

W numerze m.in.:

**Siegfried Zielinski PRZESZŁOŚĆ I PRZYSZŁOŚĆ, CZYLI PRZESTRZENIE
MOŻLIWEGO. PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD KINEM JAKO WEHIKUŁEM CZASU**

Kino w swej istocie i z uwagi na swą funkcję jest wehikułem czasu *par excellence*. Elektroniczna telewizja i wideo różnicowały jeszcze tę właściwość, zageęciły ją i poszerzyły, z jednej strony przez możliwość dostarczania wydarzeń do daleko położonych miejsc w formie obrazów i dźwięków jednocześnie (telematyka), z drugiej przez techniczną interwalizację mikroelementów transmitowanych sekwencji czasowych. W trybie elektronicznym czasowa strukturyzacja nie dotyczy jednak już tylko relacji między pojedynczymi kadrami czy półobrazami, ponieważ tu obrazy w sensie strukturalnym powstają z olbrzymią prędkością. To powoduje, że w tym wypadku również nie może być mowy o kontynuacji. Konstruowanie obrazów elektronicznych odbywa się stale, lecz w sposób przerywany. Uświadczenie sobie technologicznego wymiaru filmu jako maszyny czasu korespondowało z rozwojem charakterystycznych dla danego okresu dramaturgii, w ramach rozmaitych ruchów awangardowych po II wojnie światowej. Nowa jakość audiowizualnych wehikułów czasu powstała wraz z pojawieniem się gier komputerowych. Decydująca była integracja odbiorcy danej historii z ciągiem narracyjnym i dramaturgicznym, zmiana paradygmatu, dzięki której z obserwatora przeistacza się on w uczestnika. Film zyskał status produktu codziennej konsumpcji, nie jako rzeczywistość wirtualna [*virtual reality*], lecz rozszerzona [*expanded reality*], w której gracz stawał się współaktorem.

Alicja Helman DROGI ROZWOJU FILMOZNAWSTWA

Autorka dokonuje krótkiej rekapitulacji etapów rozwoju refleksji filmoznawczej. Wychodzi z założenia, że przedmiot badań filmoznawstwa ma charakter graniczny, a sama dyscyplina kształtuje się i rozwija na skrzyżowaniu dróg wiodących w różne strony. W całej historii refleksji nad filmem rywalizują ze sobą dwie przeciwstawne tendencje. Jedna z nich upatruje w filmoznawstwie dyscyplinę autonomiczną, wyspecjalizowaną, druga – zintegrowaną, łączącą dorobek licznych dyscyplin na płaszczyźnie możliwie szerokiej. Wszystkie one zmierzały ku wielorako pojmowanej interdyscyplinarności. Partnerstwo filmoznawstwa z innymi dyscyplinami, chęć naddążania za ich rozwojem, tendencje do anektowania wciąż nowych terenów niepoddanych jeszcze eksploracji niosły ze sobą ożywcze impulsy rozwojowe, tworzyły pole napięć, wyznaczały obszary pograniczne, na których nowe nauki rozwijają się najbardziej owocnie. Autorka wyodrębnia i analizuje cztery fazy w rozwoju filmoznawstwa: przednaukową, semiotyczno-strukturalną, antropologiczną (inaczej: kulturową) i medialną.

HISTORIE FILMU I KINA

**Piotr Zwierzchowski, Krzysztof Kornacki METODOLOGICZNE PROBLEMY
BADANIA KINA PRL-U**

Artykuł składa się z dwóch części: próby diagnozy aktualnego stanu badań nad kinem PRL-u oraz części postulatywnej. Zdaniem autorów polska historiografia filmowa koncentruje się głównie na zagadnieniach estetycznych (dominacja opisu twórczości reżyserów filmów fabularnych uznanych za artystów i autorów). Odwołując się do metodologicznych założeń nowego historycyzmu oraz Nowej Historii Kina, autorzy wyrażają zaniepokojenie

ahistoryzmem historiografii kina PRL-u. Postulują w związku z tym m.in.: hasło „powrotu do źródeł”, głównie archiwalnych; częstsze niż dotychczas powściągnięcie ambicji interpretacyjnych na rzecz solidnej pracy filmograficznej pozwalającej opisać losy konkretnych projektów filmowych w ich uzależnieniu od kontekstu ekonomicznego, społecznego i politycznego; badanie tzw. kultury produkcji kina polskiego; badanie paratekstów filmowych (fotosy, plakaty, zwiastuny, reklamy filmowe itp.) i marginalizowanych zjawisk (takich jak kino oświatowe czy „polska szkoła dubbingu”); badanie recepcji (zarówno widowni, jak i piśmiennictwa filmowego).

