

W numerze m.in.:

## KINO Z DUCHA TRIKU

### **Andrzej Gwóźdź** *NARODZINY KINA Z DUCHA TRIKU*

Autor wskazuje na ideologię atrakcji jako nieodrodny kinu element konstytuujący jego naturę, poczynając od narodzin w XIX w. po dzień dzisiejszy. Podkreśla ciągłość wynikającą z ontologicznego pokrewieństwa wczesnych atrakcji i współczesnych, cyfrowych efektów specjalnych (np. trik substytucji z przenikaniem i wielokrotną ekspozycją a współczesna estetyka kompozytowania powierzchni obrazowych za pomocą blue screenów; Mélièsowski aktor-figurant a współczesna technika *motion capture*). Gwóźdź dowodzi ponadto, że Méliès twórczo i perfekcyjnie rozgrywał interfejs: teatr – kino. Wzbogacając teatr ruchomymi obrazami i nie rugując sceny z kina (zachowując np. status performerów aranżującego środowisko akcji), prowadził zaawansowane gry intermedialne. W tym sensie Gwóźdź uznaje Mélièsa za prekursora współczesnych metod designowania obrazu filmowego, które z pracy „na obrazie” (a nie z *mise-en-scène*) czynią właściwe środowisko triku i prowadzą do eskalacji tego, co niemożliwe: wrażenie rzeczywistości oparte na *mimesis* zostaje zastąpione wrażeniem rzeczywistości jako triku.

### **Joachim Paech** *ZE SCENY NA EKRAKINOWY: ZNIKNIĘCIE DAMY*

Artykuł jest poświęcony szczegółowej anatomii bazowego triku Georges’a Mélièsa zaprezentowanego najpierw w Teatrze Robert-Houdin jako numer *variétés*, a potem – w postaci stechnicyzowanej wskutek zastosowania triku substytucji – przeniesionego do filmu *Escamotage d’une dame chez Robert-Houdin* (1896). Autor śledzi napięcia między iluzją sceny a trikiem substytucji w filmie, wskazując na intermedialny charakter efektu, który połączył iluzję sceniczną z kinem, a z Mélièsa uczynił autora teatru i kina. Paech wskazuje ponadto na jego żywotność w kinie współczesnym, analizując różne strategie adaptacji triku substytucji w filmach: *Prestiż* (2006) Christophera Nolana, *Starsza pani znika* (1938) Alfreda Hitchcocka, *Scoop – gorący temat* (2006) i *Magia w blasku księżycy* (2014) Woody’ego Allena oraz *Nowojorskie opowieści* (1989) Martina Scorsese, Francisca Forda Coppoli i Woody’ego Allena.

### **Stéphane Tralongo** *„FLÂNERIE”, CIELESNOŚĆ I FILM W MUSIC-HALLU. GEORGES MÉLIÈS W ŚWIECIE MODERNISTYCZNYCH PRZYJEMNOŚCI MIEJSKICH*

Artykuł stanowi propozycję namysłu nad „rozbitą przestrzenią” music-hallu, rozpatrywaną jako przykład nowej przestrzeni miejskiej, w której na początku XX w. kino jest przedmiotem regularnej konsumpcji w warunkach podobnych do tych, w jakich zachodzi praktyka *flânerie*. Starając się przywrócić kino architekturdzie „przechodniej”, jaką kreuje music-hall, autor bada ideę mobilności widzów, wychodząc od tych sposobów zajmowania przestrzeni i korzystania z niej, które podkreślają rolę widzenia i patrzenia (*la vision*), przechadzania się bez celu i konsumpcji. Okazuje się, że analizowane pod tym kątem filmy Georges’a Mélièsa, jak i te z udziałem Harry’ego Houdiniego, zajmują centralne miejsce w układzie atrakcji zmierzających do ponownego rozbudzenia w widzach strachu przed wypadkiem, a w szczególności przed

„kolizją” między tym, co żywe, a tym, co mechaniczne, w przestrzeni, która – jak się wydaje – chroni publiczność przed zagrożeniami bulwarów.

