

W numerze m.in.:

RELIGIJNOŚĆ KINA

John Orr *CIEŃ TRANSCENDENCJI. DREYER – BERGMAN – TARKOWSKI*

Tekst jest rozdziałem z książki zmarłego w 2010 r. brytyjskiego badacza filmu Johna Orra pt. *The Demons of Modernity. Ingmar Bergman and European Cinema*, która jest interesującym przykładem zastosowania metody komparatystycznej w filmoznawstwie i rozpatruje twórczość Bergmana w szerszym kontekście autorskiego kina europejskiego. Omawiany tekst zestawia jego filmy (*Goście wieczerzy Pańskiej*, *Tam, gdzie rosną poziomki*, *Siódma pieczęć*, *Persona*) z twórczością Carla Theodora Dreyera i Andrieja Tarkowskiego pod kątem postawy światopoglądowej, przede wszystkim w aspekcie religijnym. Orr przenikliwie analizuje podobieństwa i różnice, zarówno na poziomie idei, jak i formy dzieła filmowego, motywów, konstrukcji postaci i relacji czasoprzestrzennych. Takie ujęcie pozwoliło badaczowi dostrzec rozmaite tropy interpretacyjne, które dotychczas były niezauważone lub niedocenione.

Marta Stańczyk *DOŚWIADCZANIE TRANSCENDENCJI – WSPÓŁCZESNE KINO RELIGIJNE*

Autorka stara się w swym artykule uchwycić przemiany, jakie dokonują się w ostatnich latach w religijnym kinie artystycznym. Szereg twórców odnawia tę formułę, lecz w znaczący sposób zmienia akcenty – poprzez podkreślenie ciała jako nieodzownego medium duchowości. W ten sposób dominującą metakategorią staje się doświadczenie. Za jego pomocą oraz korzystając z religijnie ukierunkowanej fenomenologii filmu Stańczyk wyróżnia trzy podstawowe odmiany: kino kontemplacyjne, kino epifaniczne oraz kino ekstatyczne. Te nowe formuły zostały umiejscowione na tle szerszych przemian w humanistyce związanych przede wszystkim ze zwrotem afektywnym.

Krzysztof Loska *BUDDYZM I KINO (PROLEGOMENA)*

Podstawowym celem artykułu jest analiza sposobów przedstawiania tematyki buddyjskiej w filmach fabularnych. Wychodząc od uproszczonych wyobrażeń na temat buddyzmu, jakie dominowały w kinie amerykańskim od początku ubiegłego stulecia, Loska skupia się na tym, w jaki sposób twórcy azjatyccy – przede wszystkim południowokoreańscy – posługiwali się medium audiowizualnym dla pokazania buddyzmu jako praktyki życiowej, a nie tylko jako doświadczenia medytacyjnego. Analizując utwory Bae Yong-kyuna i Im Kwon-taeka, autor zwraca uwagę na krytyczny potencjał w nich zawarty oraz możliwość odmiennego spojrzenia na tradycję religijną, która wyrosła z potrzeby powiązania wymiaru sakralnego ze świeckim, duchowości z cielesnością.

Agnieszka Kamrowska *METAFIZYKA NATURY. MOTYWY SHINTOISTYCZNE W ANIME HAYAO MIYAZAKIEGO*

Najwybitniejszy autor anime Hayao Miyazaki słynie z filmów, które łączą inspirację kulturą zachodnią z elementami japońskiej tradycji. Jednym z przejawów kultury Japonii jest w filmach Miyazakiego obecność wątków shintoistycznych. Rodzima japońska religia *shintō* postuluje wiarę w siły przyrody przejawiające się jako bóstwa *kami*, których natura jest zmienna i niepojęta dla człowieka. Nie istnieją kanoniczne wizerunki *kami*, dlatego tworząc w

swoich filmach ich obrazy, reżyser mógł kierować się wyłącznie własną wyobraźnią. Dzięki temu w filmach *Mój sąsiad Totoro*, *Księżniczka Mononoke* i *W krainie bogów* można zobaczyć wizualizacje japońskich bóstw i duchów, które łączą w sobie elementy mitologiczne oraz autorskie. Innym wątkiem związanym z *shintō* jest w tych filmach metafizyczny charakter natury, która stanowi siedzibę bóstw i przez to reprezentuje sferę sacrum.

