

W numerze m.in.:

PYTANIA O TOŻSAMOŚĆ

Krzysztof Lipka „LINIA METY NIE KOŃCZY BIEGU...” TONY RICHARDSON: „SAMOTNOŚĆ DŁUGODYSTANSOWCA”

Przedmiotem swojej analizy autor czyni *Samotność długodystansowca*, która w jego mniemaniu z upływem czasu ujawnia coraz więcej przenośnych znaczeń. W tej wieloaspektowej analizie podjęte zostają kwestie relacji fabuły filmu z literackim pierwowzorem Alana Sillitoe, zagadnienia dotyczące montażu (sceny retrospekcji rozpoczynane są przez finezyjne cięcia montażowe), pracy kamery (kadrowanie, zbliżenia i jazdy oddają nastroje bohatera; efekt „tańczącej kamery” w momencie, kiedy akcja nabiera rozpędu), muzyki (motywy jazzowe oraz ideologiczna funkcja hymnu „Jerozolima”), czy operowania światłem („ciemne” ujęcia w scenach współczesnych i „jasne” w scenach retrospektywnych). Autor dowodzi, że wszystkie te elementy pełnią w filmie funkcję dramaturgiczną, akcentując stany emocjonalne bohatera i podkreślając, że akcja główna rozgrywa się we wspomnieniach, natomiast opowieść ramowa stanowi tylko jej konsekwencję. W tekście poruszone zostają również kwestie dotyczące interpretacji – rola szczęścia i miłości w życiu bohatera oraz jego miejsce we wrogo nastawionym społeczeństwie. Lipka omawia również elementy świadczące o arcydzielnosci tego filmu.

Karolina Kosińska CZYJA JEST BRYTANIA. LINDSAY ANDERSON I DEREK JARMAN, CZYLI ZAŚLUBINY BUNTU Z KONSERWATYZMEM

Pojęcie brytyjskości w kulturze Wielkiej Brytanii to pojęcie ambiwalentne. Z jednej strony kojarzy się z wiktoriańskim czy też imperialnym ideałem Brytanii wielkiej, arystokratycznej i triumfującej, z drugiej zaś można je wiązać z buntowniczością, tak kluczową w brytyjskiej tradycji tej kultury. Autorka skupiając się na filmach Jeżeli... Lindsaya Andersona i *The Last of England* Dereka Jarmana analizuje stosunek ich twórców (dla których tożsamość narodowa zawsze była centralnym motywem twórczości) właśnie do pojęcia brytyjskości. Kosińska stara się udowodnić, że będąc zajadłymi krytykami sytuacji i stanu swego kraju, obaj reżyserzy są jednocześnie patriotami i tradycjonalistami, którzy tęsknią za utraconym rajem, brytyjską Arkadią. Krytykują więc nie tyle samą Brytanię czy jej tradycję, ale to, co z nią dzisiaj uczyniono. Mitowi oficjalnemu przeciwstawiają swoją wersję wspomnianej brytyjskości – ich Brytania jest otwarta dla wszystkich swych obywateli, wyzwolona z imperialnych ambicji i konsumpcyjnych pokus.

W POSZUKIWANIU JĘZYKA

Sylwia Kołos KEN RUSSELL – SPOJRZENIE NA BIOGRAFIĘ ARTYSTY

W swoim artykule autorka podejmuje kwestię brytyjskiej biografistyki filmowej. Przywołując najbardziej znane realizacje tego nurtu, m.in. *Prywatne życie Henryka VIII* Alexandra Kordy, *Lawrence’a z Arabii* Davida Leana, *Chaplina* Richarda Attenborough, Kołos śledzi sposoby zmagania się biografiami postaci historycznych. Wskazuje na swoisty tradycjonalizm reżyserów, którzy starali się kreować narodowych bohaterów, dochować wierności faktom i oddać społeczno-polityczną atmosferę filmowanej epoki, ale również na „tendencje wywrotowe” u tych twórców, którzy do historycznych postaci podchodzili z mniejszym

namaszczeniem. W szeregu tych reżyserów Kołos stawia również Kena Russella z jego filmami *Kochankowie muzyki*, *Mahler* i *Lisztomania*, i im poświęca najwięcej uwagi. Według autorki te filmowe portrety artystów cechuje oniryczny sposób przedstawiania, brak logicznej konstrukcji dramaturgicznej i swoista pretensjonalność. Są one również wizualizacją osobistych obsesji reżysera, co czyni je szczególnie podatnymi na rozmaite interpretacji. W zakończeniu Kołos postuluje, że w odniesieniu do omawianych dzieł Russella konieczne jest ponowne zdefiniowanie pojęcia biografii filmowej.