### **Natalia Gruenpeter *W MGNIENIU MIGAWKI. NOWE ŻYCIE TRIKÓW EADWEARDA MUYBRIDGE’A***

Celem artykułu jest ukazanie roli, jaką w wypracowaniu sztuczki z lewitacją odegrała twórczość Eadwearda Muybridge’a, a także szeroko rozumiana fotografia migawkowa, doskonalona w końcu XIX w. między innymi przez braci Lumière. Autorka akcentuje wizualną fascynację spektakularnymi obrazami ciała zawieszzonego w powietrzu, która może przybierać rozmaite formy: od efektu zatrzymania ruchu, nasuwającego na myśl także zamrożenie czasu, przez sugestię zawieszenia prawa ciężenia, aż do wizualizacji różnych wymiarów czasowych możliwej dzięki filmowej mobilizacji spojrzenia. Czyniąc punktem wyjścia pokrewieństwo między studiami Muybridge’a a efektem *bullet time*, autorka przygląda się także związkom między różnymi wariantami sztuczki funkcjonującymi na przełomie XIX i XX w. oraz współcześnie. Popularność tego motywu we współczesnej kulturze audiowizualnej Gruenpeter rozpatruje nie tylko na przykładzie wybranych filmów, ale i w kontekście rekreacyjnego nurtu fotografii oraz sztuki iluzjonistycznej.

### **Andrzej Dębski *OD SZTUK WIDOWISKOWYCH DO KINA ATRAKCJI, CZYLI O INTERMEDIALNOŚCI TRIKU FILMOWEGO***

W swym artykule Dębski zwraca uwagę na intermedialne powiązania kinematografu i jego zakorzenienie w XIX-wiecznej sztuce widowisk. Odwołując się do prac Toma Gunninga, André Gaudreaulta czy Martina Loiperdingera, a także opierając się na przykładach niemieckich i wrocławskich (m.in. spektakle Eden-Theater Schenka, przedstawienia Teatru Liebicha, reklamy latarniane Fiedlera), ukazuje szeroki kontekst początków kinematografii. Wskazuje także na pokrewieństwo trików filmowych ze „sztuczkami” znanymi ze starszych mediów (teatr iluzji, latarnia magiczna, teatr mechaniczny) i dekonstruuje mit, jakoby Méliès wynalazł „pierwszy trik filmowy”. Autor podkreśla ponadto bogactwo i różnorodność wczesnego kina atrakcji, dla którego charakterystyczna była „radość eksperymentowania”.

### **Tomasz Majewski *WIDŁAK – OD PIROTECHNIKI DO KSEROGRAFII. W STRONĘ (BIO)ARCHEOLOGII MEDIÓW***

Artykuł jest próbą przedstawienia rośliny o nazwie widłak goździsty (*lycopodium clavatum*) jako czynnika, który legł u podłoża zmian w estetyce późnobarokowych przedstawień teatralnych Giovanniego Servandoniego w XVIII w., a także stał się katalizatorem nowych form pirotechniki, które swą kontynuację znalazły we wczesnym okresie kina, a nawet współcześnie – w występach niemieckiego zespołu muzyki industrialnej Rammstein. Widłak ujawnia nowy wymiar intermedialności łączącej muzykę, teatr, malarstwo, a także – nienależące do dziedziny sztuki – oprzyrządowanie do pomiaru fal dźwiękowych, silnik spalinowy i kserografię. W swym artykule Majewski posługuje się teorią aktora-sieci autorstwa Bruno Latoura, odnosząc ją do postępu technicznego w zakresie metalurgii, pirotechniki i trików teatralnych, te zaś łącząc z tytułową rośliną. Rozważania dotyczące widłaka stają się również okazją do zaproponowania perspektywy bio-archeologii mediów jako komplementarnej do geologii mediów już ustanowionej przez Jusiiego Parikkę.

### **Janusz Musiał *BŁĄD JAKO TRIK W KONTEKŚCIE FOTOGRAFII I FILMU***

Autor podejmuje próbę namysłu nad postawą akceptacji błędu ze strony autora (twórcy) jako celowego aktu tworzenia przestrzeni wizualnych. Chodzi o błąd wykorzystywany jako trik w kontekście medium fotografii i filmu. Musiał omawia wybrane przykłady, w których medium filmu na swój sposób wykorzystuje szereg autonomicznych środków wyrazu, technik i

technologii wizualizacji, jakie w ciągu dekad zostały wypracowane przez medium fotografii. W artykule został poruszony wątek obrazów realizowanych bez użycia kamery, zjawisko stroboskopowe i efekt powidoków, obrazów w negatywie, procedur zawłaszczania materiałów archiwalnych oraz ich remiksów, obrazów powstających na skutek zakłóceń fotochemicznych, elektromagnetycznych czy usterek cyfrowych. Estetyka błędu to rodzaj twórczego podejścia do aktu tworzenia, który opiera się na destrukcji i redukowaniu zasadniczej funkcji medium (tj. wiernego dokumentowania). Obrazy-triki, których fundament jest oparty na błędach i usterkach, stanowią wyraz dążenia do nadrzędnego celu, jakim staje się poszukiwanie wizualnych fenomenów drzemiących w samym medium oraz w sposobie subiektywnej rejestracji i transformacji informacji o otaczającym świecie.