Tadeusz Lubelski *NOWA FALA PO PÓŁ WIEKU*

W piętnaście lat po napisaniu swojej monografii francuskiej Nowej Fali, autor – powracając do tego zjawiska – omawia najważniejsze spośród jego nowych opracowań, jakie powstały w międzyczasie na świecie, od angielskiej książki krytycznofilmowej Geoffreya Nowella-Smitha *Making Waves* (2008) po doktoraty i habilitacje napisane we Francji i w Niemczech. Efekt tego rekonansu badawczego zostaje przedstawiony w trzech podrozdziałach zgodnych z ujęciami metodologicznymi poszczególnych opracowań: *Nowa Fala jako prekursorka światowego przełomu*; *Nowa Fala jako reprezentacja francuskości*; „Do utraty tchu” wobec epoki, płci kulturowej, przymusów pola, egzystencjalizmu.

Michał Pabiś-Orzeszyna *STARE I NOWE. WPROWADZENIE DO MITOLOGII HISTORIOGRAFII FILMOWEJ*

Przeszłość historiografii filmowej stanowi obecnie domenę mitu i domaga się pracy przywracającej świadomość różnorodności materialnych warunków wytwarzania wiedzy, ich zaplecza ideologicznego, a w konsekwencji wielości miejsc, z których mówiono – i nadal się mówi – o kinie. Zgadając się z diagnozami Philippe’a Gauthiera, Pabiś-Orzeszyna poddaje rewizji sposób, w jaki historycy kina opisują własną historię. Narracja ta opiera się na opozycji Nowa Historia Filmu vs „tradycyjna historiografia”. Przeciwwstawianie tych dwóch formacji przemyca uproszczony obraz postępu metodologicznego i maskuje fakt, że badacze unifikowani za pomocą etykiety Nowej Historii Filmu reprezentują często wykluczające się perspektywy. Nieciągłości niemożliwe do przeoczenia skłaniają też do zastanowienia się nad kategorią „tradycyjnej historii filmu”, która wydaje się prokurować „radosną jasność” kosztem historycznych antynomii.

Barbara Kita „*HISTORIE KINA*” JLG. *HISTORIA XX WIEKU, METODOLOGIA SZTUKI I TEORIA KINA*

Tekst rozpoczyna konstatacja o kryzysie refleksji teoretycznej oraz historycznej odnoszącej się do kina, czy też w ogóle o kryzysie nauk humanistycznych (Roger Odin, Francesco Cassetti, Thomas Elsaesser). W tym kontekście jest interpretowane przedsięwzięcie artystyczne – esej wideo-telewizyjny autorstwa Jean-Luca Godarda *Historie kina* – potraktowane jako propozycja o charakterze teoretycznym oraz historycznym. Tu autorka podkreśla szczególnie praktykę archeologii kina (nakreśloną przez Ishagpoura) oraz historii XX w. jako wyraźny przejaw budowania refleksji metodologicznej, teoretycznej oraz historycznej. Wyjątkową rolę Kita upatruje w umiejętności reżysera do reorganizacji materiału archiwalnego w duchu pracy anamnezy (Alain Bergala). Godard realizuje bowiem projekt historii opowiedzianej tak, by wyłonić z niej obszary refleksji teoretycznej. Jego „esej” to emanacja delikatnej siły sztuki (Céline Scemama) uwarunkowanej technikami montażowymi organizującymi materię obrazową tak, by rekonstruować z niej rys teorii sztuki i historii wieku widzianej obiektywnym kinematografu.