Michał Oleszczyk *PALIMPSEST TERENCE'A DAVIESA: „DALEKIE GŁOSY, MARTWE NATURY”*

W swoim eseju autor stara się unaocznic czytelnikowi obecność kiczu w filmie Terence'a Daviesa *Dalekie głosy, martwe natury* (1988). Zwraca uwagę na sposób obrazowania i użycie popularnych piosenek na ścieżce dźwiękowej i pokazuje dwoistość podejścia do kiczu, charakterystyczną dla Daviesa. Z jednej strony reżyser neguje kicz jako kłamstwo zakrywające koszmar rodzinnej przemocy, z drugiej rehabilituje go jako źródło pocieszenia dla jednostek i grup. To właśnie owa dialektyka kiczu i prawdy jest tematem tekstu.

Waldemar Frąc *DOTKNIĘCIE ŚMIERCI OBRAZEM – POTRZEBA SENSU. „WYKONAĆ WYROK” STEPHENA FREARSA*

Według Waldemara Frąca *Wykonać wyrok* Frearsa tylko pozornie można rozpatrywać z zastosowaniem wyznaczników filmu gangsterskiego czy czarnej komedii. Według autora jest to obraz, którego najgłębszy sens ujawnia się poprzez znaczącą nieobecność. Frąc wielokrotnie podkreśla paradoksalność tego stwierdzenia, jednak konsekwentnie dowodzi, że w filmie Frearsa widzenie przechodzi w swoją negację. Przykładem tego jest już pierwsza scena filmu, w której bohater i kamera patrzą w jednym kierunku, a jednak widz nie dostrzega tego, na co spogląda bohater. Pojawia się tajemnica, którą kolejne sceny podsycają i dzięki takim ujęciom wyznaczana jest w filmie granica widzenia. Widz odczuwa silne pragnienie nadania sensu temu, co ogląda. W tekście przywołane zostają słowa Béli Balázsa, który twierdził, że nadawanie rzeczom znaczenia jest *prafunkcją ludzkiej świadomości*. Wyczuwaną od początku potrzebę sensu autor wiąże z obecnym w filmie doświadczeniem śmierci. Frąc konkluduje, że choć w filmie tym sens objawia się na zasadzie negatywnej, to jednak absolutna negacja sensu nie jest możliwa.

ZAWRZEĆ W FILMIE SIEBIE. Z Mikiem Figgisem rozmawia Maria Pudłowska

Mike Figgis opowiada Marii Pudłowskiej o wielokierunkowości swojej twórczości (jest reżyserem, ale też muzykiem, fotografem, operatorem i autorem instalacji audiowizualnych), o rozwoju swojej kariery teatralnej i filmowej, o swoich autorytetach twórczych. Mówi też o tak kluczowej kwestii w jego pracy, jak technologia zapisu (na potrzeby swojego filmu *Hotel* Figgis zaprojektował specjalną kamerę, urządzenie „Fig Rig” stabilizujące obraz) i o zaletach kamery cyfrowej, która czyni medium filmowe bardziej demokratycznym.

NOWE TECHNIKI, NOWE MOŻLIWOŚCI

Konrad Chmielecki *„PAINTING BY WINDOWS” ALBO ESTETYKA „MISE-EN-PAGE” W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ PETERA GREENAWAYA*

