

Temat: Redefinicje klasyki

*Tom dedykowany pamięci  
Profesora Aleksandra Jackiewicza (1915-1988)  
w stulecie urodzin*

W numerze m.in.:

## **ARCHEOLOGIA KINA – NOWE NARZĘDZIA**

### **Jurij Cywjan *GEST I MONTAŻ***

Tekst jest rozdziałem książki *Na przedpolach karpalistyki. Ruch i gest w literaturze, sztuce i kinie*, która w zamierzeniu autora ma urzeczywistnić pomysł bohatera powieści Władimira Nabokowa *Pnin* dotyczący stworzenia nowej nauki – karpalistyki (od łac. *carpus* – dłoń, kiść ręki), filozoficznej nauki o ludzkich gestach. Jurij Cywjan przejął ten literacki pomysł i napisał go całkiem poważną treścią, dostrzegając w ruchu i geście podstawę wszystkich sztuk. W kinie gest wiąże się z problemem montażu. Gest i montaż stanowią dwie dominanty, dwie odmienne zasady konstrukcyjne toczące ze sobą wojnę. Jest to konflikt przeciwników i zwolenników montażu, „stylu rosyjskiego” (gest i mimika aktorów) i „stylu amerykańskiego” (reżyser i montaż). Wojna ta nie kończy się ostatecznym zwycięstwem jednej ze stron (montażu), bowiem wahadło rozwojowe filmu może ruszyć w stronę przeciwstawnej zasady. Autor kończy rozdział metanaukową refleksją o filmoznawstwie, które jako dyscyplina naukowa powinno unikać deterministycznych, redukcjonistycznych i jednokierunkowych schematów oraz uwzględniać – jak to zalecali rosyjscy formalści – specyfikę młodej sztuki.

### **Ryszard Ciarka *WYPARTE OBRAZY – ODNALEZIONE SENSY. O SKUTKACH OGLĄDANIA DZIEŁA FILMOWEGO RAZ JESZCZE***

Autor podejmuje problem ponownego spojrzenia na film – spojrzenia bardziej wnikliwego, które ujawnia pewne zaskakujące walory dzieła i odsyła do sensów głębszych, rozmyślnie ukrytych przez autora, będących efektem przypuszczalnego błędu operatorskiego, a być może też w ogóle przez reżysera niezamierzonych. Według Ciarki kluczowe jest zatem pytanie: co robią z nami dzieła sztuki, a zwłaszcza najwybitniejsze dzieła filmowe, na które dzięki współczesnej kulturze kopii, powielania i digitalizacji możemy patrzeć zbyt długo? To pytanie staje się punktem wyjścia antropologiczno-filozoficznej refleksji autora nad wybranymi scenami z czterech filmów: *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais, *Nostalgia* Andrieja Tarkowskiego, *Tron w krwi* Akiry Kurosawy, *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana.

### **Rafał Syska *ŚLADY NIEPOWSTAŁYCH FILMÓW***

Syska omawia historycznofilmową użyteczność refleksji na temat niezrealizowanych filmów. Autor rozważa cztery możliwe powody, dla których analiza niezmaterializowanych projektów jest przydatna. Po pierwsze, pozwala ona na o wiele bardziej wnikliwe – niż w przypadku filmów zrealizowanych – opisywanie mechanizmów powstawania scenariuszy, tworzenia kolejnych wersji scen, dobierania obsady aktorskiej, eksperymentowania z lokacjami, ewoluowania projektu etc. Po drugie, umożliwia analizowanie genezy określonych rozwiązań artystycznych, które niekoniecznie zostały zaprojektowane dla powstałych filmów, lecz były obmyślane dla realizacji dzieł wcześniejszych – ostatecznie nieurzeczywistnionych. Po trzecie, pozwala stworzyć szeroką sieć cytatów i zawłasczeń, bo porzucone projekty żywiły

liczne inne filmy – często innych reżyserów. Po czwarte wreszcie, umożliwia analizę procesu produkcji filmowej w oparciu o narzędzia modnych dziś *production studies*.

