbawia młodych Japończyków motywacji do działania i utraty celów życiowych. Manifestem niezgody na rzeczywistość jest więc bierność. Zdecydowana większość współczesnych japońskich bohaterów filmowych jest outsiderami.

### **Mirosław Filiciak *„AKIRA” KATSUHIRO OTOMO – ANIMACJA JAPOŃSKA, ANIMACJA GLOBALNA***

Analiza *Akiry* Katsuhiko Otomo, najbardziej znanego poza ojczyzną anime - japońskiego filmu animowanego - stanowi punkt wyjścia do rozważań nad statusem produkcji kulturowej Kraju Kwitnącej Wiśni w epoce globalizacji. Jak to możliwe, że tak silnie zakorzeniony w egzotycznej dla nas historii i kulturze Japonii film, utorował anime drogę na zachodnie ekrany? Autor kwestionuje możliwość tworzenia dziś całkowicie „lokalnych” dzieł filmowych, wskazując na niezwykle eklektyzm japońskich produkcji. Wynikający z uwarunkowań kulturowych model organizacji produkcji japońskich animacji, jak i specyficzna więź łącząca twórców anime z widownią sprawiły, że filmy te idealnie odpowiadają potrzebom współczesnych konsumentów. Właściwa japońskiej kulturze otwartość na interpretację dzieła przez odbiorcę sprawia, że w anime różnice pomiędzy tym co „japońskie” a tym, co „globalne”, ulegają zatarciu.

### **Andrzej Pitrus *PUSTE MIEJSCA: KINO KIYOSHI KUROSAWY***

Kurosawa, japoński reżyser niszowy debiutował w 1983 roku, tworząc przeważnie dla telewizji specyficzne filmy gangsterskie, często zderzające elementy dramatyczne z komediowymi. Za film przełomowy w jego twórczości Pitrus uznaje *Kurację* (*Kyua*, 1997), która była nie tylko zerwaniem z kinem klasy B, ale też wprowadzeniem elementów, należących później do autorskiego języka reżysera.. *Kuracja* definiowała jego styl wizualny – oparty na długich ujęciach, akcentujących znaczenie pustki. Reżyser *Impulsu* (*Kairo*, 2001), *Ścieżki węża* (*Hebi no michi*, 1998), *Oczu pająka* (*Kumo no hitomi*, 1998) , *Seansu* (*Korei*, 2000), *Sobowtóra* (*Dopperugengâ*, 2003) wprowadza rozwiązania narracyjne w sposób arbitralny, korzysta z elips, sprawiających, że logika przyczynowo-skutkowa zostaje zachwiana, bardziej interesują go postacie, które stają przed ostatecznymi wyzwaniem niż sama historia. Wprawdzie Kurosawa odszedł od filmów klasy B, ale nadal sięga do kina „gatunków”, z tym, że jego realizacje nie zachowują jednorodności, łącząc odniesienia do różnych konwencji: thrillerów, melodramatu i komedii. Konwencje kina popularnego stanowią dla niego pretekst dla refleksji wykraczającej poza możliwości filmowej komercji. Kurosawa podąża także „alternatywną ścieżką”, do której Pitrus zalicza *Pozwolenie na życie* (*Ningen gokaku*, 1998), *Charisma* (*Karisma*, 1999), *Meduzę* (*Akarui mirai*, 2003).

### **Tom Mes GŁÓWNE TEMATY W KINIE TAKASHI MIIKE**

Powszechnie uważa się, że twórczość Takashi Miike nie wykracza poza śmiałe kino gatunków. Mes twierdzi jednak, że gatunek nie jest dla reżysera punktem wyjścia, ale raczej dojścia. Według autora Miike przekracza kino gatunkowe, przeformułując jego konwencje albo negując je. Autor sugeruje, że twórca włącza do swych filmów ciągle te same motywy i tematy – wykorzenienia, wykluczenia, poszukiwania szczęścia w rodzinie lub w grupie, nostalgii za utraconym dzieciństwem - by pokazać pewien stały proces, przez którego fazy muszą przejść postacie – proces, którego ostatnim etapem jest zawsze erupcja przemocy.

