

W numerze m.in.:

TEORIE CZASU

Todd McGowan *GENEZA FILMU ATEMPORALNEGO*

Tekst jest rozdziałem wprowadzającym do książki *Out of Time: Desire in Atemporal Cinema* (2011). Autor jest przedstawicielem psychoanalitycznego nurtu w teorii filmu. Tym razem zastanawia się nad kwestią czasu, temporalności i atemporalności w kinie. Interesuje go pewna tendencja sztuki nowoczesnej, żywotna także w filozofii, teorii kultury i nauki, która czas stawia w centrum swoich dociekań, poczynając od Virginii Woolf i Prousta, przez Einsteina, po fenomenologię. McGowan szuka argumentów u Heideggera, Bergsona, Levinasa, ale także u Marksa, sięga też do teorii filmu Kracauera, Bazina i Deleuze’a, by wykazać, że film ze wszystkich sztuk jest najmocniej predestynowany do eksplorowania problematyki temporalności i że to w kinie widz zyskuje możliwość doświadczania czasu w sposób wyjątkowy, a zarazem głęboko autentyczny. Esencją tego doświadczenia staje się stopniowe odchodzenie od chronologii na rzecz radykalnych zaburzeń porządku czasowego, nie tylko na poziomie fabuły, ale przede wszystkim na płaszczyźnie formalnej. Widz zostaje zmuszony, by doświadczyć temporalnej konfuzji w kinie jako odzwierciedlenia fundamentalnego doświadczenia egzystencjalnego. To doświadczenie McGowan filtruje przez psychoanalityczną teorię popędu i podmiotowości, która konstytuuje się w powtarzalnym procesie utraty obiektu pragnienia. Pozostałe rozdziały książki są poświęcone filmom nurtu atemporalnego, który znakomicie odzwierciedla ten aspekt współczesności.

Miłosz Stelmach *W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU. PROROCZY CHARAKTER TEORII KINA GILLES’A DELEUZE’A*

Autor zestawia poglądy Gilles’a Deleuze’a, szczególnie stworzoną przez niego koncepcję kina obrazu-czasu, ze współczesnymi jej realizacjami. Francuski filozof nie dożył bowiem rewitalizacji trendów modernistycznych w światowym kinie artystycznym, które doskonale zdefiniował w odniesieniu do dzieł mistrzów kina autorskiego lat 60. i 70. Tymczasem współczesne kino kontemplacyjne (lub neomodernistyczne, żeby posłużyć się terminem zaproponowanym przez Rafała Syskę) nie tylko podejmuje strategie twórcze i formuły estetyczne właściwe dla kina obrazu-czasu, ale dodatkowo rozwija je i amplifikuje. Bierny bohater, doświadczenie trwania, wyeksponowanie stanów mentalnych – te i inne cechy warunkujące powstanie obrazu-czasu wybrzmiewają w pełni w takich filmach, jak *Rosyjska arka* (*Russkij kowczeg*, 2002) Aleksandra Sokurowa czy *Szatańskie tango* (*Sátántangó*, 1994) Béli Tarra, stanowiących najdoskonalsze we współczesnym kinie wcielenie Deleuzjańskiego kina obrazu-czasu.

Barbara Szczekała *CZAS NISZCZY WSZYSTKO. FENOMEN ODWRÓCONEJ CHRONOLOGII W OPOWIADANIU FILMOWYM*

Celem artykułu jest opisanie i sprobematyzowanie fenomenu wstecznej narracji filmowej. Filmy takie jak *Happy End*, *Zdrada*, *Dwie przyjaciółki*, *Miętowy cukierek*, *Memento*, *5x2* czy *Nieodwracalne* w różny sposób funkcjonalizują chwyt odwróconej chronologii sekwencji. Jego rolą jest nie tylko stymulowanie aktywności odbiorczej, lecz także redefinicja, czy też dekonstrukcja konwencji gatunkowych oraz form identyfikacji widza z bohaterem. Nowatorstwo strukturalne i samozwrotność tych filmów sprawiają, że ich interpretacja musi

uwzględniać także *fikcyjne doświadczenie czasowe* (Ricoeur). Autorka bada wsteczną narrację z perspektywy poetyki historycznej i form recepcji. Artykuł zawiera analizę sposobów, w jakie odwrócona chronologia sekwencji przedstawia kwestie epistemologiczne oraz opozycję przyszłości i przeszłości. Kontekstem analitycznym artykułu są narzędzia wypracowane przez narratologię (Mieke Bal) i teorię neoformalno-kognitywną.