Andrzej Dębski *WCZESNE KINO JAKO SPEKTAKL. PRZYKŁAD NIEMIECKI*

Wychodząc z założenia, że *wczesne kino to późna forma historycznej sztuki projekcji*, zakorzeniona w kulturze latarni magicznych oraz teatrów *variétés*, autor wskazuje na cechy seansów kinematograficznych, które nadawały im charakter spektaklu: komentowanie wydarzeń dziejących się na ekranie, towarzyszenie muzyczne, interakcje z publicznością, jak też samych widzów między sobą oglądających krótkie filmy w strukturze numerowej. Model ten można odnaleźć w kinach jarmarkowych, salowych, jak też w pierwszych kinach stacjonarnych. Specyfika tych ostatnich została bliżej przedstawiona na przykładzie Wrocławia i uzupełniona o inne przykłady niemieckie. Dopiero przełom medialny, zapoczątkowany w Niemczech w latach 1910-1911, doprowadził do wykształcenia się indywidualnego widza śledzącego narrację filmów pełnometrażowych.

METODOLOGIE I TEORIE FILMU DZISIAJ

Mirosław Filiciak *Z MARGINESÓW DO CENTRUM. NIEFORMALNE I „NIEWŁĄCZIWY” PRAKTYKI WIDZÓW FILMOWYCH*

Tekst jest poświęcony znaczeniu pozafilmowych kontekstów dla badań filmu. Autor dokonuje przeglądu relacji między polskim filmoznawstwem i badaniami społecznymi, postulując ich zacieśnienie – szczególnie istotne w kontekście przemian technologicznych wprowadzających film w nowe obiegi. W artykule zostaje też poddany refleksji udział badaczy w wytwarzaniu „wiedzy zinstytucjonalizowanej” i jego konsekwencje. Autor sugeruje również zmianę rozumienia samego filmu, włączając w jego zakres również inne elementy sieci, w których film funkcjonuje.

Konrad Klejsa *BADANIA WIDOWNI FILMOWEJ: HISTORIA I WSPÓŁCZESNOŚĆ (REKONESANS BIBLIOGRAFICZNY)*

Autor opisuje historię badań nad widownią filmową w krajach zachodniego kręgu kulturowego – od prac naukowych powstałych w okresie kina niemego, przez badania podejmowane na zlecenie Hollywood przez Gallupa, paradygmat „oddziaływań i wpływu” w badaniach nad teorią komunikowania, przełom semiotyczno-poststrukturalny, aż po współczesne opracowania inspirowane tzw. nową historią kina. Odrębnie zostały przedstawione polskie badania nad publicznością filmową, początkowo prowadzone przez pedagogów, następnie – socjologów, wreszcie – kulturoznawców i filmoznawców.

Arkadiusz Lewicki *ANALIZA BOX OFFICE’ÓW JAKO NARZĘDZIE BADAŃ FILMOZNAWCZYCH*

Artykuł jest próbą wskazania zalet i zagrożeń płynących z analizy wyników finansowych i frekwencyjnych uzyskiwanych przez poszczególne dzieła filmowe. Tego typu statystyki, dość rzadko wykorzystywane w polskim dyskursie filmoznawczym, mogłyby, według autora, stać się interesującym uzupełnieniem dotychczasowych metod badawczych, jednak ich używanie wymaga zachowania szczególnej ostrożności i daleko posuniętego sceptycyzmu. W tekście zostały omówione najważniejsze problemy metodologiczne związane z używaniem analizy box office’ów, ale także wskazane najistotniejsze szanse i wyzwania stojące przed badaczami chcącymi posiłkować się w swoich rozważaniach statystykami odnoszącymi się do popularności filmów i danymi dotyczącymi ich kinowej widowni.

Agnieszka Nieracka *WOKÓŁ KATEGORII FILMOWEGO REMAKE’U*

Autorka podejmuje się opisu kategorii remake’u jako praktyki kulturowej traktowanej jako „gorsza” wersja przeboju kasowego albo zjawisko należące do postmodernistycznej „kultury wyczerpania”. Tendencja repetycji wynika także z natury samego medium – reprodukcji. Czym zatem różni się remake od innych sposobów repetycji: aluzji, cytowania, adaptacji?