### **Aneta Pierzchała JAPOŃSKIE DUCHY**

Autorka analizuje elementy charakterystyczne dla japońskich filmów grozy, na przykładzie filmu *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite (Kaidan)* w reżyserii Masaki Kobayashiego z 1964 roku, nakręconego na podstawie prozy Lofcadio Hearna znanego w Japonii jako Koizumi Yakumo, inspirowanej japońskimi legendami, buddyjską wiarą w reinkarnację i karę, mitologią shinto i japońską „religią natury” i filmu *The Ring-Krąg* w reżyserii Hideo Nakaty (1998), opowieści o „demonicznej” kasecie wideo, według popularnej japońskiej książki *Ring* Koji Suzuki, w której można znaleźć buddyjskie myślenie o zlu, będące skutkiem silnych emocji, skoncentrowanego na sobie (np. na własnym bólu) „ja” (czyli piekła iluzji). Pierzchała zauważa, że warstwa estetyczna filmu (szczególnie sekwencje, w których pojawia się duch) inspirowana jest klasycznym teatrem nō. Autorka porównuje ten film z jego amerykańską wersją (*Krąg* w reżyserii Gore’a Verbinskiego). Trzecim filmem omówionym przez autorkę jest *Dark Water* Nakaty z 2002 roku (na podstawie książki Koji Suzuki) opowieść o kobiecie, którą nawiedza duch utopionego dziecka, który Pierzchała również zestawia z jego o trzy lata późniejszą amerykańską wersją (*Dark Water* w reż. Waltera Sallesa).

### **Maciej Janicki NA MARGINESIE „PÓŻNEJ JESIENI” OZU. SPOSTRZEŻENIA NA TEMAT CZASU**

Tekst Janickiego jest poświęcony problematyce czasu w filmach Yasujiro Ozu, w szczególności zaś zagadnieniom dotyczącym dramaturgii, rytmu narracji oraz służącym im rozwiązaniom formalnym. Dramaturgia jest w przypadku Ozu warunkowana światopoglądem *zen*, z którego wynika specyficzny stosunek do zależności przyczynowo-skutkowych i narracyjnego „teraz”. Z takim światopoglądem związany jest również problem „nie-myślenia”, swoistego rozogniskowania perspektywy i kontemplacji momentu samego w sobie. W tekście podejmowane są także problemy stosunku reżysera do aktora i widza oraz przeżywania czasu przez podmiot, zarówno występujący w filmie, jak i oglądający. Analizowane kwestie są zestawiane z pojęciami światopoglądowo-estetycznymi, takimi jak *mono-no-aware* i *mu*, jak również z problemem interpretacji symbolicznej i stosunku do przemijania i śmierci.

### **Agata Wągiel „Á CAUSE DU SOLEIL”**

*Rashomon* Akiry Kurosawy jest dla autorki pretekstem do podjęcia rozważań nad zbieżnością myśli, która niczym heglowski Geist łączy sprzeczny pod wieloma względami światopogląd Europy Zachodniej i Dalekiego Wschodu. Zbieżność między wykorzystanymi przez Kurosawę opowiadaniem Ryunosuke Akutagawy (*Rashomon, Yabu no naka*) a głośnymi tekstami egzystencjalizmu europejskiego (*Les mains sales* J.-P. Sartre’a, *L’Étranger* A. Camusa), wyrażająca się w niemal identycznych sformułowaniach, pytaniach i zwrotach, podkreśla europejski rodowód artystyczny reżysera. Na przykładzie jednego z bohaterów obrazu *Rashomon* (Tajomaru) esej stawia retoryczne pytanie o motywację irracjonalnych

działań ludzkich. Zbieżność eksplikacji motywów ekstremalnego czynu (zabójstwa) dokonanego przez ludzi wywodzących się z różnych kultur okazuje się zastanawiająca.

