

W numerze m.in.:

**Tom Gunning** *W POSZUKIWANIU INDYWIDUALNEGO CIAŁA: FOTOGRAFIA, DETEKTYWI I POCZĄTKI KINA*

Autor omawia przemiany nowoczesności, koncentrując się początkowo na tych związanych z przemieszczaniem i mobilnością oraz wytwarzaniem i dystrybucją dóbr. Zauważa, że na przełomie XIX i XX wieku kino – jako pierwszy przemysł rozrywkowy na tak masową skalę – staje się jednym z czynników intensyfikujących te przemiany, jednak nie należy zapominać, że miejsce i status ruchomych obrazów w nowej logice cyrkulacji były poprzedzone upowszechnieniem nieruchomej fotografii. Autor analizuje ontologiczne właściwości fotografii i dowodzi, że to dzięki nim mogła się ona przyczynić do tak głębokich przekształceń tożsamości i obrazu ciała w nowoczesnym doświadczeniu. Zauważa też, że zarówno nieruchomą, jak i ruchomą fotografię charakteryzuje fundamentalna sprzeczność – jednocześnie wzmacnia ona poczucie rozproszenia i przyspieszenia oraz potrzebę kontroli, stabilności i przewidywalności. Zjawiska te w szczególności jaskrawy sposób dają o sobie znać w obrębie praktyk kryminologicznych i w literaturze detektywistycznej, które to obszary autor bada, pokazując, że fotografia jest jednym z ważniejszych narzędzi władzy służących do klasyfikowania, śledzenia, analizowania, dyscyplinowania i nadzorowania indywidualnego ciała.

**Z TEORII REALIZMU FILMOWEGO**

**Alicja Helman** „*À PROPOS*” *REALIZMU*

Autorka wychodzi z założenia, że w historii myśli filmowej nie ma pojęcia, które byłoby tak jak realizm obciążone wieloznacznością, niejasnością, prowadziło do kontrowersji i sprzeczności. Termin ten odnosi się do fenomenów nader różnych; zarówno do postaw twórczych, środków wyrazu, ekranowego efektu, jak i postaw odbiorczych. Realizm jest pojęciem teoretycznym oraz terminem krytycznym, ale też i wyrażeniem potocznym, pojawiającym się w codziennej praktyce językowej. Wszelka refleksja nad realizmem w kinie wywodziła się z przekonania o „naturalnym”, „wrodzonym” realizmie sztuki filmowej, odwołując się do przeświadczeń określanых jako realizm naiwny bądź zdroworozsądkowy. Autorka proponuje, by przedmiotem dyskusji uczynić nie realizm *tout court*, lecz różne historycznie zmienne formacje realistyczne. Wskazanie na ich bezpośredni związek z teoretycznymi koncepcjami realizmu jest najczęściej proste, choć nie zawsze jednoznaczne. Wystarczy odwołać się do przykładów, by unaocznic, że zbiorcze ujęcie tych formacji ujednociającą formułą nie jest możliwe.

**Paulina Kwiatkowska** *KINO I RZECZYWISTOŚĆ (KILKA UWAG O ZWĄTPIENIU I AFIRMACJI)*

Autorka zauważa, że choć kwestia relacji między kinem a rzeczywistością jest obecna w refleksji nad ruchomymi obrazami niemal od początku ich istnienia, to istotnym problemem teoretycznym staje się dopiero pod koniec lat czterdziestych. Należy zatem najpierw zastanowić się nad tym, jaki wpływ na problematyzowanie tej relacji ma doświadczenie drugiej wojny światowej. Autorka, przywołując koncepcję Gilles’a Deleuze’a, stwierdza, że kino okazuje się wtedy jedynym medium, które mogło dać wyraz przemianom zachodzącym w sposobie postrzegania rzeczywistości. Paradoksalnie wraz ze wzrostem wiary w ruchomy