Marek Hendrykowski *CZAS FRAKTALNY. O EWOLUCJI WYOBRAŻEŃ CZASU W KINIE WSPÓŁCZESNYM*

Autor podejmuje ważne z punktu widzenia poetyki współczesnego filmu artystycznego zagadnienie pojawiających się w nim odmiennych wyobrażeń czasu. Kluczową kategorią teoretyczną wprowadzoną do rozważań przez autora jest pojęcie obrazu czasu fraktalnego. Jego możliwości operacyjne przydatne do analizy i interpretacji utworu filmowego Hendrykowski testuje na materiale konstrukcji czasu w *Nashville* (1975), odnosząc je również do kilku innych filmów Roberta Altmana. W odróżnieniu od klasycznego modelu narracji filmowej, nowoczesne formy konstruowania czasu w filmie rozwijają alternatywne warianty ukazywania rzeczywistości, inne niż linearny porządek przyczynowo-skutkowy. Na zasadzie panoramy bądź fresku łączą one w jedno szczegółowość audiowizualnego przedstawienia z optymalnie rozległą perspektywą oglądu. Takie nastawienie, prekursorskie w kinie światowym lat 70., czyni twórczość Altmana na wskroś nowoczesną formą kina społecznego w skali światowej.

CZAS PRZESZŁY

Kamil Kościelski *ORFEUSZ I EURYDYKA W MARIENBADZIE*

Na opinii, jakoby *Zeszłego roku w Marienbadzie* było jednym z najbardziej eksperymentalnych filmów w historii kina, zaważyła niewątpliwie nietypowa narracja dzieła Alaina Resnais. Konstrukcja utworu nie stanowi jednak jedyne zagadkowe aspektu obrazu. Osobliwy nastrój świata Marienbadu wraz z pewnymi zabiegami inscenizacyjnymi przemawiają za przypomnieniem odczytania Georges'a Sadoula interpretującego film przez pryzmat mitu o Orfeuszu. Omówienie eksponowanego w utworze motywu zwierciadła oraz refleksja na temat twórczości Lewisa Carrolla pozwalają ukazać *Zeszłego roku w Marienbadzie* na tle tradycji filmowej i literackiej. Sposób funkcjonowania symboliki lustra u Resnais można odnieść zarówno do *Orfeusza* Jeana Cocteau, jak i do niskobudżetowych horrorów czy filmu *Donnie Darko* Richarda Kelly'ego. Wszelkie konteksty służą uzupełnieniu odczytania Sadoula, które ma ogromne znaczenie dla natury czasu panującego w świecie Marienbadu – kluczowego zagadnienia całego artykułu.

Krzysztof Loska *CZAS UTRACONY – NOSTALGIA I TRAUMA W POSTKOLONIALNYM FILMIE FRANCUSKIM*

Wychodząc z założenia, że kino jest środkiem przekazu pozwalającym wyrazić istotne kwestie polityczne i kulturowe, autor zajmuje się wizerunkiem mniejszości etnicznych i narodowych w kinie francuskim, zwłaszcza wpływem kolonialnej przeszłości na postkolonialną teraźniejszość. Przykładami analitycznymi są filmy z przełomu stuleci realizowane przez reżyserów pochodzących z byłych kolonii w Algierii, Maroku i Tunezji, zmagających się z podwójną tożsamością (m.in. Hassan Legzouli, Rabah Ameur-Zaïmèche, Philippe Faucon, Rachida Krim, Mehdi Charef, Thomas Gilou). Ich twórczość Loska omawia z punktu widzenia teorii postkolonialnych, zwracając uwagę na perspektywę czasową obecną w filmach na dwa sposoby: nostalgiczny – wyrażający się w tęsknocie za tym, co utracone, w pragnieniu powrotu (na przykład do opuszczonej ojczyzny), oraz traumatyczny –

przejawiający się w niemożności pogodzenia się ze stratą, w nieudanych próbach wyparcia przykrych wspomnień lub przepracowania traumy.