Twórczość filmowa Petera Greenawaya omawiana w kontekście kina brytyjskiego ujawnia szereg cech, które doprowadziły do jej odrzucenia przez angielskich krytyków i twórców kina fabularnego. Chmielecki, na przykładach późnych filmów reżysera, dokonuje opisu ich estetyki w paradygmacie kategorii *mise-en-page*, rozumianej jako wariant estetyki powierzchni. Przyjęcie takiego założenia powoduje, że autor omawia poszczególne jej cechy

jako: estetykę „aktywnej powierzchni”, estetykę pisma (albo kaligrafii) i estetykę windowsów. Te koncepcje ujawniają cechy późnych filmów reżysera: wykorzystanie obrazu telewizyjnego i wideo, morfing jako naczelną zasadę organizacji przestrzeni wizualnej, inkrustację pisma i faktury obrazu malarskiego na kadry filmowe i ich wizualną strukturę hipertekstu. W końcowej konkluzji autor dochodzi do wniosku, że estetyka późnych filmów Greenaway'a okazuje się estetyką alegorii.

Agnieszka Kamrowska *MECHANIKA I ANATOMIA: WIDEOKLIPY I INSTALACJE CHRISA CUNNINGHAMA*

Autorka zarysowuje sylwetkę cenionego twórcę teledysków i instalacji audiowizualnych, Chrisa Cunninghama. Skupia się przede wszystkim na jego fascynacji ludzką anatomia i mechaniką robotów. Próba połączenia tych przeciwieństw – nieokiełznanej organiki i technologicznej precyzji - stała się jego artystycznym credo i decyduje o kształcie estetyki wszystkich jego prac. Wykorzystując elementy nowoczesnych technologii umieszczone w silnie zurbanizowanym, industrialnym otoczeniu, tworzy on atmosferę, która niewyrobionemu widzowi może się wydać pesymistyczna czy ponura. Jednak odbiorcy progresywnej muzyki elektronicznej, do którego adresuje swoje utwory Cunningham, bliższa jest taka właśnie estetyka niż kolorowy, nierzeczywisty świat tanecznych imprez zaprezentowany w wideoklipach głównego nurtu. Kamrowska stara się dowieść, że twórczości Cunninghama nie da się zamknąć jedynie w obszarze sztuki teledysku. Należy ją raczej wpisać w nurt audiowizualnej awangardy, rozszerzającej granice filmowej estetyki na nieznane dotąd terytoria.

JEDEN FILM, TRZY SPOJRZENIA. „NIE OGLĄDAJ SIĘ TERAZ” NICOLASA ROEGA

Anna Taszycka *INICJACJA I ŚMIERĆ. OBSESJE NICOLASA REGA*

Taszycka przybliży twórczość brytyjskiego reżysera wraz z charakterystycznymi dla niej wątkami i motywami koncentrując się na analizie dwóch jego filmów: *Walkabout* i *Nie oglądaj się teraz*. Wybierając dzieła, których tematyka skupia się wokół sytuacji granicznych - inicjacji i śmierci, autorka bada filmowy świat Roega wraz z cechującą go - obecną na różnych poziomach - ambiwalencją, jako kategorią najbardziej adekwatną do opisu twórczości tego reżysera. Przywołując opinie innych krytyków filmowych, a także posiłkując się własnymi badaniami, Taszycka proponuje opisaną przez Andrzeja Zalewskiego w kontekście kina postmodernistycznego strategiczną dezorientację jako metodę pracy Nicolasa Roega, co stawia tego twórcę w rzędzie reżyserów poprzedzających swoją twórczością kino postmodernistyczne.

Andrzej Pitrus *PRZECZUCIE ZNACZENIA – SEKWENCJA INICJALNA „NIE OGLĄDAJ SIĘ TERAZ”*

Filmy Nicolasa Roega charakteryzują się szczególnym wyrafinowaniem formalnym, zwłaszcza na poziomie montażu. Andrzej Pitrus analizuje sekwencję inicjalną jednego z najbardziej znanych i cenionych filmów reżysera, która cechuje się nie tylko obecnością niezwykle efektownych wizualnie rozwiązań, ale także doskonałym powiązaniem pomysłów montażowych ze sferą znaczeniową filmu. Choć ostateczny sens zostaje odkryty dopiero po obejrzeniu całości, uświadamiamy sobie, że w istocie to nieuchwytnie „przeczcucie znaczenia” towarzyszyło nam już podczas oglądania początkowych scen filmu. Co ciekawe, Roegowi udało się skonstruować podstawowe relacje obecne w filmie za pomocą środków czysto filmowych – przede wszystkim zaś przy użyciu przemyślanych figur montażowych, zapowiadających spotkanie z tajemnicą, którą możemy rozpoznać tylko w pewnym zakresie.