obraz narasta również sceptycyzm, obawa o to, czy kino nie fałszuje rzeczywistości i nie mami percepcji. Autorka omawia trzy, jej zdaniem, najbardziej znamienne próby ujęcia w ramy teoretyczne tego zwątpienia w kino, dostrzegając w nich jednak również potrzebę afirmacji – koncepcje Rolanda Barthes'a, psychoanalitycznych teoretyków filmu oraz Jeana Baudrillarda. Na koniec, przywołując twórczość Agnès Vardy, autorka zastanawia się, gdzie we współczesnym kinie odnaleźć można równowagę między zwątpieniem w obraz rzeczywistości a jego afirmacją.

### **Waldemar Frąc *KINO I TWARDA RZECZYWISTOŚĆ***

Rzeczywistość jest w kinie spełnieniem (w ujęciu kauzalnym) i zarazem dla niego niemożliwością spełnienia (w ujęciu teleologicznym). Potwierdzenie tego stanowi różnorodność filmowych realizmów, a w perspektywie ogólnieestetycznej podatność realizmu na ideologiczne zawłaszczenie. Spełnienie rzeczywistości w kinie wiąże się przede wszystkim z konsekwencjami o charakterze antropologicznym: sensotwórczym doświadczeniem filmu w egzystencji naznaczonej brakiem zasadniczej teleologii i kontemplacją świata zewnętrznego jako znaczącego elementu w rozpoznawaniu i oswajaniu rzeczywistości. Z kolei niemożliwość spełnienia kina w rzeczywistości wiąże się ze zdolnością przewycięzania ostrości czy surowości rzeczywistości, co również stanowi odpowiedź na istotną potrzebę antropologiczną.

### **Joanna Sarbiewska *OBRAZ SZUKAJĄCY PRAWDY – „REALIZM METAFIZYCZNY” JAKO REALIZACJA FILMOWEJ ONTOLOGII FENOMENOLOGICZNEJ***

Sarbiewska bada relację między obrazem filmowym, fenomenologiczną kategorią podmiotu i ontologią rzeczywistości, proponując koncepcję filmowej ontologii fenomenologicznej, nazwanej „realizmem metafizycznym”. Punktem wyjścia dla zarysowanego kompleksu znaczeń jest przypomnienie przekonania o wadze ontologicznej specyfiki medium filmu (idąc tropem André Bazina), która umożliwia szczególny kontakt z realnością. Nawiązując do redukcji fenomenologicznej Edmunda Husserla, autorka czyni z kamery filmowej (subiektywnego aktu percepcji) odpowiednik aktu intencjonalnej czystej świadomości, który jest nakierowany na odkrywanie „niewyraźalnej” istoty rzeczy (prawdy bytu). Jednocześnie podkreśla, iż właśnie rodzaj oglądu kontemplacyjnego, otwarty w filmowym widzeniu, umożliwia przekroczenie wyraźnego dualizmu podmiotu i przedmiotu i prowadzi *per visibilia ad invisibilia* drogą filmowej intuicji fenomenologicznej. Materiałem egzemplifikacyjnym dla analizowanej tu koncepcji jest twórczość filmowa Wernera Herzoga, a ściślej – ontologia i estetyka jego obrazów.

### **Marek Hendrykowski *DOKUMENT – FIKCJA – REALIZM. TEORIA WOBEC PRAKTYKI***

Autor, podejmując polemikę z niektórymi współczesnymi teoretykami filmu, broni podziału na dwa przeciwstawne rodzaje filmowe – rodzaj dokumentalny i rodzaj fikcyjny. Zdaje sobie przy tym sprawę z tego, że obszary obu tych rodzajów zachodzą na siebie, że widz często ma do czynienia z formami hybrydycznymi, jednak podział ów uznaje za przyrodzony samemu kinu. Film faktów i film fikcji wypełniają sobą całą przestrzeń genologiczną kina, współtworząc – od początku istnienia kinematografii aż po dzień dzisiejszy – fundament i kod odbioru każdego bez wyjątku sposobu komunikowania za pośrednictwem języka ruchomych obrazów. Należy jednakże pamiętać, że oba rodzaje warunkują się nawzajem, nie mogą bez siebie istnieć; co więcej, nieustannie odnawiają swoje formuły w procesie ciągłego dialektycznego dialogu. Hendrykowski postuluje zmianę podejścia do badania związków między dokumentem a fikcją w filmie – uważa, że studia nad poetyką opisową dzieła filmowego prowadzone pod kątem występowania w nim rodzajów i gatunków filmowych