Karol Szymański *TARKOWSKI I PROUST. „ZWIERCADŁO” I „W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU” – „CO INNEGO”, A PRZECIEŻ „JEDNO I TO SAMO”*

Szymański rozważa w swoim eseju, co łączy powieść Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* oraz film Andrieja Tarkowskiego *Zwierciadło*, a co pozwala uznać oba te arcydzieła za Deleuzjańskie *co innego*, a przecież *jedno i to samo*. Podstawowym impulsem twórczym było dla Prousta i Tarkowskiego podjęcie trudu konfrontacji z problemem czasowości i przemijania. Pamięci i swoich dzieł używali oni jako środków do odzyskania czasu utraconego. Akt przypominania nie był jednak celem samym w sobie – wspomnienia i wrażenia miały służyć odkrywaniu prawdy o świecie i o „ja”. Rezultatem egzystencjalnego i artystycznego wysiłku odzyskiwania przeszłości było więc rozpoznanie prawdziwego, pozaczasowego „ja” oraz umiejętność jego twórczego wyrażenia (tym samym „przypominać sobie” znaczyło: „tworzyć”). Dzieła życia Prousta i Tarkowskiego – uwierzytelnione autentyzmem doświadczenia twórców – mają być też wzorem „drogi zbawienia”, „świecką ewangelią” dla czytelników i widzów.

Patrycja Włodek *CZAS ZATRZYMANY – AMERYKAŃSKA NOSTALGIA ZA EPOKĄ ROCK’N’ROLLA*

Lata 50. to szczególnie okres w historii Stanów Zjednoczonych. Ta jedna z najbardziej mitologizowanych i fetyszizowanych epok XX w. w kulturze Ameryki; jest jednocześnie jedną z bardziej ambiwalentnych i podatnych na zewnętrzne oczekiwania co do jej wizerunku kreowanego w kinie. Lata 50. – rozpięte między idealną *all American* erą Eisenhowera a narodzinami kultury młodzieżowej i ruchów społecznych, które diametralnie zmieniły Amerykę w epokach kolejnych – już w punkcie wyjścia były ambiwalentne, co odbijało się z jednej strony w *clean teen movies*, a z drugiej w melodramatach rodzinnych. Szczególne znaczenie zyskały w latach 80., kiedy nostalgia za erą rock’n’rolla jako część „Reaganoretro” i „Reaganizmu”, czyli konserwatywnego nurtu w kinematografii, wyparła społeczny kontekst i tło historyczne, zamieniając paradoksalne lata 50. w serię popkulturowych, często pustych ikon.

Iga Łomanowska *„MADEINUSA” CLAUDII LLOSY, CZYLI ILE JEST CZASÓW W PERUWIAŃSKIEJ WIOSCE*

Autorka traktuje skromny peruwiański film jako dzieło ukazujące czas w wielości jego kulturowych interpretacji, zarówno na poziomie życia jednostki, jak i zbiorowości. Sięgając po pojęcia i koncepcje wywiedzione z rozmaitych systemów myślowych oraz obszarów kulturowych, Łomanowska osadza fikcyjne obchody Wielkanocy w filmie Llosy w licznych kontekstach: teologicznym, religioznawczym, antropologicznym, socjologicznym. Zwraca uwagę na synkretyczny charakter tego święta, realizującego schematy rytualne różnych, nierzadko skrajnie odmiennych obrzędów. Ceremonialny chaos i hybrydowość religijna, charakterystyczne dla Ameryki Południowej, stają się w *Madeinucie* niebezpieczną płataniną opozycyjnych wobec siebie porządków. Czas życia i czas śmierci przenikają się i mieszają na poziomie empirycznym oraz rytualnym, przez co zanegowaniu ulega binarny paradygmat ludzkiej obrzędowości i szerzej – kultury.

