

W numerze m.in.:

## FILM – POSZUKIWANIE INNEGO JĘZYKA

### **LEKCJE KALIGRAFII. Z Piotrem Andrejewem rozmawia Piotr Marecki**

Rozmowa dotyczy zapomnianej formacji polskiego kina. Termin „kaligrafowie” zaproponował w latach 70. XX w. weteran ruchu DKF-ów Mikołaj Wojciechowski (prowadził najważniejszy i najstarszy w Polsce DKF „Zygzakiem”). Filmy formacji „kaligrafów” cechowała dbałość o warsztat filmowy i poszukiwanie nowych form wypowiedzi. Bardzo ważne w tych filmach było odejście od modelu literackiego, skupienie się przede wszystkim na obrazie, ekspresji, dźwięku, montażu. Słowa w filmach „kaligrafów” są używane w kontekście obrazu, nie w formie publicystycznej (co cechowało ówczesny dokument, zwłaszcza ten nastawiony na opis prawdy o „świecie nieprzedstawionym”). Bardzo istotne było odejście od powszechnej wówczas funkcji filmu, który miał opisywać totalitarną rzeczywistość kraju, danie świadectwa czasom. „Kaligrafowie” postrzegają film jako odkrycie, prowokację, eksperyment, komunikat w pełni artystyczny. Bardzo istotnym aspektem formacji „kaligrafów” jest współpraca z artystami z pola sztuk wizualnych, przede wszystkim z Warsztatem Formy Filmowej. Wybrani twórcy z pola sztuk wizualnych byli wówczas związani z łódzką Szkołą Filmową, m.in. Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski. Był to jedyny moment w historii polskiego kina, kiedy twórcy próbowali zwerbalizować problemy związane z kwestiami formy filmowej oraz wprowadzać teoretyczne intuicje w praktykę filmową. Do formacji „kaligrafów” można zaliczyć m.in. Wojciecha Wiszniewskiego, Bogdana Dziworskiego, Andrzeja Barańskiego, Piotra Andrejewa, Wojciecha Bruszewskiego, Piotra Szulkina, Ryszarda Waśko, Bogdana Górskiego, Zbigniewa Rybczyńskiego.

### **Rafał Syska EKSPERYMENTY Z PODZIELONYM EKRANEM**

Przyglądając się fenomenowi podzielonego ekranu (*split screen*), autor najpierw opisuje historię jego analogowej wersji w kinie niemym, kiedy narzędzie to było czasami stosowane w scenach rozmów telefonicznych bądź snów albo w celu rozszerzenia czasoprzestrzeni o wewnętrzne sceny/ekrany. Następnie Syska skupia się na kinie postklasycznym i przedstawia analizę różnych form podzielonego ekranu w *Grand Prix* (1966) Johna Frankenheimera, *Sprawie Thomasa Crownna* (1968) Normana Jewisona czy w *Dusicielu z Bostonu* (1968) Richarda Fleischera. Ten specjalny rodzaj podzielenia ekranu można pojmować jako konsekwencję pojawienia się dynamicznej narracji, jako efekt wpływu technologii telewizyjnych oraz eksperymentów z obszaru media-artu. W trzeciej części eseju autor zastanawia się nad współczesnymi, cyfrowymi wersjami split screenu, rozpoczynając od *Ksiąg Prospera* (1991) Petera Greenawaya, a kończąc na *127 godzinach* (2011) Danny’ego Boyle’a i *Przypadkach Tracey* (2007) Bruce’a McDonalda. Głównym celem artykułu jest analiza podzielonego ekranu, który wydaje się odpowiedzią na ewolucję nowoczesnych sposobów komunikacji, a ponadto wiąże się ze zjawiskiem multiplikacji w procesie przekazywania informacji oraz z regresem spójnego i kompletnego w warstwie fabularnej i czasoprzestrzennej systemu komunikacji z odbiorcą. Split screen może być postrzegany jako naturalna forma opisu doświadczeń wizualnych w naszych czasach – jako ekwiwalent podzielonej kompozycji w okienkach aplikacji komputerowych, wiadomościach TV czy na billboardach oraz multiplikacji we współczesnym systemie komunikacyjnym.