powinny mieć swój odpowiednik w komplementarnych studiach z zakresu poetyki historycznej. Genologia filmu nie może poprzestawać jedynie na spojrzeniu synchronicznym, bez uwzględnienia perspektywy diachronicznej. Kino faktów i kino fikcji są pojęciami o zmiennym zakresie. W różnych okresach historycznych mogą one znaczyć co innego. Różnorakie więzi łączące dokument i fikcję w przedstawieniach ekranowych nie opierają się na żadnej z góry zaprogramowanej doktrynie. Związek między nimi jest relacją dynamiczną, nieustannie ewoluującą. Stała jest jedynie ich biegunowa opozycja występująca w procesie komunikacji. Hendrykowski analizuje różne modele relacji między rodzajami filmowymi, oferując nowe narzędzia i pojęcia przydatne do ich badania.

## **MIĘDZY FIKCYJNYM REALIZMEM A REALISTYCZNĄ FIKCJĄ**

### **Andrzej Szpulak *DOŚWIADCZENIE CZY WYOBRAŻENIE? O MANNOWSKIM KONTEKŚCIE „OCALENIA” EDWARDA ŻEBROWSKIEGO***

Tekst zogniskowany jest wokół zagadnienia zastosowania poetyki realizmu w filmie Edwarda Żebrowskiego *Ocalenie* oraz kontekstowo w powieści Tomasza Manna *Czarodziejska góra*. Autor próbuje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób zarysowany w obu dziełach obraz egzystencji szpitalnej (w wypadku powieści – sanatoryjnej) sytuuje się wobec tejże poetyki. Analizie poddane zostały kolejno: autorefleksja samych twórców, kreacje świata przedstawionego, kreacje bohaterów, ukształtowania czasu oraz wątki autobiograficzne. Z przeprowadzonych analiz wynika, iż realizm w dziele polskiego reżysera jest reprezentowany w bardziej konsekwentny sposób, stanowiąc podstawową konwencję narracyjną. Jednak w żadnym z utworów nie jest wartością samą dla siebie. W każdym wypadku wypełnia on rolę służebną wobec najgłębszego przesłania.

### **Marcin Maron *GŁOWA MEDUZY, CZYLI REALIZM FILMÓW KINA MORALNEGO NIEPOKOJU***

W artykule omówione zostały filmy głównego nurtu kina moralnego niepokoju (1976-1981) jako najbardziej charakterystyczny przykład realizmu filmowego w kinie polskim po roku 1945 i przed rokiem 1989. Najważniejszym założeniem wczesnych filmów fabularnych K. Kieślowskiego, A. Holland, F. Falka, J. Kijowskiego oraz należących do nurtu dzieł A. Wajdy, K. Zanussiego i J. Zaorskiego była strategia krytycznego opisu rzeczywistości. Opis ten możliwy był m.in. dzięki umiejętnemu posługiwaniu się przez realizatorów środkami realizmu fotograficznego i inscenizacyjnego. Pierwsza część artykułu przypomina w skrócie kontekst historyczny i kinematograficzny powstania nurtu kina moralnego niepokoju. W drugiej części omówione zostały główne filmy nurtu pod kątem związku zastosowanych w nich strategii wizualnych z tendencją opisową i krytyczną. Porządek wywodu wyznaczają dokonania czterech operatorów: S. Idziaka, E. Kłosińskiego, J. Petryckiego i K. Wszyńskiego. Istotne stają się pytania: jak przejawia się realizm fotograficzny filmów?; w jaki sposób określa on ich estetykę oraz współtworzy reżyserską refleksję na temat rzeczywistości społeczno-politycznej tamtego czasu?; jakie ograniczenia i trudności niesie ze sobą estetyka realizmu? Trzecia część artykułu dotyczy związku realistycznej estetyki filmów tego nurtu z zawartą w nich refleksją moralną. Artykuł kończą uwagi na temat typowego bohatera kina moralnego niepokoju.

