

W numerze m.in.:

## **DZIEDZICTWO ROMANTYZMU**

### **Iwona Sowińska *TRANSFERUJĄC CHOPINA. „CHOPIN, PIEWCA WOLNOŚCI” GÉZY VON BOLVÁRY’EGO***

Zrealizowana w III Rzeszy biografia Fryderyka Chopina uchodzi za film zaskakująco przyjazny wobec Polski i Polaków. Uważa się go za przykład sprawnego warsztatowo, wolnego od ideologicznych serwitutów kina rozrywkowego, stanowiącego – zdaniem współczesnych historyków polemizujących z tradycyjną tezą o jego skrajnym upolitycznieniu – nurt zdecydowanie dominujący za rządów narodowych socjalistów. Jednak analiza sposobu wykorzystania muzyki kompozytora, konstrukcji głównych postaci, pominięć i przeinaczeń faktów historycznych, zastosowanych strategii genderowych, wreszcie roli języka prowadzi do innych wniosków. Film ten zdradza głęboką ambiwalencję wobec bohatera. Afirmacji jego twórczości towarzyszy dyskredytowanie go jako mężczyzny i patrioty, co skutkuje zauważalną „germanizacją” filmowego Chopina, która pozostaje jednak niepełna i niekonsekwentna. Z filmu von Bolváry’ego można wnioskować nie tylko o oficjalnych priorytetach niemieckiej polityki zagranicznej (poprawne stosunki z sąsiednim państwem, a zarazem antysowieckość), lecz także o ekspansjonizmie III Rzeszy. Zanim Niemcy zaczęły realizować ideę skolonizowania Wschodu za pomocą środków militarnych, ich ekspansja miała charakter kulturowy, a służyły jej takie filmy, jak *Chopin, piewca wolności*.

### **Sebastian Jagielski *BLASK MĘSKIEGO ZWIĄZKU. „ZIEMIA OBIECANA” ANDRZEJA WAJDY JAKO FILM KUMPELSKI***

Jednym z głównych bohaterów twórczości Andrzeja Wajdy jest męskie pragnienie homospołeczne. W *Ziemi obiecanej* przybiera ono szczególnie niebezpieczną postać. Wpisanie homoseksualisty (czy szerzej: seksualnej odmienności) w ramy męskiej wspólnoty i zaakceptowanie go nie mieści się bowiem w ramach narracji narodowej, w której gej zawsze jawi się jako wróg. Choć idealne ciało Polaka przeciwstawione zostaje tu anty-ciału homoseksualnego Żyda, to relacje między nimi nie kształtują się podług charakterystycznego dla narodowych narracji antyhomoseksualnego scenariusza. Wielonarodowa męska homospołeczność tworzy alternatywę dla życia rodzinnego i narodowego. W filmie Wajdy ściera się odchodzący w przeszłość patriotyczny etos z rodzącą się inną, wychyloną ku przyszłości, zbiorowością. Analizę męskiej wspólnoty homospołecznej wobec dyskursu narodowego poprzedza omówienie charakterystycznego dla amerykańskiego kina lat 70. podgatunku *buddy film*, do którego reżyser wprost się odwołuje.

### **Marcin Maron *„ROMANTYCZNI” STANISŁAWA RÓŻEWICZA – MIĘDZY MARZENIEM A RZECZYWISTOŚCIĄ***

Maron przypomina mało znany film Stanisława Różewicza *Romantyczni* (1970), kameralny dramat historyczno-psychologiczny, którego akcja rozgrywa się w okresie schyłku Wiosny Ludów (zima 1849 r., po upadku Powstania Poznańskiego) w znajdującym się na terenie Wielkopolski dworze szlacheckim, gdzie ukrywają się dwaj młodzi bracia, konspiratorzy Władysław i Henryk. Przez ich historię Różewicz pokazał, w jaki sposób romantyczne wyobrażenia i idee (mesjanizm, filozofia narodowa, poezja, ideał romantycznej miłości i romantycznego czynu) przenikały do świadomości ludzi i określały ich egzystencję, sytuując

ją między marzeniami o wolnym życiu a trudnymi realiami politycznymi. Reżyser w sposób realistyczny nakreślił portrety bohaterów oraz społeczne i psychologiczne konflikty między nimi. Mimo tej „realistycznej” tendencji w filmie Różewicza, podobnie jak w dziełach romantyków, świat widzialny odnosi się przede wszystkim do świata „niewidzialnego” – wartości egzystencjalnych i duchowych. *Romantyczni* to dzieło, które trafnie oddaje złożoność romantycznej problematyki, a także obrazuje typowo polski splot rzeczywistości i fantazmatu.

