

W numerze m.in.:

PRZED WOJNĄ

Krystyna Duniec *KINO JAKO DEKONSTRUKCJA PAMIĘCI. O AKTORSTWIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO*

Pamięć potoczna polskiego aktorstwa przedwojennego to pamięć subiektywna, eliminuje negatywne doświadczenia, przekazując jedynie podziw publiczności i recepcji krytycznej. Pamięć badawcza je przywołuje, a rekonstruując pamięć potoczną, zakłada, że nie spełnia ona swojej roli i nie komunikuje tego, co prawdziwe. Kiedy oglądamy wybitnych aktorów teatralnych w polskich filmach przedwojennych, zwykle mamy do czynienia, jak twierdzi autorka, a przed nią wielu krytyków i teoretyków, jedynie z namiastką talentu, jaki uwidaczniał się na scenie. Wielcy aktorzy nierzadko bywali w filmie tylko swoją teatralną karykaturą, nie potrafiąc znaleźć odpowiedniego ekwiwalentu dla stosowanych na scenie środków wyrazu. Również ówczesna technika filmowa nie pozwalała w pełni zaprezentować ich umiejętności aktorskich. Duniec zastanawia się, dlaczego gra części przedwojennych aktorów wydaje się dziś anachroniczna, a z kolei kreacje innych w żaden sposób się nie zestarzały. Przywołuje też realia kinematografii tamtego czasu i kryteria, według których dobierano aktorów i kierowano ich grą.

Anna Taszycka *SURFIKcja „PRZYGODY CZŁOWIEKA POCZIWEGO” FRANCISZKI I STEFANA THEMERSONÓW*

Anna Taszycka powraca do jednego z pierwszych filmów eksperymentalnych w duchu awangardy, jakie powstały w Polsce w okresie międzywojnia. Wyodrębnia w nim elementy autotematyczne zastanawiając się, jaką pełnią funkcję w dziele filmowym. Poszukując odpowiedzi na to pytanie patrzy na zagadnienie awangardy z szerszej perspektywy i zwraca się w kierunku awangardy literackiej. Sięga po kategorię surfikcji, zaproponowaną przez Raymonda Federmana w celu opisanego przemian w amerykańskiej (choć nie tylko) literaturze, dzisiaj nazywanej postmodernistyczną. Analizując film Themersonów pod kątem obecnej w nim surfikcji dostrzega, że dokonania XX-wiecznej awangardy filmowej zdają się potwierdzać późniejsze spostrzeżenia Federmana o odrzuceniu w dziele literackim kategorii rzeczywistości na rzecz specyficznym skonstruowanej fikcji.

WOJNA – DOŚWIADCZENIE POKOLEŃ

Stanisław F. Ozimek *O ANTONIM BOHDZIEWICZU – „WIKTORZE”*

Ozimek opisuje mało znany epizod z życia Antoniego Bohdziewicza – filmowca, pedagoga, jednej z najważniejszych postaci w historii polskiej kinematografii: jego działalność filmową w okresie okupacji hitlerowskiej i Powstania Warszawskiego. Bohdziewicz został zaprzysiężony jako żołnierz Armii Krajowej przyjmując pseudonim „Wiktor” i wszedł do organizowanego ramach Biura Informacji i Propagandy KG AK, Podwydziału Propagandy Mobilizacyjnej o kryptonimie „Rój”. Ozimek bardzo barwnie opisuje realia tamtego czasu, doświadczenia filmowca w tak trudnym czasie ukazując je w szerokim spektrum wydarzeń historycznych.

Rafał Marszałek *BEZCIELESNY WRÓG*

Tekst jest zapisem wystąpienia na międzynarodowej konferencji „Powstanie Warszawskie w kontekście stosunków polsko-niemieckich”, która odbyła się w Warszawie w dniach 30 marca – 1 kwietnia 2007 r. Rafał Marszałek stawia w nim tezę, że z należących do nurtu szkoły polskiej wybranych dzieł Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza i Andrzeja Munka wyłania się najpierw wróg bezzębny, potem wróg bezcielesny. Nie ma w nich natomiast miejsca dla wroga absolutnego, nie ujawnia się w nich nienawiść do Niemców jako najeźdźców i okupantów. Tak dzieje się np. w *Kanale*, w którym zagłada powstańczego oddziału zobrazowana została w języku symbolicznym; w *Ostinato lugubre* – drugiej noweli *Eroiki*, gdzie Niemcy jako wróg nie są demonicznym upostaciowaniem opresji; ale także w noweli *Pies z Krzyża Walecznych* – tu bohater oszczędza życie psu, pilnującemu kiedyś więźniów w Oświęcimiu, uświadomiwszy sobie, że niewinne zwierze nie może symbolizować bezcielesnego, nieznanego Niemca. Marszałek zauważa, że taka dematerializacja wroga nie wypływa z przebaczenia, lecz raczej ze szczególnego instynktu samozachowawczego.