### **Karolina Kosińska *TRYLOGIA BILLA DOUGLASA I GRANICE REALIZMU SPOŁECZNEGO***

Trylogia filmowa Billa Douglasa (*My Childhood, My Ain Folk, My Way Home*) opowiada historię samego reżysera, stanowi niejako filmową wersję wspomnień z jego traumatycznego dzieciństwa. W tym sensie, odtwarzając na ekranie owe wspomnienia, powracając do tych

samych miejsc, przywołując ludzi i zdarzenia, Douglas kreuje przekaz dokumentalny – bo każde z ujęć dokumentuje scenę wrytą w pamięci. Będąc dziełem skrajnie osobistym, trylogia łączy niezwykle subiektywny ton opowiadania z tropami kojarzonymi z konwencją realizmu społecznego. Opowieść Douglasa w równym stopniu jest historią małego chłopca z biednego górniczego miasteczka, jak i oskarżeniem pewnego układu społecznego, który skazał owego chłopca na taką a nie inną egzystencję. Autorka próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, czy formuła realizmu społecznego i skrajny subiektywizm przekazu nie wykluczają się wzajemnie. Odpowiedzią może być koncepcja artystycznego kina społecznego, w którym godzą się owe pozorne sprzeczności.

### **Adam Kruk *MIĘDZY HARDYM A STERNE’EM. REALIZM I JEGO PRZEKROCZENIE W FILMACH MICHAELA WINTERBOTTOMA***

Szukając klucza do niejednorodnej stylistycznie twórczości Michaela Winterbottoma, Kruk osadza ją na tle artystycznego dorobku dwóch ekranizowanych przez tego reżysera klasyków angielskiej literatury: Thomasa Hardy’ego i Laurence’a Sterne’a. Poruszanie się Winterbottoma między tymi dwiema tradycjami literackimi skutkuje zmieniającym się stosunkiem reżysera do realizmu. Stosowana przez niego konwencja realistyczna – zarówno w kostiumowych ekranizacjach powieści Hardy’ego, jak i w filmach opisujących „tu i teraz” – pozwala ukazać odwieczne procesy rządzące światem oraz określić się wobec politycznych planów jego poprawy. Natomiast postmodernistyczne odsłonięcie szwów przedstawień realistycznych w filmach inspirowanych technikami narracyjnymi Laurence’a Sterne’a (*24 Hour Party People*, *Tristram Shandy – wielka bujda*) wyznacza w twórczości Winterbottoma zwrot w stronę komizmu i autotematyzmu.

