

W numerze m.in.:

FILOZOFIA RZECZY

Waldemar Frąc *KINO: PYTANIE RZECZY*

W tekście prezentowane jest spojrzenie na kino z perspektywy samej rzeczy, przez źródłowe postawienie jej przedmiotowości. Okazuje się, że rzecz filmowa rodzi – w jej rozumiejącym odbiorze – kilka fundamentalnych pytań antropologicznych: o specyficzny sposób doświadczenia czasowości, egzystencjalny charakter funkcjonowania pamięci, potrzebę sensu, podstawowe kierunki teleologiczne kinowej wizualizacji rzeczywistości. Analizowane są tu idee tradycyjnej myśli filmowej, gdyż to przede wszystkim ona stawiała kwestię ontologii kina. Św. Augustyn i Martin Heidegger wyznaczają kolejne etapy filozoficznego namysłu.

Rafał Koschany „*EIDOLON*”. *OD WIERSZA O RZECZY DO RZECZY W FILMIE*

W związku z zainteresowaniem rzeczą w antropologii, socjologii, historiografii, archeologii i literaturoznawstwie autor próbuje zakreślić obszary badań nad rzeczą w filmoznawstwie. Jedną z możliwości jest tu interdyscyplinarna i komparatystyczna refleksja nad funkcją i sposobem istnienia rzeczy w filmie i w literaturze, ograniczona do „wiersza o rzeczy” (*Ding-Gedicht*) i jego ekwiwalentu filmowego. Punktem wyjścia w tym porównaniu staje się odróżnienie „zwykłego” przedmiotu (zawsze podrzędnego w stosunku do podmiotu) od równorzędnej wobec człowieka rzeczy, ujętej zgodnie z tradycją myśli Kanta, Husserla czy Heideggera (stąd tak częste filozoficzne interpretacje filmowego zbliżenia). W artykule wyróżnione są dwie metody namysłu nad poetycką i filmową rzeczą: semiotyczna i fenomenologiczna. W części analitycznej zaś pojawia się przykład: wypowiedziane w momencie śmierci przez Obywatela Kane’a słowo *Rosebud* oraz jego szczególny związek z rzeczą – dziecięcymi saneczkami.

Wojciech Świdziński *KAROLA IRZYKOWSKIEGO POGLĄDY NA KOMEDIĘ FILMOWĄ. PONIŻENIE I TRIUMF MATERII W KRÓLESTWIE RUCHU*

W poglądach Karola Irzykowskiego na kino, które krytyk rozwinął na początku lat 20. XX wieku, niemię burlesce przypadło miejsce szczególne. W filmach Maxa Lindera, Charliego Chaplina, Harolda Lloyda i innych znakomitych komików widział szansę na realizację ideału sztuki filmowej. Cenił ich dynamikę oraz pomysłowość. Burleskowe komedie zdawały się także najlepiej obrazować *obcowanie człowieka z materią*, co zdaniem Irzykowskiego stanowiło definicję kina. Z dzisiejszej perspektywy szczególnie interesujące okazują się przemyślenia krytyka na temat ludzkiego ciała jako przedmiotu przedstawienia. W wielu komediach stawało się ono obcym tworzywem, poddanym prawom rządzącym materią nieożywioną.

Mateusz Wilkoń „*FORMA JEST PUSTKĄ*”. *O PRZEDMIOTACH „PUSTEGO SENSU” W FILMACH YASUJIRA OZU I JIMA JARMUSCHA*

Istnieją filmy, które – odwrotnie niż kawałkowane na *cinemy* ujęcia w filmach zachodnich – uwalniają widza od konieczności pozostawania w nieustającym pogotowiu intelektualnym. To m.in. dzieła Yasujira Ozu, w których przedmioty pozbawione ciężenia znaczeń przywołują ducha zen. Są to przedmioty *pustego sensu*. Japoński reżyser, umieszczając na planie

rekwizyty niezwiązane z fabułą filmu, zwraca uwagę na formalny aspekt dzieła, wyostża samo ich „bycie”. Służy to zenistycznemu „rozcieńczeniu rzeczywistości”, wprowadzeniu w kadr harmonii jako niezbędnego składnika pustki *mu*. W filmach Ozu przeważają przedmioty błahe, pospolite, które nie są ani formalnie spektakularne, ani potraktowane fetyszystycznie na sposób Duchampowski. Jim Jarmusch jest miłośnikiem kina Ozu i czerpie z niego inspiracje. Jest też zafascynowany buddyjską kulturą zen, której elementy wprowadza do wszystkich swoich filmów. Jego dzieła wystawiają widza na pokusę nadinterpretacji i zmuszają do szukania z góry zanegowanego sensu. Przynętami w tej interpretacyjnej pułapce są przedmioty *pustego sensu*, które tylko pozornie znaczą, a w istocie nie są nośnikami żadnych głębszych idei.