### **Marcin Adamczak „KATYŃ” I „GENERAL >>NIL<<” A (DŁUGI) ZMIERZCH PARADYGMATU**

W artykule punktem wyjścia są spostrzeżenia Artura Żmijewskiego na temat ostatnich narodowych superprodukcji zawarte w tomie *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*, spostrzeżenia wykraczające poza ogólnie przyjęte postrzeganie tych filmów. Autor artykułu analizuje następnie *Katyń* i *Generała „Nila”* jako fenomeny obrazujące swoiste „pośmiertne życie” pogrzebanego przez Marię Janion już niemal dwie dekady temu romantycznego paradygmatu polskiej kultury, od dziesiątek lat postrzeganego jako anachroniczny, lecz jednocześnie wciąż odżywającego. Adamczak szkicuje jego losy w kulturze PRL-u, odwołuje się też do świadectw pamiętnikarskich. W ostatniej części przedstawia perspektywę spojrzenia na *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego oraz *Generała* Anny Jadowskiej jako podjęte w polskim kinie próby wyjścia poza zakłęty krąg odnawiającej się nieustannie opozycji romantyzm – antyromantyzm.

### **Ewa Mazierska (BEZ)SENS ŻYCIA WE WCZESNYCH FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA**

Autorka stawia tezę, że wczesne filmy Wojciecha Jerzego Hasa – *Pętla* (1957), *Wspólny pokój* (1959) i *Złoto* (1961) – są naznaczone przez ideę czy poczucie, że życie nie ma jakiegoś ostatecznego czy głębszego sensu. Jednakże w filmach tych można też dostrzec pewną trajektorię zmian: *Pętla* jest najbardziej pesymistycznym z filmów Hasa, a w *Złocie* reżyser jest bliższy afirmacji życia, chociaż film nadal uchodzi za raczej pesymistyczny. Mazierska stara się zidentyfikować przyczyny tego pesymizmu przez podkreślenie łączności między specyfiką postaci z filmów Hasa a tymi dziełami egzystencjalistów, które cieszyły się popularnością w czasie, gdy twórca realizował swe filmy. Autorka zwraca również uwagę na swoistą transformację w tych filmach: stopniowe wyciszanie aspektów egzystencjalistycznych i zastępowanie ich socrealistycznymi. Mazierska dowodzi, że transformacja we wczesnych filmach Hasa może być postrzegana także w kategoriach przejścia od tragedii do melodramatu. Autorka dokonuje również porównania wczesnych filmów Hasa z wczesnymi produkcjami Jerzego Skolimowskim, który buduje filmy z podobnych elementów, ale prezentuje odmienny światopogląd.

### **WOJNA. OD MITU DO ANTYMITU**

### **Marek Haltof OBRAZY HOLOKAUSTU W FILMACH Z OKRESU POLSKIEJ SZKOŁY FILMOWEJ (1955-1965)**

Autor analizuje sposoby przedstawiania Holokaustu w polskich filmach powstałych w okresie trwania polskiej szkoły filmowej. Przywołując filmy, z których większość wciąż pozostaje w cieniu wielkiego kanonu szkoły polskiej, Haltof próbuje wpisać ukazany w nich wizerunek Zagłady zarówno w kontekst artystyczny, historyczny, jak i polityczny. Autor omawia takie filmy, jak *Pokolenie* i *Samson* Andrzeja Wajdy, *Naganiacz* Ewy i Czesława Petelskich, *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza, *Biały niedźwiedź* Jerzego Zarzyckiego, *Pasażerka* Andrzeja Munka i dwa krótkometrażowe filmy: *Przy torze kolejowym* Andrzeja

Brzozowskiego i *Ambulans* Janusza Morgensterna. Analizując je, autor pisze o sposobach łączenia i rozłączania losów żydowskich i losów polskich, o tragedii dzieci skazanych na Zagładę, o postawach Polaków wobec szukających pomocy Żydów, a także o filmowych próbach znalezienia psychologicznego wymiaru relacji między prześladowanymi a prześladowcami.