Film to medium działające w sferze reprezentacji. Remake jest wyjątkowy, bo jest reprezentacją reprezentacji. Badając ten fenomen, uwydatniamy relacje między uporczywą potrzebą powtórzenia i kinem jako częścią kulturowego pola produkcji (różnych praktyk dyskursywnych). Kino jest miejscem społecznej i kulturowej pamięci, a każdy film jest w istocie *re-made* – rozproszony i przekształcony w każdym nowym kontekście i powtórnym oglądaniu. Estetyczne i kulturowe trajektorie, jakie wyznacza remake, odsyłają przecież do początków kina. Remake jest również określoną, instytucjonalną formą struktury repetycji. W jaki sposób remake funkcjonuje jednocześnie jako samodzielny tekst i właśnie remake? *Remaking* jest kategorią wpisaną w przemysł filmowy (strategie marketingowe, autor, marka), kategorią tekstualną (gatunek, fabuła, struktura) i kategorią krytyczną (wizowie – recepcja, instytucja). Remaki, podobnie jak Altmanowskie gatunki, odnajdują się w przekroczeniu zbioru, całości korpusu filmów. *Remaking* nie jest więc jedynie wewnętrzną właściwością tekstów czy widzów, ale produktem ubocznym, wtórnym rezultatem szerszej działalności dyskursywnej.

Małgorzata Radkiewicz *ARTYSTYCZNE I FILMOWE OBRAZY WSPÓŁCZESNOŚCI EUROPY WSCHODNIEJ W PERSPEKTYWIE GENDEROWEJ*

W 2010 r. została zorganizowana międzynarodowa wystawa sztuki *Gender Check!* ukazująca współczesność Europy Wschodniej z perspektywy artystycznych działań podporządkowanych kwestii kulturowej tożsamości płci. Omówienie celów ekspozycji jest w tekście punktem wyjścia do przedstawienia możliwości, jakie daje wprowadzenie terminu „gender” do analizy kina lub sztuki. Zwłaszcza po 1989 r. refleksja wokół gender stała się w krajach postkomunistycznych sposobem na przedefiniowanie tożsamości epoki transformacji. Interdyscyplinarne, komparatystyczne badania nad kulturową tożsamością płci zostały podjęte na obszarze socjologii, historii, ale także sztuki, filmu i mediów, rozmywając granice między dyscyplinami i poszerzając pole analiz oraz interpretacji. W refleksji o kinie Europy Wschodniej i Środkowej miało to znaczenie o tyle, że problematyka genderowa wyraźnie odświeżyła aparat badawczy. Pozwoliła wyjść poza przedstawieniowe schematy dotyczące kwestii tożsamościowych całego regionu, sposobów kształtowania jej wzorców, ale także odczytywania związanych z nimi znaczeń.

AUDIOWIZUALNOŚĆ I NOWE MEDIA – WYZWANIA BADAWCZE

Andrzej Gwóźdź *KINO DESIGNU, CZYLI O WIDZIALNOŚCI OBCOWANIA CZŁOWIEKA Z POWIERZCHNIĄ*

Od jakiegoś czasu pojawiają się filmy specyficznego nadmiaru obrazów, które wiele różni od wszystkiego, co dotąd określało naturę X muzy. Ów nadmiar sprawia, że doświadczenie innego kina – jeszcze kina, choć może już nie-kina – jest naturalne i dość powszechne. Filmy takie wykazują sporą dawkę nieprawdopodobieństwa, umykają utrwalonym nawet przez kino standardom fikcji, tym samym wykazując cechy autopojezy, a zwłaszcza jedną z nich: cechę operatywnego zamknięcia. Wyraża się ona dobitnie w eskalacji niemożliwych punktów widzenia, a więc i spojrzeń, co sprawia, że relacja widzialnego do niewidzialnego traci na znaczeniu, zostaje wręcz wymazana. Filmy te zakładają ponadto określony stopień wtajemniczenia w owe fikcje, ich rozpoznawalność jako warunek doświadczenia kina oraz znaczny poziom przyzwolenia na ich przyjęcie – wówczas film jawi się jako gra, w znaczeniu zabawy z obrazami, którym wszystko wolno. Chodzi tu głównie o zjawiska powierzchniowe, usytuowane na powierzchniach – zwłaszcza tych stymulujących oczekiwania widza – i jako takie interfejsowe, tak że to właśnie powierzchnia, wolna od ontologicznego przymusu głębi, staje się właściwym środowiskiem widzialności. Autor próbuje dociec istoty tego fenomenu w kategoriach techniki kulturowej o znamionach designu, kiedy to film osiąga poziom

