

W numerze m.in.:

NOWE ROZUMIENIE AUTORSTWA NA ZACHODZIE

Jean-Pierre Esquenazi FERDYNAND ROZDARTY. „SZALONY PIOTRUŚ” JEAN-LUCA GODARDA W POLU KULTUROWYM

Autor zastanawia się nad fenomenem niezwykle odbioru filmu *Szalony Piotruś* (*Pierrot le Fou*) Jean-Luca Godarda - odbioru niezwykle emocjonalnego i subiektywnego. Krytycy bardzo często utożsamiali postać Pierrota-Ferdinanda z samym Godardem - nieszczęśliwym artystą w szponach namiętności w niespokojnych czasach, nieprzychylnych dla jednostek niepodatnych na nakazy życia społecznego wymuszone przez współczesność. *Szalony Piotruś* to wizja świata maskulinistyczna, namiętna i śmiercionośna - jak pisze Esquenazi. Niechęć Ferdinanda wobec kultury konsumpcyjnej i industrialnej jest jednak zabarwiona hipokryzją. To rodzaj gry w „kocham i nienawidzę”. Bohater „nie wierzy w rzeczywistość”, a z otoczeniem umie porozumiewać się tylko przez niezobowiązujące uczestniczenie w grze. Esquenazi proponuje wyższy poziom metakrytyczny - analizę motywacji bohatera w kontekście modnych wówczas metodologii humanistycznych: strukturalizmu, lingwistyki i psychoanalizy, które niejako konstruują bohatera, a zarazem izolują go od świata. Tak pojmowany bohater odzwierciedla sytuację intelektualisty zachodniego i w tym sensie można mówić o autotematyzmie filmu Godarda.

Timothy Corrigan „AUTEURS” I NOWE HOLLYWOOD

Corrigan analizuje kwestię autorstwa w amerykańskim kinie doby tzw. Nowego Hollywood. Wraz z nadejściem nowej generacji reżyserów (Corrigan przywołuje nazwiska m.in. Coppoli, Spielberga, Lucasa, Scorsese) politykę autorską zaczęto postrzegać w całkiem nowy sposób, a samo nazwisko twórcy filmowego niejednokrotnie utożsamiane było ze znakiem towarowym czy marką pozwalająca dobrze sprzedać konkretną produkcję. Nazwiska „wielkich” reżyserów stały się swoistym remedium w sytuacji, kiedy zaczął podupadać amerykański system studiów filmowych. Zgodnie z tak rozumianym marketingiem filmowym, instytucja autora miała być zatem gwarancją porozumienia między publicznością a filmem. Sam autor przestał już być jakąś mglistą obecnością (na wzór autora literackiego, czy nawet na wzór autora, jakiego promowano w kinie europejskim), ale stał się przedstawicielem wielkiego biznesu. Co więcej, biznesem stało się samo „bycie *auteur*”. Timothy Corrigan zwraca również uwagę na to, że na ukształtowanie się współczesnego *auteur* w kręgu Nowego Hollywood miały wpływ trzy istotne zmiany w kulturze filmowej: wzrost produkcji przebojów realizowanych w połączonych studiach filmowych, pojawienie się filmów produkowanych w hollywoodzkich studiach *mini-major*, a także znaczenie technologii domowego wideo. W analizie polityki autorskiej Nowego Hollywood Corrigan wskazuje też na charakterystyczną figurę *auteur-star* (*auteur* definiowany przez swój komercyjny status gwiazdy), w obrębie której wyróżnić można dwie znaczące grupy twórców: *auteur* komercyjny (*commercial „auteur”* - np. Mel Gibson czy Robert Redford) i *auteur* produktów komercyjnych („*auteur” of commerce* - np. Steven Spielberg czy Brian de Palma). Nawiązując do eseju Barthes’a, Corrigan konkluduje, że funkcjonując w tak skomercjalizowanej formie, *auteurs* są dalecy od śmierci, a nawet są dziś żywotniejsi niż w jakimkolwiek innym momencie historii kina.