### **Ireneusz Skupień „BRACIE, GDZIE JESTEŚ?” BRACI COEN. LUDYCZNA GRA POZORÓW CZY AUTORSKIE WYZNANIE WIARY W POTĘGĘ ŚMIECHU?**

Artykuł ukazuje, w jaki sposób teksty postmodernistyczne próbują reinterpretować klasykę filmową. Jednym z takich sposobów jest wprowadzenie przez twórców (braci Coen) w obręb tekstu filmowego kategorii historyczności. Rozumiana jest ona zarówno jako forma rekonstrukcji przeszłości, jak i parawan, za którym toczy się dyskurs dotyczący problemów współczesnego świata. Autor polemizuje z obecnymi w refleksji badawczej tezami negującymi możliwość generowania przez estetykę postmodernistyczną znaczeń wychodzących poza obręb tekstu. W interpretacji filmu *Bracie, gdzie jesteś?* Skupień koncentruje się więc na tych aspektach doświadczenia historyczności, które są świadectwem przekroczenia „powierzchniowego” czytania znaczeń w tekście postmodernistycznym. W tym celu autor wybiera takie problemy jak: kwestia fałszywej adaptacji, nawiązania gatunkowe do kina lat 30., rola muzyki jako nośnika wyobrażeń o przeszłości, a także bezpośrednie odniesienie do matrycy, na której są budowane sensy filmu braci Coen, czyli klasycznego obrazu Prestona Sturgesa *Podróże Sullivana*.

### **Miłosz Stelmach MIŁOŚĆ JEST NA DNIE WSZYSTKIEGO. MELODRAMAT EGZYSTENCJALNY**

Artykuł stanowi próbę zdefiniowania specyficznej odmiany melodramatu, która powstała w kinie modernistycznym przełomu lat 50. i 60. XX w. Analizie zostają poddane jego cechy dystynktywne oraz wywiedzione z nich propozycje nazewnicze (melodramat egzystencjalny, współczesny melodramat intelektualny, antymelodramat), wskazujące na różnice między tą odmianą gatunkową a klasycznym melodramatem. Negując jego emocjonalną ekspresyjność, fabularne domknięcie i wiarę w siłę oraz wartość uczuć, twórcy tacy jak Michelangelo Antonioni czy Jerzy Kawalerowicz stworzyli quasi-gatunkową formułę, która okazała się jednym z najbardziej pojemnych schematów narracyjnych służących modernistycznym twórcom w latach 60. oraz 70. Znaczna część przykładów filmowych, które ilustrują szczegółowe cechy tej pododmiany melodramatu, pochodzi z polskiej kinematografii, pokazując jej silne powiązanie z trendami rozwijającymi się równocześnie w kinie światowym.

### **FALA ZWROTNA**

### **Paulina Kwiatkowska LEWY BRZEG NOWEJ FALI CZY GRUPA Z LEWEGO BRZEGU?**

Artykuł jest poświęcony tzw. Grupie z Lewego Brzegu, czyli środowisku twórców kina francuskiego lat 50. i 60., których działalność rozpatruje się zwykle w szerszym kontekście Nowej Fali. Historycy filmu, od początku lat 60. po dziś, toczą spór nie tylko o status i charakter tego zjawiska, ale wręcz o samą zasadność jego wyodrębniania. Autorka przywołuje w artykule najważniejsze stanowiska historyków i krytyków filmu odnoszące się do Grupy z Lewego Brzegu, by ostatecznie wskazać dwie zarysowujące się strategie uprawiania historii kina: inkluzywną (dążącą do włączenia analizowanego zjawiska w kontekst Nowej Fali) oraz ekskluzywną (dowodzącą odrębności Grupy z Lewego Brzegu zarówno w wymiarze problemowym, jak i estetycznym). W praktyce filmoznawczej te dwie skrajne strategie rzadko jednak występują w stanie czystym, wyznaczają raczej pewną dynamikę badań historycznofilmowych – warto zatem zapytać o inne możliwe strategie pozwalające krytycznie redefiniować kanon kina.

**Maciej Stasiowski >>CELLE QUI AVANCE<<. O ZASTYGANIU W AKCIE, CZYTANIU I PONOWNYM ODCZYTYWANIU „GRADIVY”, NIE TYLKO PRZEZ ALAINA ROBBE-GRILLETA**