CZAS WIRTUALNY

Maciej Stasiowski *ŚCIERALNOŚĆ (MAPOWANIE BASINSKIEGO). PRZESTRZENNE STRUKTURY PAMIĘCI W FILMACH „PATIENCE (AFTER SEBALD)” GRANTA*

GEE, „BABELDOM” PAULA BUSHA I „OVER YOUR CITIES GRASS WILL GROW” SOPHIE FIENNES

Czas w tekście filmowym można przyrównać do *martwego punktu* kamery. Choć to medium jest nierozzerwalnie związane z transformacją, to „czasowość” – o ile nie została ujęta w temacie filmu bądź wyrażona za pomocą rozwiązań technicznych (przyspieszenie, spowolnienie taśmy) – najczęściej zostaje „przetłumaczona” na przestrzeń w kadrze (czas-obraz Deleuze’a, trwanie u Bergsona). Jednak aparat poznawczy tworzy abstrakcyjną koncepcję czasu po to, by powiązać ze sobą różnorodne zjawiska: cykle organizmu i natury, entropii oraz pamięci porządkującej wydarzenia w czasie. Posługując się analogią rozpadających się – wraz z każdym odtworzeniem – taśm Williama Basinskiego, w niniejszym studium Stasiowski wybiera podejście alternatywne i skupia się na filmach ujmujących czas za pośrednictwem przestrzennych modeli pamięci, pozornie posługujących się reprezentacjami architektonicznymi (miejsca oznaczone rozkładem). W rzeczywistości za ich pośrednictwem filmy konstruują adekwatną strukturę narracyjną, w której czas staje się zmienną funkcji pamięci.

Andrzej Pitrus *TO MY WYMYŚLILIŚMY CZAS. „OCEAN WITHOUT A SHORE” I „TRANSFIGURATIONS” BILLA VIOLI*

Artykuł zawiera interpretacje prac amerykańskiego artysty wideo Billa Violi *Ocean Without a Shore* i *Transfigurations*. W obydwu artysta wykorzystał niecodzienną technologię łączącą zapis HD, prymitywne kamery telewizji przemysłowej i techniki inscenizacyjne własnego pomysłu. Wspólnym tropem jest tu czas ukazany w wielu kontekstach. Pozornie powtarzalna forma stała się dla Violi pretekstem do rozważań o przemijaniu, śmierci, reinkarnacji. Po raz kolejny wyrafinowana technologia ujawnia swoje „ludzkie” oblicze, po raz kolejny także Bill Viola proponuje widzom zmierzenie się z erudycyjną układanką, która pod pozornie prostoduszną powierzchnią kryje wiele fascynujących odniesień – przede wszystkim do filozofii i systemów religijnych Wschodu.

Magdalena Cielecka *WIECZNE TERAZ? ANALIZA TEMPORALNOŚCI GIER KOMPUTEROWYCH*

W ostatnich dekadach gry komputerowe zdołały wyswobodzić się z ograniczeń chronologicznych narracji oraz koherentnego czasu, jakimi były obarczone w początkach swego istnienia. Obecnie stanowią materiał plastyczny i podatny na wszelkie eksperymenty wiążące się z tematem temporalności, zarówno ze względu na mechanizmy przejęte od starszych mediów, jak i liczne mechanizmy pozwalające im na przekroczenie ludzkich doświadczeń i wyobrażeń na temat czasu. Gry zaczęły nie tylko w pełni korzystać z retrospekcji i prolepsis, ale również wytwarzać wirtualne symulacje, w których upływ czasu drastycznie różni się od tego doświadczanego w codziennym życiu. Tekst Magdaleny Cieleckiej podsumowuje stan badań dotyczących temporalności gier komputerowych oraz ukazywania tej problematyki w samych grach w oparciu o tytuły reprezentujące innowacyjne struktury temporalne.