Anna Notaro *TECHNOLOGIA W POSZUKIWANIU ARTYSTY. KWESTIE AUTEURYZMU/AUTORSTWA A WSPÓŁCZESNE DOŚWIADCZENIE FILMOWE*

Autorka koncentruje się na tym, w jaki sposób dzisiaj funkcjonuje koncepcja auteur/autora w kontekście technologicznych przemian i „cyfrowej rewolucji”. Śledząc interesujące ją pojęcie od czasu pojawienia się we francuskiej teorii (w „Cahiers du Cinema”), przez jego krytykę ze strony poststrukturalistów, aż do współczesnych form autorstwa, rozproszonego, kolektywnego, wypartego. Porusza też kwestię interaktywności, dzięki której widz może być współautorem danego dzieła. Notaro nie stawia żadnej sztywnej tezy; przedstawia raczej różne postawy wobec obecnej kondycji autora - te, które wierzą w interaktywność i te, które widzą w niej iluzję; te, które w entuzjastycznym tonie zapowiadają demokratyzację autorstwa dzięki nowym mediom i Internetowi i te, które sceptycznie do owych „techno-utopijnych” koncepcji podchodzą. Autorka przedstawia też czytelnikom niezwykle istotne zjawiska z zakresu rozwoju nowych mediów - inicjatywy takie jak Open Source Movement, pojęcie „Hollywood 2.0”, „Future Cinema”. Jej rozważaniom cały czas towarzyszy refleksja, jak we współczesnych technologiach odbija się lub zatracą „aura artysty”, etos autora jako mistrza, geniuszu, indywidualnego twórcy.

Piotr Zawojski *„SOFT CINEMA” LVA MANOVICHA I ANDREASA KRATKY’EGO. „JĘZYK NOWYCH MEDIÓW” W PRAKTYCE*

W prezentowanym tekście autor stara się pokazać, w jaki sposób aktywność teoretyczna i praktyka artystyczna przenikają się w działalności Lva Manovicha. Manovich, znany przede wszystkim jako autor *Języka nowych mediów*, od lat realizował też projekty artystyczne wykorzystujące nowe media. Najbardziej znanym z nich jest *Soft Cinema* (zrealizowany we współpracy m.in. z Andreasem Kratky’em), który można potraktować jako rodzaj nawiązania do wielu tendencji w kinie awangardowym oraz eksperymentalnym, ale też jako formę praktycznego zastosowania konceptów teoretycznych pojawiających się w *Języku nowych mediów*. Opierając się na czterech podstawowych założeniach - algorytmicznym montażu, narracji opartej na bazie danych, makro-kinie i kinie multi-medialnym - *Soft Cinema* może być przykładem współczesnej wersji, opisywanej niegdyś przez Gene Youngblooda, kina rozszerzonego.

AUTOR W KINIE DOKUMENTALNYM

Mirosław Przyłipiak *AUTORSTWO W AMERYKAŃSKIM KINIE BEZPOŚREDNIM*

Autor podejmuje się analizy specyficznej kwestii autorstwa 19 filmów wyprodukowanych w latach 1960-1963 w ramach założonej przez Roberta Drew firmy Drew Associates. Przyłipiak podkreśla, że wiele źródeł przypisuje autorstwo np. filmu *The Chair* pracującemu w tej firmie Richardowi Leacockowi, podczas gdy wcale nie on jest jego reżyserem. Leacock uchodzi zresztą za autora wielu innych filmów wyprodukowanych przez Drew Associates, których wcale nie zrobił. Według autora artykułu takie funkcjonujące w tekstach źródłowych „nieporozumienia” wynikają z faktu, że we wczesnych latach 60. filmowców bezpośrednich bardziej fascynowała sama możliwość robienia filmów, a nie kwestia autorstwa. Dopiero po latach zmienili optykę, a problem autorstwa stał się przedmiotem poważnych konfliktów między dawnymi przyjaciółmi. Przyłipiak dowodzi, że nawet analizując czołówki poszczególnych filmów nie łatwo jest rozwikłać zagadkę ich autorstwa. Dodatkowe zamieszanie wprowadza nieprecyzyjne nazewnictwo dotyczące poszczególnych funkcji (nie wiadomo na przykład, kto robił zdjęcia, kto odpowiadał za dźwięk czy oświetlenie, a kto za całość) i czyniące jeszcze większy zamęt nazwy związane z dziennikarstwem (jak *correspondent*, *reporter* czy *editor*). Autor zwraca również uwagę na sposób, w jaki w literaturze przedmiotu i pismach krytycznych lansowano kwestię autorstwa związaną z tym