Rewizja klasyki przez pryzmat Gradivy – postaci z noweli Wilhelma Jensena, którą zaanektował Freud, surrealiści, a której tranzytywny status podkreślał Alain Robbe-Grillet – może się wydawać przekorna. To fałszywa muza; konstrukcja archeologicznej wyobraźni. Do kanonu XX-wiecznej sztuki (literatury, malarstwa, filmu) wpisali ją interpretatorzy, czyniąc z niej motyw przechodni. Postać Gradivy skłania do refleksji nad procesem patrzenia „na nowo” na teksty przeszłości, do zastanowienia się nad intencją przywracania, poprawiania, odświeżania dzieł filmowych, nie tyle stanowiąc motyw filmów Raymonde’a Careasco, Robbe-Grilleta i Leosa Caraxa, ile ilustrując akt transgresji znaczeń między dziełami literackimi, plastycznymi, filmowymi. Postać ta na nich odciska swoje piętno, adaptując się do każdego z mediów w odmienny sposób. Stasiowski, śledząc pochodź tego motywu, odsłania mechanizmy, jakimi kierują się współczesne przetworzenia klasycznych tekstów odnoszące się tyleż do obiegowej jego percepcji, interpretacji, ile do prototypu.

**Grzegorz Piotrowski JURAJA HERZA SPOSÓB NA STYLIZACJĘ RZECZYWISTOŚCI. PRZYPADEK „MORGIANY”**

*Morgiana* (1972) Juraja Herza jest uznawana za ostatni film Czechosłowackiej Nowej Fali. Piotrowski wskazuje na wieloznaczność tej atrybucji: chociaż film Herza jest owocem pewnej „szkoły” i jej estetyczną konsekwencją, to powstał w warunkach normalizacji, wprowadzonej przez komunistyczne władze CSRS po zdławieniu Praskiej Wiosny (oznaczała ona koniec wolności twórczej, upadek kina i powrót do estetyki socrealizmu). Świadczy o tym recepcja krytyczna *Morgiany*, deprecjonowanej jako – zaledwie – „poetycki horror” i „romantyczna przypowieść” o zwycięstwie doskonałego dobra nad ewidentnym, szpetnym złem. W filmie Herza nic jednak nie jest jednoznaczne: dzieło, także dzięki podwójnej roli Ivy Janžurovej, jawi się jako palimpsest, sugerujący, że świat filmowy jest metaforą i pozostaje w kontrze do rzeczywistości pozafilmowej. Piotrowski wykazuje, że mistrzowsko spreparowana, wielopoziomowa stylizacja jest w *Morgianie* medium kina autorskiego, źródłem dystansu i gorzkiej ironii oraz maską skrywającą przesłanie polityczne i etyczne.

**NIEMIECKIE REMINISCENCJE**

**Barry Salt OD CALIGARIEGO DO...?**

Ogłoszony w 1979 r. artykuł Barry’ego Salta *From Caligari to Who?* to pierwsza w historii studiów filmoznawczych poważna próba redefinicji pojęcia ekspresjonizmu. To także pierwsza otwarta krytyka dokonań dwojga czołowych monografistów kinematografii niemieckiej z okresu Republiki Weimarskiej: Siegfrieda Kracauera (*Od Caligariego do Hitlera*, 1947) i Lotte H. Eisner (*Ekran demoniczny*, 1952). Salt podważa wiarygodność pracy Kracauera – a pośrednio także i Eisner – jako dyskursu uwikłanego w politykę, wskazuje na jej liczne błędy merytoryczne i metodologiczne, które w konsekwencji doprowadziły do poważnych nieporozumień dotyczących stosowania pojęcia ekspresjonizmu, a jednocześnie postuluje, aby w badaniach nad ekspresjonizmem tradycyjną kategorię znaczeniową zastąpić kategorią estetyczną, precyzyjną i poddającą się weryfikacji. Artykuł Salta, jakkolwiek niepozabawiony niekonsekwencji, a w temperaturze polemiki pisany raczej emocjonalnie niż merytorycznie, pozostaje jednym z najważniejszych tekstów krytycznych poświęconych zarówno filmowi ekspresjonistycznemu, jak i kinematografii weimarskiej.