### **Rafał Syska *LISANDRO ALONSO – LUKI FILMOWEGO REALIZMU***

Tematem eseju jest twórczość argentyńskiego reżysera Lisandra Alonso, autora takich filmów jak: *La Libertad*, *Los Muertos*, *Fantasma* i *Liverpool*. Autor artykułu analizuje specyfikę filmowego stylu artysty, koncentrując się na różnorodnych formach ekranowego realizmu. Najpierw stara się prześledzić potencjalnych protoplastów Alonsa, konfrontując poetykę argentyńskiego twórcy z modelami realizmu typowymi dla Roberta Bressona, Béli Tarra i Chantal Akerman. Twierdzi, że reżyser aktualizuje Bressonowską koncepcję kinematografu, czyli wizję premélièsowskiego filmu, pozbawionego konwencjonalnej emocjonalności, odległego od kinowego spektaklu i przywiązanego do „dokumentalnej” faktury opowiadania. Z drugiej strony Syska podkreśla, że Bresson uogólnia i syntetyzuje, odbierając bohaterom niepowtarzalność, podczas gdy Alonso nadaje postaciom walor unikatowości, a proponowany przez reżysera realizm pozostaje najczystszy, służebny wobec pejzażu i postaci-aktora. Autor zaznacza także stosowane przez Alonsa techniki dystansacyjne, eliptyczność fabularną, unikanie puent i specyficzny charakter subiektywizmu niewyrastającego poza ramy klasycznie ujętych norm narracji obiektywnej (analiza sceny snu z filmu *La Libertad*). Autor obszerny fragment poświęca także analizie stosunków temporalnych w filmach Alonsa, stosując roboczą kategorię czasu teraźniejszego – niedokonanego.

### **Andrzej Pitrus *TATUAŻ PO PIJANEMU: „MUMBLECORE”***

W kinie współczesnym rzadko mamy do czynienia z grupami. Czasem „tworzą” je krytycy, dostrzegając pokrewieństwa w twórczości różnych artystów. W wypadku omawianych w artykule „nowych realistów” jest inaczej. To niewątpliwie grupa, zresztą występująca pod rozpoznawalnym już szyldem: *mumblecore*. Nazwa została wymyślona przez Erica Masunagę – dźwiękowca współpracującego z jednym z najważniejszych przedstawicieli nurtu, którym jest bez wątpienia Andrew Bujalski. Tekst Andrzeja Pitrusa osadza działalność najmłodszego

pokolenia amerykańskich filmowców niezależnych w kontekście dokonań ich mistrza – Johna Cassavetes, ale jednocześnie ukazuje oryginalny i niepowtarzalny charakter zjawiska.

### **Rafał Koschany *REALISTYCZNY MUSICAL? ALLEN – RESNAIS – VON TRIER***

W musicalu realizm pojawia się na wiele sposobów, jest kategorią historycznie zmienną i wieloznaczną, a często zależną od odmiany gatunkowej (na przykład w *backstage musicals* czy w filmowych opowieściach o artystach elementy wykonywania muzyki, śpiewu czy tańca są racjonalnie uzasadnione). Z pewnością jednak nie jest to cecha konstytutywna omawianego gatunku i ostatecznie pozostaje konwencją. Autor artykułu przywołuje jednak pewne koncepcje czy poetyki, które sprzeciwiają się temu pogładowi, a także odbiorczym przyzwyczajeniom widzów. Wybrane do analizy przykłady są wyjątkowymi próbami w karierze trzech reżyserów; są to *Everyone Says I Love You* Woody’ego Allena (1996), *On connaît la chanson (Same Old Song)* Alaina Resnais (1997) oraz *Dancer in the Dark* Larsa von Triera (2000). Wszyscy podnieśli musical do rangi ważnego eksperymentu – jako autotematycznej wypowiedzi na temat statusu gatunku i jego ewentualnej realistycznej wersji.

### **Antoni Michnik *PODMIOT, CZAS, ŚWIATŁO. GASPARA NOÉ EKSPERYMENTY Z REALIZMEM WE „WKACZAJĄC W PUSTKĘ”***

Tekst dotyczy filmu Gaspara Noé *Wkraczając w pustkę (Enter the Void, 2009)*. Autor analizuje sposoby przedstawiania rzeczywistości przez Noé w odniesieniu do różnych koncepcji poszerzania realizmu. Zestawia *Wkraczając w pustkę* z XIX-wiecznym malarstwem francuskim oraz różnymi nurtami kinematografii i sztuk wizualnych lat 60.: filmem strukturalnym, *2001: Odyseją kosmiczną* Stanleya Kubricka, op-artem, multimedialnymi eksperymentami Andy’ego Warhola, obiektami Dana Flavina oraz Bruce’a Naumana. Opierając się na myśli Michaela Frieda oraz Roberta Smithsona, Michnik rozważa zastosowane przez reżysera modele widzenia oraz stosunek jego filmu do czasu. Analizuje również wykorzystanie przez Noé *Tybetańskiej Księgi Umarłych*. Wykorzystuje koncepcje „traumatycznego realizmu” Hala Fostera, „realizmu magicznego” w ujęciu Fredrica Jamesona oraz „subiektywnego realizmu” ojca reżysera, wybitnego argentyńskiego artysty Luisa Felipe Noé.