ruchem (np. niezwykła popularność Leacocka we Francji i przypisywanie mu większości dokonań całej grupy). Przyłipiak reasumuje, że wszystkich 19 filmów grupy Roberta Drew z tego okresu nie należy traktować jak jednolitą całość, ale każdy z nich rozpatrywać osobno. W niektórych z nich kwestia autorstwa rozmywa się bowiem tak dalece, że ewentualną formuła możliwą do przyjęcia jest „autorstwo zbiorowe z wiodącą rolą Roberta Drew”.

Teresa Rutkowska *W KIERUNKU KINA PERFORMATYWNEGO. OD LUISA BUÑUELA DO MICHAELA MOORE’A*

Autorka nawiązuje do znanej klasyfikacji filmów dokumentalnych Billa Nicholasa. W swojej ostatniej pracy *Introduction to Documentary* Nichols zwraca uwagę na model dokumentu, który w ostatnich latach rozwija się szczególnie dynamicznie. To model performatywny (performative model). Jego właściwością jest to, że podważa wiarę w obiektywność przekazu dokumentalnego. Problem prawdy w dokumencie był obecny zawsze, czego przykładem są dyskusje nad filmem Luisa Bunuela *La Terre Sans pain* (Las Huredes). Dziś te kontrowersje są znacznie ostrzejsze. W tym modelu szczególną rolę odgrywa autor, który konstruuje subiektywny, często emocjonalny przekaz dotyczący ważnych problemów współczesności i nie ukrywa subiektywności, ani odwołań do własnego doświadczenia. Najbardziej znaczące wypowiedzi tego typu sytuują się „left of center”. To twórcy, którzy wskazują na groźbę globalizacji, władzę wielkich korporacji, zatrucie środowiska, eskalację konfliktów etnicznych i kulturowych, zagrożenie terroryzmem. Reżyserem, którego filmy wzbudziły ostatnio gwałtowne dyskusje jest Michael Moore. Te dyskusje dotyczą zarówno kwestii ideologicznych, jak i funkcji samego filmu dokumentalnego. Autorka opisuje cechy jego stylu filmowego zwykle o mocnym zabarwieniu ironicznym i satyrycznym, które sprawiają, że należy tę twórczość postrzegać jako realizację modelu performatywnego.

Tomasz Łysak *EKSPERYMENTOWANIE I DOZNAWANIE STRATY. (AUTO)BIOGRAFICZNE FILMY EKSPERYMENTALNE ABRAHAMA RAVETTA*

Dokumentalne filmy Abrahama Ravetta w pewnym sensie podważają zasadność tradycyjnych sposobów opowiadania w dokumencie, proponując w ich miejsce eksperyment formalny. Próba wypełnienia niedostatków autobiograficznego filmowania, czyniona z punktu widzenia drugiego pokolenia ocalałych z Zagłady, prowadzi do zwrócenia uwagi na bezowocny proces „odzyskiwania” rodzicielskiej przeszłości. Autor analizuje zależności pomiędzy eksperymentem formalnym, doświadczeniem (bezpośrednim i pośrednim) oraz estetycznymi konsekwencjami zastosowania nowatorskich form audiowizualnych do przedstawienia nadchodzących z opóźnieniem wspomnień i doznania Zagłady. Filmy Ravetta to także forma żałoby, wywodząca się z uznania straty.