**Waldemar Frąc *MIĘDZY MITEM I HISTORIĄ JEST REALNOŚĆ ZŁA. „RYŚ” STANISŁAWA RÓŻEWICZA***

Film *Ryś* Stanisława Różewicza, skoncentrowany na ukazaniu realności zła, znosi granicę między jego mitycznym wyobrażeniem i historycznym zaistnieniem. Widz w obrazie Różewicza jest konfrontowany z dwoma radykalnymi przejawami zła, opierającymi się na przeciwnych sytuacjach wolności ludzkiej woli. Pierwszy z nich nawiązuje do specyfiki biblijnego mitu „adamickiego”, koncentrującego się na antropologicznych zjawiskach ulegania złu w perspektywie indywidualnej. Drugi, związany z doświadczeniem Shoah, poświadcza nie tylko zło człowieka, ale przede wszystkim ludzi, w swym społecznym, systemowym wymiarze. Wizualna narracja w filmie stanowi nieustanną konfrontację obu tych aspektów realności zła, potwierdzając wzajemne ich uwikłanie, współzależność, niepoddającą się prostej racjonalizacji. Z tej właśnie perspektywy teza o banalności zła wydaje się nie do przyjęcia.

**Przemysław Kaniecki *JOANNA „EN FACE” (O FILMIE FELIKSA FALKA)***

*Joanna* Feliksa Falka opowiada o kobiecie, która w czasie II wojny światowej ukrywa żydowskie dziecko i staje się ofiarą oskarżenia o utrzymywanie niestosownych kontaktów z niemieckim oficerem. Kaniecki wskazuje w *Joannie* trzy płaszczyzny problemowe, które wiążą się z różnymi postaciami filmu. Obraz można odczytywać przez pryzmat dziewczynki Róży – jako film o holokauście; można widzieć w nim utwór o poświęceniu – Joanny; można wreszcie – co wiąże się z postaciami oskarżycieli – uznać film za wystąpienie reżysera przeciwko racjom powierzchownym, łatwemu ocenianiu, zwłaszcza wyborów człowieka postawionego w sytuacjach krańcowych. Na tej płaszczyźnie film staje się wypowiedzią w bieżącej polskiej dyskusji nad lustracją.

**Tomasz Łysak *JAKIEJ HISTORII POTRZEBA? TEMATYKA OBOZOWA W ZAPOMNIANYCH TEKSTACH ANDRZEJA BRYCHTA I TADEUSZA HOŁUJA***

Zgodnie z polityką historyczną PRL-u zadanie portretowania męczeństwa narodu polskiego pod okupacją nazistowską wypełniały głównie film i literatura. Dekada lat 60. była okresem najbardziej płodnym jeśli chodzi o liczbę filmów poświęconych Holokaustowi i rzeczywistości obozowej. Niektóre z tych filmów miały u swych podstaw polityczną troskę i obawę o to, że przeszłość ta została zapomniana i nie jest dostatecznie często przedstawiana w kulturowych reprezentacjach. Dwaj pisarze – Andrzej Brycht i Tadeusz Hołuj – grali kluczową rolę w przywracaniu przeszłości na światło dzienne mimo pokoleniowych różnic między nimi. Hołuj był więźniem obozu Auschwitz-Birkenau, podczas gdy Brycht znał tę przeszłość przede wszystkim z reprezentacji kulturowych.

**Piotr Zwierzchowski *PRZYGODY FRANKA DOLASA ALBO CO GIUSEPPE ROBIŁ W WARSZAWIE***

Niniejszy tekst jest poświęcony polskim komediom wojennym lat 60. XX wieku: *Giuseppe w Warszawie* Stanisława Lenartowicza, *Gdzie jest generał...* i *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* Tadeusza Chmielewskiego. Pod uwagę zostało wzięte również *Cafe „Pod minogą”* (1959) Bronisława Broka. Omawiane filmy wychodziły od pytań i sytuacji wcale nie tak różnych od opisywanych przez polską szkołę filmową, udzielały jednak zupełnie innych