Marcin Maron „SZYFRY”

Autor analizuje jeden z najciekawszych, choć nieco dziś zapomniany film Wojciecha J. Hasa *Szyfry* (1966). Jest to dzieło dające świadectwo czasów, w których się zrodziło, a zarazem film-poemat, który niesie głęboką i uniwersalną refleksję dotyczącą międzyludzkich więzi – osobistych, społecznych i narodowych. Na kanwie opowieści o ojcu poszukującym śladów zaginionego podczas wojny syna, Has wnikliwie diagnozuje kondycję moralną Polaków i charakter powojennej rzeczywistości; rewiduje jej fałszywy obraz i stawia pytania o sens wspólnych – wojennych i powojennych – doświadczeń oraz o możliwość ich integracji w kontekście współczesnym. Polifoniczna struktura dzieła – współtworzą ją „sceny wizyjne” i fragmenty poematu Juliusza Słowackiego *Anhelli* – obfituje w symboliczne znaczenia. Między innymi właśnie dzięki nim film zmusza widza do „hermeneutycznego” odczytania historii; ma ono umożliwić wgląd w skomplikowaną prawdę o ludziach i czasie, ukrytą pod powierzchnią najbardziej nawet tragicznych faktów.

Wojciech Świdziński „POŻEGNANIA” – Z CZYM SIĘ ŻEGNA WOJCIECH JERZY HAS?

Pożegnaniem Wojciech Jerzy Has rozpoczął swoje filmowe rozważania nad strukturą czasu. Prowadząc poetycki, podszyty ironią dialog z narodową tradycją i prozą Stanisława Dygata, zrealizował film, który wszedł do kanonu szkoły polskiej. Jednocześnie pozostał na jej uboczu. Reżysera bardziej niż historia przez wielkie „h” interesowały poszukiwania zaginionego czasu, obserwowanie odchodzenia w przeszłość ludzi, miejsc i rzeczy. Romans dwójki bohaterów zostaje w zakończeniu niemal dosłownie rozjechany przez kolumnę radzieckich czołgów. Ważniejsza jednak była gra, jaką Lidka i Paweł prowadzili ze sobą w trakcie kolejnych zbliżeń i rozstań – niemal wyrachowane marnowanie kolejnych szans... *Pożegnania* tematycznie torują drogę filmowi *Jak być kochaną*, stylistycznie zaś *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pod wieloma względami nie ustępują tym arcydziełom.

Agnieszka Morstin-Popławska „CONIUNCTIO OPPOSITORUM”. O CELU WĘDRÓWKI W GŁĄB „TRZECIEJ CZĘŚCI NOCY”

Autorka podejmuje próbę interpretacji filmu Żuławskiego, biorąc za punkt odniesienia przesłanie apokaliptyczne. Morstin-Popławska zauważa, że – paradoksalnie – najgłębsze w wymowie apokaliptyczne treści wynikają z wyraźnie dającej się dostrzec w tym filmie labiryntowej koncepcji świata przedstawionego, natomiast samego ciężaru wszystkich odwołań do Janowego Objawienia Żuławski nie zdołał do końca udźwignąć. Według autorki, film ów trzeba czytać pomiędzy powracającymi cytatami apokaliptycznymi, śledząc szlak

wędrowki Michała przez okryty nocą świat wojennego błędniaka. Ważne jest w tym filmie również jego „rozpięcie” na micie Apokalipsy, któremu kształt nadaje labiryntowa wizja świata, tyle że w tym wypadku błędne ścieżki przyjmują postać spiralnego wiru, co w efekcie pozwala wykreować barokowy w genezie efekt świata w ruchu i Boga w ruchu.

