

W numerze m.in.:

Leo Charney *PRZEZ MOMENT. FILM A FILOZOFIA NOWOCZESNOŚCI*

W samym centrum doświadczenia nowoczesnego wyłania się kategoria momentu. Intensywność, z jaką zjawia się odczucie „teraz”, a jednocześnie intensywność, z jaką zanika, sprawiają, że doświadczenie momentu jest emblematyczne dla epoki „szoku” i „natężenia podniet zmysłowych”, wydobywając głęboki rozziw między odbiorem zmysłowym a przyswojeniem pojęciowym, między widzeniem a poznaniem. Tak opisują „moment” Walter Benjamin (w ramach *Pasaży* - dzieła stanowiącego w istocie montaż „momentów”: fragmentów, cytatów, komentarzy) i Martin Heidegger. Stąd już tylko krok do filmu - jeszcze XIX-wieczne badania fotograficzne Mareya i Muybridge’a z jednej strony, a z drugiej późniejsza refleksja Jeana Epsteina nad fotogenią i Siergieja Eisensteina nad „atrakcją” dowodzą, że ruch kinematograficzny i doświadczenie seansu kinowego w ścisły sposób wyrażają kluczowe dla nowoczesnego doświadczenia sprzeczności między intensywnością zmysłową a wymykaniem się poznania.

STRASZNE KINO

Sebastian Jakub Konefał *CIAŁO I LĘK. FIZJOLOGIA ŚMIERCI W ZOMBIE HORRORZE ORAZ KULTURZE AUDIOWIZUALNEJ*

Filmowa postać żywego trupa pojawia się w kinematografii od prawie osiemdziesięciu lat. W tym czasie jej odrzucającą cielesność wpisywano w szereg kontekstów związanych z różnymi niepokojami społeczeństw Zachodu. Obok najbardziej oczywistego lęku przed chorobami i śmiercią z obrazów z pierwszej połowy XX wieku filmy o zombie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych metaforycznie przetwarzały echa hasła okresu kontestacji, atakując m.in. skonwencjonalizowany język kinematografii głównego nurtu oraz przywary XX-wiecznego społeczeństwa konsumpcyjnego. Druga połowa lat siedemdziesiątych to okres, w którym obrazy o żywych trupach osiągnęły apogeum swojej popularności. Jest to również czas coraz bardziej widocznej schematyzacji fabuł zombie horroru. Próbnymi odświeżenia gatunku są produkcje z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych traktujące temat biotechnologicznego wskrzeszenia w sposób nacechowany dystansem, ironią a nawet wulgarnym dowcipem. Również kino najnowsze oraz czerpiące z ikonografii s-f i horroru przekazy audiowizualne, takie jak teledysk czy reklama, kontynuują niekiedy proces dekonstruowania skonwencjonalizowanego wizerunku zmartwychwstałego trupa. Częściej jednak zombie można spotkać w obdarzonych dużym budżetem re-make’ach dawnych niezależnych produkcji oraz w filmowych adaptacjach gier komputerowych, traktujących ożywionych zmarłych jako kolejny łatwo rozpoznawalny element skomercjalizowanej kultury masowej.

Piotr Sawicki *WIRUS W SYSTEMIE KINA: STRATEGIE AUTORSKIE W HORRORACH LUCIO FULCIEGO*

Pierwsza część tekstu jest próbą opisanie środków, jakimi posługują się poszczególni twórcy filmów z nurtu *gore* w celu wywołania u odbiorcy uczucia obrzydzenia i dezorientacji. Następnie autor koncentruje się na specyfice włoskiego kina gatunków, aby w części drugiej przejść do omówienia filmów włoskiego reżysera krwawych horrorów, Lucio Fulciego. Jego twórczość staje się metaforą laboratoryjnej próbki, w której można zaobserwować

mechanizmy destruktywnego oddziaływania elementów *gore* na tradycyjne konwencje filmowe oraz filmową estetykę.