METAFIZYKA ŚMIERCI

Dariusz Czaja 'BIAŁA PRAWDA MYŚLI'. ELEGIA SZPITALNA

Wit (2001) Mike'a Nicholasa jest filmem radykalnie nieprzystającym do współczesnej produkcji kinematograficznej. Jego oryginalność (w najlepszym sensie tego słowa) polega głównie na tym, że samym swoim istnieniem narusza kulturowe tabu – jego najbardziej rzucającym się w oczy „tematem” jest bowiem terminalna choroba, umieranie, a także nieodłącznie im towarzyszące długotrwałe cierpienie – fizyczne i psychiczne – prowadzące finalnie do śmierci. To śmierć szpitalna, „zwyczajna”, pozbawiona jakiegokolwiek elementu heroicznego. Film śledzi krok po kroku historię choroby, rejestruje zmienne trajektorie umierania. Portretuje kolejne etapy wyniszczenia organizmu aż po ostatnią granicę – śmierć. *Wit* to film tanatologiczny, acz niemający nic wspólnego z filmową nekrofiliją. Łącząc zaskakująco życie i poezję (John Donne), film Nicholasa otwiera horyzont na to, co nieskończone. Pokazuje życie, śmiertelne życie (a innego nie znamy) jako perspektywę otwartą na nicość i światło. Życie jako wieczne rozdarcie, większe od swojej skończoności.

Andrzej Zalewski WITAJCIE W PATAFIZYCE! OSWAJANIE ŚMIERCI, PRÓŻNIA IMIENIA W „SOKU Z ŻUKA” TIMA BURTONA

W *Soku z żuka* (1988) Tima Burtona, podobnie jak w całym jego kinie, dużo mówi się o śmierci, ale śmierć – zgodnie z duchem postmodernizmu – jest tu traktowana lekko i beztrąsko, i właściwie niczym szczególnym nie różni się od życia. Prawdziwa śmierć dla Burtona jest czymś innym: stanem stagnacji i letargu, powtarzalnością stale tych samych wzorów działania. Przejawy takiej śmierci zostały w tekście zbiorczo nazwane „tautologiami”. Aby im przeciwdziałać, amerykański reżyser wprowadza na scenę tytułową postać, która jest czynnikiem anarchii i rozkładu, ściągającym na świat filmowy lawinę nonsensów. Postać ta do tego stopnia wymyka się schematom, że nie ma nawet stabilnej wersji imienia: raz jest to „Beetlejuice”, innym razem „Betelgeuse” lub jakieś pośrednie, zmutowane formy tych dwóch, przy czym nie sposób orzec, która z tych wersji jest właściwa i ostateczna. Odpowiednio do tego kształtuje się narracja, również pozbawiona czytelnych reguł. Taki typ kina popularnego, wkraczający jednak do głównego nurtu, jedna z autorek piszących o Burtonie nazwała „kinem patafizycznym” (termin wywodzący się od patafizyki wymyślonej przez Alfreda Jarry'ego).

Miłosz Stelmach NAWIEDZONY EKRAN. PRZYCZYNEK DO WIDMONTOLOGII WSPÓŁCZESNEGO KINA

Artykuł stanowi próbę przedstawienia kina jako medium nawiedzonego. Podejmując refleksję nad ontologią kina (w nawiązaniu do takich teoretyków, jak André Bazin, Stanley Cavell czy Garrett Stewart), autor stara się wykazać, że sposób funkcjonowania aparatu filmowego oraz fikcji ekranowej przypomina kontakt z duchami, usprawiedliwiający semantyczną dwuznaczność terminu „medium”, odsyłającą zarówno do kontekstu medioznawczego, jak i mediumicznego. Kino, ze względu na oscylowanie między trwałością i ulotnością oraz podwójną strukturę czasową, a także z uwagi na związki ze śmiercią może być nazywane sztuką widmową lub sztuką widm. Te naturalne predyspozycje medium sprawiają, że można je doskonale analizować, wykorzystując narzędzia sformułowanej przez Derridę

widmontologii, która – zwłaszcza dzięki pracom jego późniejszych komentatorów – dowodzi potrzeby wprowadzenia kategorii widmowości do rozważań nad nowoczesnością oraz współczesną kulturą. Najnowsze kino (tak komercyjne, jak i artystyczne) doskonale wyraża oba te wątki refleksji, potwierdzając raz jeszcze wstępną tezę o spektralności medium kina.