PO LATACH

Jan Rek „POCIĄG” JERZEGO KAWALEROWICZA, CZYLI MÓWIĆ SWOIM GŁOSEM

We wstępie autor dokonuje rekapitulacji tez związanych z terminem „szkoła polska”. Stwierdza, że filmy należące do tego nurtu (m.in. dzieła Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza i Andrzeja Munka) odniosły sukces i cieszyły się popularnością, ponieważ proponowana przez nie wizja świata wyzwalała w odbiorcach znaczenia i sensy, które w danych okolicznościach uchodziły za ważne, a także dotykała istotnych spraw związanych z problemami tożsamości narodowej. Rek pisze, że dzieła szkoły polskiej były w istocie dużo bardziej nośne znaczeniowo niż twierdziła ówczesna krytyka. Na tle tak rozumianego nurtu autor sytuuje film *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza i analizuje go pod kilkoma kątami. Zauważa między innymi, że reżyser mógł sobie pozwolić na rezygnację z zajmowania się tematyką wojenną tylko pod warunkiem zaproponowania innej formuły kina. *Pociąg* nie jest zatem filmem o wojnie czy jej reperkusjach. Pod względem gatunkowym stanowi formę doskonale amorficzną, swego rodzaju hybrydę, w której splatają się schematy filmu sensacyjno-kryminalnego i melodramatu. Analizując kolejne sceny i relacje między bohaterami czy sposób gry aktorskiej (m.in. Zbigniewa Cybulskiego), Rek dochodzi do konkluzji, że Jerzy Kawalerowicz dystansował się tym filmem wobec szkoły polskiej, a tym samym upominał o prawo do mówienia odrębnym głosem, do uprawiania kina po swojemu.

Marta Hauschild TRZECIA FALA POLSKIEGO KINA? DZIEJE KILKU TERMINÓW

Termin „trzecie kino polskie” wymyślony został przez krytykę filmową końca lat 60. jako pokoleniowy projekt, próba połączenia nośnym hasłem twórczości reżyserów-debiutantów przełomu lat 60. i 70. Kryteria, którymi kierowali się popularyzatorzy nazwy, z perspektywy historycznofilmowej utraciły jednak swoją jednoznaczność, doprowadzając do wielu nieporozumień. W tekście autorka śledzi losy terminu i sposoby jego charakterystyki widziane z trzech perspektyw: twórców kategorii, reżyserów przypisywanych do nurtu oraz krytyków i historyków filmu, próbując znaleźć w nich punkty wspólne.

Tadeusz Lubelski „PRZEDWIOŚNIE” ANDRZEJA WAJDY. DZIEJE NIEZREALIZOWANEGO PROJEKTU

Dzieje przygotowywanej przez Andrzeja Wajdę adaptacji *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego to jeden z najbardziej dramatycznych rozdziałów „historii niebyłej” polskiego kina. Od pierwszej wzmianki, w której reżyser przyznaje, że ma pomysł na taką adaptację, do notatki, w której ostatecznie rezygnuje z idei tej realizacji minęło ponad 40 lat. Powstało 5 gotowych scenariuszy, Wajda twierdził, że *Przedwiośnie* powinno być jego najważniejszym filmem. A jednak film nie powstał. Opisując dzieje owej niespełnionej idei i przytaczając przyczyny, z powodu których reżyser nie zrealizował projektu, Lubelski uzupełnia i w szczególnie sposób komentuje historię polskiego kina, a także biografii artystycznej Andrzeja Wajdy.

Łukasz Maciejewski SZÓSTY PALEC U RĘKI. DOKUMENTY MARKA KOTERSKIEGO

Marek Koterski jest w Polsce twórcą tylko pozornie doskonale znanym. To jeden z najważniejszych i najwyżej cenionych autorów polskiego kina. Znacznie mniej osób pamięta jednak jego dorobek dokumentalny. Koterski realizował dokumenty w latach 1969-1986. W

najlepszych z nich, m.in. w *Lekkiej tkliwości, Przyszłości czy Pieśni wojennej*, reżyser zestawiał publicystyczną tematykę (stan służby zdrowia, problem narkomanii, antywojenny plakat) z dysonansową formą filmowego eseju. Maciejewski zwraca uwagę na ciągłość niektórych elementów stale obecnych w krótkich formach Koterskiego (ironia, kreacyjne potraktowanie tematów interwencyjnych) z jego późniejszą twórczością fabularną. Niemal zapomniane dzisiaj dokumenty Koterskiego są nie tylko niezwykłym świadectwem czasów, w których powstały, ale także zaskakująco świeżym i ciekawym przykładem konsekwentnego rozwoju autorskiej strategii przyszłego twórcy *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*. Artykuł Łukasza Maciejewskiego przygotowany został z okazji retrospektywy Marka Koterskiego w kinie „Iluzjon” Filмотeki Narodowej.