KLASYCY

Krzysztof Loska *KOBIETY U MIZOGUCHIEGO. AUTOR WOBEC PRZEMIAN KULTURY*

Artykuł poświęcony jest wczesnej twórczości Kenji Mizoguchiego z lat 30., kiedy to kształtował się własny, oryginalny styl artysty, realizujący się nie tylko w warstwie fabularnej, ale przede wszystkim w sposobie wykorzystania środków specyficznie filmowych. Powstały wówczas między innymi filmy takie, jak *Białe nici wodospadu* (*White Threads of the Waterfall*, 1933) *Osen - papierowy ptak* (*The Downfall*, 1935), *Czerwone maki* (*The Field Poppy*, 1935), *Elegia Naniwy* (*Naniwa Elegy*, 1936) *Siostry z Gionu* (*Sisters of the Gion*, 1936), *Opowieść o późnych chryzantemach* (*The Story of the Late Chrysanthemums*, 1939). Autor zwraca uwagę na kilka powiązanych ze sobą kwestii, które znalazły odzwierciedlenie w tematyce jego filmów: obraz przemian kulturowych i obyczajowych wynikających z procesu

modernizacji, próbę przedstawienia sprzeczności między tradycją a nowoczesnością oraz refleksję nad rolą i pozycją kobiet w społeczeństwie patriarchalnym, a co za tym idzie - krytykę owego modelu. Loska Wskazuje także na związek między autorskim stylem Mizoguchiego a konwencjami gatunkowymi oraz schematami narracyjnymi wykorzystywanymi w jego filmach. Autora interesuje zarówno wpływ tradycyjnej estetyki japońskiej, jak i współczesnych dzieł literackich i scenicznych, z mniejszym lub większym powodzeniem przenoszonych na ekran.

Tycjan Gołuński „NIEZNANA PLANETA”. ROBERTA BRESSONA KINO EKSTATYCZNE

Autor dokonuje próby opisu dzieła Bressona i jego koncepcji kina przy użyciu metody heremeneutycznej. Skłoniła go do tego niezwykła różnorodność tropów interpretacyjnych odnajdywanych zwykle u tego reżysera oraz odczytań symboliczno-alegorycznych i filozoficznych, niekiedy skrajnie rozbieżnych. Dla Gołuńskiego punktem wyjścia jest przeświadczenie o nieuchwytności semantycznej i niepodatności na werbalizację tej twórczości. Należy ją postrzegać w związku z pismami Bressona, które dotyczą wyborów i doskonalenia środków artystycznych, a także krystalizacji własnego stylu. W dużym uogólnieniu najważniejsze elementy tej stylistyki to zanegowanie znaczenia aktorstwa filmowego na rzecz modeli (*models*) kształtowanych całkowicie według precyzyjnych, technicznych wskazówek reżysera, w oderwaniu od historii, fragmentarycznie, w sposób nieciągły, skierowanie uwagi na wewnętrzne życie postaci, zespolenie obrazu z muzyką, dźwiękiem i ciszą, zarówno w sensie dosłownym, jak i przez analogię, za sprawą wizualnych odpowiedników rytmu i nastroju muzycznego. Twórczość ta, mająca swoje niejawnie korzenie w kulturze francuskiej, tradycji wywodzącej się z Monteskiusza i Pascala, surrealizmie, malarstwie różnych epok i kierunków, jest jednak samowystarczalna i specyficznie filmowa. Gołuński wskazuje na szczególną właściwość obrazów Bressona, uznaje ich zdolność do kondensacji, fragmentacji, specyficznych połączeń, a zwłaszcza szczelin i elips znaczeniowych, które nie mają nic wspólnego z koncepcją „świata przedstawionego”. Analizując kolejne filmy, Gołuński uściśla Bressonowską koncepcję kina nieprzejrzystego, antyiluzorycznego, jak japońskie haiku.