**Anton Kaes POWRÓT NIEUMARŁYCH**

Tekst jest rozdziałem z książki Antona Kaesa *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War* (2009). Autor podejmuje temat wpływu, jaki traumatyczne doświadczenia I wojny światowej wywarły na niemieckie kino okresu Republiki Weimarskiej. Dowodzi, że choć w takich arcydziełach, jak *Gabinet dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Nibelungi* czy *Doktor Mabuse, Gracz* nie odnajdujemy bezpośrednich przedstawień walk wojennych czy żołnierzy na bitwie, to jednak filmy te są przeniknięte echem doświadczeń wojennych, tragicznymi następstwami wojny. W publikowanym rozdziale Kaes łączy analizę kontekstową z opracowaniem bogatego materiału archiwalnego, zaś mrocznego widma wojennego dopatruje się w cechujących bohaterów uczuciach smutku, strachu czy paranoi, a objawiających się u szalonych naukowców czy wśród udręczonej, obłączonej społeczności. Jak zauważa autor choćby w przypadku *Nosferatu* i *Doktora Mabuse*, filmy te ukazują dotknięte nerwicą społeczeństwo poszukujące wroga, na którego można zrzucić winę za wojenną porażkę. W ujęciu Kaesa tego rodzaju post-traumatyczne kino, czego dowodzi przykład *Nibelungów*, było trawione potrzebą odzyskania i przepracowania bolesnej przeszłości.

### **Marek Hendrykowski CZY MOŻNA WYBACZYĆ LENI RIEFENSTAHL?**

Twórczość filmowa Leni Riefenstahl domaga się dzisiaj ponownego odczytania w kontekście jej miejsca w historii światowego dokumentu. Nie negując samej przynależności tych filmów do kanonu kina lat 30., autor przyprawia krytykę dotychczasowego sposobu ich analizy i historycznofilmowej interpretacji w kategoriach sztuki filmowej. Jeśli film dokumentalny rozumie się jako mechaniczną rejestrację określonego wycinka rzeczywistości przed kamerą, to *Zwycięstwo wiary*, *Triumf woli* i *Olimpiada* zyskują status pełnoprawnych dokumentów. Problem w tym, że – zgodnie z klasyczną definicją Arystotelesa – *ethos* stanowi synonim wiarygodności. Usuwając z refleksji nad dokumentem perspektywę etyczną oraz kategorię prawdy, bezkrytycznie otwieramy drogę ekranowemu kłamstwu i niczym nieograniczonej manipulacji przekazem. Hendrykowski stawia pytanie o to, czy historyk kina może całkowicie pominąć perspektywę etyczną omawianego dzieła, wpisując je w sferę tradycji kina i sztuki filmowej bez refleksji nad jego (nie)wiarygodnością. Autor uważa, że nie tyle same instrumenty badawcze, ile obrany sposób opisu, analizy i interpretacji integralnie łączy w sobie zagadnienia metodologiczne i etyczne, przed którymi staje badacz dziejów kina.

### **Marta Brzezińska WOBEC KANONU. WSPÓŁCZESNY FILM NIEMIECKI WOBEC TRADYCJI NOWEGO KINA NIEMIECKIEGO**

Celem artykułu jest nie tyle wyodrębnienie i opisanie ewentualnych podobieństw między formacją Nowego Kina Niemieckiego a najnowszym filmem niemieckim, ile ukazanie tych dwóch zjawisk filmowych w relacji do siebie, gdzie film najnowszy nawiązuje (w różny sposób) do starszej formacji, polemizuje z nią i rozwija proponowane sensy, staje się jego medium. Zjawisko Nowego Kina Niemieckiego jest tu rozumiane jako centrum i kanon, z uwzględnieniem którego najnowszy film jest opisywany, lecz może być także interpretowany. Jak proponuje autorka, przedstawienie interferencji wybranych aspektów obu zjawisk służy zaprezentowaniu różnorodności filmu niemieckiego po 1989 r., a relacji między tymi zjawiskami jako dynamicznej, aktualizującej się. Owo przedstawienie zostaje przez autorkę dokonane z uwzględnieniem odwołań do opracowań, w których próbuje się rewidować obszary uchodzące za już rozpoznane oraz które proponują odczytania najnowszego filmu niemieckiego w ścisłym odniesieniu do Nowego Kina Niemieckiego.

### **OGŁĄDANE PO LAT ACH**

### **Grzegorz Nadgrodkiewicz BAROK POWRACAJĄCY W „PSIE ANDALUZYJSKIM” LUISA BUÑUELA. NOTATKI DRUGIE, POPRAWIONE**

Tekst jest poświęcony interpretacji *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela w kontekście koncepcji Heinricha Wölfflina dotyczącej przemienności stylów klasycznych i barokowych w rozwoju dziejów sztuki. Nadgrodkiewicz stara się uargumentować tezę, że pod pewnymi warunkami i na podstawie ewidentnych wskazówek zawartych w samej warstwie obrazowej film Buñuela można traktować jako dzieło noszące znamiona sztuki barokowej, odcinające się od klasycznych konwencji przedstawiania, przełamujące kanon. W tym kontekście istotny jest również fakt, że *Pies andaluzyjski* to sztandarowe dzieło surrealizmu, w którym również można odnaleźć elementy baroku, bowiem jako jeden z nurtów awangardowych, modernistycznych, przełamuje kanon czy ogólnie pojętą klasycyzację, a tym samym wpisuje się w Wölfflinowski model naprzemiennie powracających stylów barokowych i klasycznych.