Andrzej Pitrus *PRZEDMIOT – OBIEKT – GEST – INSTRUMENT: OD DADA DO WCZESNEJ SZTUKI WIDEO*

Artykuł przynosi refleksję nad związkami sztuki wideo z tradycją dadaistyczną, a także pokazuje, w jaki sposób niektóre założenia twórców Wielkiej Awangardy doczekały się rozwinięcia w okresie, kiedy artyści zaczęli sięgać po media elektroniczne jako środek wyrazu twórczego. Odwołania do tradycji dadaistycznej mają w obrębie sztuki wideo niejednorodny charakter. Wynika to z wieloaspektowego wykorzystania medium przez poszczególnych twórców – dla jednych było ono bowiem przede wszystkim środkiem służącym zapisowi działań o charakterze performatywnym, dla innych stawało się właściwą „materią” dzieła zastępującą bardziej tradycyjne tworzywa sztuki. Tekst Andrzeja Pitrusa odwołuje się do licznych przykładów, m.in. dzieł Billa Violi, Nam June Paika i małżeństwa Vasulków.

CIAŁO JAKO RZECZ

Andrzej Zalewski *DUCH MASZINY: ROBERT BRESSON*

Większość prac poświęconych Robertowi Bressonowi koncentruje się wokół aspektów spirytualistycznych jego twórczości albo zmierza docelowo w tę stronę. Artykuł ten skupia się na czymś wprost przeciwnym: na warstwie mechanistyczno-materialistycznej Bressonowskich obrazów, silnie zakorzenionej w rzeczowości świata przedmiotowego. Czy warstwa ta narusza metafizyczną wymowę dzieła, czy też – przeciwnie – uzupełnia ją, jest kwestią do dyskusji. Zdaniem piszącego, stanowi ona jednak tak czy inaczej temat autonomiczny, wart osobnych rozważań, które zostały podjęte w niniejszym tekście.

Elżbieta Ostrowska-Chmura *O RZECZACH I LUDZIACH W „TOWARZYSZACH BRONI” JEANA RENOIRA*

Autorka podejmuje kwestię dialektyki obecności i nieobecności materialnej rzeczywistości w jej różnorodnych przejawach w filmie Jeana Renoira *Towarzysze broni* (1937), w którym przedmiot – przez swą substancjalność akcentowaną w długich ujęciach z głębią ostrości – nieodmiennie znaczy brak czegoś czy też czyjaś nieobecność. Autorka dowodzi, że dialektyka obecności i nieobecności materialnej rzeczywistości narusza i podważa stabilność kategorii tożsamości genderowej i narodowej. Podobnej destabilizacji podlega kategoria realizmu filmowego.

Patrycja Włodek *PHYLLIS, CORA, LAURA, GILDA... KOBIETA JAKO PRZEDMIOT W „FILM NOIR”*

Czy kobieta w *film noir* – nurcie popularnym w Stanach Zjednoczonych w latach 40. i 50. XX w. – była podmiotem czy raczej przedmiotem? Ze względu na niezwykle tematywną złożoność *film noir*, przejawiającą się m.in. w wielości schematów fabularnych i typów

postaci, zarówno męskich, jak i kobiecych, nie jest łatwo jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Analiza czterech filmów (*Podwójne ubezpieczenie*, *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy*, *Gilda*, *Laura*), w których ekranowa obecność bohaterek określona jest nie tylko przez ich rolę w narracji i silnie nacechowaną erotycznie stronę wizualną, ale też przez konkretne i znaczące przedmioty (bransoletka, szminka, rękawiczka), wskazuje jednak na pewne strategie stosowane w Hollywood. Strategie te wynikały m.in. z momentu dziejowego i kodeksu Haysa, a ich celem było umieszczenie silnej i niezależnej *femme fatale* w ramach społecznych, którym tak bardzo sprzeciwia się ona w toku akcji. Jednocześnie wyrazistość tego typu postaci (wiele protagonistek *film noir* i grających je aktorek zyskało status ikony kina) nie pozwala zapomnieć o ich subwersywnym i niepokornym charakterze.