Grzegorz Nadgrodkiewicz *COŚ, CZEGO NIE DA SIĘ ZROZUMIEĆ, DZIEJE SIĘ NA TEJ ULICY, W TYM DOMU*

W tekście poświęconym Egzorcystyce (1973) Williama Friedkina autor przedstawia najbardziej popularne interpretacje tego filmu, które zazwyczaj odnosiły się do sytuacji opętania Regan MacNeil jako metafory niepokojów społeczno-politycznych i kryzysu wartości w Ameryce na przełomie lat 60. i 70. XX wieku. Te typowe odczytania klasycznego już horroru Nadgrodkiewicz zestawia z reinterpretacjami filmu, które są wyrazem lęków pojawiających się w ostatnim dziesięcioleciu (m.in. niepokój społeczny związany z przemocą seksualną na nieletnich czy lęk przed konsekwencjami militarnej obecności Stanów Zjednoczonych w Iraku). Autor sugeruje, że wszystkie te interpretacje łączy myśl, która zachęca do odczytania filmu przede wszystkim w kategoriach religijnych, czy też uniwersalnej walki dobra ze złem. Taka była pierwotna intencja zarówno Friedkina, jak i Williama Petera Blatty'ego, autora pierwowzoru literackiego.

Joanna Spalińska-Mazur *OBRAZ DZIECIŃSTWA JAKO FETYSZ. „MIASTO ZAGINIONYCH DZIECI” JEAN-PIERRE’A JEUNETA I MARCA CARO*

W filmie Jean-Pierre’a Jeuneta i Marca Caro obraz dzieciństwa pełni rolę *fetysza* w sensie, jaki nadała temu pojęciu psychoanaliza spod znaku neofreudyizmu. Aby odsłonić prawdziwy lęk w obrazie rozszczepionym na dwie pozornie podobne sceny (sztucznie wywołanego snu z prologu i sceny snu przed kulminacją filmu *Miasto zaginionych dzieci*), symulowany jest przez reżysera pierwotny lęk dziecięcy. Obie sceny tego niepokojącego obrazu zakotwiczone są w tej samej przestrzeni symbolicznej. Biorąc pod uwagę całościowy obraz świata zaprezentowany w filmie, w którym dorośli to egoistyczne, oddające się dewiacyjnym zachowaniom, chore bądź bezmyślne istoty, śmierć Kranka wykradającego dzieciom marzenia senne to śmierć świata dorosłych. Tych dorosłych, którzy nie potrafią już podtrzymać własnych mechanizmów obronnych. W takim świecie dzieci traktowane są jak transfery energii dla utrzymania wypartych popędów dorosłych, a dzieciństwo to zaledwie obraz pozwalający zachować stabilność zinstytucjonalizowanego świata. Pytanie, skąd pochodzi ów obraz pełniący rolę fetysza, wydaje się mniej istotne niż pytanie, jak ten obraz działa. Zasadniczą rzeczą jest ustalenie stopnia jego trwałości.

WIDMO WOJNY

Patrycja Włodek *TRAUMA WOJENNA W FILMACH JEAN-PIERRE’A MELVILLE’A*

Skupiając się na temacie traumy wojennej, autorka analizuje *Milczenie morza*, *Leon Morin, ksiądz* i *Armia cieni* - trzy filmy francuskiego reżysera Jeana-Pierre’a Melville’a pokazujące czasy okupacji hitlerowskiej. Melville, najbardziej znany ze swej fascynacji kinem amerykańskim, a zwłaszcza szeroko pojmowanym kryminałem, był także weteranem wojennym i partyzantem Résistance. To doświadczenie pomogło mu ukazać różnorodność postaw ludności cywilnej podczas okupacji, trudy i grozę wojennej codzienności, a także walkę i poświęcenie - często daremne - członków Ruchu Oporu. Pomimo, że akcja żadnego z filmów nie rozgrywa się na froncie, a wojna u Melville’a ma przede wszystkim charakter prywatny, reżyser w sposób formalnie oszczędny, gorzki, pozbawiony patosu i sentymentalizmu potrafił ująć całe jej okrucieństwo i ogrom wywołanej przez nią narodowej i ludzkiej traumy.