### **Andrzej Zalewski *SUBSTANCJA, CZYLI BRAK. O KREACJI WYDARZEŃ NIEMOŻLIWYCH W FILMIE „PIENIĄDZ” ROBERTA BRESSONA***

Do najtrwalej zakorzenionych przeświadczeń na temat twórczości Roberta Bressona należy to, że francuski twórca pokazuje na ekranie jedynie fragmenty, okruchy rzeczywistości, którym nie stara się nadawać całościowej formy. W związku z tym reżyser ma stosować przemilczenia najistotniejszych wydarzeń w sferze fabuły, bądź też obrazować przestrzenie oboczne w stosunku do tych, w których akurat dzieje się coś istotnego – sięga więc po chwyt elipsy narracyjnej i metonimii. W opozycji do tego autor stara się dowieść, że do najbardziej tajemniczych miejsc ostatniego dzieła Bressona *Pieniądz* (1983) (ale i w jakiejś mierze także do jego wcześniejszych filmów) kategoria elipsy i metonimii się nie stosuje. Lepsze rezultaty w wyjaśnianiu tych miejsc daje Lacanowska filozofia Nieobecnego. Ostrożnie stosowane narzędzia Lacanowskiej psychoanalizy (przefiltrowane przez pewne pomysły filmowe Slavoj Žižka) prowadzą do nieoczekiwanych wniosków, kłócących się z dotychczasowymi konkluzjami na temat Bressonowskiego materializmu i transcendentalizmu.

### **Markus Lipowicz *„SALÒ, CZYLI 120 DNI SODOMY” – ZBĘDNA PROWOKACJA ARTYSTYCZNA CZY WYKŁĘTE ARCYDZIEŁO KINEMATOGRAFII?***

Twórczość Piera Paola Pasoliniego zawsze budziła kontrowersje i dzieliła publiczność na zagorzałych zwolenników oraz tych, którzy tę twórczość kategorycznie odrzucają. Lipowicz podejmuje próbę analizy oraz interpretacji ostatniego film Pasoliniego *Salò, czyli 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) z filozoficznego oraz socjologicznego punktu widzenia. Stara się dowieść, że *Salò* jest niewygodnym i dlatego wykłętym arcydziełem kinematografii, które zarówno w sposób krytyczny, jak i pesymistyczny obrazuje przejście kultury zachodniej od nowoczesności do ponowoczesności. Ze współczesnej perspektywy dzieło to stanowi ważne upomnienie, aby pod płaszczykiem społecznej różnorodności nie zapominać o tym, że wciąż jako rzekomo wolni obywatele jesteśmy zmuszeni do życia i uczestniczenia w kulturze konsumpcyjnej, która nie tylko narzuca nam swoje idee, normy, wartości oraz obyczaje, ale także ingeruje w nawet najbardziej intymne rejon naszego życia.

## **KONTEKSTY POLITYCZNE**

### **Iwona Sowińska *W BUTACH PO NIEBOSZCZYKU LAUTMANNIE. UKRYTA PERSPEKTYWA „SKLEPU PRZY GŁÓWNEJ ULICY” KADÁRA I KLOSA***

Za literacki pierwowzór filmu *Sklep przy głównej ulicy* Jána Kadára i Elmara Klosa (1965) bywa błędnie uważana nowela Ladislava Grosmana pod tym samym tytułem. Tymczasem było nim mało znane opowiadanie tego autora *Pałapka*. Film odczytuje się zwykle jako przestrożę przed iluzorycznym komfortem niereagowania na zło. W cieniu tej opowieści skrywa się jednak inna: o przemianie; o człowieku, który porzuca swoją dysfunkcyjną

„aryjską” rodzinę i zakłada nową, żydowską – nie dosłownie, ale symbolicznie. Temat ten był nieobecny w źródłowym opowiadaniu. W pierwszej części tekstu Sowińska omawia je szczegółowo, aby w części drugiej uzasadnić swoją tezę o ukrytej perspektywie filmu, czerpiąc argumenty z organizacji i nagłej dezorganizacji jego warstwy wizualnej i dźwiękowej, w której ujawnia się trauma ludobójstwa.