## **INNE MIEJSCA, INNE KLIMATY**

### **Olga Rainka „TOKIO, GA”, CZYLI TOKIO WEDŁUG WIMA WENDERSA**

*Tokyo, Ga* jest zapisem filmowym z podróży Wima Wendersa do Tokio – miasta, w którym żył i tworzył mistrz kina japońskiego Yasujiro Ozu. Nie jest to jednak pielgrzymka, lecz próba konfrontacji własnych wyobrażeń Wendersa o tym miejscu, zbudowanych na kanwie filmów najbardziej podziwianego reżysera z rzeczywistością roku 1983. Od śmierci Ozu upłynęło już 20 lat. Z jednej strony autor podąża mocno już zatartym przez czas tropem Ozu, rozmawia z jeszcze żyjącymi współpracownikami, którzy mają w pamięci wciąż żywy obraz mistrza; przemierza ulice, na których rozgrywały się sceny jego filmów, wreszcie odwiedza cmentarz, na którym spoczęły jego prochy. Z drugiej strony jest to zapis własnych wrażeń, spostrzeżeń, refleksji (często głośno wypowiedzianych) na temat tego fascynującego i egzotycznego miejsca. W efekcie powstaje bardzo bezpośrednia i osobista filmowa opowieść o bardzo osobistej podróży.

### **Emilia Olechnowicz POKREWIEŃSTWO SMUTKU I OSTENTACJI: „2046”**

Film *2046* Wonga Kar-waia, tworzy nadmiar obrazów, wątków, planów czasowych. Ten utkany z nadmiaru film, tchnie jednak pustką. Natłok wystylizowanych obrazów przywołuje świat pełen melancholii. Miejsca i postaci, a także plany czasowe: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, powiązane są dwuznacznymi i niejasnymi relacjami. Filmowy świat jest domeną pozoru. Wszyscy bohaterowie filmu, niezdolni do prawdziwego życia, prawdziwych uczuć, skazani są na ich udawanie. Wszystkie filmowe zdarzenia wydają się dziwnie nierzeczywiste. Ten świat jest podobny do pięknego i dusznego snu. Choć sam siebie objaśnia i interpretuje, pozostaje nieodgadniony. Jego lektura pozostawia wrażenie równoczesnego niedosytu i przesyty. *2046* olśniewa i przytłacza widza. Filmowe obrazy, wyrafinowane i przesycone znużeniem, zaświadczenia bliskiemu pokrewieństwu smutku i ostentacji. W *2046* puste światy: przeszły, teraźniejszy i przyszły ożywia smutek miłości. Bohaterowie filmu, niezdolni ani do spełnienia swoich pragnień, ani do ich poniesienia, przeżywają wciąż na nowo przeszłe wydarzenia. Więź łącząca ich z rzeczywistością jest niezwykle krucha. Teraźniejszość, w której działają i przyszłość, o której marzą jest tylko projekcją ich tęsknot. Władzę nad bohaterami filmu sprawuje przeszłość. Plany czasowe *2046* należałoby precyzyjnie określić jako: przeszłość przeszłości, teraźniejszość przeszłości i przyszłość przeszłości.

### **Karolina Kosińska „SŁYSZĘ HAŁASUJĄCE DZIECI”, CZYLI O SMUTKU I CZUŁOŚCI W „VIVE L’AMOUR” TSAI MING-LIANGA**

Autorka poddaje analizie wczesny film Tsai Ming-lianga *Vive l’amour* i zauważa, że są już w nim widoczne wszystkie typowe dla twórczości reżysera wątki tematyczne i rozwiązania artystyczne: m.in. długie, statyczne ujęcia skupiające się na postaciach zagubionych w miejskim zgiełku, wyalienowanych, samotnych, smutnych. Jak zauważa Kosińska, twórca nie pozwala swoim postaciom na bliskość, ale oferuje ją nam, widzom – to my możemy zbliżyć się do bohaterów, współodczuwać z nimi, nawet jeśli oni sami za wszelką cenę chcą ukryć swoje przeżycia.