### **Krzysztof Loska *TEINOSUKE KINUGASA, NEOSENSUALIZM I AWANGARDA***

Przedmiotem analizy jest film Teinosuke Kinugasy *Uszkodzona karta* (*Kurutta ichipeiji*, 1926) porównywany przez historyków do arcydzieł europejskiej awangardy okresu międzywojennego. Pomimo że ograniczenie się do prostych analogii z impresjonizmem francuskim czy ekspresjonizmem niemieckim może wydać się zwodnicze ze względu na odmienną kontekstów historycznych i kulturowych, to jednak japońscy krytycy chętnie pisali o wizualnej symfonii będącej rozwinięciem koncepcji kina Marcela L'Herbiera i porównywali ten film do poematu odbieranego zmysłami, a nie rozumem. Chcąc wyjaśnić szczególne znaczenie arcydzieła Kinugasy, Loska skupia się na okolicznościach jego powstania oraz kontekście historycznym i artystycznym, zwłaszcza na wpływie eksperymentów „neosensualistów” – grupy młodych pisarzy i poetów, wśród których znaleźli się współscenarzyści filmu: Yasunari Kawabata, Teppei Kataoka i Riichi Yokomitsu. Loska zwraca również uwagę na szereg nowatorskich rozwiązań formalnych widocznych zarówno na płaszczyźnie stylistycznej, jak i narracyjnej, pozwalających reżyserowi na oddanie subiektywnych stanów ludzkiego umysłu.

### **Małgorzata Radkiewicz *EKSPERYMENTY Z TOŻSAMOŚCIĄ W KINIE QUEER***

Kino queer jest obszarem negocjacji sposobów reprezentowania nienormatywnych tożsamości seksualnych i genderowych za pomocą eksperymentów z narracją i środkami filmowego wyrazu. Analiza wybranych filmów pozwala pokazać, czym charakteryzują się postawy poszczególnych twórców wobec queer i jak przekładają się one na narracyjne oraz stylistyczne rozwiązania. Poetyka New Queer Cinema, określana mianem „Homo-Pomo”, zawierająca w nazwie homoseksualizm i postmodernizm, jest tylko jedną z możliwych opcji. Jej inwarianty widoczne są już w twórczości Dereka Jarmana, uznanego za głównego przedstawiciela tego nurtu, ale niedającego się zamknąć – jako „artysta queerowy” – w jednym schemacie twórczym. Dla Isaaca Juliána najważniejsze było włączenie do problematyki queer kwestii związanych z rasowością i wielokulturowością, pozwalających na wieloaspektową reprezentację i reinterpretację zjawiska „czarnej queerowości”. Innym ujęciem tożsamości queer jest kwestia transgenderowości, która powraca w filmie Kimberly Peirce odtwarzającym historię Brandona Teeny i jego/jej genderowych wcieleń. We wszystkich analizowanych filmach obecna jest perspektywa krytyczna pozwalająca stworzyć queerowe reprezentacje alternatywne względem normatywnych wzorców (i obrazów) tożsamości.

### **Urszula Honek *O „SZKLANYCH USTACH” LECHA MAJEWSKIEGO***

*Szklane usta* (2007) Lecha Majewskiego powstały w wyniku eksperymentu formalnego. Film jest bowiem fabularnym uporządkowaniem poszczególnych obrazów z instalacji *Krew Poety* Majewskiego. Ów eksperyment sankcjonuje przyjętą tu „filozofię narracji”: rzeczywistość jest splotem elementów, obrazów, które przenikają się w symultanicznym ruchu. W filmie tym ujawnia się jeden z najważniejszych motywów w twórczości reżysera – ofiara. Powołując się na konkretne sceny, autorka bada ten motyw ofiary w kontekście biblijnym, mitologicznym (kult Mitry) oraz malarskim (Rogier van der Weyden, Giorgio de Chirico, Paul Delvaux), a także literackim (Rafał Wojaczek). Honek odwołuje się też do twórczości literackiej Majewskiego i jej transpozycji na język jego filmów. Artykuł kończy analiza motywu kluczowego w niemal całej twórczości artysty – oczyszczenia. Finałowa sekwencja – nawiązanie do *Źródła młodości* Lucasa Cranacha Starszego – jest sposobnością do szerszego przyjrzenia się temu motywowi w *Szklanych ustach*.