KINO PO PRZEŁOMIE

Katarzyna Taras *INTELIGENCI*

Na przykładzie *Spisu cudzołóżnic* i *Pogody na jutro* Jerzego Stuhra, *Dnia świra* Marka Koterskiego, *Egoistów* Mariusza Trelińskiego oraz *Głośniejszy od bomb* Przemysława Wojcieszka autorka próbuje zrekonstruować wizerunek polskiego inteligenta. Najważniejszym kryterium staje się dla niej to, jak bohaterowie rozumieją trzy pojęcia: *służbę, misję i ofiarę*, przywołane w definicji *inteligencji* stworzonej przez Jerzego Jedlickiego. Okazuje się, że służba, misja, ofiara dla bohatera *Spisu cudzołóżnic* nie znaczą już nic, a Adasiowi Miauczyńskiemu i bohaterowi *Pogody na jutro* dają siłę, by mogli przywrócić rzeczywistości właściwe wymiary. O „inteligencności” Smutnego i Filipa z *Egoistów* świadczy już jednak coś innego – zdolność do refleksyjności w bezrefleksyjnym świecie. „Najczystszy” *niepokornym* najnowszego polskiego kina jest Marcin z *Głośniejszy od bomb* Przemysława Wojcieszka – inteligent w pierwszym pokoleniu, który zostaje w Polsce (choć wszyscy wyjeżdżają), bo chce sprawdzić, *czy tu da się żyć*, bo w taki sposób rozumie *służbę, misję i ofiarę*.

Grzegorz Nadgrodkiewicz, Ewa Ciszewska, Jadwiga Mostowska *TRÓJGŁOS O „ODZIE DO RADOŚCI” [„ŚLĄSK”, CZYLI SZKIC DO PORTRETU POKOLENIA – G. N.; „WARSZAWA”, CZYLI WYBORY STOŁECZNEGO RAPERA – E. C.; „MORZE”, CZYLI DLACZEGO WIKTOR JEDZIE DO LONDYNU – J. M.)*

Złożony z trzech części artykuł jest próbą omówienia jednego z głośniejszych debiutów w kinie polskim ostatnich lat – *Ody do radości*. Pierwszy tekst, zgodnie z układem kolejnych części filmu, poświęcony jest noweli Anny Kazejak-Dawid zatytułowanej *Śląsk*. Jego autor dokonuje subiektywnej oceny stopnia, w jakim nowela ta oparła się próbie czasu, a także usiłuje rozstrzygnąć, na ile pokoleniowy klucz interpretacyjny może być przydatny w odniesieniu do tego obrazu. Autorka drugiej części artykułu, odnoszącej się do noweli Jana Komasy pod tytułem *Warszawa*, skupia się na rozwarstwieniu społecznym Polski w epoce przemian i jego konsekwencjach dla młodych obywateli. Analizuje także sposób przedstawienia subkultury hiphopowej w omawianym dziele. Trzeci tekst mówi o *Morzu* Macieja Migasa. Koncentrując się na najważniejszych wątkach, motywach, a przede wszystkim na postaci głównego bohatera, autorka tej analizy próbuje odejść od tropów generacyjnych na rzecz refleksji nad filmem samym w sobie – dziełem młodego twórcy, który chce opowiedzieć jakąś historię.

Katarzyna Wajda *MIĘDZY PRAGĄ A HOLLYWOOD – KINO JANA SVĚRÁK*

Jan Svěrák to najbardziej znany – głównie za sprawą nagrodzonego Oscarem *Koli* (1997) – przedstawiciel tzw. młodego kina czeskiego, czyli pokolenia dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków, w większości absolwentów praskiego FAMU, dzięki którym czeska

kinematografia zaczęła od połowy lat 90. XX wieku przeżywać swoisty renesans. Tekst jest próbą charakterystyki stylu reżysera, jego dotychczasowej twórczości (gdzie dużą rolę odegrał Zdeněk Svěrák, scenarzysta i ulubiony aktor syna) – poczynając od debiutanckiej *Szkoły podstawowej* (1991), poprzez *Akumulator 1* (1994), *Jazdę* (1994), *Kolę* po superprodukcję *Ciemnoniebieski świat* (2001). Według autorki filmy Svěráka swój sukces – mierzony zarówno wynikami rodzimych box office'ów, jak i międzynarodowymi nagrodami – zawdzięczają twórcemu nawiązaniu do poetyki czeskiej szkoły lat 60. z jej tragikomiczną wizją świata i człowieka, połączonemu z umiejętnym wykorzystywaniem znanych konwencji i schematów gatunkowych.

Ewa Fiuk *NOWE SPOJRZENIE NA WŁASNE DZIEJE. „ŻYCIE NA PODSŁUCHU” FLORIANA HENCKELA VON DONNERSMARCKA W ŚWIETLE ROZWAŻAŃ SPOŁECZNO-HISTORYCZNYCH*

Życie na podsłuchu należy do popularnego we współczesnym kinie niemieckim nurtu rozrachunkowego. Spojrzenie na historię NRD z perspektywy jednostki zdominowanej przez system, przeżywającej konflikt sumienia, to jedna z cech wyróżniających film na tle innych produkcji niemieckich o podobnej tematyce. Von Donnersmarck rezygnuje z konwencji komedii i analizując tragizm zawarty w obrazowanej przez siebie sytuacji, odkrywa nieznane dotąd wielu Europejczykom fakty historyczne. Opowiada o agentach Stasi, którzy z czasem podejmowali działania mające na celu sabotaż totalitarnych struktur. Reżyser sięga także po inne, nieobecne dotąd w kinie niemieckim, wątki związane z powstaniem i upadkiem muru berlińskiego: ukazuje spór środowiska artystycznego z komunistyczną władzą, zapytuje o granice konformizmu oraz dotyka problemu samobójstwa. Fiuk, analizując strukturę narracyjną filmu, sposoby konstruowania postaci i relacji między nimi, próbuje jednocześnie zarysować szerszy, historyczno-społeczny kontekst dla ich działań.