odpowiedzi, stając się częścią kina nowej pamięci. Zawarte w nich wizje świata, wojny i polskiego w niej udziału znakomicie wpisywały się w kontekst polityczny i ideologiczny tamtych lat, odpowiadały jednak także społecznym wyobrażeniom. Komedie te starały się unikać kontrowersji, odwoływały się do akceptowanych w społeczeństwie stereotypów i autostereotypów, jak również do konwencji gatunkowych, przede wszystkim do farsy. Ich niewątpliwa do dziś popularność świadczy o tym, że reprezentują wartości przekraczające doraźny wymiar polityki kulturalnej tamtej dekady.

**Agnieszka Morstin *MOCNE FILMY I GŁĘBOKIE KOMPLEKSY. „RÓŻA” WOJTKA SMARZOWSKIEGO WOBEC „JAK BYĆ KOCHANĄ” WOJCIECHA J. HASA***

Tekst jest analizą porównawczą filmów *Róża Wojtka Smarzowskiego* i *Jak być kochaną* Wojciecha J. Hasa jako utworów, które łączy temat związany m.in. z przemocą seksualną w czasie II wojny światowej. Uwzględniając kontekst historycznofilmowy ich powstania oraz przynależność do grupy filmów mierzących się z problematyką wojennej i powojennej traumy, autorka zwraca uwagę na dokonujące się na przestrzeni pięćdziesięciu lat zmiany języka filmowego oraz sposobu przedstawiania zjawisk przemocy (gwałty wojenne na kobietach). Ponadto analizuje wizerunek akowca w obu filmach, a także rolę i sposób konstrukcji bohaterki oraz jej miejsce w świecie przedstawionym.

**MIT – FILM – WŁADZA**

**Łukasz Pisarzewski *W POSZUKIWANIU „OPUS MAGNUM”. JAK OGLĄDAĆ „NA SREBRNYM GLOBIE” ANDRZEJA ŻUŁAWSKIEGO?***

Film *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego jest adaptacją *Trylogii księżycowej* Jerzego Żuławskiego – filozofa dekadentyzmu, stryjecznego dziadka reżysera. Superprodukcja, realizowana w kryzysowych latach PRL-u, została wstrzymana przez decydentów. Oczekiwali oni, że film stanie się wyrazem międzynarodowej fascynacji kosmosem. Tymczasem okazało się, że przesłanie trójksięgu, nazywanego antyutopią dekadencją, obnaża postindustrialny marazm systemu w fazie schyłkowej. Reżyser zmontował dzisiejszą wersję filmu z fragmentów taśm. Jawi się ona jako totalna metafora lub wręcz dokument upadku mitów cywilizacyjnych, zwłaszcza tych osadzonych w dyskursie narodowym. Fabułę metaforyzuje świat przedstawiony, który jest zbudowany ze środków elementarnych: czterech żywiołów przywołujących atawizmy i archetypy. Pisarzewski podejmuje próbę ich odczytania z wykorzystaniem kompleksów wyróżnionych przez Gastona Bachelarda. Zmieniają one antyutopię w część tragicznej wizji historii Polski, którą w polskim kinie stworzył Żuławski.

**Krystyna Duniec, Joanna Krakowska *POLSKIE KINO. OBYWATEL A SŁUŻBA BEZPIECZEŃSTWA***

Film fabularny jako źródło historyczne jest często niedoceniany, podczas gdy pomimo swoich ambicji artystycznych i otwarcie subiektywnych narracji powinien być rozpoznawany i analizowany jako wartościowe źródło wiedzy o przeszłości. Autorki przedstawiają sposoby, w jakie polskie kino prezentowało i interpretowało Służbę Bezpieczeństwa oraz jej relacje ze zwykłymi ludźmi. Z filmów zrealizowanych zarówno przed, jak i po 1989 r. możemy się dowiedzieć zaskakująco wiele o metodach działania, inwigilacji, przesłuchaniach i torturach stosowanych przez tajne służby w niemal każdym okresie historii Polski. Polskie filmy przedstawiające teorię i praktykę Służby Bezpieczeństwa mogą być analizowane w odniesieniu do trzech różnych porządków: reprezentacji (opisywanie aparatu bezpieczeństwa PRL-u), dramatyzacji (zaprzęganie go do akcji filmowej jako czynnika modalnego) i aktualizacji (która odnosi współczesność do przeszłości i każe czytać historię przez współczesne konflikty, z czym także wiąże się problem lustracji).