### **Paulina Gorlewska *WŚCIEKŁOŚĆ I WRZASK. STUDIUM RECEPCJI „ŁADUNKU 200” ALEKSIEJA BAŁABANOWA***

Przedmiotem artykułu jest analiza rosyjskiej recepcji *Ładunku 200* (*Gruz 200*, reż. Aleksiej Bałabanow, 2007), która miała miejsce tuż po premierze utworu. Ocena filmu jako utworu artystycznego oraz prawdziwości zawartego w nim obrazu Rosji podzieliła zarówno krytyków, jak i zwykłych odbiorców, stając się tematem debaty społecznej. Analityczna część tekstu, dotycząca interpretacji krytycznych dzieła, jest oparta na historyczno-materialistycznej metodzie badania odbioru utworów filmowych opracowanej przez Janet Staiger. Punktem odniesienia jest w niej ideologia dominująca w polityce historycznej ówczesnej Rosji oraz w klasycznych regułach narracji. Do analizy afektywnych doświadczeń odbiorczych została użyta teoria psychoanalityczna.

### **NA ROZDROŻU**

### **Sławomir Sikora „UKRYTE” MICHAELA HANEKEGO JAKO EKSPERYMENTALNY „DOKUMENT” PERFORMATYWNY**

Interpretacja filmu wiedzie autora do kilku podstawowych konkluzji. Według Sikory można uznać, że (1) film Hanekego należy rozpatrywać w paradygmacie kina krystalicznego, a nie organicznego (G. Deleuze); (2) Haneke w bardzo wyrafinowany sposób zaciera rozróżnienie na to, co zewnętrzne i wewnętrzne, a tym samym zaciera różnicę między tym, co „rzeczywiste”, i tym, co „wyobrażone” – obie sfery w ciekawy sposób splatają się ze sobą (wstęga Möbiusa), odnosząc się do tego, co realne; (3) owa wyrafinowana gra pokazuje, jak trudnym do uświadomienia sobie fenomenem może być rasizm; (4) w istocie to widz zostaje intelektualnie, zmysłowo i „cieleśnie” uwikłany w konieczność uświadomienia sobie bolesnych kwestii społecznych (m.in. rasizmu) – i właśnie dlatego można ten film nazwać eksperymentalnym „dokumentem” performatywnym.

### **GWIAZDY FILMOWE PŁACZĄ TYLKO PRZEZ MINUTĘ. Z Joramem ten Brinkiem rozmawia Andrzej Pitrus**

Pitrus rozmawia z Joramem ten Brinkiem – reżyserem i producentem eksperymentalnych filmów dokumentalnych i eseistycznych – tuż po prywatnej projekcji wyprodukowanego przez niego filmu Joshui Oppenheimera *Scena zbrodni* (*The Act of Killing*, 2012). Dokument ten opowiada o płatnych zabójcach działających na zlecenie prawicowego reżimu generała Suharto i stał się sensacją wielu festiwali, w tym tegorocznego festiwalu w Berlinie, gdzie otrzymał dwa znaczące wyróżnienia – Nagrodę Jury Ekumenicznego oraz Nagrodę Publiczności. Werner Herzog, Errol Morris i Dušan Makavejev okrzyknęli tę produkcję sensacją i arcydziełem. W filmie wykorzystano niecodzienną strategię – jego bohaterowie odgrywają własne zbrodnie, wykorzystując różne konwencje gatunkowe: od kina czarnego, przez western, aż po musical. Joram ten Brink m.in. zdradza rozmaite szczegóły dotyczące realizacji filmu, mówi o jego recepcji, a także wspomina swoje wcześniejsze produkcje.