### **Anna Chlebda „W IMIĘ BOGA LITOŚCIWEGO, MIŁOSIERNEGO. KINU, NA JEGO STULECIE”. AUTOTEMATYCZNE FILMY MOHSENA MAKHMALBAFA**

Autorka analizuje dwa filmy wybitnego irańskiego reżysera, Mohsena Makhmalbafa – *Nasseredin Shah, Actor-e Cinema (Once Upon a Time, Cinema)* i *Salaam Cinema*. W filmach

tych głównym motywem jest kino – Chlebda ukazuje jak kino w filmach Makhmalbafa może być zarówno narzędziem manipulacji i nadużycia władzy, jak i sprawdzianem odpowiedzialności i dojrzałości artystycznej twórcy. Reżyser nie chce jednak zdeprecjonować kina, ale jedynie zaobserwować i zbadać siłę jego oddziaływania. Ponadto Makhmalbaf, podobnie jak Abbas Kiarostami (choć twórczość ich różni się pod wieloma względami), nieustannie obnaża fikcyjny charakter narracji filmowej, ujawnia medium, zacierając tym samym granicę pomiędzy prawdą i fikcją, między rzeczywistością wyreżyserowaną a naturalną. Kino reżysera to kino autotematyczne, w którym kamera nie stara się stworzyć iluzji świata, ale ją zburzyć.

## **OKIEM I UCHEM**

### **Marcin Giżycki *ZEN W KINIE***

Autor pisząc o związkach zachodniego filmu eksperymentalnego, zwłaszcza abstrakcyjnego z filozofią i estetyką Dalekiego Wschodu stawia pytanie: *Czyż ... w ogóle animacja, sztuka polegająca na bardzo powolnym dodawaniu niewielkich zmian do jednego obrazu, nie ma w sobie wiele ze wschodniej kontemplacji?* Giżycki omawia przykłady z twórczości koreańskiego artysty, Nam June Paika, jednego z pionierów video artu, który „zrealizował” film *Zen dla filmu (Zen for Film)*; z twórczości Jamesa Whitneya, autora filmów: *Yantra* (1950-55), *Dwija* (1976), *Wu Ming* (1970-1977), *Hsiang Sheng* (1977), *Kang Jing Xiang and Li* (dwa ostatnie nieukończone); Jordana Belsona, w którego twórczości inspiracje kulturami Wschodu odnaleźć można już w tytułach jego abstrakcyjnych filmów: *Mandala* (1953), *Raga* (1959) czy *Samadhi* (1967); z inspirowanej japońskimi rycinami Katsushika Hokusai z widokiem góry Fuji twórczości Roberta Breera i z twórczości amerykańskiego filmowca-abstrakcjonisty Davida Ehrlicha, który uważa, że poczucie czasu, z jakim tworzy swoje filmy, *bliższe jest kulturze Wschodu niż amerykańskiej.*

## **KSIĄŻKI O FILMIE**

### **Sławomir Sikora *FOTOGRAFIA W INDIACH***

Recenzja książki Christophera Pinneya *Camera Indica* (1997). Sikora notuje, że publikacja jest próbą opisu i zrozumienia tego, w jaki sposób funkcjonowała i funkcjonuje fotografia w Indiach. Coraz trudniej dziś bowiem utrzymać, że można mówić o uniwersalnej istocie jakiegoś medium. Podobnie jest w przypadku fotografii. Wydaje się, że medium owo jest do pewnego stopnia „przezroczyste” i to właśnie sposób jego (lokalnego) wykorzystania nadaje mu koloryt.

### **Ewa Mazierska *UWIEDZIONA PRZEZ OBRAZ***

Autorka opisuje publikację Elżbiety Wiącek na temat twórczości jednego z najwybitniejszych współczesnych reżyserów – Abbasa Kiarostamiego (*Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, 2004). Według recenzentki jest to praca niezwykle rzetelna, podparta ogromną wiedzą, wielowymiarowa, a zarazem spójna. Spójność ta wynika przede wszystkim z konsekwentnie stosowanej perspektywy antropologiczno-historycznej. Koherencję książka ta zawdzięcza również temu, że ma wątek przewodni czy dominujący – tytułowe podróże.