Krzysztof Loska TOŻSAMOŚĆ TRAUMATYCZNA W JAPOŃSKICH FILMACH O BOMBIE ATOMOWEJ

Wychodząc od definicji traumy, jej przyczyn, związku z masową zagładą i wpływu na ludzką psychikę, Krzysztof Loska podejmuje temat *hibakusha* - ofiar bomb atomowych zrzuconych w 1945 roku na Hiroszimę i Nagasaki; tych, którzy wymknęli się śmierci, ale przez długie lata pozostawali w jej zasięgu, cierpiąc na choroby popromienne, bezpłodność i nerwice pourazowe. Śladów tego zbiorowego doświadczenia traumatycznego autor poszukuje w filmach, które bezpośrednio odnosiły się do wydarzeń z czasów wojny (m.in. *Dzieci Hiroszimy* /*Genbaku no ko*, Kaneto Shindō, 1952/, *Dzieci Nagasaki* /*Nagasaki no ko*, Sotoji Kimura, 1957/, *Hiroszima, moja miłość* /*Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais, 1959/), w filmach alegorycznie traktujących temat strachu przed zagładą nuklearną (*Godzilla* /*Gojira*/, Ishirō Honda, 1954), ale także w dziełach, których twórcy do tematu *hibakusha* powracali po latach, w mniej dosłowny sposób (m.in. *Sny* /*Yume*, 1990/ i *Sierpniowa rapsodia* /*Hachigatsu no kyōshikyoku*, 1991/ Akiry Kurosawy). Autor zwraca również uwagę, że twórcy filmów odnoszących się do tragedii w Hiroszynie i Nagasaki nieustannie borykali się z problemem nieprzedstawialności traumy, niemożności wyrażenia w języku sztuki tego, co wymyka się rozumowi i prostym kategoriom pojęciowym.

Agnieszka Kamrowska DZIECI APOKALIPSY. ATOMOWA TRAUMA JAKO MOTYW JAPOŃSKIEJ ANIMACJI

Kwestia reprezentacji wybuchu bomby atomowej w Hiroszynie i Nagasaki wpisuje się w szerszą problematykę sposobu ukazania tragedii, której ogromu nie sposób wyrazić za pomocą znanych człowiekowi środków wyrazu. Jednak dramat ofiar domaga się opisu, którego wiele lat po wojnie podjęli się również twórcy japońskiej animacji. W obrębie *anime* wyróżnić można dwie postawy twórców wobec bombardowania. Pierwsza z nich to relacja ocalałego świadka - *hibakusha* - przywołującego własne przeżycia i wspomnienia, obecna w komiksie i filmie *Bosonogi Gen*. Druga postawa wobec traumy atomowego bombardowania to odwołanie się wyłącznie do reprezentacji dramatycznego wydarzenia, zaś jej autorami są twórcy urodzeni po 1945 roku, którzy poznali tragedię wyłącznie poprzez przekazy literackie, dokumentalne i filmowe. Ich wizje, zawarte w filmach *Akira*, *Neon Genesis Evangelion*, czy *Wilcza brygada*, realistycznie przedstawiają moment wybuchu. Odzierając go z historycznego tła twórcy *anime* koncentrują się na społecznych i psychologicznych skutkach tragedii, która do dnia dzisiejszego jest obecna w kolektywnej świadomości Japończyków.