**Natasza Korczarowska-Różycka „CHCIAŁEM ZEJŚĆ Z POMNIKA, NAJKRÓCEJ MÓWIĄC”. „POZNAŃ 56” FILIPA BAJONA**

Tekst jest próbą wyjścia poza obszar tzw. kina rozrachunkowego z dziecięcym bohaterem, w którym dzieło Bajona było zazwyczaj lokowane (obok *Niedzielnych igraszek* Roberta Glińskiego, *Dreszczy* Wojciecha Marczewskiego czy *Cwału* Krzysztofa Zanussiego). Zdaniem autorki dziecko jest w *Poznaniu 56* „zaledwie” elementem strategii, do której najlepszym komentarzem są słowa reżysera: *Chciałem zejść z pomnika, najkrócej mówiąc*. Przyjęta przez Bajona demitologizacyjna strategia stała się przyczyną „rozminięcia” intencji autorskiej z oczekiwaniami społecznymi (potrzeba faktografii i konsolacji). Autorka poszukuje śladów owego „rozminięcia” w recenzjach towarzyszących pierwszym pokazom filmu. Bardzo ważnym kontekstem interpretacyjnym dla filmu Bajona jest tradycja tzw. filmu rocznicowego ukształtowana w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Zdaniem autorki Bajon realizuje przyjętą strategię walki z patriotyczno-religijnym kiczem charakteryzującym tzw. filmy rocznicowe w dużej mierze za pomocą nietypowych dla tego typu filmów rozwiązań formalnych. Można przyjąć, że pojawiające w *Poznaniu 56* „Brechtowskie” chwytły formalne („ekran wewnętrzny”, ewidentne „cytaty”) są sposobem sygnalizowania dystansu nie tylko wobec historii, lecz także wobec sposobów jej filmowej prezentacji. Według autorki najdoskonalszym odzwierciedleniem stosunku Bajona do przeszłości jest zastosowana w filmie formuła „fotograficznego palimpsestu”. *Poznań 56* nie jest (oczekiwanym) sprawozdaniem z czerwcowych wydarzeń, lecz sprawozdaniem z lektury „śladów” pozostawionych przez te wydarzenia w kulturze, głównie ikonicznej.

**Andrzej Szpulak KREACJA LEGENDY – KREACJA PAMIĘCI. GRUDZIEN ’70 W FILMIE FABULARNYM**

Autor dzieli tekst na dwie części. W pierwszej prezentuje specyfikę kolejnych obrazów fabularnych traktujących o masakrze na Wybrzeżu z grudnia 1970 r., ujmując to w proces odsłaniania rzeczywistości nieprzedstawionej i do pewnego stopnia nieprzedstawialnej. Szczególnie istotna jest tutaj mikroanaliza *Skargi* Jerzego Wójcika (1991), filmu dotąd właściwie nie omawianego. Natomiast w drugiej części dokonuje podstawowej analizy mitotwórczej kreacji, jaką posługują się twórcy filmów o Grudniu, odsłaniając jej funeralno-ofiarniczy wymiar. Autor odnajduje przedstawienia o charakterze ikonicznym, ukazuje wielofunkcyjność przytoczeń dokumentalnych, zaś całą refleksję odnosi do rozpoznania określonych komponentów polskiej tożsamości.

