

W numerze m.in.:

Z TEORII NARRACJI

David Bordwell *NARRACJA PARAMETRYCZNA*

Tłumaczenie rozdziału (pod tym samym tytułem) z książki *Narration in the Fiction Film* (Madison 1985). Bordwell stwierdza, że ów specyficzny typ narracji nie jest związany z żadną szkołą narodową, okresem historii czy gatunkiem filmu. Wydaje się, że jego normom brakuje konkretności historycznej, która cechuje np. narrację klasyczną czy narrację kina artystycznego. W narracji parametrycznej system stylistyczny filmu kreuje struktury odmienne od wymogów sjużetu. Styl filmu można zatem ukształtować i uwypuklić do takiego stopnia, że wydaje się, iż co najmniej dorównuje on ważnością strukturom opowieści. Bordwell szczegółowo charakteryzuje rozmaite aspekty narracji parametrycznej, odwołując się m.in. do teorii formalistów rosyjskich, strukturalizmu czy analogii z muzyką serialną. Dla unaocznienia zasad tego rodzaju narracji autor przedstawia rozbudowaną analizę *Kieszonkowca* (*Pickpocket*, 1959) Roberta Bressona. Jak zauważa Bordwell, wśród zalet analizy formy parametrycznej jest również ta, że pomaga ona ujawnić formalne przyczyny aury tajemnicy i transcendencji, którą publiczność i krytyka powszechnie przypisują dziełu Bressona. Jednym ze źródeł tego efektu jest to, że układ stylistyczny jest odmienny od układu sjużetu.

Alicja Helman *TEORIA OPOWIADANIA RICKA ALTMANA*

Helman prezentuje koncepcję teoretyczną Ricka Altmana naświetloną w jego nowej książce *A Theory of Narrative* (2008). Altman, profesor University of Iowa, znany jest przede wszystkim jako teoretyk gatunku, ale jego najnowsze ustalenia badawcze – choć być może są w pewnym sensie rozbudowaniem jego refleksji genologicznej – sytuują się w kręgu teorii narratologicznych. Altmanowska koncepcja opowiadania zmierza ku uniwersalności, bowiem badaczka interesuje opowiadanie w sztuce w ogóle; nie skupia się on na różnicach między literackimi i filmowymi sposobami opowiadania, ale kładzie akcent na podobieństwa. Altman podkreśla wyjątkową kulturową doniosłość opowiadań oraz wszechobecność praktyki opowiadania i utrzymuje, że jest to rezultat jej podatności na zmianę formy. Helman przedstawia główną i sformułowaną nader śmiało tezę książki: opowiadanie zachowuje swoją tożsamość bez względu na rodzaj medium, a w istocie jest od medium niezależne. W dalszej części artykułu autorka prezentuje najważniejsze elementy koncepcji Altmana, a w zakończeniu stwierdza, że w jego propozycji urzekający jest fakt, że owa koncepcja wręcz prowokuje do natychmiastowego posłużenia się nią w praktyce analitycznej.

Jacek Ostaszewski *NARRATOR NIEWIARYGODNY W FILMIE FABULARNYM*

Autor przedstawia funkcje narratora niewiarygodnego w filmach fabularnych, w kontekście definicji, jaką dla tej instancji narracyjnej zaproponował w literaturoznawstwie Wayne C. Booth (w książce *The Rhetoric of Fiction* /1961/). Za cechę konstytutywną konstrukcji narratora niewiarygodnego w dziele literackim Booth uznał dystans, jaki stopniowo powstaje między autorem wpisanym w tekst a narratorem. Stopniowa utrata zaufania do postaci snującej opowieść zachęca czytelnika do wspólnej z autorem oceny jego postawy. Jednak gdy narrator okazuje się już niegodny zaufania, zmienia się cały efekt dzieła. Ostaszewski przywołuje różnorodne przykłady filmów, śledząc rodzaje przejawiania się takiej właśnie

instancji narracyjnej. Za kluczowe dla wyjaśnienia form niewiarygodności we współczesnych filmach autor uznaje kategorię ironii, i to zarówno na płaszczyźnie komunikacyjnej, jak i estetycznej. W podsumowaniu Ostaszewski stwierdza, że uznanie, iż mamy do czynienia z narratorem niewiarygodnym, jest strategią interpretacyjną, którą można się posłużyć w trakcie lektury dzieła filmowego w celu zintegrowania przedstawionych w filmie zdarzeń w spójną i logiczną historię.