Alicja Helman DEKADA STRACHU

Rewolucja Kulturalna (1966-1976) - jedna z największych tragedii, jakiej doświadczył naród chiński - przyniosła dotkliwe straty i nieodwracalne zmiany zarówno w sferze politycznej, jak i społecznej, kulturalnej czy moralnej. Spustoszyła wielowiekowe dziedzictwo materialnej i duchowej kultury Chin. Alicja Helman przedstawia echa tego okresu w filmach najważniejszych twórców V generacji: Chena Kaige (*Żegnaj, moja konkubino*, 1993), Tiana Zhuanghuanga (*Niebieski latawiec*, 1993) i Zhanga Yimou (*Aby żyć*, 1994). Analizując wybrane sceny, autorka zwraca uwagę, że filmy te nie opowiadają w bezpośredni sposób o wydarzeniach Rewolucji Kulturalnej. Poruszanie tego tematu było oczywiście źle postrzegane przez chińską władzę. Dlatego też Rewolucja Kulturalna stanowi jedynie tło dla losów bohaterów. Według Helman siła tych filmów wynika z licznych aluzji werbalnych, umiejętnie skonstruowanych podtekstów oraz posłużenia się siatką ikon i znaczeń, które są czytelne także dla odbiorców spoza kręgu kultury chińskiej, nieznaną historii tego narodu.

WIELKA NIEWIADOMA JAKO ŹRÓDŁO LĘKU

Tomasz Kłys *CALE MIASTO O TYM MÓWI: KONTEKSTY KRYMINAŁU ZA TRZY GROSZE*

Pochwała, jaką wygłosił Joseph Goebbels pod adresem filmu Fritza Langa *M - morderca* (*M*, 1931), świadczy o pewnej ambiwalencji, jaką niesie wymowa tego słynnego dzieła. *M* było zamierzone jako *topical film*, podejmujący temat z pierwszych stron gazet: sprawę seryjnego mordercy, Petera Kürtena, który terroryzował Düsseldorf między lutym 1929 a majem 1930 roku. Nie jest to jednak, wbrew obiegowym sądom, *der Kürten-Film*: morderca z filmu, Hans Beckert, w wielu istotnych aspektach różni się od „wampira z Düsseldorfu”, ewokując także innych seryjnych zabójców z okresu weimarskiego: Grossmanna, Denkego, Haarmanna. Film ten to kolejny wyraz fascynacji kultury weimarskiej tematem seryjnych zabójców i zbrodni na tle seksualnym (*Lustmord*), obecnym w licznych dziełach literackich, teatralnych, plastycznych i filmowych tej epoki. Film Langa bardziej niż jako utwór stricte kryminalny jawi się jako przenikliwa analiza nowoczesnego społeczeństwa masowego, w którym media: 1) generują zbiorową psychozę, kulminującą w mechanizmie kozła ofiarnego; 2) kreują „jaźń odzwierciedloną” seryjnego zabójcy i jego naśladowców; 3) umożliwiają inwentaryzację, porównywanie i szybki przepływ danych, dając władzy narzędzia kontrolne. Enigmatyczny tytuł oryginału - wbrew ujednoznaczniającemu „wyjaśnieniu” w tytule polskim - znaczy nie tylko *Mörder*, ale i *Mensch* (człowiek), skoro litera M wpisana jest w układ linii papilarnych na dłoni każdego człowieka. Przemoc jest człowiekowi niemal przyrodzona, a kulminuje w scalającym społeczność w stanie kryzysu mechanizmie „kozła ofiarnego” (jego wyrazem w filmie jest sąd podziemia nad Beckertem). Lang zdaje się być tym samym bliski koncepcjom René Girarda o leżącej u podłoża kultury „przemocy mimetycznej” – choć trudno definitywnie orzec, czy jest jej demaskacją, czy też (jak świadczyłaby pochwała ministra Rzeszy) raczej jej wyrazem.

Joanna Preizner *POZORNY ŚWIAT, PRAWDZIWE PROBLEMY. DYSKRETNY UROK PATOLOGII W FILMACH CLAUDE'A CHABROLA*

Claude Chabrol już od ponad 50 lat powraca w swojej twórczości do środowiska, w którym wyrósł - zamożnej burżuazji i tradycyjnego mieszczaństwa. Portretuje je z niezwykłą znajomością jego obyczajów i panujących w nim relacji, jednak trudno szukać w tych portretach sentymentu czy nostalgii. Omówione w artykule filmy (*Niewierna żona* /1968/, *Łanie* /1968/, *Niech bestia zdycha* /1969/, *Zerwanie* /1970/, *Dekada strachu* /1971/) bezlitośnie pokazują wszystkie patologie pokazywanej sfery, jego hipokryzję i hołdowanie specyficznemu systemowi wartości.