Adam Trwoga *DROGA NA WSCHÓD. INNE SPOJRZENIE NA „POWRÓT” ANDRIEJA ZWIAGINCEWA*

Celem artykułu jest pokazanie związków zarówno formalnych, jak i treściowych, zachodzących pomiędzy rosyjskim filmem *Powrót* Andrieja Zwiagincewa a dziełem japońskiego reżysera Yasujiro Ozu *Dryfująca trzcina* (1959). Punkt wyjścia stanowi zbieżność treści obu filmów – powrót po dwunastu latach ojca do domu, konflikt z synem (synami) i jego odejście z życia syna (synów), równoznaczne z uzyskaniem przez niego (nich) dojrzałości. Za łączeniem tych filmów przemawiają wyraźne cytaty z dzieła Ozu (motyw latarni morskiej, pociągu, użycie czerwieni). Film Rosjanina można także połączyć z gatunkiem *shomin-geki*, którego mistrzem w kinie był Ozu. Analiza filmu Zwiagincewa za pomocą podstawowych kategorii estetyki japońskiej, wyrastających z buddyzmu zen (*shibui*, *mono-no-aware* oraz *ichigo ichie*) ma przybliżyć odpowiedź na pytanie, dlaczego świat, w którym żyją bohaterowie *Powrotu*, jest naznaczony specyficzną pustką, co z kolei sprawia, że film staje się tak mało „rosyjski”. Próba porównawczego odczytania problematyki i znaczeń zawartych w obu dziełach wykazuje jedność myśli i zamierzeń twórców.

LITWA

Przemysław Kaniecki *IDEA „PRYWATNEGO EKUMENIZMU” W FILMACH TADEUSZA KONWICKIEGO*

Pojednawcze przesłanie Tadeusza Konwickiego adresowane jest przede wszystkim do społeczeństw: litewskiego, białoruskiego, rosyjskiego oraz polskiego; ufundowane zostało na kategorii wspólnej tożsamości. Kaniecki prezentuje analizy czterech filmów: trzech Konwickiego – *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Dolina Issy* i *Lawa* oraz *Kronika wypadków*

miłosnych w reż. Andrzeja Wajdy (adaptacja powieści Konwickiego). W filmach tych idea „ekumeniczna” wsparta jest m.in. na obrazie różnorodności kulturowej przedwojennej Wileńszczyzny i synekdochach trzech wielkich religii tego regionu (katolicyzmu, prawosławia i judaizmu). Kaniecki wyodrębnia w twórczości Konwickiego pierwiastek żydowski podkreślając, że choć jest on istotną składową refleksji kresowej tego autora, przesłanie „ekumeniczne” nie może być rozpatrywane jako skierowane do Żydów, gdyż ogólnoludzki grzech współwiny Zagłady wymaga ekspiacji, a nie pojednania.

Janusz Gazda ZA OKNEM KRZYŻY – LITWA

Gazda przywołuje szczególnie bliski mu film, *Nikt nie chciał umierać*, Vytautas Žalakevičiusa, aby przezeń opisać specyficzną, magiczno-rytualną naturę kina litewskiego. Kina, które przez wiele lat próbowało, choć w zakamuflowany sposób walczyć o własną odrębność kulturową, o suwerenność, jakiej brak było w życiu politycznym Litwy. Film Žalakevičiusa opowiada o walce z antykomunistyczną partyzantką, która, rzecz jasna, musi przegrać. Jednakże wydźwięk filmu nie jest tak oczywisty. Obraz ten skumulował bowiem w sobie dwa źródła oddziaływań. Jedno wypływało z oficjalnej ideologii, a nawet doraźnej propagandy. Drugie jednak, dużo istotniejsze, wyrastało z kultury litewskiej, z jej mitologii i archaicznych treści decydujących o jej istocie. Gazda opisuje, jak opiewając owe archetypiczne symbole kino litewskie walczy z sowieckim systemem – przez sakralizację Litwy, przez ożywienie doświadczenia wspólnoty wśród jej mieszkańców.