Beata Kosińska-Krippner *ANDRZEJ KONDRATIUK. METAFIZYKA*

Tekst jest swoistym pożegnaniem ze zmarłym 22 czerwca 2016 r. reżyserem Andrzejem Kondratiukiem, który w większości swoich filmów dotykał spraw ostatecznych, choć często czynił to w kuglarski sposób. Autorka zauważa, że pierwiastki metafizyczne, które widzowie odnajdują w filmach, są najczęściej efektem zamierzonych działań twórców, czasem nadinterpretacji odbiorczej. Zdarza się jednak, że to, co irracjonalne, trudne do wyjaśnienia, pojawia się w kontekście danego dzieła filmowego zaskakująco i zupełnie niespodziewanie. Przykładem takiej sytuacji jest nakręcony w 1997 r. *Słoneczny zegar*, do którego metafizyczny kontekst dopisało życie. W końcowej scenie filmu grany przez Kondratiuka bohater, Andrzej, rozstaje się ze światem, podkreślając, że jest rok 2016.

W POSZUKIWANIU TRANSCENDENCJI

Bogusław Paż *MONADOLOGICZNA METAFIZYKA LEIBNIZA NA EKRANIE. WOKÓŁ FILMU „PRZEBUDZENIA”*

W swym artykule Paż analizuje film *Przebudzenia* (*Awakenings*, reż. Penny Marshall, 1990) pod kątem obecności w nim elementów monadologicznej metafizyki G. W. Leibniza. Okazuje się, że autor pierwowzoru scenariusza Oliver Sacks, brytyjski neurolog i psychiatra, w opisach badanych i leczonych przez siebie pacjentów, jakie zawarł w książce o tym samym tytule, co późniejszy film, wprost inspirował się kategoriami niemieckiego filozofa. Wśród pojęć Leibniza zaczerpniętych przez Sacksa należy wymienić: monadę, refleksję, świat możliwy etc. W filmie zaś obecne są głoszone przez niemieckiego filozofa prawa świadomości, takie jak np. zasada ciągłości od najmniej jasnych percepcji (letarg, sen) do percepcji w pełni wyraźnych i zreflektowanych oraz koncepcja realnej tożsamości podmiotu. W szczególności Leibnizjańska teza izolacjonistyczna („monady nie mają okien”) znalazła swoją konkretyzację w przypadku opis losu głównych bohaterów *Przebudzeń*. Walorem tego filmu jest to, że jest on jak dotychczas pierwszą i udaną próbą unaocznienia tezy – uchodzącej za bardzo abstrakcyjną – metafizyki nowożytnego racjonalisty.

Marcin Maron *„DIABEŁ” ANDRZEJA ŻUŁAWSKIEGO: HISTORIA, ZŁO I ROMANTYCZNA GNOZA*

Autor omawia kontekst historyczny, filozoficzny i polityczny oraz artystyczną formę filmu Andrzeja Żuławskiego pt. *Diabeł* (1972, prem. 1988). Przywołuje także odniesienia do powieści-eseju historycznego autorstwa Żuławskiego pt. *Moliwda* (1979, wyd. 1994). *Diabeł* przypomina wyobrażenia na temat historii i zła metafizycznego znane z twórczości romantyków. Romantyczność *Diabła* oraz artystycznej metody Żuławskiego przejawia się w dwóch zasadniczych aspektach. Pierwszy z nich dotyczy wizji II rozbioru Rzeczypospolitej (1793). Drugi aspekt polega na sposobie ujęcia problematyki historycznej w formie filmowego fantazmatu. Żuławski posłużył się odniesieniami do gnozy oraz romantyczną poetyką grozy i frenezji. *Diabeł* stał się wyrazem buntu artystycznego i etycznego. Reżyser chciał swoim filmem stworzyć paralelę do czasów współczesnych. Obraz historii w *Diablu* miał stać się przyczynkiem do refleksji na temat kondycji moralnej Polaków oraz wyrazem protestu w stosunku do wydarzeń polskiego Marca 1968 r. Ekspresyjna forma dzieła oraz kontekst historyczny i polityczny sprawiły, że dystrybucja filmu została wstrzymana przez cenzurę na szesnaście lat, a Żuławskiego zmuszono do wyjazdu z Polski.