## **DOKUMENTALIZM MIMO WSZYSTKO**

### **Bill Nichols *JAK MOŻEMY ZDEFINIOWAĆ FILM DOKUMENTALNY?***

Tekst jest pierwszym rozdziałem ze słynnej książki Billa Nicholasa *Introduction to Documentary*, która stała się najczęściej używanym podręcznikiem wprowadzający w tej dziedzinie. Nichols analizuje potoczne definicje filmu dokumentalnego i odnosi je do korpusu klasycznych czy ważnych dzieł filmowych, a jednocześnie daje wyobrażenie tego, jak różne filmy radziły sobie z rozwiązywaniem wspólnych problemów i jak zajmowały się znanym nam światem. Przyjrzenie się tym zagadnieniom pozwala nam zrozumieć, w jaki sposób tradycja filmu dokumentalnego wyrosła, ukształtowała się i co dzisiaj ma nam do zaoferowania.

### **Krzysztof Loska *POCZĄTKI FILMU DOKUMENTALNEGO W JAPONII***

Artykuł jest poświęcony narodzinom japońskiego filmu dokumentalnego, jego rozwojowi oraz wykorzystaniu jako nośnika treści propagandowych w latach 30. Na szczególną uwagę zasługują dwa punkty zwrotne – pierwszy jest związany z dyskusją teoretyczną prowadzoną między rzecznikami kina zaangażowanego politycznie i zwolennikami awangardy modernistycznej, której efektem było powstanie nowego ruchu kina proletariackiego (Purokino) oraz licznych artykułów prasowych i publikacji książkowych. Drugim momentem

przełomowym było zaangażowanie twórców w nacjonalistyczny projekt narzucony przez rząd tokijski po rozpoczęciu działań wojennych w Azji Południowo-Wschodniej. Szczególnym przejawem nowej aktywności była udana próba przeniesienia na japoński grunt niemieckiej idei filmu kulturowego (*Kulturfilm*), nazwanego po prostu *bunka eiga*. Najwybitniejszym twórcą, który przyłączył się do nowego ruchu, a jednocześnie zachował krytyczny dystans wobec dominującej ideologii, był Fumio Kamei, autor „trylogii chińskiej” oraz *Walczących żołnierzy* – dokumentów uznawanych dziś za najważniejsze dokonania japońskiego przemysłu filmowego tamtych czasów. Analizy jego filmów pozwalają w pełni zrozumieć ówczesne uwarunkowania ideologiczne oraz estetyczne.

### **Beata Kosińska-Krippner *MIĘDZY FIKCJĄ A FAKTAMI. DOCUSOAP PO POLSKU, CZYLI TELENOWELA DOKUMENTALNA***

Artykuł jest poświęcony telenoweli dokumentalnej, czyli polskiej odmianie docusoap – jednego z telewizyjnych gatunków granicznych będącego hybrydą łączącą właściwości dokumentalizmu obserwacyjnego z cechami strukturującymi operę mydlaną. We wstępie autorka przybliżyła stan badań nad docusoap: wskazuje (za Margarete Lünenborg) warunki, których spełnienie było konieczne, żeby ten gatunek powstał, i pokazuje okoliczności, w jakich się pojawił; powołując się na poglądy Richarda Kilborna, autorka przedstawia cechy docusoap, a odnosząc się do strategii inscenizacyjnych *reality tv* opisanych przez Elisabeth Klaus i Stephanie Lücke, pokazuje strategie docusoap. W głównej części artykułu Kosińska-Krippner prezentuje krótką historię telenoweli dokumentalnej, dokonuje klasyfikacji jej odmian i analizy jej składników, po czym definiuje ten gatunek i omawia jego cechy. Na koniec autorka porównuje docusoap i telenowelę dokumentalną, wskazując na ich podobieństwa i różnice, a także przedstawia refleksję na temat wartości i potencjału tego gatunku.