### **Adam Mazur *WYEMANCYPOWANA TECHNIKA, ZNIEWOLONY CZŁOWIEK. „KU FILOZOFII FOTOGRAFII” VILÉMA FLUSSERA NARESZCIE PO POLSKU***

Omawiając wydaną w 1983 roku książkę Vilema Flussera *Fuer eine Philosophie der Fotografie* należąca do kanonu literatury poświęconej mediom Mazur podkreśla, że autor przekroczył granice akademickiej analizy fotografii, podejmując ważne problemy

funkcjonowania mediów w kulturze, komunikacji/manipulacji, dominacji obrazów technicznych nad tekstem i rosnącego uzależnienia ludzi od stworzonych przez siebie aparatów oraz że w niedościgniony sposób prezentuje ogólną analizę technik kulturowych i medialnych, stawiając jednocześnie ważne pytania o granice wolności współczesnego człowieka.

### **Alina Madej ŚLĄSKA KUCHNIA KINEMATOGRAFICZNA**

Alina Madej, omawiając wydaną w 2002 roku książkę Urszuli Biel *Śląskie kina między wojnami, czyli przyjemność upolityczniona*, zauważa, że przyszłość filmowej historiografii zdaje się należeć do historii regionalnych, gdyż posiadają one cechy rebelianckie, których nie sposób konfrontować z klasycznymi, holistycznymi opracowaniami. Wbrew pozorom nie są też one ujęciami problematyki filmowej w skali mikro, lecz znamionują generalną zmianę optyki: miejsce dzieła filmowego, stanowiącego w tradycyjnym filmoznawstwie główny obiekt badań, zajmuje coraz częściej kino, czyli zespół rozmaitych praktyk i związanych z nimi procesów kulturotwórczych. Historie regionalne zmuszają więc nierzadko do weryfikacji utartych przekonań, gdyż ukazują inne funkcje kina niż te, które tradycyjnie mu przypisujemy. Madej podkreśla, że Biel pisze o mozolnym trudzie tworzenia wspólnej kultury w bardziej lub mniej sztucznie podzielonym i zwaśnionym regionie oraz że jej książkę można czytać na co najmniej trzy różne sposoby: 1) jako opowieść o polsko-niemieckich układach na Śląsku, której kanwą są dzieje kin w tym regionie; 2) jako osobliwy fragment walki o narodową tożsamość toczącej się na terenie kinematografii; 3) jako ekonomiczną grę teoretycznie równych sił, w której stawką były nawyki i upodobania widzów filmowych.

## **WYDARZENIA**

### **Maryla Hopfinger ANDRZEJ WAJDA. PASJA OPOWIADANIA**

25 maja 2005 roku odbyła się uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Andrzejowi Wajdzie przez Senat Uniwersytetu Warszawskiego. Z inicjatywą w tej sprawie wystąpiła Rada Naukowa Instytutu Kultury Polskiej. Senat UW zatwierdził prof. Małgorzatę Szpakowską jako promotora, a profesorów Marylę Hopfinger oraz Stefana Świeżawskiego jako recenzentów w przewodzie doktorskim. W tekście uzasadniającym przyznanie tytułu prof. Maryla Hopfinger napisała m.in.: *Andrzej Wajda i jego sztuka od półwiecza odgrywają w kulturze Polski, Europy i świata niezwykle rolę – dają świadectwo swoim czasom, świadectwo artystycznie frapujące. Jego wizje spraw polskich i losu Polaków potrafiły uruchomić uniwersalne problemy, wartości, miały i mają ogromną moc poruszania odbiorców – w kraju budzą gorące spory i dyskusje, wywołują wielkie emocje, podziw i wzruszenie, a także niezgodę i sprzeciw; za granicą – wywoływały zainteresowanie mało znanymi sprawami oraz zachwył mistrzowskim stylem filmowej wypowiedzi. Wysoką pozycję w kulturze powojennej zawdzięcza artysta, między innymi, głębokim związkom z tradycją polskiej sztuki romantycznej, zaangażowanej w sprawy narodu, obnażającej nasze słabości i wady, aprobującej bunt, kreującej heroicznego bohatera. Jego twórczość stała się bliska wyobraźni i sercu rodaków, a także okazywała się zrozumiała i fascynująca dla cudzoziemców. Nadała kształt społecznej świadomości.*

### **Noty o autorach**

#### **Summary**

#### **Table des matières**