DZISIEJSI AUTORZY

Adam Kruk SYLLEPSIS W TWÓRCZOŚCI WOODY’EGO ALLENA

Celem artykułu jest wykazanie sylleptycznej natury dzieł Woody’ego Allena. Autor próbuje przeszczepić na grunt filmoznawstwa przyjętą w literaturoznawstwie koncepcję podmiotowości sylleptycznej, zacierającą granice między „ja” tekstowym a „ja” rzeczywistym. Syllepsis ma stanowić strategię autoprezentacji, dzięki której autor ucieka od jednoznaczności biografizmu i chowa się za swoim bohaterem, który posiada wiele cech samego twórcy, nie będąc literalnie jego portretem. Strategia ta wydaje się być adekwatna do postmodernistycznego świata, w którym zatarła się granica między rzeczywistością a fikcją, natomiast twórczość Allena może stanowić jej modelowy przykład. Udowadniają to filmy takie jak *Annie Hall*, *Zelig*, *Purpurowa róża z Kairu* czy *Przejrzeć Harry’ego*. Ponadto syllepsis stanowi także model odbioru, w którym czyta się autora na podstawie świata przedstawionego w jego dziełach.

Karolina Kosińska PO CZYJEJ JESTEŚ STRONIE? KEN LOACH JAKO AUTOR I NIE-AUTOR

Ken Loach reprezentuje nietypowy rodzaj autorstwa - całkowicie oddaje swój film ludziom, których portretuje i których chce wspierać, a tym samym wyrzeka się tytułu "Mistrza". Jako

zdeklarowany socjalista wierzy w swoją misję filmowca: kino powinno dotyczyć nas, ludzi, nie powinno wiązać się z wyzyskiem i konsumpcjonizmem. Chociaż filmy tego reżysera pod względem stylu, estetyki i problematyki rozpatrywać można jako przynależne do realizmu społecznego i chociaż sam Loach nie chce być traktowany jako autor, jego autorska sygnatura zdaje się bardzo silna i wyrazista. Paradoksalnie sygnatura ta ujawnia się w momentach, w których Loach przestaje reżyserować, ale raczej podąża za sytuacją i pozwala scenie rozwijać się w jej własnym kierunku. Tak dzieje się w przypadku "Kesa", kiedy Billy opowiada w klasie o swoim sokole, czy w "Ziemi i Wolności", kiedy żołnierze brygad międzynarodowych wraz z hiszpańskimi chłopami dyskutują o kolektywizacji ziem. Kosińska próbuje opisać ten szczególnie rodzaj autorstwa - Ken Loach jawi się jako reżyser, dla którego ludzie i ich problemy stanowią najszlachetniejszy materiał filmowy, a solidarność danej społeczności zdaje się jedyną drogą walki z opresyjnym systemem.

Michał Oleszczyk PAMIĘTAĆ KINEM: „KRES DŁUGIEGO DNIA” TERENCE’A DAVIESA

Przedmiotem tekstu jest film brytyjskiego reżysera Terence’a Daviesa pt. *Kres długiego dnia* (*The Long Day Closes*, 1992), stanowiący ostatnie ogniwo autobiograficznego cyklu zapoczątkowanego przez tego twórcę w roku 1976. Autor analizuje problem relacji pomiędzy pamięcią (szczególnie pamięcią autobiograficzną), a medium filmowym. Pokazuje także, w jaki sposób Davies używa intertekstualnych cytatów z innych filmów (m. in. z dzieł Orsona Wellesa i Vincente’a Minnellego) dla wzmocnienia tematyki pamięci we własnym utworze.