Małgorzata Sokołowska *MIĘDZY ZNISZCZENIEM A NADZIEJĄ. WIZJA APOKALIPSY W „DRODZE” JOHN HILLCOATA*

Autorka artykułu, wpisując swe rozważania w nurt antropologii filmu, podejmuje zagadnienie obrazu apokalipsy w filmie Johna Hillcoata *Droga* (2009), będącego adaptacją powieści Cormaca McCarthy’ego o tym samym tytule. Wizja końca świata w opisywanym dziele jest realistycznym przedstawieniem niepokojów eschatologicznych tkwiących we współczesnej świadomości. Jeśli przyjąć za Erichem Auerbachem, że realizm jest „odsłonięciem rzeczywistości”, być może uzasadniony będzie wniosek, iż *Droga* odpowiada na współczesne poczucie „kryzysowości”. W filmie Hillcoata obecny jest też jednak opisywany przez Jacoba Taubesa apokaliptyczny paradoks – napięcie między zniszczeniem a nadzieją na to, co być może przynosi zniszczenie.

Marek Hendrykowski *METAFIZYKA W „LABIRYNCIE” JANA LENICY*

W tekście poświęconym *Labiryntowi* (1962) Jana Lenicy autor – za pomocą serii mikronaliz skoncentrowanych na funkcji semantycznej poszczególnych elementów (akcja, fabuła, narracja, bohater, postaci, muzyka itp.) – odkrywa nowe pokłady interpretacyjne tej słynnej krótkometrażówki. Hendrykowski wskazuje na związki łączące arystotelesowską poetykę tego filmu z oryginalną wizją współczesnej cywilizacji. W konkluzji czytamy: *Animator posiada zdolność oswobodzenia własnej wyobraźni od tego, co byłoby dla niej skrepowaniem, obciążeniem i uwięzieniem. W tym celu używa języka ruchomych obrazów wyposażonych w moc symboliczną, zdolnych przedstawiać rzeczy, jakimi są naprawdę. Jako artystę kina nie ogranicza go ani wykreowany świat, ani prawa fizyczne, które rządzą filmowaną (fotografowaną) ‘in crudo’ rzeczywistością, ani ciało aktora wykonawcy.*

METAFIZYKA OBRAZU FILMOWEGO

Sławomir Masłoń ‘¿ES BONITO, VERDAD?’ „ZAWÓD: REPORTER” JAKO TRANSCENDENCJA POZIOMA

Wbrew typowym egzystencjalistycznym i formalistycznym interpretacjom filmu *Zawód: reporter* autor argumentuje, że jądrem tego dzieła jest scena ukazująca czystą przemoc polityczną, która jest nierozdzielnie związana ze słynnym przedostatnim ujęciem. Celem Antonioniego w przedostatnim ujęciu było osiągnięcie takiego poziomu intensywności wizualnej, która dorównałaby „najokropniejszej” sekwencji filmu, egzekucji. Bezpośredni związek między najohydniejszym i najpiękniejszym momentem w filmie ustanawia konieczną stereoskopię – istnienie cierpienia w świecie jest niezaprzeczalne, jednak tylko intensywność widzenia pozwala spojrzeć na brzydotę z odpowiedniej perspektywy, ponieważ umożliwia zaangażowanie w świat dla niego samego, a nie dla narcystycznych celów. Wizualne doświadczenie, które przeżywamy w dwóch ostatnich ujęciach, uczy nas, że jedyną prawdziwą transcendencją nie jest transcendencja pionowa (apoteoza), lecz poziome wyjście z siebie w zintensyfikowane, niemal wizyjne doświadczenie świata.

Gabriela Sitek *NIETYRAŻALNOŚĆ A OBRAZOWANIE CIERPIENIA W „BRAKUJĄCYM ZDJĘCIU” RITHY’EGO PANHA*

Tekst jest próbą przybliżenia problemu niewyraźności cierpienia przedstawionego w dokumentalnym filmie autobiograficznym *Brakujące zdjęcie* (*L’Image manquante*, 2013) Rithy’ego Panha. Reżyser wobec braku zdjęć zbrodni popełnionych w latach 1975-1979 przez Czerwonych Khmerów w Kambodży, uchwyconych z perspektywy ofiar, zainscenizował kadry, które mogłyby pełnić rolę zastępczych reprezentacji wizualnych. Autorka analizuje i interpretuje to, jak reżyser charakteryzuje tytułowe brakujące zdjęcie, odwołując się do

rozważań Georges'a Didi-Hubermana dotyczących Zagłady, przedstawionych w klasycznej pozycji *Obrazy mimo wszystko*. W artykule został przedstawiony sposób wykorzystania archiwalnych propagandowych materiałów filmowych jako świadectw historycznych, w świetle rozważań Petera Burke. Autorka posługuje się literaturą dotyczącą fotograficznego przedstawienia cierpienia w ujęciu Susan Sontag, Judith Butler i omówieniem zdjęć wojennych zaproponowanym przez André Rouillé jako kontekstem historycznym.