### **Magdalena Hanczyn *PLASTELINOGRAFIA INNOŚCI. O TWÓRCZOŚCI ADAMA ELLIOTA***

Przedmiotem tekstu jest twórczość australijskiego reżysera, animatora i scenarzysty Adama Elliota. Autorka wykazuje, że jego dzieła są przejawem autorskiej jakości powstałej na styku rozrywki i indywidualności. Elliot tworząc poza obszarem kina amerykańskiego i europejskiego oraz uprawiając tradycyjną, plastelinową animację przedmiotową, realizowaną za pomocą techniki poklatkowej, wyróżnia się na tle dominującej obecnie animacji cyfrowej. Przez interpretację filmów Magdalena Hanczyn wyodrębnia dominantę jego dzieł i strukturę lejtmotywów tematyczno-stylistycznych. Ponieważ postać-jednostka to centralny temat

wszystkich jego filmów, stanowiący oś każdej historii, autorka zajmuje się konstrukcją Elliotowskiego bohatera. Ponadto wykazuje, w jaki sposób forma filmowa wpływa na rozumienie znaczeń przez widza oraz zwraca uwagę na tkwiący w twórczości australijskiego reżysera pierwiastek (auto)biograficzny, odpowiadając na pytanie, dlaczego reżyser tworzy filmy o inności.

### **Gabriela Sitek *POLITYCZNY WYMIAR PRZESTRZENI PRYWATNEJ I PUBLICZNEJ W FILMACH PÉTERA FORGÁCSA***

Tekst jest próbą uchwycenia mechanizmów organizujących eksperymentalną metodę pracy węgierskiego reżysera Pétera Forgácsa, wykorzystującego archiwalne domowe kroniki filmowe. Autorka uwidacznia przedstawienie przez reżysera w dokumentalnych pracach *found footage* prywatnego wymiaru materiału filmowego w jego społecznym, politycznym wymiarze. Odwołuje się do koncepcji filmu kompilacyjnego Jaya Leydy, kategorii *ready-made* Marcela Duchampa i grupy Fluxus, koncepcji stylu performatywnego dokumentu przypisanego twórczości Pétera Forgácsa w klasyfikacji zaproponowanej przez Billa Nicholasa w *Introduction to Documentary*. Na przykładzie filmu Pétera Forgácsa *Zamęt – kronika rodzinna* (*The Maelstrom: A Family Chronicle*, 1997) zostają przedstawione uruchamiane przez reżysera mechanizmy pamięci prowadzące do zrozumienia przez widza tragicznego wymiaru historii Europy XX w., Holokaustu w prywatnym, indywidualnym doświadczeniu.

### **Maciej Stasiowski *[KINEM]ARCHITEKTONIKA. NARRACYJNOŚĆ PROJEKTÓW ARCHITEKTONICZNYCH I EKSPERYMENTALNE ANIMACJE NA TEMAT PRZESTRZENI JAKO KONTYNUACJA TRADYCJI RYSUNKU SPEKULATYWNEGO***

Eksperyment w dziedzinie architektury to rzadkość. Komercyjne projekty podporządkowują projekt funkcji i funkcjonalności, wykluczając nadmiar, naddatek czy nazbyt radykalne potraktowanie programu architektonicznego. Pewną dozę swobody daje rysunek architektoniczny – szkic, wstępny zarys projektu czy jego wizualizacja. Tradycja rysunku, począwszy od *invenzione* renesansu, przez barokowe *esquisse*, po dzisiejsze animacje komputerowe, zakłada istnienie takiej właśnie strefy zbytku – obszaru czystego eksperymentu, za pomocą którego bada się właściwości przestrzeni, studiuje elementy architektoniczne, przeprowadza symulacje rozwiązań, daje upust utopijnym ambicjom bądź prowadzi krytykę samej dziedziny. Artykuł analizuje historię tej czysto spekulatywnej poddziedziny, oscylującej między teorią (manifesty, projekty) a praktyką (modele, realizacje artystyczne), aż po architektoniczne animacje mające spekulatywno-krytyczny potencjał na miarę *Carceri* Piranesiego.