Bartosz Zając MIĘDZY SŁOWEM A OBRAZEM. DYSKURS ESEJU FILMOWEGO

Autor podejmuje próbę uściślenia granic gatunkowych eseju filmowego. Na gruncie badań genologicznych zagadnienie tego nieostrego gatunku nie jest często podejmowane, po części ze względu na jego istotne i rozległe relacje z esejem literackim. Jak zauważa Zając, kwalifikacja konkretnego utworu jako *essay-film* opiera się zazwyczaj na arbitralnym wyborze kilku cech eseju literackiego i próbie potwierdzenia ich obecności w tekście filmowym. Do tych cech zaliczana jest najczęściej hybrydyczność, autotematyzm, dyskursywność, kolażowość i związane z nią fragmentaryczność oraz subiektywizm. W ten sposób esej staje się bardzo pojemnym „gatunkiem”, do którego można z powodzeniem zaliczyć pokaźną część historii kina niefikcjonalnego, ale także filmy fabularne nowej fali lat 60. Autor prezentuje teoretyczne stanowiska m.in. Phillipa Lopate’a, Billa Nicholasa i Stelli Bruzzi, a swoje rozpoznania dotyczące dyskursywnego charakteru eseju filmowego wspiera analizami filmów, które obszernie wykorzystują komentarz ponadkadrowy, nadając mu funkcję daleką od „objaśniającej”, i których struktura oparta jest na różnych formach dialogu (*Pomniki też umierają* /1953/ Alaina Resnais i Chrisa Markera, *Krew zwierząt* /1949/ Georges’a Franju, *Méditerranée* /1963/ Jean-Daniela Polleta). Autor zaznacza jednak, że w swym artykule podejmuje się zaledwie zilustrowania odmienności praktyk związanych z kształtowaniem dyskursu eseistycznego przez słowo (narrację ponadkadrową), nie zaś ukazania pełnego wachlarza form, które skłonni bylibyśmy uznać za eseistyczne.

REAKTYWACJE

Patrycja Włodek CZARNY KRYMINAŁ I NIEKLASYCZNA NARRACJA. „WIELKI SEN” HOWARDA HAWKSA, „ŻEGNAJ LALECZKO” EDWARDA DMYTRYKA I „TAJEMNICA JEZIORA” ROBERTA MONTGOMERY’EGO

Film noir, jeden z najpopularniejszych nurtów lat 40. w Hollywood, oferował nie tylko specyficzną estetykę, ekspresjonistyczny styl filmowania, postać prywatnego detektywa i demonicznej *femme fatale*, ale też próby eksperymentowania z narracją filmową. Jego twórcy, stosując narrację pierwszoosobową lub jej ekwiwalenty, nie tylko dochowywali „wierności” adaptowanym powieściom *hard-boiled fiction*, ale też zauważali nieadekwatność linearnej narracji klasycznej do nastrojów panujących w USA czasu II wojny światowej i okresu powojennego. Trzy adaptacje klasyka czarnego kryminału, Raymonda Chandlera, czyli *Żegnaj laleczko* (1944) Edwarda Dmytryka, *Tajemnica jeziora* (1945) Roberta Montgomery’ego i *Wielki sen* (1946) Howarda Hawksa, przyniosły trzy strategie narracyjne – od pojedynczych sekwencji obrazujących stany mentalne bohatera, aż po narrację swobodnie zależną, gdy bohater obecny jest w każdym kadrze, oraz realizację prawie wszystkich scen tzw. kamerą subiektywną. Jednocześnie tendencje eksperymentatorskie powściągane były przez konserwatywne nastawienie panujące w Hollywood oraz zabiegi autocenzuralne, obrazując interesującą walkę między nowatorstwem a ujęciem klasycznym.