### **UJĘCIA. ANTROPOLOGIA I FILM**

#### **Ryszard Ciarka *POWTÓRZENIE. PRÓBA ETNOGRAFII EKSPERYMENTALNEJ***

Autor poszukuje wspólnego mianownika dla filmów Piotra Borowskiego *Koniec pieśni* (2007) i Jagny Knittel *Takich pieśni sobie szukam* (2008), które swoją konstrukcją i sposobem narracji odbiegają od klasycznych filmów dokumentalnych i etnograficznych, prezentując skrajnie subiektywistyczny obraz rzeczywistości. Filmy te Ciarka próbuje wpisać w Kierkegaardowski model powtórzenia.

#### **Sławomir Sikora *CZY FILM OBSERWACYJNY MUSI BYĆ REALISTYCZNY? („CANNIBAL TOURS” DENNISA O’ROURKE’A)***

Sikora analizuje film Dennisa O’Rourke’a pod kątem elementów realistycznych (czy też dokumentalistycznych) i konstrukcjonistycznych w nim obecnych. Tematem filmu jest podróż, i to wcale nie realistyczna podróż; nie konkretne miejsca, lecz raczej zagadnienie: turystyka. To niebanalny przykład antropologii wielomiejscowej, który stawia wiele pytań. Czy turyści spotykają się z realnymi miejscami, gdzie poznają prawdziwe życie tubylców, czy też wręcz przeciwnie – wkraczają w przestrzeń wykreowanej fikcji, którą sami współtworzą? Czy film, ukazując wytwarzanie fikcji, może odwoływać się do „realnej” przestrzeni i czasu, czy też powinien podążać właśnie za wyznacznikami owej sfikcjonalizowanej czasoprzestrzeni? Czy film obserwacyjny musi być realistyczny?

### **OKIEM I UCHEM**

#### **Marcin Giżycki *POŻEGNANIE TRZECIEJ AWANGARDY***

Wraz ze śmiercią w 2011 roku trzech wybitnych przedstawicieli New Amerikan Cinema – Jordana Belsona, George’a Kuchara (którzy *notabene* zmarli tego samego dnia) i Roberta Breera – odchodzi powoli do historii całe zjawisko amerykańskiego undergroundu filmowego. Fenomen tego ruchu polegał na tym, że to niezwykle prywatne kino, skromne w używanych środkach, przybierające często formę osobistych zapisków, dzienników, potrafiło zdobyć swoją własną publiczność, wytworzyć sporą literaturę na swój temat, a nawet zainspirować takich twórców, jak David Lynch, John Waters czy Gus Van Sant.