Artur Piskorz *OSZOŁOMIENIE WOLNOŚCIĄ. KUBRICK – FREUD – JUNG*

Autor analizuje wybrane filmy Stanleya Kubickiego biorąc za wytyczną motyw strachu i charakteryzując cztery jego typy: indywidualny, zbiorowy, kliniczny i kulturowy. Strach i niepokój okazują się najbardziej widocznymi wątkami w dziełach Kubickiego. Jego filmy pełne są przykładów lęku zbiorowego jako manifestacji konkretnych niepokojów właściwych nowoczesnemu zachodniemu społeczeństwu - m.in. lęku przed wojną, terrorem, zagładą atomową, śmiertelnymi chorobami (AIDS, rak), przemocą czy seksualnością. Piskorz odwołuje się do psychoanalizy Freuda, a zwłaszcza do Jungowskiej teorii archetypów, by móc lepiej zrozumieć rozmaite popędy i pragnienia kierujące zachowaniem bohaterów. Autor dowodzi, że strach nie może być postrzegany wyłącznie jako destrukcyjna siła, ponieważ ma on także moc mobilizującą - zachęca ludzi do odkrywania nowych horyzontów, a więc umożliwia im otwarcie się na inną rzeczywistość i czerpanie z tego radości. Strach prowadzi zatem do - jak nazwał to Kierkegaard - *oszołomienia wolnością*.

Sławomir Sikora *WIDZIANE POD SŁOŃCE. RZECZY MGLISTE*

Film *Kamienna cisza* (reż. Krzysztof Kopiczyński) opowiada o przypadku uśmiercenia (informacja podana przez BBC mówiła o ukamienowaniu) kobiety oskarżonej o cudzołóstwo w Afganistanie (2005). Realizatorzy próbują dotrzeć do prawdy o tym wydarzeniu, które wymyka się (na różnych poziomach) jednoznaczności. Autor tekstu twierdzi jednak, że to, co najciekawsze w tym filmie, to pokazanie drugiej rodziny, rodziców Karima (wolnego mężczyzny zaangażowanego w relację), którzy nie akceptując wyroku wydanego przez społeczność na ich synu narażają się na różnorodne sankcje. To portret rodziny pogrążonej w kryzysie wartości, ukazanej na krawędzi różnych norm i praw; to portret rodziny umieszczonej na styku lokalności i globalności.

Piotr Zwierzchowski *NAJBARDZIEJ PRZERAŻAJĄCA JEST BEZSILNOŚĆ, CZYLI „DŁUG” I „FUNNY GAMES”*

Dług Krzysztofa Krauzego (1999) i *Funny Games* Michaela Haneke (1997) opowiadają, za pomocą różnych poetyk, o lękach współczesnego człowieka; ukazują go w sytuacji bezsilności wobec niebezpieczeństwa i doprowadzonego do sytuacji krańcowych: śmierci bądź zbrodni. Bezsilność - bohaterów i widzów - jest przerażająca z dwóch powodów. Poczucie własnej niemocy nigdy nie jest czymś przyjemnym. Człowieka XX w. przekonywano o jego podmiotowości i możliwości własnego sprawstwa. *Dług* i *Funny Games* uświadamiają nam, że możliwość decydowania o własnym losie jest o wiele mniejsza. Nie mówią one o egzystencjalnym drzeniu duszy, o wojnach i katastrofach, nie zwiastują kłęski świata. Pokazują, że zaczęliśmy bać się zwyczajności, ponieważ w najmniejszym stopniu nie jesteśmy przygotowani na zmierzenie się z nią wówczas, kiedy zaczyna nas osaczać.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *PRAWDZIWIE BEZKOMPROMISOWE KINO*