Krzysztof Lipka ŻYCIE I ŚMIERĆ. „MODERATO CANTABILE”. FILM PETERA BROOKA PO PÓŁWIECZU

Film Petera Brooka *Moderato cantabile* (1959), według noweli M. Duras, należy do czołowych osiągnięć francuskiej nowej fali. Technika narracyjna tego filmu wykazuje skłonność do teatralizacji, swoiste *signum* autora; w tym wypadku to narracja o narracji. Bohaterowie przeżywają wewnętrznie opowiadany sobie samym romans, snuty wokół anonimowych bohaterów zbrodni w okolicy. Przeżywany niezwykle intensywnie (minimalne środki narracyjne), nie potrzebuje spełnienia w świecie realnym, wyładowuje się w samej narracji, a jego finał, „tragiczny bez tragedii”, jest zakończeniem nie życiowym, a literackim (narracyjnym). Narracja jest prowadzona w filmie na kilku planach; obok konstrukcji w wyobraźni, własne wątki narracyjne podejmuje muzyka (*Sonata Diabellego*) oraz nieszablonowo potraktowany pejzaż. Film jest wciąż jednym z najbardziej poruszających obrazów nowej fali, jego sekwencje zdjęciowe i montaż wykraczają poza konwencję fabuły, w stronę poetyckiego eksperymentu.

Marek Hendrykowski O NARRACJI „EROIKI”. NOWA TECHNIKA – NOWY JĘZYK

Hendrykowski analizuje *Eroikę* Andrzeja Munka – jedno z najświetniejszych dokonań polskiej szkoły filmowej. Artyzm i wielkość tego filmu – zauważa autor – wynikają bezpośrednio z oryginalnej formy narracji, jaką posłużył się reżyser. W *Eroice* niemal wszystko było nowe, świeże, odkrywcze, a osiągnięto to również dzięki przyzwoitemu wyposażeniu technicznemu ekipy (np. sprowadzone w tamtym czasie z Zachodu dźwiękowe kamery Super Parvo i Éclair umożliwiły twórcom pełne inwencji posłużenie się nowymi sposobami oświetlenia i zastosowania dźwięku). Autor twierdzi, że odczytanie głębokiej struktury filmu i wyjście poza dotychczasowe powierzchniowe interpretacje jest możliwe dzięki rozpoznaniu specyficznego sposobu narracji, który organizuje i definiuje autorski punkt widzenia, przesądzając o wymowie całości. W swojej analizie Hendrykowski przemierza narracyjny labirynt *Eroiki* i opisując kolejne chwytły formalne, dociera do ukrytych pod powierzchnią znaczeń. Stwierdza przy tym, że zastosowany przez Munka modus narracji pozornie zależnej angażuje adresata i wciąga go w kuszącą, ryzykowną grę.

POKŁADY PAMIĘCI

Małgorzata Jakubowska CZASOWE WARSTWY NARRACJI. „SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ” WOJCIECHA JERZEGO HASA

Skomplikowaną strukturę narracyjną i czasową *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa autorka próbuje opisać za pomocą warstwowej organizacji tekstu filmowego. Wyodrębnione przekroje temporalne nie tylko ujawniają odmienne pokłady pamięci Józefa (dzieciństwo – młodość – dojrzałość), ale pozwalają wnikać w narracyjną organizację tekstu. W części analitycznej ukazano próbkę literackich strategii zastosowanych przez Brunona Schulza, by zestawić je z filmowymi propozycjami Wojciecha Jerzego Hasa. W części teoretycznej układy temporalne tekstu literackiego i filmowego zostają zebrane i przedstawione z perspektywy kategorii zaczerpniętych z pracy *Czas i opowieść* Paula Ricoeura. Autorka wskazuje, że dominującym aspektem wielowarstwowej struktury temporalnej filmu jest rozbudowanie punktów widzenia narracji (czas i miejsce, z którego są opowiadane zdarzenia) oraz wprowadzanie różnych głosów narracyjnych, którym zostają przypisane odmienne konteksty czasowe.