Joanna Spalińska-Mazur *OBSERWATOR W KRĘGU ŚMIERCI*

Spalińska-Mazur dąży do rozpoznania tych znaczeń *Nie oglądaj się teraz*, które w opowiadaniu Daphne du Maurier, będącym literackim pierwowzorem filmu Nicolasa Roega, pozostawione są domyślności widza. Według autorki, reżyser podejmuje dyskusję nad problematyką widzenia (patrzenia/oglądania), a także pyta o tożsamość bohatera będącego w kręgu śmierci. Tenże krąg wyznaczany jest w filmie przez szereg elementów pojawiających się w widzeniu głównego bohatera. W tym właśnie kręgu manifestuje się to, co urzeczywistnia się w obrazie. Spalińska-Mazur odwołuje się w swojej analizie do Deleuze'jańskiego pojęcia *obrazu-kryształu* oraz do kategorii obrazu rzeczywistego i wirtualnego, które w jej rozumieniu jednoczą to, co w filmie przeszłe i teraźniejsze. Wyakcentowaniu tej właśnie jednoczesności obrazu przeszłego i teraźniejszego służy również przywołanie Bergsonowskiej paramnezji, czyli wrażenia już-widzianego, już-przeżytego.

POLSKIE ŚLADY

Konrad Klejsa *OBCY WE MNIE, OBCY WŚRÓD NAS. DOŚWIADCZENIE EMIGRACYJNE W BRYTYJSKICH FILMACH JERZEGO SKOLIMOWSKIEGO („FUCHA” I „NAJLEPSZĄ ZEMSTĄ JEST SUKCES”)*

Analizując *Fuchę i Najlepszą zemstą jest sukces* – filmy stanowiące ważną część brytyjskiego okresu twórczości Jerzego Skolimowskiego – autor posługuje się dwiema dopełniającymi się perspektywami interpretacyjnymi. Pierwsza koncentruje się na emigracyjnym charakterze obu filmów, druga natomiast zakłada, iż reżyser zawiera z widzami „pakt autobiograficzny”; zgodnie z jego regułami odbiorca oczekuje od autora „mówienia prawdy o sobie” i skłonny jest dopatrywać się elementów autobiograficznych nawet tam, gdzie w rzeczywistości ich nie ma, zaś nadawca tekstu przyzwala na wynikające z tego konsekwencje. W toku interpretacji autor dowodzi, że charakterystyczne dla całej twórczości Skolimowskiego „outsiderstwo”, rozumiane jako odczuwanie obcości świata, w *Fusze i Najlepszą zemstą jest sukces* wyraża się poprzez spojrzenie emigranta – niezakorzonego na nowym terytorium i szamoczącego się ze wspomnieniami z opuszczonej ojczyzny.

Dorota Ostrowska *PODRÓŻE PAWŁA PAWLIKOWSKIEGO: TELEWIZJA, KINO I KINESTETYKA*

Ostrowska ukazuje pewne stałe elementy warsztatu Pawła Pawlikowskiego jako dokumentalisty, reżysera telewizyjnego i twórcy filmów fabularnych – elementy tworzące zręby nowych estetyk, które nie są ani czysto telewizyjne, ani czysto kinowe. Autorka zauważa, że warunki, w których pracują współcześni filmowcy, a zwłaszcza wieloaspektowy wpływ telewizji na ich utwory, generują nowe formy audiowizualne, które można nazwać „kinestetyką”, a w ślad za tym – samych filmowców nazwać mianem „kinestetów”. Ostrowska podkreśla, że dzieła Pawlikowskiego karmią się sobą nawzajem, niejako są ze sobą w dialogu, ponieważ jego dokumenty i fabuły telewizyjne ustawicznie odsyłają do tradycji kinowej.