O SPOSOBACH ISTNIENIA RZECZY W FILMIE

Bogusław Zmudziński WEISSMANN I TRUMAN BURBANK – ZNIEWOLENI PRZEZ WYTWORY PROTAGONIŚCI FILMÓW JANA ŠVANKMAJERA I PETERA WEIRA

Przedmiotem rozważań Zmudzińskiego jest filmowy obraz relacji między człowiekiem a jego otoczeniem, tym, co człowiek zastał i co na swój użytek przetworzył, czyli między ludzkim podmiotem a jego wytworami (produktami). Autor skupia się na biegunowo przeciwstawnych zjawiskach kulturowych: z jednej strony na twórczości surrealisty Jana Švankmajera, z drugiej na praktyce lokowania produktów w filmach fabularnych. Zagadnienie stosunku człowieka do jego wytworów, a także zwrotnego oddziaływania na niego sztucznego środowiska zostało zobrazowane przykładową analizą dwóch dzieł filmowych: *Pikniku z Weissmannem* Jana Švankmajera i *Truman Show* Petera Weira. Ich podmiotowymi bohaterami są tytułowi protagoniści, zaś ich antagonistami wytworzone przez człowieka przedmioty codziennego użytku, seryjne produkty rzemieślnicze i przemysłowe. Artyści w zupełnie odmiennych dziełach filmowych w zbieżny sposób diagnozują relację człowieka z wytworzonym przez niego otoczeniem. Porównanie filmów pozwala wyeksponować zwłaszcza rys wspólny obydwu podmiotowo-przedmiotowych sytuacji, które sprowadzają się do zniewolenia człowieka przez jego własne wytwory, co skutkuje zakwestionowaniem ludzkiej podmiotowości.

Joanna Spalińska-Mazur ZAKODOWANE MAPY UMYŚLU. MOBILNOŚĆ RZECZY W FILMIE MICHELA GONDRY'EGO „ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND”

Rzeczy mają moc indukowania pamięci, nawet tej zwinętej czy pozornie wymazanej. Obrazy-rzeczy zapisują mapy umysłu w wersji najpełniejszej, najdoskonalszej, a ich mobilność jest skutkiem działania wolnej woli, ewoluującej dzięki kolejno odkrywanym stopniom swobody budzącego się umysłu. Rzeczy znaczące, kumulujące pamięć zdarzeń, służące jako aktywatory ukrytej energii umysłu oraz indukujące ślady silnych doświadczeń uczuciowych odgrywają w filmie *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) Gondry'ego istotną rolę. Reżyser przekonuje widza, że wykasowanie wspomnień w taki sposób, jak robi to w filmie firma Lacuna Inc. doktora Howarda Mierzwiaka, a więc na podstawie sporządzonej mapy mózgu pacjenta, nie gwarantuje pozbycia się ich raz na zawsze, gdyż pozostają ślady, które (się) indukują, niezależnie od woli danej osoby.

Krzysztof Lipka SZALEŃSTWO ZWYCZAJNOŚCI – ZWYCZAJNOŚĆ SZALEŃSTWA. „RUMBLE FISH” FRANCISA FORDA COPPOLI

Film *Rumble Fish* (1983) wydaje się niedoceniony wśród osiągnięć F. F. Coppoli. Fabuła dotyczy relacji między dwoma braćmi uwięzionymi w beznadziejnym podmiejskim świecie – Rustym Jamesem (M. Dillon) i starszym, Motocyklistą (M. Rourke). Rusty James szuka

dopiero swej drogi, a bardziej doświadczony Motocyklista, który jest daltonistą, lepiej rozumie dramat wolności i konieczności. Sytuacja bohaterów została sugestywnie ukazana w efektownej grze rzeczy-symboli. Główne opozycje zostają oddane przez niezwykle kontrast czarno-białego obrazu i kolorowych ryb w akwarium. Wymowne w filmie symbole trzeba traktować szeroko; są nimi wypchane i żywe zwierzęta, zegary, gra w bilard, motocykl. Także forma została przepojona symboliką – montaż, zdjęcia, gra światła, chwilowy kolor, metonimiczne zabiegi na obrazie. W efekcie, w pozornie prostym i naturalnie płynącym filmie, mamy do czynienia z materią utkaną z motywów symbolicznych o wyjątkowej etycznej ostrości.