samoorganizacji wcześniej nieobecny (oparty głównie na proliferacji cyfrowości), skoncentrowany nie na hermeneutycznej „głębi”, ale na „powierzchni”. Zjawisko to ma wiele wspólnego z redefinicją ontologii kina w ogóle: w kinie designu znika bowiem kino jako matryca postrzegania, ale też coraz częściej jako podstawowa przestrzeń percepcji.

Adam Andrysek *MIĘDZY KALKULACJĄ A KREACJĄ. STATUS WSPÓŁCZESNEGO KINA 3D*

Autor dokonuje charakterystyki współczesnego, ambiwalentnego statusu kinematografii 3D, w której od czasu premiery *Avatara* Jamesa Camerona dostrzeżono zarówno szansę na pogłębienie twórczej ekspresji, jak również czysto komercyjną możliwość zwiększenia dochodów kin. Przez przywołanie historycznych przykładów potwierdzających okresy wzmożonej, przejściowej popularności filmów 3D autor zauważa, że współczesny, swoisty „renesans” technologii stereoskopowego trójwymiaru jest wynikiem szerszej tendencji związanej z rywalizacją kina „tradycyjnego” i alternatywnych sposobów odbioru filmów. Rozważania na temat nowoczesnych systemów kinowego odbioru filmów prowadzą autora do zobrazowania dwóch ścierających się ze sobą dążeń: pragnienia utrzymania statusu filmu jako sztuki, z salą kinową jako naczelnym miejscem jego ekspozycji, oraz dążenia do możliwie maksymalnego naśladownictwa rzeczywistości, wyrażającego się w próbach zniwelowania dwuwymiarowej bariery ekranu.

Jakub Zajdel *HYBRYDA MEDIALNA JAKO ZESTAW*

Autor opisuje jedną z form hybryd medialnych, jaką jest amalgamat audiowizualny. Istotnym *novum* w obrębie praktyk medialnych, które wprowadza amalgamat audiowizualny, jest rozszerzenie technologii zestawiania, opisanej przez Jeana Mitry’ego i Calvina Prylucka. Na płaszczyźnie materiałowej amalgamat może realizować połączenia różnych kodów przekazowych i retorycznych (Umberto Eco). Stosowana w mediach cyfrowych technika kompozytowania (Lev Manovich) umożliwia zacieranie wymienionych kodów i w rezultacie zainicjowanie w procesie odbioru przekazu audiowizualnego poszukiwania właściwego trybu percepcji. Autor przypomina termin „ze-staw” (Martin Heidegger) i zauważa, że w przypadku mediów technika jest dostawiana do psychofizycznych zdolności człowieka. Amalgamat audiowizualny można zatem rozpatrywać jako świat możliwy, w którym widz natyka się na postrzeżenia wcześniej nie zrealizowane.

Blanka Brzozowska *„CROWDFUNDING”. NOWE PERSPEKTYWY PRODUKCJI I PROMOCJI FILMOWEJ*

Autorka prezentuje nowy kontekst produkcji i promocji filmowej w obliczu pojawienia się zjawiska crowdfundingu. Stanowi ono odpowiedź na potrzeby odbiorców, którzy domagają się większego udziału w projektowaniu, finansowaniu i zarządzaniu dobrami kultury. Ich działania wpisują się w nowy paradygmat marketingu, który zakłada otwieranie się na konsumentów jako na współtworzących wartość, czemu sprzyja rozwój technologii medialnych, zwłaszcza mediów społecznościowych. W artykule są przedstawione najbardziej znane dotychczas przykłady kampanii crowdfundingowych dotyczących filmu. Jednocześnie, wraz z pokazaniem kontrowersji i wątpliwości dotyczących tych projektów, autorka nakreśla ramy dyskusji nad nowym zjawiskiem i jego dalszym rozwojem.