FERMENT INTELEKTUALNY W KINIE LITEWSKIM. O kinie, procesie twórczym i własnych filmach z Šarūnasem Bartasem, Audriusem Stonysem i Valdasem Navasaitisem rozmawia Anna Mikonis

Anna Mikonis rozmawia z trzema przedstawicielami młodej kinematografii litewskiej: Šarūnasem Bartasem, Audriusem Stonysem, Valdasem Navasaitisem. Wszyscy ci twórcy przyczynili się do rozwoju kina litewskiego w trudnym okresie początku lat 90. Wszyscy również mniej lub bardziej związani byli z „Kinemą” - pierwszym niezależnym, prawnie i artystycznie, litewskim studium filmowym, założonym w 1987 roku przez absolwentów Moskiewskiego Instytutu Kinematografii. Rozmówcy Mikonis zarysowują najnowszą historię filmu na Litwie, opisują własne zmagania z trudnościami produkcyjnymi, finansowymi i technicznymi. Jednocześnie jednak ujawniają swoją wrażliwość artystyczną – dzieła tych twórców, choć często bardzo różne, wpisują się w tradycję kina litewskiego zarówno pod względem estetycznym, jak i tematycznym.

Z FEMINISTYCZNEJ PERSPEKTYWY

Ewa Toniak *HISTERIA HISTORII. WOKÓŁ „GORĄCZKI” AGNIESZKI HOLLAND*

W szkicu na temat *Gorączki* Agnieszki Holland (1981), filmowej adaptacji *Dziejów jednego pocisku* (modernistycznej powieści Andrzeja Struga o rewolucji 1905 roku) autorka zastanawia się nad przyczynami drastycznego, pełnego przemocy i zdecydowanie odbiegającego od literackiego pierwowzoru potraktowania jedynej kobiecej bohaterki filmu, rewolucjonistki Kamy. Adaptacja *Dziejów jednego pocisku* była dla młodej reżyserki rytmem przejścia – miała dokonać kolejnej transkrypcji, przepisania na język obrazów dwóch męskich tekstów: napisanej w 1909 roku powieści i czekającej na realizację adaptacji Krzysztofa Teodora Teoplita z 1979 roku. Filmująca dotąd „sceny z życia prywatnego” reżyserka po raz pierwszy wkraczała do męskocentrycznej Historii, skonstruowanej na paradygmacie śmierci heroicznej. Autorka tekstu, analizując m.in. historyczną narrację *Gorączki*, kompozycję obrazu filmowego, kadrowanie scen i odstępstwa od literackiego pierwowzoru, bada kolejne

koncesje reżyserki na rzecz dyskursu dominującego, znalezienia się w polu męskocentrycznej Historii.

Petra Hánaková *GŁOSY Z INNEGO ŚWIATA. PRZESTRZEŃ FEMINISTYCZNA ORAZ INTRUZJA MĘSKA W „STOKROTKACH” I „ZABÓJSTWIE INŻ. CZARTA”*

Sedmikrásky (1966) Věry Chytilovej i *Vražda ing. Čerta* (1970) Estery Krumbachovej to, według autorki, jedyne filmy w historii czeskiego kina, które można uznać za przykład zastosowania estetyki feministycznej w jej anarchicznej i subwersywnej formie. Czeska nowa fala (oba filmy powstały właśnie w okresie jej rozkwitu) owocowała świadomymi politycznie eksperymentami estetycznymi, a w polu jej zainteresowań znalazły się takie kwestie jak ludzka wolność, człowiek, prawda i odwaga. Jednakże tradycyjnie, esencjalistycznie pojęte role i pozycje płci pozostały nienaruszone. Męska historia nadal funkcjonowała jako historia uniwersalna. W tym kontekście filmy Chytilovej i Krumbachovej stanowią dzieła osobne, a tym samym tradycyjna metoda analizy staje się tutaj nieadekwatna. Oba obrazy podejmują kwestię kobiecego pożądania i przyjemności, a sama kobieta pełni rolę sprawczego podmiotu. Taka taktyka prowadzi z kolei do fragmentaryzacji narracji oraz stawia pytanie o możliwość takiej formuły narracyjnej, która uniknie pułapki standardowego scenariusza o strukturze dramatu Edypa. Analizując pod tym kątem oba filmy, Hánaková rozszerza kontekst swojej pracy również o pozycję samych reżyserek w czeskim środowisku filmowym tamtych lat.