### **Krzysztof Loska „BITWA O ALGIER” – NARODZINY DYSKURSU POSTKOLONIALNEGO**

Przedmiotem prezentowanej w tekście analizy jest film *Bitwa o Algier* (*La battaglia di Algeri*, 1966) Gilla Pontecorva – rozważany w perspektywie postkolonialnej. Wychodząc od kontekstu historycznego, okoliczności powstania i pracy nad scenariuszem, autor próbuje pokazać, w jaki sposób włoski reżyser zamierzał stworzyć nie tylko utwór zaangażowany politycznie, obrazujący upadek kolonializmu i powstanie państwa algierskiego, ale także dzieło ponadczasowe, uchodzące za wzór współczesnego dramatu rewolucyjnego, łączącego poetykę paradokumentalną, podporządkowaną „dyktaturze prawdy”, z pełną napięcia fabułą oraz przemyślaną kompozycją narracyjną i wizualną. Na poziomie ideologicznym Loska zwraca uwagę na nawiązania do pism Frantza Fanona, zwłaszcza do jego koncepcji przemocy kolonialnej wyłożonej w *Wyklętym ludzie ziemi*. W końcowych fragmentach tekstu autor przechodzi do problemu recepcji filmu i sporów toczonych przez krytyków francuskich, w większości niechętnych wizji wojny o niepodległość przedstawionej przez reżysera.

### **Alicja Helman DWA POWROTY**

Autorka analizuje *Wiosnę w małym miasteczku* (2002) Tiana Zhuangzhuanga jako reinterpretację wersji zrealizowanej przez Fei Mu w 1948 r. Ten ostatni film, odrzucony przez władze, pozostawał przez kilka dekad w zapomnieniu. W 2002 r. został ogłoszony najwybitniejszym chińskim filmem stulecia. Autorka upatruje różnic między filmami w fakcie, że Fei Mu realizował film naoczas współczesny, podczas gdy Tian zrobił film historyczny, dążąc do zachowania efektu dystansu. Obaj twórcy posługiwali się strategią „okrężnej drogi” oraz nawiązywali do podobnych założeń formalnych, integrując estetykę starego malarstwa chińskiego z pracą kamery.

### **PERSPEKTYWA AWANGARDY**

#### **Przemysław Strożek CHAPLINIADA W KRĘGACH LEWICY LITERACKIEJ I ARTYSTYCZNEJ LAT 20.**

Artykuł przedstawia recepcję filmów Chaplina w środowiskach lewicy literackiej i artystycznej Europy Środkowo-Wschodniej lat 20. Autor ukazuje, w jaki sposób berlińscy dadaści wykorzystywali jego wizerunek do walk politycznych z rządzącą SPD, a także jak konstruktywiści sowieccy, czescy i serbscy łączyli jego grę aktorską ze sztuką maszyny, a wymowę filmów z ideologią komunistyczną. Od słynnych publikacji Iwana Golla (*Apologia Charlota; Chapliniada*) lewicowe środowiska awangardowe często traktowały Chaplina na równi z bohaterem walczącego proletariatu, narzucając polityczną wymowę jego filmów. Nie inaczej było w Polsce, gdzie w kontekście ogólnoeuropejskiej fascynacji Chaplinem środowiska lewicowej awangardy kręgi „Nowej Kultury”, futurystów i konstruktywistów warszawskich w podobny sposób interpretowały kreacje amerykańskiego komika. Ten wspólny dla Niemiec, sowieckiej Rosji, Czech, Węgier, Polski i Bałkanów dadaistyczno-konstruktywistyczny schemat utożsamiania filmów Chaplina z głosem wojującej klasy robotniczej miał przekonywać o potrzebie radykalnej rewolucji w sztuce i wytworzeniu podstaw nowej kultury proletariackiej dostępnej dla szerokich mas społecznych.