Ryszard W. Kluszczyński *PARADYGMAT SZTUK NOWYCH MEDIÓW*

Autor charakteryzuje w swoim artykule kolejno pojęcie nowych mediów, sztuki nowych mediów oraz sztuki cybernetycznej, która jest tu postrzegana jako historycznie pierwsza postać sztuki nowych mediów, posiadająca zarazem liczne kontynuacje we współczesności. Pojęcie nowych mediów Kluszczyński ujmuje nie przez ulokowanie go na linii czasu, lecz

jako paradygmat właściwości, z których nowe media korzystają. Najważniejsze z nich to: charakter techniczny, reprezentacja numeryczna, wirtualność, modularność, automatyzacja, wariacyjność, telekomunikacyjność, telematyczność, autonomiczność, cyfrowość, interaktywność, hipertekstualność, informacyjność, sieciowość, nielinearność i orientacja przestrzenna, nawigacyjność, strukturalne otwarcie, hybrydyczność, interfejs, konwergencja. W analogiczny sposób jest tu charakteryzowane pojęcie sztuki nowych mediów. W tym wypadku najważniejszymi właściwościami paradygmatycznymi okazują się techniczny i elektroniczny charakter, cyfrowość, interaktywność i sieciowość. Liczne wyodrębnione przez autora sztuki nowych mediów w zróżnicowany sposób konfigurują wskazane właściwości, łącząc je z innymi, niespecyficznymi dla nowych mediów, budując w ten sposób złożony krajobraz sztuk nowomediów.

Anna Nacher *TKANIE ŚWIATA: OBRAZY W ŚWIECIE INTERNETU LUDZI I RZECZY*

Artykuł jest próbą reinterpretacji obrazowości charakterystycznej dla mediów sieciowych opartych na różnych formach łączności bezprzewodowej. Krążące w tych mediach obrazy są efektem procesów intensywnego przetwarzania danych, a ich ekologia jest odmienna od tradycyjnych form kultury audiowizualnej: sytuują się znacznie bliżej środowiska, w którym są wytwarzane (przykłady pochodzą z praktyk artystycznych tzw. sztuki klimatu, ale mogą również uwzględniać mapowanie partycypacyjne), w szeregu wymian między aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi. Sięgając do propozycji teoretycznych Jamesa Gibsona, zwłaszcza do teorii afordancji rozpatrywanej w kontekście jego całościowej propozycji dotyczącej optyki ekologicznej, Nacher proponuje podejście odchodzące od modelu reprezentacionistycznego. W tym ujęciu opisywane typy obrazowania jawią się nie jako odrębne jednostki reprezentacji, ale forma wymiany energii z otoczeniem.

Barbara Lena Gierszewska *FILMOZNAWCY WŚRÓD MEDIOZNAWCÓW. KILKA REFLEKSJI O MARGINALIZOWANIU KULTURY AUDIOWIZUALNEJ W NAUKACH O MEDIACH I NA STUDIACH DZIENNIKARSKICH*

Artykuł dotyczy udziału filmoznawców w badaniach mieszczących się w medioznawstwie kulturowym (medialnym kulturoznawstwie) rozumianym jako dynamicznie rozwijająca się wiedza o teoriach i praktykach audiowizualności. Autorka zastanawia się, dlaczego tak trudno przekonać medioznawców opcji społecznej do lektury, poparcia i popularyzacji cennych publikacji o mediach autorstwa filmoznawców i w ogóle badaczy o orientacji kulturoznawczej. Polscy komunikolodzy reprezentujący nauki społeczne, zajmując się mediami audiowizualnymi, skupiają się na analizowaniu funkcji i zawartości tych przekazów w różnych konfiguracjach, pomijając aspekt kulturowy. To humaniści – a szczególnie wkład mają tu filmoznawcy – opracowali dzieje audiowizualności, piszą teorię oraz upowszechniają na polskim gruncie myśl zachodnioeuropejską i światową. A jednak ich wysiłku i spektakularnych osiągnięć jak dotąd nie docenili medioznawcy z obszaru nauk społecznych. W programach kształcenia ludzi mediów (na kierunkach dziennikarskich i pokrewnych) historia i teoria kultury audiowizualnej, choć cieszy się coraz większym zainteresowaniem studentów, wciąż zajmuje miejsce marginalne, dalekie za dziejami printmediów.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *PULAPKA MORELA ALBO KINEMATOGRAF NIEŚMIERTELNOŚCI*
Krótka powieść argentyńskiego pisarza Adolfo Bioy Casaresa, rozwijająca znany literacki motyw szalonego naukowca przeprowadzającego podejrzane eksperymenty na odludnej wyspie, doczekała się nie tylko kilku ekranizacji, ale zainspirowała też tak poważne dzieła,