Matylda Szewczyk *ZJAWIANIE SIĘ BOMBY. METAFIZYKA, ESTETYKA, TRAUMA*

Artykuł jest refleksją nad eksperymentalnym filmem Bruce'a Connera *Crossroads* (1975). Autorka skupia się przede wszystkim na oferowanym przez ten film doświadczeniu odbiorczym. Podstawowym punktem odniesienia jest analiza dokonana przez Williama C. Weesa w tekście z 2010 r., w którym autor rozpatruje utwór Connera jako dostarczający estetycznego doznania wzniosłości, opisanego przez Edmunda Burke'a i Immanuela Kanta. Szewczyk podejmuje próbę polemiki z interpretacją Weesa ze względu na jej problematyczne umiejscowienie względem szerszego tła filozofii Kanta i klasycznych sposobów rozumienia podmiotowości. W zamian proponuje psychoanalityczną próbę refleksji nad filmem Connera, w ramach której przyjemność płynąca z percypowania eksplozji nuklearnej ukazanej w filmie ma charakter czysto destrukcyjny.

Janusz Bohdziewicz *NAWIDZENIE – O KINO-MYŚLENIU POZA METAFIZYKĄ NA PRZYKŁADZIE FILMU ABBASA KIAROSTAMIEGO „SMAK CZEREŚNI” (PRZYPIIS DO JEANA-LUCA NANCY'EGO)*

Celem tekstu jest refleksja nad możliwością myśli filmowej poza uwarunkowaniami metafizyki. Esej rozważa tę kwestię na marginesie filmu Abbasa Kiarostamiego *Smak czereśni*, w nawiązaniu do myśli Martina Heideggera i Jeana-Luca Nancy'ego. Autor krótko interpretuje film, wskazując jego główny problem oraz sposób jego rozwiązania przez reżysera – zastosowanie niekonwencjonalnych środków artystycznych w relacji do przekazywanych treści zmusza widza do wyjścia z nawykowego rozumienia filmu, ale i z myśli o rzeczywistości. To wyjście można opisać filozoficznie – film pozwala doświadczyć nieoczywistej oczywistości i zwrócić uwagę na jej prymarną zależność od samej możliwości bycia: prześwitu. W nim wszelkie obrazy winny być traktowane jako na-widzenia, napływające ku człowiekowi z samego światła i wyzwajające ku współtworzeniu świata. Dzieło Kiarostamiego jest przykładem spotkania otwartego artysty z dynamiczną ewidencją bycia, zrealizowanego na błonie filmowej niczym acheiropoietyczne ikony.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *KINOMANIACY, PEDANCI I SEKRETY PAMIĘCI*

Jest szczególna grupa kinomanów, czy może raczej kinomaniaków, którzy analizują filmy klatka po klatce w poszukiwaniu najmniejszych błędów. Są to na ogół niezauważalne gołym okiem detale. Ich tropiciele zapominają, że kino w ogóle jest oszustwem. Tworzy w mózgach widzów iluzję ruchu i ciągłości akcji dzięki projekcji statycznych kadrów z odpowiednią prędkością. Bazuje na ułomności ludzkiej percepcji. A to z kolei łączy się z zagadnieniem pamięci. Jak wykazał Stanley Cavell, niemal nie ma streszczenia filmu bez błędu. Autor niniejszego tekstu stawia tezę, że bywa też tak, iż nasza pamięć „ulepsza” oglądane filmy, filtruje z nich to, co istotne, upraszcza, ale i poprawia oryginał. Bowiemy filmy nie kończą się wraz z wyłączeniem projektora czy odtwarzacza, lecz żyją dalej w umysłach odbiorców.