Z HISTORII KINA

Wojciech Świdziński *„DZIESIĄTA MUZA (IMPRESJE)”. FELIETONISTYKA FILMOWA ANDRZEJA WŁASTA Z LAT 1923-1924*

Andrzej Włast był jedną z najciekawszych postaci publicystyki filmowej Drugiej Rzeczypospolitej. Swój czas poświęcał przede wszystkim na organizowanie życia kabaretowego w międzywojennej Warszawie oraz pisanie tekstów piosenek dla najlepszych aktorów rewiowych, jednakże w latach 1923-1924 z wielkim zapalem prowadził rubrykę

felietonową *Dziesiąta Muza (Impresje)* w czasopiśmie „Ekran i Scena”. Dzięki szerokiemu zakresowi tematycznemu oraz bezpośredniej styczności z bieżącym życiem filmowym cykl ten pozostaje wspaniałą kroniką niezwykle bogatego okresu w historii stołecznych kinematografów. Właśc szczególnie wnikliwie przyglądał się technice gry aktorskiej na dużym ekranie. Wiele uwagi poświęcał obrazom amerykańskim, podbijającym wówczas rynki europejskie. W swoich rozważaniach starał się przenikać gusty tłumów, a publiczność w jego felietonach zawsze była traktowana podmiotowo. O kinie polskim wyrażał się surowo, nie szczędząc realizatorom wskazówek teoretycznych, co mogło z czasem doprowadzić do zamknięcia jego rubryki w czasopiśmie wydawanym przez Związek Przemysłowców Filmowych. Praca Andrzeja Własta jako krytyka wydaje się godna przypomnienia ze względu na jej intensywność, przenikliwość oraz autentyczną filmową pasję autora.

Anna Synoradzka-Demadre ZANIM POWSTAŁ „PIANISTA” ROMANA POLAŃSKIEGO – „ROBINSON WARSZAWSKI” (1945-1950)

Autorka artykułu prezentuje historię powstawania filmu *Robinson warszawski*. Autorem pomysłu na film był Czesław Miłosz, który oparł go na rozmowach z pianistą Władysławem Szpilmanem i jego relacji z ukrywania się w ruinach Warszawy w czasie II wojny światowej. Oryginalność pomysłu zasadzała się na samotności człowieka w pejzażu ruin wielkiego miasta. W umowie na scenariusz, podpisanej w 1945 r. wspólnie z Jerzym Andrzejewskim, Miłosz był wymieniony jako współautor. W roku 1945 scenariusz został poddany licznym przeróbkom, które zdruzgotały Miłosza. W międzyczasie poeta podpisał umowę jako urzędnik dyplomacji PRL-u w Ameryce. Prace nad *Robinsonem* zostały zawieszono do wiosny roku 1948. Jerzy Zarzycki i Andrzejewski napisali nowy scenariusz, stosując się do zaleceń partii komunistycznej, o czym Miłosz w ogóle nie wiedział. *Robinson warszawski* miał premierę w 1949 r. i został zmiżdżony przez krytykę. Film, który w istocie był obrazem propagandowym, wszedł na ekrany w roku 1950. Nazwisko Andrzejewskiego zostało oczywiście włączone do napisów końcowych, zaś udział Miłosza został całkowicie pominięty. (A. S.-D.)