**Monika Talarczyk-Gubała EWA VS. AGNIESZKA. REPREZENTACJE REŻYSEREK W WYBRANYCH FILMACH ANDRZEJA WAJDY I BARBARY SASS**

Artykuł jest poświęcony analizie reprezentacji reżyserek jako pierwszoplanowych bohaterek w polskim filmie fabularnym, począwszy od Agnieszki w pierwotnej wersji scenariusza *Człowieka z marmuru* (1963) Andrzeja Wajdy, a skończywszy na Magdzie (Teresa Budzisz-Krzyżanowska) w *Historii niemoralnej* (1990) Barbary Sass-Zdort. Analiza reprezentacji reżyserek jako bohaterek filmu fikcji stanowi jeden z kluczowych wątków niespisanej dotąd historii kina kobiet w kinematografii PRL-u. Rozpiętość czasowa dobranych przykładów pozwala na ukazanie pokoleniowych zmian w wizerunku reżyserki w polskiej kulturze filmowej oraz jej statusu w przestrzeni symbolicznej. Szczególnie widoczne staje się to w wyniku zestawienia dwóch wersji postaci Agnieszki, pierwszej wzorowanej na Agnieszce Osieckiej, drugiej na Agnieszce Holland. Refleksja nad kulturową tożsamością płci oraz studia kobiece w obszarze kinematografii środkowoeuropejskiej pozwalają na nowo oświetlić mityczną postać kina moralnego niepokoju oraz jej „naśladowniczkę”. Ze względu na powtarzające się porównania Agnieszki (Krystyna Janda) z antybohaterką Ewą (Dorota

Stalińska) z debiutu Barbary Sass-Zdort *Bez miłości* (1980) dokonano charakterystyki porównawczej: alegorii Wolności oraz nowej wiecznej Ewy. Relacja między bohaterkami filmu *Bez miłości*, fotoreporterką i robotnicą, posłużyła jako model toksycznego, potencjalnie siostrzanego związku między reżyserką i aktorką w *Historii niemoralnej*. Sprowadzenie postaci reżyserki do głosu zostało zinterpretowane jako znacząca nieobecność, którą ma całkowicie wypełnić agresywny nadmiar, krzyk i sceniczny *make up* upadłej gwiazdy aktorstwa.

### **Paul Wells *EKSCYTUJĄCA ZAGADKA POLSKIEJ ANIMACJI***

Autor przygląda się twórcom i dziełom reprezentującym tzw. złoty wiek polskiej animacji (twórczość między innymi Jana Lenicy, Waleriana Borowczyka, Witolda Giersza, Daniela Szczechury czy Ryszarda Czecha) i stwierdza, że sztuka ta była bardzo radykalnie włączona w historyczne perturbacje, a zarazem przyczyniała się do redefiniowania ekspresji kulturowej. Wells, patrząc z perspektywy Zachodu, postrzega polskich twórców animacji jako artystów, którzy nie tylko po prostu dają upust meandrom swej wyobraźni, ale którzy zarazem stają się wyrazicielami swoistej pasji, rodzącej się na styku rozmaitych napięć drzemających w narodzie (np. między mocno zakorzenionym katolicyzmem, mrocznym pogłosem Holokaustu a wpływem sowieckiego komunizmu). Wells stwierdza, że jest to pasja siły samego życia, która od połowy lat 50. do dzisiaj napędza stylizowaną ironię polskiej animacji.

### **Z HISTORII KINA**

#### **Wojciech Świdziński *WARSZAWSKIE TEATRY ŚWIETLNE LAT DWUDZIESTYCH***

W latach 20. stolica odrodzonej Rzeczypospolitej staje się prawdziwym centrum życia filmowego. W Warszawie zawiązują się organizacje zrzeszające członków branży kinematograficznej, powstają czasopisma popularyzujące dziesiątą muzę, produkowanych jest najwięcej filmów fabularnych. Przede wszystkim jednak stolica dysponuje największą liczbą sal projekcyjnych, wśród których wyróżnia się grupa ekskluzywnych zeroekranów. Pod koniec lat 20. przeciętny warszawiak odwiedza kino ponad 12 razy do roku. Na mapie dzisiejszej stolicy po ówczesnych teatrach świetlnych – jak wówczas często nazywano przybytki dziesiątej muzy – nie pozostały żadne ślady. Ich działalność zapisała się jednak na łamach prasy, kartach wspomnień, w dokumentach, które przetrwały katastrofę II wojny światowej. Do tej pory ukazały się obszerne publikacje poświęcone rozwojowi kina i filmu w przedwojennym Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Bydgoszczy i Lwowie. Filmowa Warszawa wciąż nie doczekała się swojej kroniki. Przywracając pejzaż kinowy Warszawy lat 20., autor próbuje nadrobić tę lukę w wiedzy o polskim kinie.