Seweryn Kuśmierczyk KOD „ZWIERCADŁA”

Analiza i interpretacja filmu Andrieja Tarkowskiego jako labiryntu przedstawiającego. Autor, po przedstawieniu zasad konstrukcyjnych filmu (podwójne role, kolorystyka), omawia treść i formę poszczególnych epizodów i scen, odsłaniając zawarte w nich znaczenia, wyrażane przez zintegrowaną obecność różnych elementów współtworzących obraz filmowy, łącznie ze

sztuką operatorską i warstwą dźwiękową. Kuśmierczyk skupia się na analizie przestrzeni i czasu oraz na poszczególnych postaciach, zwracając szczególną uwagę na scenę choroby Narratora i jej konteksty kulturowe (prawosławie, *Tybetańska Księga Umarłych*) oraz postać Matki, zwłaszcza w scenie zamykającej film. Odrębne fragmenty analizy są poświęcone scenom pamięci zbiorowej (m.in. drukarnia, Hiszpanie) i wyjaśnieniom związanym z włączonymi do filmu archiwalnymi materiałami filmowymi. Autor, odwołując się do zasad perspektywy wewnętrznej, interpretuje także znaczenie obecnych w całym filmie spojrzeń postaci wprost w kamerę.

Krzysztof Loska *PIĘTNO PRZESZŁOŚCI ALBO TOŻSAMOŚĆ TRAUMATYCZNA W „ADORACJI” ATOMA EGOYANA*

Adoracja (*Adoration*, 2008) to film uznawany za swoiste podsumowanie wątków znanych z wcześniejszych dzieł Egoyana. Znajdujemy tu przetworzenie i usytuowanie w nowym kontekście takich tematów, jak rozpad rodziny, śmierć bliskiej osoby czy kryzys tożsamości. W filmie mamy do czynienia z nieciągłością czasową i przestrzenną oraz z eliptycznym montażem, co utrudnia chronologiczne uporządkowanie zdarzeń. Ponadto od początku terażniejszość łączy się z przeszłością, a reżyser świadomie wprowadza widza w błąd, podsuwa mylne tropy, odsyła widza do tego, co nieobecne, do wydarzeń z przeszłości. Loska zauważa, że struktura narracyjna *Adoracji* jest asocjacyjna, a nie przyczynowo-skutkowa, bowiem opiera się na kojarzeniu pozornie niepowiązanych ze sobą elementów. Fabuła składa się natomiast z kilku przecinających się strumieni narracyjnych oraz licznych elips i powtórzeń, które prowadzą do powstawania wzajemnie wykluczających się wersji wydarzeń. Szczegółowo omawiając wszystkie te zawłości narracyjne, Loska zmierza do konkluzji, że traumatycznego przeżycia bohatera nie można pokazać wprost ani przekazać w formie linearnej opowieści, gdyż doświadczenie to wymyka się próbom racjonalizacji i uporządkowania; rozwarstwienie historii, jej wielowątkowość, a nawet pozorna sprzeczność biorą się stąd, że owego doświadczenia nie sposób wyrazić za pomocą spójnego języka.

ZAGADKI NARRACJI

Brygida Pawłowska-Jądrzyk *ELIPSA W NARRACJI LITERACKIEJ I FILMOWEJ („PIKNIK POD WISZĄCĄ SKALĄ”)*

Na przykładzie powieści Joan Lindsay *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1967) oraz jej sławnej adaptacji, filmu Petera Weira pod tym samym tytułem (1975), Pawłowska-Jądrzyk bada problem „wielkiej elipsy”, która jest swego rodzaju dominantą generującą jakości metafizyczne, co plasuje istotny sens obydwu dzieł poza warstwą przedmiotów przedstawionych, w sferze znaczeń ulotnych i nieokreślonych. Metafizyczny charakter *Pikniku*... bazuje na technice sugestii, a ta w znacznej mierze uzależniona jest od możliwości przekazu artystycznego, w którym znajduje realizację. Autorka podejmuje też kwestię medialnych uwarunkowań kontekstualizacji „wielkiej elipsy”, a także zastanawia się, na ile różnice między istotą sztuki literackiej i filmowej wpływają na jej efekty.