Nakładem brytyjskiej firmy Lux we współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie i Polskim Wydawnictwem Audiowizualnym została niedawno wydana długo oczekiwana płyta DVD z trzema niskobudżetowymi filmami Stefana i Franciszki Themersonów (zrealizowanymi w latach 30. i 40. XX w.). Pięćdziesiąt lat temu Stefan Themerson opublikował esej, w którym wyraził opinię, że brak pieniędzy nie powinien powstrzymywać filmowców od robienia filmów. Dzisiaj, w erze kamer cyfrowych i komputerów, robienie filmów o niskim budżecie jest łatwiejsze niż kiedykolwiek wcześniej. Jest jednak i mniej optymistyczna strona tej sytuacji: jeśli jeszcze się to nie dzieje, to prawdopodobnie już wkrótce zostaniemy zalani falą produkcji, których twórcy nie grzeszą talentem, a dodatkowo mają do dyspozycji doskonałe narzędzie do dystrybucji, jakim jest Internet.

KRONIKA

Sławomir Sikora *SYBIN – CENTRUM RUMUNII, CENTRUM EUROPY, CENTRUM ŚWIATA...*

Tekst jest subiektywnym sprawozdaniem z Astra Film Festival - festiwalu filmów dokumentalnych i antropologicznych. Odbył się on po raz dziewiąty w Sibiu (październik 2007), które było jednocześnie zeszłoroczną kulturalną stolicą Europy. Filmy konkurowały w kilku kategoriach, odbywały się różne pokazy specjalne, a bogactwo programu i organizacja dowodzą, że jest to jedna z ciekawszych tego typu imprez w Europie.

KSIĄŻKI O FILMIE

Grzegorz Nadgrodkiewicz *W ŚWIECIE FILMOWEJ DUCHOWOŚCI*

Tekst jest recenzją *Światowej encyklopedii filmu religijnego*, która ukazała się w 2007 roku nakładem wydawnictwa „Biały Kruk”. Redaktorami tomu są ks. Marek Lis i Adam Garbicz, którym do pracy nad encyklopedią udało się zaangażować ponad 40 autorów z całego świata. Główną zaletą książki jest jej rozpiętość tematyczna – autorzy podjęli się bowiem opisanie filmów, twórców i konkretnych problemów dotyczących nie tylko kręgu kultury chrześcijańskiej, ale także judaizmu, islamu czy buddyzmu. Spośród blisko 1700 haseł, które składają się na encyklopedię, uwagę zwracają więc nie tylko szczegółowe opisy najważniejszych filmów uznawanych za religijne, czy raczej eksplorujące sferę ludzkiej duchowości, ale także doskonale opracowane hasła problemowe, np. *Jezus w filmie*, *Izraelskie filmy biblijne* czy *Zło w filmie*. Nadgrodkiewicz zwraca uwagę na bardzo kompetentny i doskonale uzasadniony przez redaktorów dobór omawianych filmów. Stwierdza również, że encyklopedia może okazać się nie tylko pomocą naukową dla filmoznawców, ale także przewodnikiem po świecie filmowej duchowości dla wszystkich kinomanów.

Łukasz Maciejewski *KŁAMAĆ NAPRAWDĘ*

Kino prawdziwej fikcji i filmy potencjalne jest zapisem rozmów prowadzonych przez profesora filmoznawstwa, Kennetha Kaletę z Halem Hartleyem – jednym z najoryginalniejszych autorów amerykańskiego kina niezależnego. Zbudowana z wywiadów książka konfrontuje tropy interpretacyjne Kalety z autorskimi komentarzami reżysera. Krytyka interesują kolejne etapy powstawania filmów Hartleya. Pyta o tło, kulisy, styl pracy, wreszcie o wpływy każdego z tytułów. Maciejewski zwraca uwagę na konsekwentną stylizację gatunkową w twórczości Hartleya, używaną głównie po to, żeby następnie ją odrzucać, zniekształcać lub lekceważyć. W ten sposób w filmach Hala Hartleya kryminał staje się moralitetem, a ponury film obyczajowy - ironiczną komedią. W ten sposób rodzi się tytułowe „kino prawdziwej fikcji”, powstają „filmy potencjalne”.

Noty o autorach

Summary

Table des matières