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki UTRACONY WYMIAR

Lustra, wbrew powszechnemu mniemaniu, nie zawsze wiernie odwzorowują rzeczywistość. Mogą nas zwodzić, o czym wiedzą iluzjoniści i bywalcy gabinetów śmiechu. Zwodnicze lustra są częstym motywem w kinie, jak pokazał to Bergman w *Twarzy (The Magician)* czy Orson Welles w *Damie z Szanghaju (The Lady from Shanghai)*. Pierwszym filmem, w którym wykorzystano krzywe lustra w celu przedstawienia „świata z gumy”, było *Szaleństwo doktora Tube'a (La Folie du Docteur Tube)* Abla Gance'a z 1915 r. Film opowiada o naukowcu, który eksperymentuje w swoim laboratorium z jakimiś substancjami. Wreszcie uzyskuje biały proszek, który powoduje, że posypane nim przedmioty i osoby karykaturalnie zmieniają kształt. Autor stawia tezę, że od pewnego czasu żyjemy w szalonym świecie doktora Tube'a. I co dziwniejsze, nikomu – jak się zdaje – to nie przeszkadza. Pojawienie się telewizji w HD o proporcjach ekranu 16:9, przy jednoczesnym istnieniu starego formatu 4:3, spowodowało, że w wielu domach, a nawet na festiwalach filmowych, programy i filmy zaczęły być odtwarzane w niewłaściwy sposób – wydłużone lub ściśnięte, jak w krzywym zwierciadle. Ponadto, jak się wydaje, większość odbiorców kompletnie tego nie dostrzega.

KSIĄŻKI O FILMIE

Justyna Budzik (BEZ)RUCH I CISZA OBRAZU-MYŚLI WEDŁUG JLG

Recenzja książki Barbary Kity *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Justyna Budzik przedstawia strukturę wywodu naukowego Barbary Kity, komentując i opisując metodologię przyjętą przez autorkę. Recenzentka omawia problematykę refleksji podjętej przez badaczkę oraz wyjaśnia trzy główne kategorie, które stosuje ona w interpretacji późnej twórczości Jean-Luca Godarda: obraz zwolniony/zatrzymany, obraz malarski (kadr) oraz fotografię. Recenzentka zwraca również uwagę na kontekst współczesnej teorii obrazu (Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze), w który wpisują się rozważania podjęte przez Barbarę Kitę.

Tadeusz Lubelski *GINOKRYTYKA FILMOWA – MOCNE WEJŚCIE*

Recenzja dwóch książek autorstwa Moniki Talarczyk-Gubały: *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* (2013) oraz *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku* (2013). Obydwie publikacje Lubelski uznaje za wyrazistą manifestację postawy w dziedzinie pisania o filmie, docenia ich wysoką klasę pisarską, a zarazem podkreśla, że są one wyrazem konsekwentnej specjalizacji metodologicznej, tzw. ginokrytyki, do której autorka świadomie się przypisuje. Recenzent przywołuje słowa autorki, która w *Białym mazurze* zdecydowała się tak *przepisać, skorygować, uzupełnić* historię polskiego kina, by odzyskać dla niej *emancypacyjny potencjał minionej epoki*. Tę taktykę Talarczyk-Gubała realizuje w analizie kina kobiet od progu lat 30. do początku lat 90. *Wszystko o Ewie* jest natomiast analizą filmowej twórczości Barbary Sass przeprowadzoną w perspektywie krytyki feministycznej. W konkluzji Tadeusz Lubelski wyraża nadzieję, że kolejnym zadaniem autorki tak dobrze orientującej się w tematyce kina kobiet będzie przygotowanie monografii Wandy Jakubowskiej.

Małgorzata Hendrykowska *W „NOWOMEDIALNYM LABIRYNCIE”, CZYLI JAK OCHRONIĆ SZTUKĘ W EPOCE NOWYCH MEDIÓW*

W recenzji książki Elżbiety Wysockiej *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych* (2013) Małgorzata Hendrykowska prezentuje kluczowe motywy i najważniejsze kwestie zawarte w tej inspirującej publikacji. Wśród tych zagadnień są m.in.: status filmu i elektronicznego dzieła sztuki, ich współczesna rekonstrukcja, tworzenie przestrzeni wystawowej, a także rozmaite dylematy dotyczące wyboru właściwych sposobów odrestaurowywania i przechowywania audiowizualnych obiektów sztuki ruchomego obrazu. (M. H.)

Noty o autorach

Summary

Table des matières