Andrzej Pitrus TODD SOLONDZ: AUTOR NIE DLA KAŻDEGO

Andrzej Pitrus zastanawia się nad wyjątkowością dokonań Todda Solondza na tle amerykańskiego kina niezależnego. Według autora odmienność ta wynika przede wszystkim z faktu, że reżyser wypracował swój bardzo wyrazisty styl, ale również z tego, że w jego filmach w specyficzny sposób ujawnia się „dyskurs autorski”. Solondz bowiem nie tylko zaznacza swoją obecność w dziele jako zewnętrzny sprawca (jego biografia przenika do fabuły filmu), ale także w swoisty sposób tematyzuje rozmaite warianty wpisania twórcy w dzieło. Dzięki temu jego realizacje bez trudu są rozpoznawane jako „filmy Todda Solondza”. Analizując twórczość tego reżysera, Pitrus wpisuje go (powołując się na rozpoznania Rogera Eberta i Rhondy Liebermann) w nurt „new geek cinema”, którego bohaterowie są nie tylko przegrani, ale też budzą politowanie, odrazę i grozę. Omawiając kolejne filmy reżysera (m.in. *Strach, niepokój, depresja* /*Fear, Anxiety and Depression*, 1989/, *Witajcie w domu dla lalek* /*Welcome to the Dollhouse*, 1995/, *Happiness* /1998/, *Opowiadanie* /*Storytelling*, 2001/, *Palindromy* /*Palindromes*, 2004/), autor dowodzi, że widz z trudem identyfikuje się z ich bohaterami. To właśnie oni są znakiem rozpoznawczym twórczości Solondza. W konkluzjach do artykułu Pitrus stwierdza, że oglądając filmy Solondza w kolejności powstania można w nich dostrzec konsekwentnie rozbudowywany projekt autora, który buduje intrygujący, ale spójny i rozpoznawalny świat. Swoją wywód autor kończy znamienym cytatem z wypowiedzi samego Solondza dotyczącej *Opowiadania: Moje filmy nie są dla wszystkich. A zwłaszcza nie dla tych, którym mogłyby się spodobać.*

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki PROPAGANDA I KINO

W systemach totalitarnych dość szybko wprzęgnięto film w służbę państwową. Giżycki pisze o filmach antysemitycznych, *Triumfie woli* Leni Riefenstahl i *Pancerniku Potiomkinie* Eisensteina, ale także o brytyjskich agitkach na rzecz wojny burskiej. Bezpośrednim impulsem do refleksji na temat funkcji kina jako narzędzia propagandy jest dla autora wydana

niedawno w Stanach Zjednoczonych czteropłytkowa antologia animowanych radzieckich filmów propagandowych, interesująca nie tylko z uwagi na fakt, że filmy te są właściwie nieznane, ale także przez związek z trendami artystycznymi epoki, karykaturą i satyrą, a przede wszystkim jako swoiste zwierciadło polityki rewolucyjnej, antykapitalistycznej, wreszcie zimnowojennej.

KSIĄŻKI O FILMIE

Łukasz Maciejewski *SEN O PIĘKNYM KINIE*

Kino, wehikuł magiczny jest jednym z najciekawszych, wydanych w Polsce, leksykonów światowego kina. Po 26 latach od pierwszego wydania *Wehikułu*, obejmującego lata 1913-1949, jego autorzy – Adam Garbicz i Jacek Klinowski – postanowili wznowić pierwszy tom serii, wprowadzając doń szereg poprawek i uzupełnień. Maciejewski zwraca uwagę na wyjątkową rangę tego wydawnictwa w polskim piśmiennictwie filmoznawczym oraz na wyróżniający je subiektywizm. Największą zaletą serii jest bowiem udane połączenie encyklopedycznej precyzji, skrupulatności w opracowaniu czołówek, z wpisaniem każdego z omawianych w tomie tytułów w historyczny, artystyczny i socjologiczny kontekst, wreszcie z wyrazistą, czasami kontrowersyjną, interpretacją autorską.

Anna Taszycka *SZTUKA JEST ENERGIA!*

Recenzja wydawnictwa pt. *Józef Robakowski. Obrazy energetyczne. Zapisy bio-mechaniczne 1970-2005* pod redakcją Piotra Krajewskiego i Violetty Kutlubasis-Krajewskiej. Wydawnictwo to zawiera książkę i trzy płyty DVD z pracami filmowymi i wideo autorstwa Józefa Robakowskiego. Autorka opisuje pokrótce zawarte na płytach DVD prace, starając się odnaleźć w ich zestawieniu charakterystyczne dla twórczości Robakowskiego cechy i przyglądając się bliżej zarówno doborowi tematów, jak i wyróżniającym twórcę metodom realizacji. Recenzja zawiera ponadto opis książki, w której oprócz dwóch tekstów poświęconych twórczości artysty znalazły się także wypowiedzi samego Robakowskiego na temat jego artystycznych inspiracji, poglądów na sztukę, ale także wspomnień z młodości, również z czasów powstania Warsztatu Formy Filmowej.

Noty o autorach

Summary

Table des matières