Piotr Jakubowski *INTERPRETACJA W SUKURS NARRACJI. PRZYPADEK „MROCNIEGO PRZEDMIOTU POŻĄDANIA” LUISA BUÑUELA*

Zabiegi kompozycyjne (literackie, filmowe, teatralne) zaburzające linearność opowiadanej historii zostają w porządkujących procedurach odbiorczych usunięte. Czytelnik czy widz samodzielnie układa opowieść we „właściwej” kolejności – jest to logika rozwiązywania zagadki lub śledztwa. Kiedy jednak zaburzenie nie sprowadza się do przemieszczenia fabularnych członów lub ukrycia informacji, lecz wprowadza niezgodność, zgrzyt wewnątrz fabuły (częstokroć dającej się bezproblemowo streścić), recepcyjna kombinacja okazuje się

niewystarczająca. Dla odbiorczej organizacji porządku narracyjnego konieczna jest praca interpretacji. Autor obrazuje tę sytuację na podstawie *Mrocznego przedmiotu pożądania* Luisa Buñuela, w którym to filmie reżyser powierzył główną rolę żeńską dwóm aktorkom.

Katarzyna Statkiewicz-Zawadzka „LET’S MAKE A META-MOVIE”. METALEPSY I INNE GRY NARRACYJNE SPIKE’A JONZE’A I CHARLIEGO KAUFMANA

Autorka analizuje intrygujący i precyzyjnie skonstruowany dyptyk filmowy reżysera Spike’a Jonze’a i scenarzysty Charliego Kaufmana, na który składają się dwa dzieła: *Być jak John Malkovich* (1999) i *Adaptacja* (2002). Jonze i Kaufman sprytnie wykorzystują w swoim dyptyku przyzwyczajenie widzów do wyraźnego oddzielania w narracji sfery ekstra- i intratekstualnej. Angażują widzów w grę polegającą na pozornym mieszanii rzeczywistości z fikcją, i to na wielu poziomach równocześnie. *Być jak John Malkovich* i *Adaptacja* tworzą wspólnie zawiłą konstrukcję, która prowokuje widza i ludzi go, mnożąc i przeplatając różne poziomy fikcji oraz pozornej rzeczywistości. Jonze i Kaufman zastosowali w obu filmach rozwiązania metalepetyczne, by rozchwiać hierarchiczną zależność rzeczywistości i fikcji. W ten sposób powstała zawiła panfikcyjna struktura narracyjna o cechach autoreferencjalnych.

Monika Franczak SCENARZYSTA I REŻYSER – KAUFMAN I „SYNEKDOCHA, NOWY JORK”

Tekst jest poświęcony debiutowi reżyserskiemu Charliego Kaufmana – filmowi *Synekdocha, Nowy Jork* (2008). Produkcja ta, będąca efektem dwóch lat pracy nad scenariuszem, jest imponującym freskiem z życia niejakiego Cadena Cotarda – znerwicowanego reżysera teatralnego, który wkracza w zaawansowany wiek średni i postanawia zrealizować swoje dzieło życia, nadając mu spektakularną formę. Cotard wynajmuje opuszczony magazyn i tam, rok po roku, buduje odzwierciedlenie swojego świata w naturalnej skali. Zatrudnia aktorów, by odgrywali postaci z jego życia, dobudowuje kolejne ulice, sklepy, mieszkania etc. Autorka prezentuje rozmaite aspekty tego iście Baudrillardowskiego projektu Cotarda, a zarazem tropi i komentuje zawiłości fabularne, rozszyfrowuje Kaufmanowskie gry językowe, wskazuje różne możliwości interpretacyjne. Franczak zauważa również, że czas i przestrzeń w *Synekdosze* niejako przenikają się wzajemnie, tak jak wewnątrzfilmowa realność i jej hiperrealne odzwierciedlenie w sztuce, którą latami reżyseruje Cotard. Autorka zwraca też uwagę, że rygorystycznie skonstruowany scenariusz został sfilmowany w prosty sposób, bez udiwnień formalnych, które mogłaby zaciemnić gęstą treść filmu.