KSIĄŻKI O FILMIE

Patrycja Włodek *HANNA SCHYGULLA – W PUŁAPCE FASSBINDERA*

Recenzja pracy zbiorowej *Kino Hanny Schygulli* pod redakcją Andrzeja Gwoździa (2015). Recenzentka omawia zawartość i konstrukcję książki, wskazując najważniejsze kwestie, którym współautorzy temu poświęcili swe artykuły. W opinii Włodek wieloautorskość tej publikacji jest jej niewątpliwą zaletą, ze względu na różne punkty widzenia, ale zarazem rodzi groźbę powielenia pewnych kwestii. Recenzentka zauważa, że o ile analizy wypełniające trzecią część publikacji rzeczywiście wprowadzają wątki dla książki raczej nowe, o tyle w niektórych syntezach można znaleźć wiele powtórzeń, zwłaszcza tych obejmujących rozległe tematy rozpisane na wiele filmów. Włodek rekonstruuje też podskórnie obecną w książce tezę mówiącą o tym, że Hanna Schygulla przez długi czas tkwiła w pułapce Fassbindera, uwalniając się z niej właściwie dopiero po śmierci reżysera, choć i tak do dziś jest postrzegana przede wszystkim jako stworzona przez niego ikona Nowego Kina Niemieckiego. Recenzentka podkreśla także, iż publikacja jest cenna również z tego względu, że oferuje wszechstronną i bogatą analizę aktorstwa Schygulli.

Łukasz Maciejewski *PRZYGODA CZŁOWIEKA MYŚLĄCEGO*

Recenzja dwóch tomów z serii Barbary Hollender o polskich reżyserach (tom trzeci w przygotowaniu). W pracach *Od Wajdy do Komasy* (2014) oraz *Od Kutza do Czekaja* (2016) autorka przybliżyła pięćdziesiąt portretów reżyserskich reprezentujących różne pokolenia – od nestorów i klasyków polskiego kina po najmłodszych filmowców. Struktura esejów jest podobna. Hollender opisuje drogę twórczą każdego bohatera, zestawiając cytaty z licznych rozmów z analizami wybranych tytułów, kontekstami socjologicznymi i obyczajowymi. To zarazem kronika polskiego kina i jego koryfeuszy – z Hasem, Wajdą, Kutzem, Zanussim, Kawalerowiczem na czele. Pasjonujące są jednak również opowieści najmłodszych bohaterów: Szumowskiej, Czekaja czy Komasy. Dorastali oni w innym okresie, mają odmienne plany na przyszłość i marzenia, jednak podobnie jak ich mistrzowie chcą tworzyć, pracować, wierzą w spełnienie. Bohaterów książek Hollender dzieli zatem niemal wszystko – temperament artystyczny, ambicje, poglądy na rzeczywistość, wreszcie dorobek. Łączy zaś jedno – pasja tworzenia. *Wszyscy mieszkamy w kinie* – podkreśla Filip Bajon.

Wojciech Sitek *NA CZASY KRYZYSU*

Sitek recenzuje książkę Magdaleny Kempnej-Pieniążek *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015). Stwierdza m.in., że współcześnie nieokreślone i wielopostaciowe kryzysy dotyczą każdego mieszkańca globalnej wioski, a swoistym przepracowaniem tej kwestii na gruncie filmoznawczym jest właśnie książka Magdaleny Kempnej-Pieniążek – pierwsza polskojęzyczna monografia poświęcona zagadnieniu kina *neo-noir*. Diagnozom autorki wiążącym się z fenomenem kina *neo-noir* towarzyszy w wywodzie wprowadzenie koniecznych uściśleń definicyjnych, typologicznych i periodyzacyjnych. Autorka zestawia stanowiska, tradycje i ujęcia badawcze, co prowadzi ją do sformułowania kluczowych tez publikacji. Według niej z produkcji neo-noirowych wyłania się odczucie ciągłego zagubienia, które wymusza redefinicję pojęć związanych m.in. z tożsamością, rolami płciowymi, doświadczaniem świata i człowieczeństwem. Typowe recenzenckie uwagi dotyczące tematyki i konstrukcji książki Sitek wzbogaca wysoką oceną jej walorów edytorskich (bogaty materiał ilustracyjny), a także jej dobrego sprofilowania nie tylko pod kątem czytelników reprezentujących środowisko naukowe, ale również zwykłych pasjonatów kina.

Noty o autorach

Summary

Table des matières