### **POŻEGNANIE Z KINEM?**

### **Ryszard W. Kluszczyński *MIĘDZY AUTONOMIĄ A HYBRYDYCZNOŚCIĄ. WPROWADZENIE DO SZTUKI NOWYCH MEDIÓW***

Kategoria sztuki nowych mediów upowszechniła się w połowie lat 90. ubiegłego wieku, spychając na dalszy plan terminy sztuki elektronicznej, komputerowej czy nawet cyfrowej. Kategorie te, ze względu na ich wąski, czysto technologiczny zakres odniesienia, stały się nieadekwatne wobec procesów hybrydyzacji, łączących zakresy różnych nowych technologii i nadających poszczególnym tworzonym w tym polu dziełom analogiczny, hybrydyczny charakter. Sztuka nowych mediów, której początki autor tekstu lokuje w połowie lat 50. minionego stulecia, rozwijała się bowiem od fazy autonomicznych, funkcjonujących równolegle dyscyplin artystycznych, zbudowanych wokół poszczególnych technologii (np. sztuka cybernetyczna, robotyczna, ewolucyjna, generatywna, sztuka rzeczywistości wirtualnej, net art), dla których komputer spełniał funkcję metamedium, do fazy

hybrydycznych, wielowymiarowych powiązań między medialnymi i transdyscyplinarnymi. Niektórzy badacze ogłosili w efekcie narodziny epoki postmedialnej, w której media przestały wyznaczać autonomiczne nurty sztuk nowych mediów, lecz budują całościową postać sztuki zorganizowanej według logiki nowych mediów. Najnowszą postacią procesów hybrydyzacji tworzy dialog między sztuką i nauką, rozwijający się na fundamencie technologicznym.

### **Aleksandra Hirsfeld *LOOPING, CZYLI EKSTAZA POWTÓRZENIA***

Artykuł jest poświęcony jednemu z bardziej płodnych działań na obrazie – loopingowi. Autorka wybrała do analizy trzy typy loopingu: zapętlenie oparte na oświeceniowej idei encyklopedycznego porządkowania za pomocą „ruchomej klasyfikacji”, looping jako rytmiczne nawarstwienie repetytywnych elementów według zasady intensyfikacji lub zagęszczenia oraz looping jako abstrakcyjna forma oparta na transie. Naczelną i najbardziej sensotwórczą cechą organizującą strategię loopingową jest ruch. W pierwszym przypadku kolekcjonowanie osobliwych momentów buduje serię encyklopedii kinematograficznej. Zagęszczenie zaś, nawiązujące do Freudowskiej *Verdichtung*, zarządza zasadą repetycji pojawiającej się wielokrotnie w różnych konfiguracjach w takich filmach, jak *Pièce Touchée*. W loopingu opartym na transie i abstrakcji akcent pada na proces. Selektywność zawarta w seryjnych frazach loopingu wynosi myślenie o obrazie w przestrzeń form abstrakcyjnych i pozaobrazowych.

### **Dagmara Rode *DZIEWCZYŃSKIE ZAPISKI. O WCZESNEJ TWÓRCZOŚCI SADIE BENNING***

Autorka omawia wczesne prace wideo Sadie Benning, w których nastoletnia artystka *odnajduje swój głos* za pomocą kamery Fisher Price Pixelvision. Taśmy z lat 1989-1992 – dziewczynskie, lesbijskie i dziennikowe – są tyleż rozciągniętym w czasie coming outem, konstruowaniem odmiennej tożsamości, rodzajem wyzwania rzuconego homofobicznemu i seksistowskiemu społeczeństwu, ile ciągłym eksperymentowaniem z medium, płynnie przechodzącym od diarystycznego zapisu codzienności dostępnymi sposobami do różnych form zawłaszczenia materiałów już istniejących.