**Natasza Korczarowska-Różycka >>EKSPRESJONIZM TO GRA... ALE WŁAŚCIWIE, CZEMU NIE?<< MABUSERIA, CZYLI EKSPERYMENT EKSPRESJONISTYCZNY W „MOCNYM CZŁOWIEKU” HENRYKA SZARO**

Artykuł został poświęcony analizie filmu Henryka Szaro *Mocny człowiek* (1929) w kontekście zjawiska ekspresjonizmu filmowego. Autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czy w dominującym w okresie dwudziestolecia międzywojennego modelu kinematografii „zorientowanej na odbiorcę” (który w powszechnej świadomości odbiorczej jest kojarzony raczej ze Stefcją Rudecką, a nie Caligarem) było możliwe podejmowanie radykalnych eksperymentów artystycznych. Oczywistym wątkiem, który musiał pojawić się w toku wywodu, jest analiza wpływu na rodzimą kinematografię (i krytykę filmową) omawianego okresu kanonicznych dzieł z obszaru tzw. kina weimarskiego (ze szczególnym uwzględnieniem *Doktora Mabuse* Fritza Langa).

**Andrzej Pitrus CHRISA MARKERA PODRÓŻE W CZASIE: O DZIWNYCH LOSACH „LA JETÉE”**

Artykuł jest próbą skonfrontowania filmu Chrisa Markera pod tytułem *La Jetée* (1962) z utworami, które zostały przezeń zainspirowane. Choć eksperyment francuskiego reżysera był przez lata niemal nieznan, dziś stał się natchnieniem dla filmowców, muzyków, a nawet twórców teledysków. Autor stawia tezę, że jest tak dlatego, iż film ten odwraca się od konwencji głównego nurtu, starając się „wynaleźć” kino od nowa. Dlatego też chętnie nawiązują do niego twórcy należący do kolejnych pokoleń rewolucjonistów i eksperymentatorów.

## **Z HISTORII KINA**

**Andrzej Dębski KONTEKSTY „DZIEJÓW GRZECHU” – NAJPOPULARNIEJSZEGO FILMU W WARSZAWIE W 1911 ROKU**

*Dzieje grzechu* to pierwszy polski film obejmujący więcej niż jeden akt. Autor koncentruje się na różnorodnych kontekstach powstania filmu: związanych z przełomem medialnym (który w Warszawie został zapoczątkowany przez filmy *Den hvide Slavehandel* i *Afgrunden*), a także – odwołując się do tez Esther Sabelus, Kaspara Maase i Heide Schlüpmann – modernizacyjnych i emancypacyjnych. Analiza prasy lokalnej wskazuje, że był to najpopularniejszy film w 1911 r. w Warszawie, co można wiązać zarówno z tematyką, odwołującą się do motywu „upadłej kobiety”, jak i z warstwą wizualną, ukazującą – jakże bliską widzom – warszawską scenerię. Jednocześnie recepcja prasowa filmu wskazuje, że był odbierany jako zagrożenie dla „rozwoju moralnego społeczeństwa” – oddawał on bowiem napięcia związane z nowoczesnością oraz kształtowaniem się społeczeństwa medialnego.

## **ALEKSANDER JACKIEWICZ**

**Grzegorz Piotrowski LATARNIK DZIECIĘCEJ WYOBRAŹNI**

Artykuł dotyczy cyklicznego programu *Gwiazdozbiór*, który w latach 1980-1982 tworzył i prowadził w Telewizji Polskiej prof. Aleksander Jackiewicz (1915-1988), badacz i krytyk, jeden z nestorów filmoznawstwa w Polsce. Jackiewicz interpretował fenomen gwiazdorstwa filmowego, osobowości gwiazd i ich role (bohaterami jego programów byli m.in. Charles Chaplin, Greta Garbo, Marilyn Monroe). Uczony nie bał się syntetycznych ujęć historii i natury sztuki filmowej; był antropologiem kina – na ekranie interesował go człowiek w szerokim kontekście kultury i czasu.