Rafał Syska DOŚWIADCZYĆ WNĘTRZA KINA. ANALIZA NARRACYJNA „INLAND EMPIRE” DAVIDA LYNCHA

We wstępie autor zaznacza, że w recepcji dorobku Davida Lyncha zazwyczaj w pierwszym rzędzie dostrzega się dokonywaną przez niego dekonstrukcję formy filmowej, a zwłaszcza dekompozycję hollywoodzkiej tradycji narracyjnej i gatunkowej. Lynch potrafi też lawirować między postmodernistyczną modalnością a ambicjami twórcy neomodernistycznego, który odchodzi od intertekstualnych kalamburów w stronę doniosłej refleksji na temat śmierci oraz istnienia alternatywnych form bytu. Syska stwierdza, że do analizy filmów Lyncha najbardziej przydatna jest metoda łącząca zdobycze kognitywizmu i dekonstrukcjonizmu. W tym właśnie duchu autor przeprowadza drobiazgową analizę *Inland Empire*, która prowadzi go do konstatacji, że film ten jest dziełem wybitnym, arcydziełem filmowego autotematyzmu, a sam Lynch – wielkim narratologiem współczesnego kina.

Andrzej Pitrus NARRACJA W DESZCZU. O „HEAVY RAIN” – PRZEŁOMOWEJ GRZE STUDIA QUANTIC DREAM

We wstępie autor szkicowo przedstawia postęp technologiczny w dziedzinie gier typu sandbox. Gry tego typu, czyli pozbawione narzuconej interaktantowi linearnej rozgrywki, nie zawładnęły jednak światem interaktywnej rozrywki. Wprawdzie cieszą się dużą popularnością, ale na rynku coraz częściej pojawiają się propozycje linearne, zbliżające się do idei interaktywnego filmu. Prawdziwym przełomem na tym obszarze jest zapewne gra *Heavy Rain*. Pitrus przypuszcza, że prawdopodobnie da ona początek nowej tendencji w interaktywnej rozrywce i z pewnością będzie wyzwaniem dla teoretyków. Autor zauważa, że ukształtowanie „narracji” w grze *Heavy Rain* odróżnia ją od większości realizacji interaktywnych, bowiem bohaterowie nie są nieśmiertelni, przy czym w wypadku niepowodzenia na którymś z etapów gra nie kończy się, tylko przybiera inny charakter. Jeśli jesteśmy niezadowoleni z przebiegu wydarzeń, możemy uruchomić je ponownie, by jeszcze raz spróbować wpłynąć na losy bohaterów. Dalszą analizę meandrów narracyjnych *Heavy Rain* Pitrus wspiera przywołaniem ustaleń teoretycznych Ricka Altmana, Davida Bordwella i Jacka Ostaszewskiego. W konkluzji autor notuje, że przyjemność płynąca z obcowania ze światem *Heavy Rain* realizuje się przede wszystkim w sferze budowania narracji.