Alicja Helman *KOLCZYKI MADAME DE...*

Tym, co zafascynowało Maxa Ophülsa w krótkiej powieści Louise de Vilmorin *Madame de...*, była nie jej fabuła, lecz konstrukcja: *zawsze ta sama oś, wokół której obraca się akcja – para kolczyków*. Autorka próbuje pokazać, w jaki sposób Ophüls uruchamia tę oś w filmie. Szczegółowy rozbiór fabuły podkreśla rolę kolczyków jako podstawowego elementu strukturującego film i ukazuje jego związek z wiodącym motywem kłamstwa. Kolczyki funkcjonują na trzech poziomach: przedmiotowym, fabularnym i mentalnym. Opowieść jest doskonale fikcyjna, sztuczna, skonstruowana, a Ophüls zdaje się intendować ku jakiejś umownej rzeczywistości kina, która poza nim nie istnieje. Reżyser bawi się konwencjami melodramatu, ale go nie przeżywa; podobnie bawi się kamerą, nie celebrując tego, co czyni za jej pomocą. Osiąga w ten sposób efekt niepowtarzalnego, rokokowego wdzięku, którego później nikt nie umiał naśladować.

Grażyna Stachówna *LISTY CYRANA, CHUSTKA DESDEMONY I RÓŻA UPIORA OPERY, CZYLI FILMOWA REKWIZYTORNIA ROMANSOWA*

W teatrze i filmie rekwizyt należy do systemu znaków: kiedy pojawia się na scenie lub ekranie, coś znaczy, coś sobą widzom komunikuje. Na podstawowym poziomie znaczeń oferuje odbiorcom informację dosłowną – może być dowolnym elementem kostiumu mówiącym o czasie, miejscu i jakiejś okoliczności odnoszącej się do postaci. Rekwizyt może być także dowolnym elementem scenografii. Poza elementarną funkcją przedstawiającą te same przedmioty mogą także nabrać dodatkowego znaczenia i zacząć pełnić funkcję instrumentalną, tworząc napięcie dramatyczne związane z akcją konkretnego filmu. W niektórych sytuacjach ekranowych rekwizyt może także zyskać znaczenie czyniące z niego symbol. Zostaje wtedy nacechowany w szczególny sposób, który widzowie odczytują w wyniku deszyfrowania jego ukrytego sensu. W tym kontekście Stachówna analizuje wybrane rekwizyty, np. list, pamiętnik, kwiaty, ubrania, klejnoty, zdjęcia, portrety itp. Te rekwizyty romansowe, zmieniające się na kinowym ekranie w fetysz, okazują się specyficznym łącznikiem, symboliczną częścią tego, czego naprawdę pożądamy filmowi bohaterowie, a za ich przykładem widzowie. Czasem stają się ważniejsze od obiektu, który reprezentują lub zastępują. Zapewniają przeniesienie pragnienia z właściwego przedmiotu uwielbienia, czyli ciała ukochanej osoby, na coś, co postrzega się z przyjemnością i dotyka bez obawy, co pozwala wyzbyć się niepokoju lub lęku związanego z seksualnością. Rekwizyt romansowy daje w kinie – i poza nim – szansę zachowania uspokajającej równowagi oraz poczucia bezpieczeństwa w wymiarze osobistym i społecznym.

ARCHITEKTURA PRZEDMIOTU

Joanna Stacewicz-Podlipska „W FILMIE TO NIGDY NIE WIADOMO...” – TERESY ROSZKOWSKIEJ BITWY O KADR