### **OKIEM I UCHEM**

#### **Marcin Giżycki *FILMOWE ŻYCIE JÓZEFA BAUA***

Józef Bau (1920-2002) był urodzonym w Krakowie grafikiem, który uratował się z Holokaustu dzięki liście Schindlera. Ukrywał się w podkrakowskiej wsi, przeżył getto i obóz koncentracyjny w Krakowie. Jego potajemny obozowy ślub stał się inspiracją dla jednej ze scen filmu Spielberga. Baua wielokrotnie ratowały zdolności plastyczne, dzięki którym otrzymywał zlecenia od okupanta. Kreślił mapy i plansze dla Niemców, robił też fałszywe dokumenty, które pozwalały uciekinierom z obozu żyć na wolności. Po wojnie, po ukończeniu studiów artystycznych w Krakowie, wyemigrował z żoną do Izraela, gdzie stał się znanym grafikiem i jednym z pionierów izraelskiej animacji. Po jego śmierci rodzina odkryła, że pracował też dla Mossadu, produkując fałszywe dokumenty dla tajnych agentów.

## **KSIĄŻKI O FILMIE**

### **Teresa Rutkowska *HOLOKAUST I POLITYKA***

Recenzja książki Marka Haltofa *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory* (2012), w której autor podejmuje kwestię reprezentacji Zagłady w polskim filmie. Haltof przeprowadza drobiazgowo analizy filmów, zarazem odnosząc je do politycznych, ideologicznych i kulturowych kontekstów czasu, w którym powstały. Przedmiotem rozważań autora stają się między innymi: *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, *Ulica graniczna* Aleksandra Forda, *Pokolenie* Andrzeja Wajdy czy *Pasażerka* Andrzeja Munka. Haltof omawia również filmy powstałe po przełomie 1989 roku, po okresie ciszy (z lat 1965-1980), kiedy temat Holokaustu był przez filmowców niechętnie podejmowany: między innymi *Korczaka* Andrzeja Wajdy i *Pianistę* Romana Polańskiego. Książka Haltofa może być również rozpatrywana w kategoriach ważnego przyczynku w kwestii polskiej pamięci narodowej.

### **Joanna Krakowska *OBCA KRAINA***

Recenzja książki Ewy Mazierskiej *European Cinema and Intertextuality. History, Memory and Politics* (2011). Autorka książki podejmuje zadanie przedstawienia ważnych wydarzeń w dwudziestowiecznej historii Europy, a zarazem narracji na ich temat przez pryzmat filmów zróżnicowanych gatunkowo i zrealizowanych przez twórców z różnych krajów. W sześciu rozdziałach poświęconych między innymi Zagładzie, europejskiemu terroryzmowi czy upadkowi komunizmu autorka analizuje zarówno filmy, jak i ich intertekstualny – medialny i historiograficzny – kontekst. Recenzentka zwraca uwagę na świadomość metodologiczną autorki i skuteczność, z jaką do filmoznawczych analiz zaprzęga rozległą literaturę historyczną. Jednocześnie wyraża wątpliwości dotyczące interpretacji konkretnych filmów poza ich lokalnym, a zatem bardziej zniuansowanym, kontekstem. Jednak niezależnie od kontrowersyjnych analiz książka Mazierskiej potwierdza walory filmu jako historycznego źródła, a zarazem impulsu do metahistorycznej refleksji.

### **Barbara Lena Gierszewska *KIERUNEK DIGITALIZACJA***

Autorka recenzuje książkę *Literatura i media. Po 1989 roku* autorstwa Maryli Hopfinger, wydaną przez Oficynę Naukową (2010). Książka ta stanowi obszerny wykład na temat przemian w modelach komunikacji kulturowej, jakie zaszły w Polsce w ciągu ostatnich 20 lat, po przełomie 1989 roku. Hopfinger w swojej pracy stara się ułatwić zrozumienie dość nagłego przecież zderzenia świata literatury i mediów z polityką i w ogóle ze zmianami w Polsce, zachowując przy tym dystans zarówno wobec postaw tych, którzy stawiają nowe modele komunikacyjne (audiowizualność, interaktywność, digitalizacja przekazu) nad innymi, jak i tych, którzy wieszczą upadek literatury wobec rozwoju innych mediów.

### **Noty o autorach**

#### **Summary**

#### **Table des matières**