VARIA – Z HISTORII KINA POLSKIEGO

Joanna Stacewicz-Podlipska *SZCZĘŚLIWY FILMOWIEC, CZYLI „EDISON” ZNAD WISŁY*

Latem 1926 r. na plenerze warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Kazimierzu Dolnym miała miejsce rzecz bez precedensu w historii polskiej kinematografii. Tadeusz Pruszkowski – charyzmatyczny profesor legendarnej *Budy na Powiślu* – nakręcił wraz z uczniami film *Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce*. Przygodna ekipa filmowa nie miała doświadczeń z kinematografią, kamerę wypożyczono z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które użyczyło także taśmy filmowej. W roli operatora zadebiutował osobiście sam Pruszkowski, w głównych bohaterów wcielili się jego studenci, a statystowali mieszkańcy Kazimierza. Planowano niewielką fabułę, ostatecznie powstał film pełnometrażowy, który w grudniu 1926 r. wyświetlano w warszawskim kinie „Splendid”. Była to groteskowa historia miłosnych perypetii młodych malarzy. Choć taśmy filmowe spłonęły w czasie wojny, z rozproszonych informacji, recenzji i wspomnień odtworzyć można zarysy zapomnianej produkcji.

KRONIKA

***RAPORT O STANIE POLSKIEGO FILMOZNAWSTWA* (oprac. Tadeusz Lubelski, przy współpracy Andrzeja Gwoźdźcia i Tadeusza Szczepańskiego)**

Raport przygotowany przez członków Komitetu Nauk o Sztuce PAN na zlecenie kierownictwa Polskiej Akademii Nauk. Autorzy przedstawiają krótką charakterystykę polskiego filmoznawstwa, które na uniwersytetach upowszechniło się – podobnie jak na całym świecie – w latach 70. W Polsce studia filmoznawcze rozwinęły się jako specjalizacje najczęściej w ramach studiów polonistycznych lub kulturoznawczych. Dopiero od niedawna zaczęły powstawać samodzielne filmoznawcze instytuty i kierunki studiów. W dalszej części raportu autorzy skupiają się na historii dotychczasowych opracowań na temat tej dyscypliny, a także przedstawiają wyróżniające się ośrodki naukowe, ich przedstawicieli oraz najważniejsze dokonania wydawnicze z ostatnich pięciu lat. W raporcie zostają również podjęte kwestie popularyzacji wiedzy, czasopism filmoznawczych oraz pożądanych kierunków rozwoju dyscypliny.

Sławomir Sikora *ZMIENIAJĄCE SIĘ PODMIOTY NARRACJI ETNOGRAFICZNYCH. SPRAWOZDANIE Z FESTIWALU NAFA (2010)*

Ostatni festiwal „Nordic Anthropological Film Association” odbył się w Aarhus i towarzyszyła mu konferencja naukowa *Perceiving Children. Visual Anthropology of Childhood* (zorganizowana przez Ditte Marie Seeberg i Rossellę Ragazzi). Filmy pokazane na przeglądzie nie dotyczyły wyłącznie tematyki dziecięcej, choć sporo obrazów właśnie im było poświęconych. Pokazany został m.in. uznany już film Davida MacDougalla *Gandhi's Children* (2008). Sprawozdanie koncentruje się na części festiwalowej, poddając krótkiej analizie jedynie kilka wybranych filmów. Autor przedstawia wybrane sposoby spośród szerokiego spektrum rodzajów narracji, które można odnaleźć we współczesnym filmie antropologicznym.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *PATRICK BOKANOWSKI – ENIGMA OBRAZÓW*

Giżycki prezentuje sylwetkę Patricka Bokanowskiego – jednego z najbardziej enigmatycznych wielkich reżyserów współczesnego kina. Bokanowski kreuje wizje, ale broni się przed określeniem, że tworzy fantastyczne światy. Szuka sposobów przełamania niedostatków narzędzia (aparatu fotograficznego, kamery), stosuje wielokrotną ekspozycję, filmuje pod światło, zakłóca perspektywę, buduje skomplikowane modele, zatrzymuje ruch, łączy aktora z animacją, rysunkiem, grafiką. Dzięki skomplikowanym procesom kopiowania optycznego manipuluje kolorem, nadaje obrazom fakturę. Bokanowski swoimi filmami składa hołd kinu niememu, które traktuje jako niedokończony projekt przerwany nagłym wprowadzeniem dźwięku. Reżyser pokazuje, ile niewyeksplotowanego potencjału wizualnego tkwi w filmie pozbawionym dialogów, jak bogata i otwarta na interpretacje może być narracja oderwana od słowa.