Teresa Roszkowska (1904-1992), uzdolniona malarka i pierwsza polska kobieta scenograf, swoją przygodę z filmem rozpoczęła w 1938 r., debiutując jako kostiumograf w produkcji Józefa Lejtesa p.t. *Kościuszek pod Racławicami*. Z racji swych specyficznych predylekcji i jasno określonych upodobań szybko odnalazła na rynku kinematograficznym odpowiednią dla siebie niszę, specjalizując się w oprawach plastycznych do filmów kostiumowych oraz komedii muzycznych. W filmie, podobnie jak w teatrze, bardzo starannie dobierała repertuar i współpracowników, angażując się tylko w te przedsięwzięcia, które w pełni odpowiadały jej gustom i wymogom. Decydującym czynnikiem było tu głębokie, artystyczne porozumienie z reżyserem, które udało się osiągnąć Roszkowskiej jedynie z Józefem Lejtesem, Aleksandrem Fordem oraz Jerzym Zarzyckim. Ich wyczulenie na plastyczną stronę filmu i „malarskość” kadru oraz fachowe przygotowanie z zakresu historii sztuki pozwoliły na partnerski dialog i stworzenie trzech zgranych, twórczych tandemów.

CZARODZIEJKA PRZEDMIOTÓW. Z Albiną Barańską rozmawia Łukasz Maciejewski
Rozmowa z Albiną Barańską, autorką wystroju wnętrz, kostiumów i scenografii do ponad stu polskich filmów i seriali. Jednym z pierwszych filmów w biografii Barańskiej było *Świadectwo urodzenia* (1961) Stanisława Różewicza. Podczas sześciu dekad działalności zawodowej artystka pracowała z kilkudziesięcioma reżyserami, m.in. z Wojciechem Jerzym Hasem, Kazimierzem Kutzem, Feliksem Falkiem, Dorotą Kędzierzawską, Jerzym Hoffmanem, Grzegorzem Królikiewiczem czy Jerzym Antczakiem. Największe artystyczne spełnienie odnalazła jednak w twórczym tandemie z Andrzejem Barańskim, z którym zrealizowała piętnaście filmów pełnometrażowych. W rozmowie na temat rangi rekwizytu w pracy dekoratora wnętrz Albina Barańska podkreśla: *Jesteśmy czarodziejami przedmiotów*.

UJĘCIA. ANTROPOLOGIA I FILM

Sławomir Sikora KOLOROWE WĄTKI. „OPowieści KUTCHAŃSKICH HAFTÓW”
Dwunastominutowy animowany film *The stiches speak* (Nina Sabnani, 2009) podejmuje wątek zbieżności mowy, narracji, tkaniny jako wytworów człowieka z historią i materią jego życia. Animowane tkaniny przemawiają głosami ich twórców. Ten uroczy film, zdobywający uznanie na wielu festiwalach, znakomicie splata dwa poziomy narracji (obraz i słowo), pozwalając jednocześnie wnikać w sposoby postrzegania i mówienia kobiet z regionu Kutch. Jak zauważa Judy Frater, antropolożka współpracująca przy tworzeniu filmu, *Możemy zobaczyć jak mówią one o swojej pracy*. Animacja tkanin wydaje się ciekawym formalnie sposobem realistycznego „opisania” i przedstawienia tego zjawiska.

KRONIKA

Joanna Spalińska-Mazur GŁOSA DO WYSTAWY „CZY CZAS ISTNIEJE? PREZENTACJA UTWORÓW FILMOWYCH I PRZESTRZENNYCH PIOTRA KAMLERA”

W najnowszej instalacji autor projektu powraca do stale nurtującego go problemu czasu. Daje nam możliwość przeżycia czasu sztuki w bezpośrednim doświadczeniu regularności linearnych serii (*Telemann* /2010/) i obiegów dynamicznie zmieniających się pod wpływem odmiennych bodźców (*Continu-discontinuu* 2010 /2011/), odnosząc te „permanentne projekcje” do ruchu zamrożonego w utworach przestrzennych. Jest to oryginalna koncepcja powrotu do kontemplacji sztuki w analogii z muzyką. Kamler przewycięża tutaj dawny pesymizm co do przyszłości medium animacji, znajdując nowe możliwości w korespondencji sztuk. Próbując odpowiedzieć na pytanie zadane w temacie wystawy, w pełni świadomie wkracza na teren muzyki, bowiem według niego czas daje się oswoić nie tyle (czy nie tylko)

przez powtórzenie mitu początku (jak dowodził w *Chronopolis* /1977-1982/), ile przez paradoks muzyki.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *MAGICZNE POCZĄTKI KINA*