### **Andrzej Pitrus *„FOUR SONGS” BILLA VIOLI – EKSPERYMENTALNE PIEŚNI WIDEO***

Autor skupia się na twórczości Billa Violi z lat 70., kiedy jego prace miały charakter jednoznacznie awangardowy, eksperymentalny, a młody artysta zajmował się przede wszystkim eksplorowaniem możliwości medium. Artykuł jest poświęcony taśmie *Four Songs* (1976), która z badawczego punktu widzenia sytuuje się na styku działań czysto performerskich i poszukiwań polegających na manipulacji materiałem wideo, jego przetworzeniu na poziomie samego sygnału. Analizując kolejne fragmenty wideo z cyklu *Four Songs* Pitrus zmierza do konkluzji, że eksperymenty Violi odnoszące się do sfery technologii i specyfiki medium, jakim się on posługuje, paradoksalnie mają głębszy sens. Prace Billa Violi nie tylko przynoszą spójną wizję medium wideo, ale też zawierają wizję świata. W tym sensie jego prace eksperymentalne z lat 70. są rodzajem przygotowania do wypowiedzi artystycznych z dwóch kolejnych dekad, które będą zdolne wizję tę wyrazić w sposób jeszcze bardziej pogłębiony.

### **Anna Żakiewicz *INTERAKTYWNA TWÓRCZOŚĆ GRAHAME’A WEINBRENA JAKO SZCZEGÓLNY PRZYPADK SZTUKI FILMOWEJ***

Grahame Weinbren, mało znany w Polsce amerykański artysta nowych mediów, jest twórcą kina interaktywnego. Od 1986 r. zrealizował pięć prac (*The Erl King, Frames, March, Sonata, Tunnel*), w których widz ma możliwość ingerowania w dzieło i nadawania mu coraz to innej

formy. Ponadto Weinbren jest autorem trzech filmów edukacyjnych będących zarazem filmowymi interpretacjami znanych dzieł malarskich wybitnych artystów epok minionych – Rubensa, Turnera i Kandinskiego. Ostatnie dzieło Weinbrena, *Still Life with Banquet*, jest dyskusją z holenderskimi i hiszpańskimi twórcami martwych natur namalowanych w XVII w. przez zestawienie ich ze współczesnymi odpowiednikami wykonanymi w technice filmowej i towarzyszącymi rzeczywistemu bankietowi. W latach 2005-2007 pojawiły się plany stworzenia przez Weinbrena filmowej interaktywnej interpretacji obrazu Witkacego *Bajka – Fantazja* z 1921 r., jednak z powodu braku funduszy projekt ten pozostał w sferze fantazji.

### **Marek Hendrykowski *EKSPERYMENT W FILMIE I SZTUCE RUCHOMEGO OBRAZU***

Hendrykowski stawia tezę, że żyjemy w czasach niebywałej inflacji pojęcia eksperymentu artystycznego, co utrudnia racjonalną ocenę wartości utworów uchodzących za nowatorskie w sztuce filmowej i sztuce nowych mediów. Pyta również, jak odróżnić eksperyment w sztuce od pseudoeksperymentu oraz zastanawia się, czy istnieją intersubiektywne kryteria, które umożliwiają jednoznaczne rozpoznanie różnicy między nimi? Autor tego polemicznego artykułu uznaje w całej rozciągłości prawo do poszukiwania w sztuce. Prawo do poszukiwania, a nie oszukiwania. Celem polemiki jest zwrócenie uwagi na zjawisko postępującej falsyfikacji eksperymentu w sztuce ruchomego obrazu. Marek Hendrykowski poddaje krytyce zwodniczy mit nowości wytwarzanych i lansowanych za wszelką cenę. Zbyt często bowiem to, co uchodzi za artystyczną nowość, okazuje się zaledwie gadżetowym nowinkarstwem udrapowanym w szacowny kostium sztuki nowych mediów. Intencją autora nie jest atak na eksperymentowanie, a przeciwnie – obrona eksperymentu, którego dzisiejsza przestrzeń kulturowa została w znacznej mierze zdominowana i zawłaszczona przez zalew nadprodukcji różnego rodzaju pseudoartystycznych wytworów. Nie wszystko w tej sferze jest względne i nie wszystko zależy od arbitralnej oceny, która – umiejętnie narzucona – łatwo zmienia się w konsensus kursujący w społecznym obiegu. Zdaniem autora różnica nie tkwi w „nowatorskim” posługiwaniu się technologią, ale polega na innowacji w sferze języka ruchomych obrazów. Ona, i tylko ona, czyni dany przekaz dziełem prawdziwie doniosłym.