## **OKIEM I UCHEM**

### **Marcin Giżycki *NIEDOSZŁE ARCYDZIEŁO, KTÓRE ODMIENIŁO KINO***

W 2015 r. upływa pięćdziesiąt lat od ukazania się pierwszego wydania kultowej książki science fiction *Dune* Franka Herberta. Marcin Giżycki przypomina niezwykle losy projektu filmu Alejandra Jodorowsky'ego opartego na tej powieści. Do realizacji tego przedsięwzięcia, przygotowywanego w latach 1974-1976, nie doszło, ale reżyser zdołał zdobyć dla niego znakomity zespół współpracowników: rysownika komiksów Jeana Giraud (znanego pod pseudonimem Moebius), ilustratorów Crisa Fossa i H. R. Giger oraz specjalistę od efektów specjalnych i scenarzystę Dana O'Bannona (wszyscy pracowali później przy *Obcym* Ridleya Scotta). W postaci dramatu mieli się wcielić m.in. Orson Welles, David Carradine, Mick Jagger i Salvador Dalí. Pomysły Jodorowsky'ego i jego zespołu zaczęły po latach przenikać do wielkich produkcji hollywoodzkich, m.in. (oprócz *Obcego*) do *Gwiezdnych wojen*, *Poszukiwaczy zaginionej arki* i *Łowcy androidów*. W ten sposób *Dune* Jodorowsky'ego stał się najbardziej wpływowym filmem, którego nigdy nie było.

### **KSIĄŻKI O FILMIE**

#### **Krzysztof Kornacki *Z SZACUNKIEM DO PRZESZŁOŚCI***

Książka Piotra Zwierzchowskiego *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.* (2013) – wyróżniona nagrodą im. Bolesława Michałka – jest analizą rodzimego modelu kina wojennego lat 60., które autor nazwał „kinem nowej pamięci”. Filmy nowej pamięci to filmy – cytując autora – *uzależnione od polityki, ale też biorące pod uwagę istniejące w społeczeństwie stereotypy i resentymy, traktujące wojnę jako mit założycielski PRL, zawierające przeświadczenie o wyjątkowości polskiego doświadczenia wojny, niezależnie czy chodziło o cierpienie, czy heroizm, zakładające istnienie nadrzędnego ładu przyczynowo-skutkowego oraz moralnego, wykorzystujące kino gatunków do kreowania tożsamości narodowej, posiadające określone strategie uwiarygodniania wizerunków przeszłości, łączące wojnę z teraźniejszością, odnoszące się do polskiej szkoły filmowej, dowodzące prymatu pamięci zbiorowej nad indywidualną, starające się zamazać istniejące w społeczeństwie podziały i uzmysławiające widzom, że wojna tak naprawdę jeszcze się nie skończyła*. Autor książki, sięgając do metodologicznej koncepcji nowego historycyzmu, w modelowy sposób analizuje i interpretuje poszczególne filmy, odwołując się do ideologicznego, społeczno-politycznego oraz produkcyjnego kontekstu ich powstania, wykorzystując do tego celu bogaty zasób źródeł archiwalnych.

#### **Alicja Helman *KULTURA ZDEFORMOWANYCH SENSÓW***

W recenzji książki Małgorzaty Flig *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX* (2014) autorka położyła nacisk na sposób, w jaki został przedstawiony związek mitu i ideologii. To zagadnienie sporne i kontrowersyjne w literaturze przedmiotu. Flig ukazała je w sposób nader przekonujący, wychodząc z założenia, że kultura sowiecka nie została zdominowana przez jedną ideologię. Konsekwentnie analizowała zatem jej relacje z mitem już znajdującym się w obiegu i rozpoznawanym jako *common sense*. Recenzentka podkreśliła też interesujące powiązanie wzorca hagiograficznego z modelem dyskursu socrealistycznego oraz analizę prób kształtowania rzeczywistości przez narzucanie języka władzy.

#### **Andrzej Zalewski *HEIDEGGER KINA W OPTYCE HEIDEGGEROWSKIEJ***

W książce *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga* (2014) autorka, Joanna Sarbiewska, posługuje się trzema strategiami badawczymi. Po pierwsze, bada twórczość niemieckiego reżysera, wykorzystując klucz romantyczno-ekspresjonistyczny, a choć używają

go także liczni inni badacze Herzoga, analizy Sarbiewskiej przeprowadzone w tej optyce zawierają wiele pomysłów oryginalnych. Po drugie, dokonania artysty postrzega ona w duchu tzw. realizmu głębokiego czy realizmu istoty, podążając tu niejako tropem Herzogowskiej tzw. *Deklaracji z Minnesoty*. Wreszcie, po trzecie, Sarbiewska umieszcza filmy Herzoga w polu odniesień do nurtów filozofii współczesnej i te partie jej książki należą do najbardziej innowacyjnych. W poszukiwaniach adekwatnego narzędzia badań nad Herzogiem szczególne znaczenie ma dla Sarbiewskiej myśl Martina Heideggera, z którą dokonania Herzoga bywają niekiedy zestawiane.

**Noty o autorach**

**Summary**

**Table des matières**