jak *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais czy *Stroiciel trzęsień ziemi* braci Quay. Książka Casaresa, opisująca aparat do rejestracji przestrzennych obrazów, które są nie do odróżnienia od oryginałów, jest jednak nie tylko inspirującym filmowców utworem science fiction, ale też małym traktatem na temat istoty filmowej reprodukcji świata i ewentualnych moralnych konsekwencji postępu technologii rejestracji obrazu. Współczesna technologia tworzy wirtualne rzeczywistości coraz bliższe wynalazkowi Morela. Ale czy aby jego zmodyfikowaną wersją nie jest Internet? Coś raz do niego wrzucone rozpoczyna tam własne, być może wieczne życie.

KSIĄŻKI O FILMIE

Andrzej Zalewski *KINO WEIMARSKIE I CIĄG DALSZY*

Książka Tomasza Kłysa *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945* (2013), zgodnie ze swoim tytułem, obejmuje dwie części tematyczne: kino Fritza Langa aż do jego wyjazdu z Niemiec po przełomie hitlerowskim oraz dźwiękowe kino niemieckie okresu III Rzeszy. W innym przekroju w książce obecne są dwie warstwy strukturalne: zniuansowane analizy i interpretacje filmów niemieckiego mistrza, ale także kulturoznawcze opisy ekonomicznych, społecznych i kulturowych uwarunkowań życia w Niemczech weimarskich i hitlerowskich. Na wszystkich tych poziomach Kłysz demonstruje bogatą wiedzę faktograficzną, wrażliwość estetyczną, błyskotliwość interpretacyjną, swadę pisarską. To, jak również bogaty materiał filmowy uwzględniony przez autora, czyni z książki Kłysa jedną z najciekawszych polskich pozycji filmoznawczych ostatnich lat.

Tadeusz Lubelski *PISANIE O FILMIE JAKO (ZANIEDBANY) PRZEDMIOT BADAŃ*

Recenzja tomu zbiorowego *Polskie piśmiennictwo filmowe* (2013) pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego i Barbary Gizy staje się dla autora okazją do kilku spostrzeżeń ogólnych na temat wciąż niedopełnionych zobowiązań współczesnego filmoznawstwa, które powinno szerzej zająć się tym, co o filmie pisano w przeszłości, a zwłaszcza badaniami recepcji. Równocześnie zostaje omówiona zawartość recenzowanego tomu – jako (jednego z kilku w ostatnich latach) przykładu nadrabiania tych zaniedbań.

Karolina Kosińska *ŚWIAT MĘŻCZYZN DLA MĘŻCZYZN*

Autorka recenzuje książkę Sebastiana Jagielskiego *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym* (2013) – monumentalną pracę poświęconą sposobom i trybom kodowania homoerotycznych obrazów i pragnień w polskim filmie fabularnym od okresu międzywojennego po kinematografię współczesną. Książka Jagielskiego to propozycja ożywcza, pionierska i prowokująca nowe sposoby postrzegania kanonicznych polskich filmów. Autor sytuuje swoje analizy w szerokim kontekście społecznym, kulturowym i politycznym, oferując czytelnikom kompletną wizję sposobów, na jakie pragnienie homospołeczne i homoerotyczne funkcjonuje w polskiej kulturze jako całości.

Noty o autorach

Summary

Table des matières