**Justyna Hanna Budzik (RE)KONSTRUKCJA RODZINNEJ HISTORII. FOTOGRAFICZNY BŁĄD W FUNKCJI TRIKU**

Autorka zastanawia się nad trikowym charakterem dwóch zdjęć, w których nałożenie kadrów jest przypadkowe, a więc nie należą one do kręgu fotografii rekreacyjnej czy spirytystycznej. Interpretacja fotografii z archiwum rodzinnego zostaje wpisana w szerszy kontekst filozofii fotografii, z odwołaniami m.in. do teorii Rolanda Barthes'a, François Soulages'a, Pierre'a Bourdieu i Marianny Michałowskiej. Budzik porusza również wątek relacji między fotografiami a narracją rodzinną, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób niezamierzenie trikowe zdjęcia wpływają na konstruowanie *fantazmatycznej genealogii* (określenie Joanny Bator).

**Krzysztof Jajko, Michał Pabiś-Orzeszyna NIESPORCZAKI, LASERY I PRZEMIANY W STALI. ATRAKCJE POLSKIEGO KINA OŚWIATOWEGO**

Artykuł dotyczy funkcji spektaklu – wraz z metodami jego wytwarzania oraz poświęconymi mu dyskusjami – w filmach oświatowych powstałych w okresie Polski Ludowej. Podstawowe pytanie badawcze, jakie stawiają sobie autorzy tekstu, dotyczy napięcia między ideologiczną i estetyczną integralnością dyskursu edukacyjno-naukowego (dla którego film oświatowy miał być wehikułem) a teatralnością i rozpraszającym ekshibicjonizmem charakterystycznym dla estetyki triku, która bywa w tych filmach eksponowana. A zatem: jakie miejsce w realizacjach idei filmu oświatowego zajmowały rozmaite zabiegi „uniezwykające” (takie jak chociażby zdjęcia mikroskopowe czy poklatkowe) i jak funkcje te były rozumiane przez twórców filmowych? Kompleksowa odpowiedź na to podwójne pytanie zakłada: 1) naszkicowanie historiograficznej perspektywy badania trikowości w filmach oświatowych; 2) ustalenie wyjściowego paradygmatu instytucjonalnego i stylistycznego, w ramach którego filmy te funkcjonowały w Polsce Ludowej; 3) analizę prób wyjścia poza schemat „efektu dydaktycznego” podejmowanych przez Włodzimierza Puchalskiego oraz Karola Marczaka i innych; 4) analizę alternatywnych wobec Puchalskiego i Marczaka metod problematyzowania relacji między widowiskiem a „efektem dydaktycznym” na przykładzie Jerzego Popiela-Popiołka i Romana Woźniakowskiego.

**Piotr Aptacy TĘCZA ARYSTOTELESA. DROGA ANIMACJI KOMPUTEROWEJ DO PIERWSZYCH EFEKTÓW CYFROWYCH W FILMIE**

Pojawienie się w latach 70. XX w. pierwszych generowanych komputerowo efektów specjalnych na zawsze zmieniło oblicze światowej kinematografii. Przełom ten stał się możliwy dzięki pracy inżynierów, programistów i filmowców eksperymentatorów, którzy przez dwie wcześniejsze dekady zajmowali się rozwijaniem algorytmów graficznych i odkrywaniem potencjału artystycznego nowej, cyfrowej wizualności. Okres ten cechowała wyjątkowa atmosfera kreatywności uzyskana dzięki kooperacji jakże odmiennych od siebie środowisk artystycznych i naukowych. Proces kształtowania się tej zależności można

prześledzić, odwołując się do osiągnięć braci Whitney, Ch. Csuriego, P. Foldesa oraz pracowników ośrodków badawczych (jak K. Knowlton, H. Gouraud, E. Catmull i inni). Okazuje się wtedy, że wczesne cyfrowe animacje, które fascynowały widzów takich pozycji, jak *Świat Dzikiego Zachodu* (*Westworld*, 1971) Michaela Crichtona, *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977) George'a Lucasa czy *Czarna dziura* (*Black Hole*, 1979) Gary'ego Nelsona, są odziedziczonym przez kino spadkiem po innowacyjnych dokonaniach twórców eksplorujących od lat 50. domenę animacji komputerowej.