### **OKIEM I UCHEM**

#### **Marcin Giżycki *WŁODZIMIERZ ILJICZ KING KONG***

Merian C. Cooper, współreżyser i producent *King Konga* z 1932 r., walczył jako pilot-ochotnik w wojnie polsko-bolszewickiej i dostał się do niewoli rosyjskiej. W Rosji spędził dziewięć miesięcy. Dziennikarska plotka, która niedawno zrobiła pewną karierę w obcej i polskiej prasie, głosi, że zetknięcie się Coopera z estetyką radziecką, a zwłaszcza z późniejszym projektem nigdy nie wybudowanego Pałacu Rad zwieńczonego gigantyczną figurą Lenina, zainspirowało scenę z King Kongiem na szczycie Empire State Building. Niestety jest to tylko mit, który nie znajduje potwierdzenia w faktach. Przed powstaniem filmu nie było jeszcze w ZSSR stalinowskich, socrealistycznych wieżowców, a pierwszy projekt Pałacu Rad w formie wysokiej wieży ze statua na szczycie pojawił się dopiero w 1934 r. Autor artykułu stawia jednak w konkluzji inną tezę: być może to właśnie film Coopera zainspirował późniejsze wizje Pałacu Rad.

### **KSIĄŻKI O FILMIE**

#### **Patrycja Włodek *OPIS GĘSTY – ANTROPOLOGIA I FILM***

Zgodnie z opinią recenzentki, książka Sławomira Sikory *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012) przybliży zagadnienia antropologii wizualnej jeszcze

niezbyt szeroko opisaną w Polsce. Sikora omawia zarówno historię filmów antropologicznych (od ich zarania w 1895 r.), teorię i rozwój samej antropologii i jej wizualnej odmiany, ale również odwołuje się do kina dokumentalnego, przywołując jednocześnie kolejne definicje dziedziny oraz – na przykładach analiz filmowych – narzędzia i metody badań antropologicznych. Sławomir Sikora podkreśla zarówno interdyscyplinarny potencjał antropologii, jak i jej akademicką samozwrotność. Celem książki zdaje się zarówno historyczne i definicyjne zakotwiczenie dziedziny (nawet jeśli ową definicją okazuje się właśnie brak definicji, a raczej procesualność, migotliwość i stała zmienność), upomnienie się o jej równorzędną rolę w obszarze nauki, jak i przybliżenie najważniejszych filmowych dokonań antropologii wizualnej.

### **Kamila Żyto *DEMONY GOI OKIEM KAMERY***

Autorka omawia książkę Joanny Aleksandrowicz *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012) jako publikację specjalistyczną skierowaną potencjalnie do trzech grup czytelników. Pierwszą z nich stanowią filmoznawcy, którzy odnajdą w pracy m.in. zarys przemian stylistycznych i instytucjonalnych kina hiszpańskiego. Druga grupa odbiorców to miłośnicy i znawcy malarstwa Goi; książka da im szansę na szczegółowy wgląd w obrosłą legendę, wieloznaczne i bogate życie oraz twórczość artysty pokazywane na różne sposoby przez kino. Usatysfakcjonowane książką poczują się także osoby zainteresowane kontekstami kulturowymi i historycznymi związanymi z Hiszpanią oraz jej duchową spuścizną.

**Noty o autorach**

**Summary**

**Table des matières**