## **KSIĄŻKI O FILMIE**

### **Andrzej Pitrus *KINO BEZ TAJEMNIC***

Autor recenzuje publikację *Kino bez tajemnic* wydaną pod redakcją Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, Konrada Klejsy, Tomasza Kłysa i Piotra Sitarskiego (2009). Książka ta, jako uzupełnienie dla multimedialnego projektu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej pod tytułem „Filmoteka Szkolna”, stanowi więc podręcznik skierowany przede wszystkim do uczniów. Układ podręcznika jest czytelny i prosty. Całość rozpada się na dwie części – choć w istocie segmentów jest aż sześć. Dwa dotyczą historii kina. Pozostałe mają charakter nieco bardziej ogólny i zostały poświęcone różnorodności form filmowych: zarówno w sensie produkcyjnym, jak i bardziej technicznym. Trochę z boku sytuuje się część ostatnia poświęcona adaptacji filmowej. Jej obecność jest jednak w pełni uzasadniona. Musimy bowiem pamiętać, że w szkole film jest traktowany jako zjawisko przyliterackie. Młodzi czytelnicy dowiedzą się z książki nie tylko „jak to się robi”, ale także „po co”. Rozważania na temat elementów języka filmu są ściśle powiązane z problematyką estetyczną. Wszystko to zostało zrobione sprawnie, czytelnie i w sposób umożliwiający lekturę na dwa sposoby. Można bowiem *Kino bez tajemnic* czytać od początku do końca, ale można również przyjąć inną strategię i traktować publikację jako rodzaj leksykonu.

### **Grażyna Stachówna *OBYWATEL KUTZ – ŚLĄSKI GELENDER***

Autorka omawia antologię poświęconą osobie i twórczości Kazimierza Kutza – *Kutzwisko 2* pod redakcją Andrzeja Gwóździa, będącą swoistą kontynuacją pierwszego tomu monografii reżysera. Stachówna podkreśla spójność koncepcji publikacji, która jest podzielona na trzy części – pierwsza koncentruje się na biografii artysty, druga na analizie artystycznej wartości jego dzieła, a w trzeciej zostaje omówiona pierwsza, pisana przez ponad 40 lat, powieść Kutza. Całość jest opatrzona licznymi ilustracjami, świetnie opracowana, starannie wydana. Do książki jest także dołączona płyta DVD z trzema mało znanymi filmami dokumentalnymi śląskiego reżysera.

### **Mirosław Przyłipiak *WAJDOWSKIE ADAPTACJE LITERATURY W OPTYCE EWELINY NURCZYŃSKIEJ-FIDELSKIEJ***

Przyłipiak omawia książkę Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy* będącą drugim, znacznie poprawionym i rozszerzonym wydaniem publikacji z roku 1998. Praca Nurczyńskiej-Fidelskiej koncentruje się więc na kwestii adaptacji, a jej celem jest próba odnalezienia specyfiki autorskiej metody adaptacyjnej Wajdy. Przyłipiak dostrzega nierówny poziom analiz zawartych w publikacji. Najwyżej ceni te rozdziały, w których autorka koncentruje się na analizie zasadniczych zmian form estetycznych i/lub orientacji ideowej w toku przenoszenia pierwowzoru literackiego na ekran. Zaś największym walorem książki jest według Przyłipiaka podjęcie kwestii ekwiwalencji, kluczowej dla adaptacji, a często marginalizowanej.

### **Karol Szymański *FILM CZECHOSŁOWACKI ODNALEZIONY***

Szymański uważa, że edycja polskiego tłumaczenia *Czechosłowackiej Nowej Fali* Petera Hamesa może dać impuls do tego, by jeden z najważniejszych ruchów w historii kina światowego został nareszcie w Polsce należycie rozpoznany i oceniony. Konstrukcja monografii opiera się na analizie twórczości poszczególnych reżyserów, także tych ze starszych generacji, tworzących tzw. Pierwszą Falę. Historia ruchu została ukazana w całym bogactwie społecznych, politycznych, kulturowych i ekonomicznych kontekstów oraz na tle wcześniejszych i późniejszych dokonań kinematografii czechosłowackiej. Hames sprzeciwia się postrzeganiu Nowej Fali jako zjawiska będącego jedynie odbiciem prądów na Zachodzie i kładzie nacisk na narodowe tradycje oraz źródła jej rozwoju. Za cechę charakterystyczną ruchu uznaje wielość postaw twórczych, przekładającą się na niebywałą różnorodność filmów, za którą kryła się jednak fundamentalna jedność: dążenie do przywrócenia sztuce autonomii oraz antytotalitarny przekaz wolnościowy.

**Noty o autorach**

**Summary**

**Table des matières**