Ewa Mazierska *DEZERTERZY, ŚWIĘCI, TYRANI I „KRECIKI”. OBRAZ OJCA W POLSKIM I CZESKIM KINIE POSTKOMUNISTYCZNYM*

Upadek komunizmu wywarł ogromny wpływ na sytuację kobiet i mężczyzn w krajach byłego obozu socjalistycznego i społeczną percepcję funkcji obu płci. Postkomunizm kojarzony jest więc z promowaniem i wcielaniem w życie wizji społeczeństwa, w której kobiety pełnią tradycyjnie kobiece, a mężczyźni tradycyjnie męskie role. Tendencja ta zwykle utożsamiana jest ze wzrostem maskulinizmu we wschodniej i centralnej Europie. A jednak powrót do tradycji nie miał jednoznacznie pozytywnego wpływu na mężczyzn. Patriarchalizm nakazuje im przejąć część ciężaru, który w myśl komunistycznej ideologii dzielony miał być między przedstawicieli obu płci. Zarazem, po 1989 roku mężczyźni nie mniej niż kobiety doświadczyli negatywnych skutków transformacji ustrojowej w postaci bezrobocia, niepewności zatrudnienia i emigracji zarobkowej. W konsekwencji, „mężczyźni postkomunistycznemu” trudno jest spełniać tradycyjne role głowy rodziny, męża i ojca. Ponadto część mężczyzn odrzuciła ojcostwo, ponieważ stoi ono w konflikcie z wybranym przez nich stylem życia „singla”. Mazierska zastanawia się, jak obraz ojca w kinie polskim i czeskim odzwierciedla owe przemiany w kulturze i społeczeństwie tych krajów. Interesuje ją również filmowa reewaluacja ojców z poprzednich okresów, gdyż i na nią ma wpływ współczesne myślenie o rodzinie.

Z HISTORII KINA POLSKIEGO

Artur Patek *IZABELLA TELEŻYŃSKA. SZKIC DO BIOGRAFII*

Patek zarysowuje biografię Izabelli Teleżyńskiej, polskiej aktorki uznanej za granicą, a w kraju raczej zapomnianą. Teleżyńska współpracowała z Kenem Russellem i Luchino Viscontim. Pod ich kierunkiem stworzyła swe najważniejsze role. Była baronową Nadieżdą von Meck, protektorką Piotra Czajkowskiego w *The Music Lovers* (1970) Russella i Królową Matką w *Ludwigu* (1972) Viscontiego. Jej nazwisko znaleźć można w prestiżowych zachodnich wydawnictwach typu „Who’s Who”. Była jedną z nielicznych polskich aktorek, które uzyskały pozycję w zachodnim kinie.

Joanna Stacewicz *FILM I TELEWIZJA W TWÓRCZOŚCI JANA MARCINA SZANCERA*

Jan Marcin Szancer (1902-1973) zaliczany jest do grona klasyków polskiej sztuki książki. Jego ilustracje, powszechnie identyfikowane i niezmiennie popularne, zdobiły wydania ponad dwustu książek i doczekały się wielu prestiżowych nagród. Charakterystyczna „kreska” Szancera, wysmakowana kolorystyka, dekoracyjność kompozycji i umiłowanie detalu składały się na niepowtarzalny styl artysty, plastyczny „charakter pisma”, niezależny od przemian w sztuce i obojętny wobec wszelkich „izmów”. Sygnatura „JMS”, niczym znak znanej i cenionej marki, łączy się w powszechnej świadomości wyłącznie z ilustracją książkową. Zainteresowania artystyczne Szancera były tymczasem znacznie bardziej panoramiczne, obejmowały między innymi szerszy obszar graficzny, a także scenografię teatralną i filmową. Tekst Joanny Stacewicz zapoznaje z historią wieloletniej, szeroko zakrojonej współpracy artysty z polskim filmem, jak również z dziejami jego działalności na gruncie rodzącej się polskiej telewizji.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *EFEKT GOLDBERGA*

Autor, odwołując się do powieści Kurta Vonneguta *Syreny z Tytana* i twórczości amerykańskiego karykaturzysty Rube’a Goldberga, dokonuje krótkiego przeglądu dzieł, w których dopatrzeć się można tzw. efektu Goldberga. Przede wszystkim w komediach Bustera Keatona, w wycinankowym filmie *Maszyna* autorstwa Daniela Szczechury, ale także w slapstickowych komediach Harolda Lloyd’a czy Charliego Chaplina uwidacznia się to, co charakteryzowało rysowane przez Rube’a Goldberga projekty absurdalnie skomplikowanych maszyn, tworzonych w celu wykonywania ewidentnie prostych czynności.