KSIĄŻKI O FILMIE

Tomasz Kłys *BILANS POŻYTKÓW I SZKÓD, CZYLI O POLSKIEJ EDYCJI „FILM ART: AN INTRODUCTION”*

Recenzja książki Davida Bordwella i Kristin Thompson *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie* (2010) – polskiego przekładu słynnego na całym świecie wprowadzenia do wiedzy o filmie (*Film Art: An Introduction* – pierwsze wydanie: 1979). We wstępie Kłys prezentuje teoretyczny profil książki. Jak zauważa, teoria dzieła filmowego Bordwella i Thompson jest zarazem teorią neoformalistyczną („neo”, bo pierwszy formalizm to ten rosyjski) i teorią kognitywną. Następnie recenzent przechodzi do krytycznych uwag poświęconych wierności tłumaczenia. Kłys podkreśla, że liczne pomyłki czy potknięcia translatorskie (zwłaszcza dotyczące kontekstowego znaczenia słowa *narrative*) mogą zaciemniać neoformalistyczne rozróżnienia, które są niezwykle istotne w dziele Bordwella i Thompson.

Magdalena Kempna-Pieniążek *POLIFONICZNE „KINO NIEME”*

Recenzja pierwszego tomu *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski. Autorka artykułu koncentruje się na trzech aspektach publikacji: omawia jej walory jako wydawnictwa o celach dydaktycznych, analizuje zawartą w niej propozycję określonego spojrzenia na historię filmu i przedstawia ją jako projekt, w którym historia (kina) spotyka się z filozofią. Analiza wszystkich tych wątków prowadzi autorkę do stwierdzenia, że *Kino nieme* to dzieło nie tylko porządkujące wiedzę historycznofilmową, ale

i stanowiące źródło nowych odczytań filmowej klasyki, rewidujących utrwalane przez dziesięciolecia mity i stereotypy, a równocześnie otwierających nowe pola do dyskusji.

Alicja Helman *MŁODOŚĆ I MAGIA KINA*

Autorka recenzuje książkę Łukasza A. Plesnara *Twarze westernu* (2009) – obszerną, zaopatrzoną w ogromną bibliografię i filmografię publikację poświęconą westernowi jako gatunkowi. Praca Plesnara jest według Helman kompetentnym i wyczerpującym opracowaniem tematu, nad którym autor trzymał się przez lata. Książkę cechuje także swego rodzaju encyklopedyczność, która jest właściwa również innym dokonaniom pisarskim Plesnara – wszystkie jego prace mają bowiem wysoką wartość informacyjną i są pod tym względem wręcz zdumiewająco kompletne i wyczerpujące. Recenzentka zaznacza jednak, że owa kompletność – często równoznaczna z przeładowaniem wyliczeniami – może utrudniać lekturę.

Andrzej Pitrus *SZTUKA INTERAKTYWNA WEDŁUG RYSZARDA KLUSZCZYŃSKIEGO*

Recenzja książki Ryszarda Kluszczyńskiego *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (2010). Według Pitrusa książka zasługuje na szczególną uwagę jako praca całkowicie oryginalna i pionierska w Polsce, jeśli chodzi o tematykę. Recenzent podkreśla, że książka powstała jako wynik wieloletnich doświadczeń, a omawiane w niej prace są znane Ryszardowi Kluszczyńskiemu – jako nie tylko naukowcowi, ale również krytykowi sztuki i kuratorowi – z pierwszej ręki. Pitrus zaznacza również, że *Sztuka interaktywna* to książka jak najbardziej naukowa, ale z pewnością jej zadaniem będzie również popularyzacja sztuki interaktywnej w Polsce. Jest to pozycja obowiązkowa dla wszystkich zainteresowanych sztuką współczesną. Napisana została po polsku, ale poziomem nie ustępuje dostępnym wcześniej uznanym publikacjom w języku angielskim i niemieckim.

Noty o autorach

Summary

Table des matières