### **Wojciech Sitek *MECHANICZNE EFEKTY SPECJALNE A GROZA DEFORMACJI***

W latach 80. XX w. ciągłe usprawnianie możliwości warsztatowych kina korespondowało z nowymi tendencjami w horrorze i próbami redefinicji zjawiska odbioru filmowego według kategorii badań kognitywnych. Autorzy nurtu *body horror* zaproponowali specyficzny mechanizm odkrywania świata przedstawionego. Narracja cielesnego filmu grozy wymagała od widza niemal detektywistycznego zaangażowania w dochodzenie przyczyny zdarzeń, a jednocześnie konsekwentnie zbliżała odbiorcę do widowiskowych obrazów destrukcji ciała. Balansując między tym, co ukryte, i tym, co wystawione na pokaz, horror fizycznych doznań okazał się nośnikiem hybrydycznych historii, w których kontrapunktem dla drastycznej dosłowności uczyniono zniuansowane studium potworności. Spektakle grozy reżyserowane między innymi przez Johna Carpentera i Davida Cronenberga, burząc podstawowe schematy kategoriaalne, oprócz lęku towarzyszącego niedopowiedzeniom budziły też fizjologiczny wstręt, będący rezultatem ujawnienia cielesnej obrzydliwości. Za sprawą mechanicznych efektów specjalnych maszyna projekcyjna kina, będąca aparaturą oddziaływania psychicznego, zaczęła też pełnić funkcję stymulatora doznań fizycznych.

### **Jan Stasiński *CIAŁO BIOLOGICZNE VS. CIAŁO EKRANOWE – DYNAMIKA NAPIĘĆ W KINIE EFEKTÓW SPECJALNYCH***

Kino trikowe od swoich początków pozwalało modyfikować i rozszerzać właściwości ludzkiego (jak również nie-ludzkiego) ciała pokazywanego na ekranie. To, co w końcowym obrazie filmowym stawało się ciałem nadludzkich herosów, hybrydą elementów ludzkich i nieludzkich, ciałem zwielokrotnionym, jak również ciałem okaleczonym, przekładało się w historii kina i w jego współczesnych praktykach cyfrowych także na budowę skomplikowanych techniczno-biologicznych aparatów, w których ciała aktorów i innych istot żywych biorących udział w realizacji dzieła filmowego były poddawane różnorodnym rekonfiguracjom, absorpcji elementów wirtualnych, a także swego rodzaju presjom i napięciom. Owe napięcia wymagały od ciał biologicznych i ich agentów przystosowywania się do aparatu, wypracowywania technik negocjacji, czasem wiązały się z różnorodnymi ograniczeniami, a nawet z cierpieniem. Dialektyka ciała ekranowego i biologicznego zostaje w artykule przedstawiona w perspektywie historycznej, ze szczególnym uwzględnieniem kina współczesnych efektów cyfrowych. Stasiński omawia wybrane techniki realizacyjne, w których uwidacznia się dyskurs napięć między technologią a ciałem, np. wybrane formy protetyki filmowej i charakteryzacji, technologie unieruchamiające ciała aktorów, konkurencyjne modele budowania ciał ekranowych (wirtualne i biologiczne odpowiedniki).

### **Olga Bobrowska *CHIŃSKA ESENCJA, ZACHODNI TRIK. MALARSTWO TUSZU I WODY W FILMIE ANIMOWANYM***

Artykuł jest próbą zrekonstruowania koncepcji ideologicznych oraz metod artystycznych, jakie postulowali oraz praktykowali twórcy chińskich filmów animowanych inspirowanych tradycyjnym malarstwem, stanowiących realizację odgórnie narzuconego wyzwania o charakterze ideologicznym. Analizie zostaje poddany proces realizacji filmów wykonanych w malarskiej technice tuszu i wody. Autorka odwołuje się do czterech filmów, które powstały w

Szanghaju w latach 1960-1988 i zajmują ważną pozycję w utrwalonym kanonie. Rozwój historyczny chińskiej animacji zostaje ujęty w ramach koncepcji zasadniczych dla współczesnej myśli estetycznej oraz praktyki artystycznej: *zhongti*, *xiyong* (chińska substancja, zachodni środek), *minzu* (sztuka narodowa) oraz *meishu* (sztuki piękne).