Katarzyna Murawska-Muthesius *OSTATNIE WYJŚCIE „UCHODŹCY PRZEZ POMYŁKĘ” Z EUROPY WSCHODNIEJ. KINO NA PRAWACH GOŚCINNOŚCI I PRZEDSTAWIENIA*

Autorka, przyjmując za punkt wyjścia dekonstrukcję warunków gościnności Jacques'a Derridy i jej „kłopotliwej analogii” do wrogości (gra słów: „hospitality” – „hostility”) twierdzi, że „kino z akcentem” (*cinema with an accent*), tworzone przez reżyserów na emigracji, pomaga rozszerzyć badania nad ontologią gościnności, ujawniając jej powiązania z

przedstawieniem. Artykuł proponuje rozszerzyć refleksję Derridy dotyczącą gościnności poza tragedię uchodźców uciekających przed prześladowaniem i głodem oraz zastosować ją do „zwykłych” gości z Europy Wschodniej, kierujących się raczej potrzebami emocjonalnymi niż politycznymi czy ekonomicznymi. Film Pawła Pawlikowskiego *Ostatnie wyjście* rozważa się tu jako zdecydowane wkroczenie na pole bitwy przedstawienia, obnażające powszechne reżimy „światowości” (*‘worlding’*) i „płciowości” (*‘gendering’*) kobiety gościa/imigranta ze Wschodniej Europy, przekraczającej próg Lepszego Świata. „Różność” bohaterki leży w jej rosyjskości i, co za tym idzie, dostępne dla niej pakt gościnności zakładają podległość wzorcom przedstawienia ustanowionym przez gospodarza, to jest zgodę na (nieprawdziwą) rolę osoby szukającej azylu i późniejsze jej poddanie się procesowi seksualizacji w obozie dla uchodźców.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *ARTYSTA, KTÓRY GODZIŁ WODĘ Z OGNIEM. NAM JUNE PAIK (1932-2006)*

Giżycki wspomina Nam June Paika, często uważanego za ojca wideo-artu. Przedstawiając sylwetkę artysty, autor zauważa, że Paik ze sporą dozą humoru i autoironii bezproblemowo godził sztukę elitarną z masową.

VARIA

POSTAWA MILCZĄCA. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Aleksandra Zagańczyk

W marcu 2006 roku Andrzej Wajda skończył osiemdziesiąt lat. Nie tak dawno temu obchodził pięćdziesięciolecie pracy twórczej. Tekst Aleksandry Zagańczyk jest zapisem dwóch rozmów z Andrzejem Wajdą przeprowadzonych na przestrzeni 2003 roku, dotyczących filmu *Bez znieczulenia* (1978).

KSIĄŻKI O FILMIE

Alicja Helman *INTUICJA I WIEDZA*

Tekst jest recenzją książki autorstwa Anety Pierzchały *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?*, która to praca wydana została nakładem wydawnictwa Universitas. Publikacja Pierzchały opowiada o tym, jak w twórczości japońskich reżyserów przejawiały się tropy kultury europejskiej, dzięki czemu dzieła te przekroczyły kulturowe granice Japonii i stały się zrozumiałe również dla widzów z tej części świata.

Łukasz Maciejewski *WEDŁUG HITCHCOCKA. NA MARGINESIE KSIĄŻKI „HITCHCOCK / TRUFFAUT”*

Ten wywiad-rzeka z Alfredem Hitchcockiem przeprowadzony przez jednego z kluczowych reżyserów francuskiej Nowej Fali, François Truffaut, to kanoniczna publikacja dla każdego filmoznawcy i miłośnika filmu. Rozmowa ta nie jest jedynie zwykłym wywiadem, odsłania bowiem nie tylko osobowość twórczą samego Hitchcocka, ale i jego rozmówcy; ukazuje relację mistrz-uczeń, która stopniowo przechodzi w relację dwóch równorzędnych autorów filmowych. To rozmowa niezwykle szczerą, ale i pełną ważkich informacji dotyczących twórczości Hitchcocka i kina w ogóle. Przekład Tadeusza Lubelskiego jest bardzo wierny i rzetelny, a zarazem zachowuje dynamiczny charakter wywiadu.

POŻEGNANIA

Daniel Bird *DUCH GOTO*

Tekst poświęcony jest pamięci niedawno zmarłego reżysera polskiego pochodzenia Waleriana Borowczyka.

Noty o autorach

Summary

Table des matières