KSIĄŻKI O FILMIE

Zbigniew Czeczot-Gawrak *BOLESŁAW MATUSZEWSKI WRACA DO FRANCJI. REEDYCJA TEKSTÓW SPRZED STULECIA*

Tekst jest swoistym podsumowaniem dorobku pisarskiego Bolesława Matuszewskiego, przygotowanym na okoliczność opublikowania w ubiegłym roku w Paryżu zbioru zatytułowanego *Boleslas Matuszewski. Écrits cinématographiques*. Wydanie to jest reedycją dwóch traktatów opublikowanych przez Matuszewskiego w Paryżu w 1898 roku. Czeczot-Gawrak omawia zawartość tej publikacji, a jednocześnie dokonuje ewaluacji dorobku Matuszewskiego, przypominając o jego wkładzie w historię myśli filmowej.

Tadeusz Lubelski *SKŁADNICA NASZYCH OBYCZAJÓW*

Tadeusz Lubelski recenzuje książkę autorstwa Rafała Marszałka *Kino rzeczy znalezionych*, która stanowi próbę opisanego dziejów polskiej obyczajowości minionego wieku z perspektywy świadectwa zarejestrowanego w polskim filmie. Marszałek oparł się na materiale badawczym obejmującym dwieście kilkadziesiąt filmów z okresu liczącego ponad siedemdziesiąt lat i zrezygnował z perspektywy historycznofilmowej oraz krytycznego podejścia. Lubelski przywołuje słowa Rafała Marszałka ze wstępu, w którym ten stwierdza, że nie odnajdując dziś w sobie dawnej pasji dla kina, zaczął traktować je usługowo, jak materiał antropologiczny. Opisując konstrukcję książki i jej najwartościowsze fragmenty, autor recenzji wyraża jednak żal, że zabrakło w niej aparatury naukowej, w tym np. odsyłaczy do cytowanych recenzji.

Alicja Helman *POLSKA MUZYKA FILMOWA I JEJ KONTEKSTY*

Książka Iwony Sowińskiej *Polska muzyka filmowa 1945-1968* to ewenement zarówno na polskim, jak i międzynarodowym rynku wydawniczym i w piśmiennictwie filmoznawczym. Pisano wprawdzie o muzyce filmowej, lecz jeśli były to książki, to stricte teoretyczne, a w studiach i rozprawach pisano o kompozytorach, dziełach bądź wybranych problemach. Aspekt historyczny pojawiał się w tych ujęciach nader rzadko. Książka Sowińskiej ujmuje kwestię muzyki filmowej, przedmiotu ze swej natury trudno uchwytne, zarówno w kontekście synchronicznym, jak i diachronicznym. Ponadto, jak pisze Helman, Sowińska w swojej pracy łączy znajomość historii kina ze znajomością muzyki – ta podwójna kompetencja sprawia, że jej książka stanowi wydawnictwo równie ważne, co wyjątkowe.

Łukasz Maciejewski *GO HOME! NA MARGINESIE KSIĄŻKI MARCINA GIŻYCKIEGO „WENDERS DO DOMU!”*

Marcin Giżycki w książce pod wymownym tytułem *Wenders do domu!* Udowadnia, że pochodzący z Europy twórcy, którzy ośmielają się podważyć *american dream*, muszą liczyć się z obraźliwym wyzwaniem: *Go home! Wracajcie do domu!* Jak pisze Maciejewski, w solidnie udokumentowanej pracy autor nie tylko opowiada o filmach kręconych w USA przez reżyserów europejskich, albo o filmach na temat Stanów Zjednoczonych realizowanych gdzie indziej. W bogatym rysie historycznym Giżycki relacjonuje także losy twórców filmowych, którzy – w kilku następujących po sobie falach – zdecydowali się na życiową i twórczą emigrację do USA, oraz to, co z tej decyzji wynikło. Marcin Giżycki napisał jednocześnie solidną pracą naukową, jak i bardzo osobisty dziennik prywatnej fascynacji krajem i jego kulturą.

Anna Melon-Regulska *ŚWIAT, KTÓRY NOSI SIĘ W SOBIE*

Labirynt światła jest wyjątkową pozycją, nie dającą się łatwo wpisać w nurt rosnącej w popularność biografistyki. Choć czytelnik znajdzie w niej wspomnienia z życia Jerzego Wójcika, opisy współpracy z reżyserami czy anegdoty z planu filmowego, nie są one głównym tematem książki. Książka pozwala prześledzić etapy formułowania przez Wójcika własnej filozofii obrazu. W myśl tej filozofii tylko odnalezienie w sobie głębokiej wrażliwości na świat, naturę, wyostrenie zmysłu obserwacji i próba zrozumienia zależności między materią, jej formą i światłem gwarantuje pełne przeżycie dzieła filmowego, tak na poziomie jego tworzenia, jak i odbioru. Lektura *Labiryntu światła* jest zatem bardziej podróżą w świat idei artysty niż odkrywaniem tajników jego warsztatu operatorskiego.

Noty o autorach

Summary

Table des matières