Artykuł został zainspirowany dwoma wydarzeniami: wystawą prezentującą setki aparatów optycznych i iluzjonistycznych obrazów z kolekcji Wenera Nekesa, znanego niemieckiego filmowca awangardowego i badacza prehistorii kina (Wrocław, lipiec-sierpień 2011) i wydaniem numeru specjalnego brytyjskiego periodyku naukowego „Animation: An Interdisciplinary Journal” poświęconego wczesnemu kinu i jego korzeniom. We wprowadzeniu do przywołanego wyżej wydawnictwa jego gościnni redaktorzy, André Gaudreault i Philippe Gautier, zauważają, że notoryczna dyskusja na temat, kto jest wynalazcą kina, Thomas Edison czy bracia Lumière, nie ma właściwie sensu, bo dotyczy technicznych wynalazków, podczas gdy *kino nie może być zredukowane do prostego aparatu*. Kino jest fenomenem społeczno-kulturalnym, który ani nie został „wynaleziony”, ani nie wziął się od jakiegoś pojedynczego urządzenia, a skryształizował się, czy raczej zinstytucjonalizował, gdzieś między rokiem 1908 a 1912. Natomiast to, co nazywamy wczesnym kinem, albo kinem atrakcji, jest w istocie czymś innym: jarmarcznym spektaklem wywodzącym się z seansów magicznych, latarni magicznych i różnorodnych zabawek optycznych. Po przedstawieniu krótkiej historii latarni magicznych i ich wpływu na niektórych poetów, pisarzy czy filmowców (np. Bergmana czy Starewicza) Giżycki stwierdza, że łączenie narodzin kina z instytucjonalizacją samego medium nasuwa kolejne ważne pytanie: co konstytuuje film jako dzieło sztuki? Polski filmowiec Stefan Themerson już w 1937 r., w eseju *O potrzebie tworzenia widzeń*, stwierdzał, że wynalezienie kinematografu nie miało nic wspólnego z początkami kina, które jest konceptem dużo starszym i szerszym. Film jest bowiem zwieńczeniem długiej drogi ludzkich wysiłków puszczania obrazów w ruch, jedną z realizacji odwiecznej „potrzeby tworzenia widzeń”.

POŻEGNANIA

Dwa teksty poświęcone pamięci niedawno zmarłej krytyczki filmowej Marii Kornatowskiej (1935-2011).

Łukasz Maciejewski *A STATEK PŁYNIE*

Agnieszka Holland *MARYSIA*

KSIĄŻKI O FILMIE

Ewelina Nurczyńska-Fidelska *ODKRYWANIE KOLORÓW, CZYLI O FILMACH ZHANGA YIMOU*

Recenzja książki Alicji Helman *Odcienie czerwieni* (2010) poświęconej twórczości jednego z najwybitniejszych reżyserów chińskich (i azjatyckich w ogóle) – Zhanga Yimou. Helman, koncentrując się na analizach i interpretacjach dzieł reżysera, kreśli również niezwykle istotne dla ich zrozumienia tło: wiele miejsca poświęca bowiem na opisanie przemian historycznych, kulturowych, społecznych i gospodarczych, jakie miały miejsce w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat w Chinach. Helman osadza twórczość Zhanga Yimou w szerszym kontekście historii kina chińskiego i sztuki tego kraju, nie tracąc jednak z pola widzenia

zadania najważniejszego – skrupulatnej analizy estetyki decydującej o statusie chińskiego reżysera jako autora.

Dagmara Rode „POKONANI MĘŻCZYŹNI”. O MĘSKOŚCI W KINIE EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ

Dagmara Rode przedstawia książkę Ewy Mazierskiej *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema: Black Peters and Men of Marble* (2008). W swojej publikacji Mazierska proponuje konsekwentną lekturę wybranych aspektów filmów polskich, czeskich i słowackich, trafnie wskazując przemiany, jakim pod wpływem transformacji politycznych, ekonomicznych i społecznych podlegały reprezentacje męskości. Książka jest skierowana do czytelników anglojęzycznych, którzy odnajdą w niej wiele interesujących tropów dotyczących być może bliżej im nieznanymi filmów czy kontekstów, ale będzie także użyteczna dla odbiorców polskich, dla których studia nad męskością i jej reprezentacją w kinie wciąż należą do obszarów słabo rozpoznanych.

Noty o autorach

Summary

Table des matières