## CIAŁO I TECHNIKA

### **Sławomir Masłoń *SENS W MASZYNIE – BUSTER KEATON I „GENERAL”***

W swym artykule Masłoń argumentuje przeciwko takim interpretacjom *General* (1926) Bustera Keatona, które przedstawiają ten film jako krytykę mechanizacji, a co za tym idzie – dehumanizacji ludzkiego życia w nowoczesnym świecie. Wychodząc od definicji Bergsona, dla którego esencją komedii jest „mechaniczność powlekająca życie”, i uwzględniając romantyczną proveniencję tej definicji (idee organicznego dzieła sztuki, sentymentalnej wewnętrżności itp.), autor stara się pokazać, że wbrew tej tradycji to właśnie „bezduszne” ciało jest przedstawione w filmie jako interesujące oraz że owo ciało, a nie spontaniczna duchowość, jest źródłem autonomii głównego bohatera i jego poetyckiego uroku. Co więcej, jeśli wziąć pod uwagę formę filmu, tylko „mechanicznie” skonstruowany slapstickowy wątek – oparty na pogoni, ukazujący stawanie się Johnny’ego maszyną – można uznać za samowystarczalny, choć zostaje on „zanieczyszczony” przez narzucone mu, rzekomo organiczne, sentymentalne i heroiczne konwencje. W ten sposób (zarówno w treści, jak i formie) film ten nie tylko odnosi się do uroszczeń spontaniczności i sentymentalnej organiczności, lecz także może być uznany za ocenę tej strony walczącej w wojnie secesyjnej, której tożsamość odwołuje się do tego rodzaju wartości.

### **Adrianna Michno *„CZY PATRZYSZ UWAŻNIE?” AUTOTEMATYZM W „PRESTIŻU” CHRISTOPHERA NOLANA***

Tekst jest poprowadzoną w kluczu autotematycznym analizą filmu *Prestiż* (2006) Christophera Nolana. Trzy fazy doskonałej sztuczki magicznej zaprezentowane w pierwszych i ostatnich minutach projekcji odpowiadają trzyetapowej, szkatułkowej metodzie opowiadania filmowego zastosowanej przez reżysera. Kolejność oraz charakter elementów składowych mogą zostać z powodzeniem porównane ze schematami używanymi w kinie popularnym, co wraz z subtelnymi odniesieniami do postaci związanych z narodzinami kina dopełnia metafilmowego spojrzenia na twórczość Nolana.

## Z HISTORII FILMU

### **Michał Mróz *WOJENNE LOSY „POLSKIEGO DISNEYA”***

Artykuł jest poświęcony wojennej twórczości Włodzimierza Kowański, pioniera filmu animowanego, rysownika, konstruktora oraz żołnierza armii Władysława Andersa. Na podstawie wywiadów, artykułów prasowych, wspomnień innych żołnierzy oraz rysunków samego twórcy autor stara się zrekonstruować tułaczkę Kowański po klęsce kampanii wrześniowej. Artysta na początku wojny przemierzał syberyjską tajgę jako jeden z sowieckich więźniów, a następnie wstąpił w szeregi armii polskiej. Artykuł ukazuje, w jaki sposób Kowańko prowadził swoją działalność artystyczną pomimo trudów wojennej tułaczki i sytuacji ciągłego zagrożenia. Tekst jest wreszcie próbą zdefiniowania sposobu, w jaki myślenie charakterystyczne dla języka animacji filmowej było obecne w jego pracach rysunkowych, graficznych czy teatralnych.

## OKIEM I UCHEM

### **Marcin Giżycki *ORKIESTRA SIERŻANTA PIEPRZA W ŻÓLTEJ ŁODZI PODWODNEJ. O PLYCIE I FILMIE, KTÓRE ZMIENIŁY POPKULTURĘ***

W 1966 r. Beatlesi podjęli odważną decyzję: będąc u szczytu popularności, postanowili skończyć z koncertami na żywo. Po pożegnalnym koncercie wzięli kilkumiesięczny urlop nie tylko od występów, ale też nagrań i w ogóle wspólnych działań. Publika spekulowała, czy to koniec zespołu, czy zawiniły kłótnie czy też wypalenie muzyków. Jednakże w 1967 r. Beatlesi wrócili do studia i nagrali „najważniejszy album w historii rocka” – *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Giżycki pisze o historii powstania albumu, jego charakterze, okładce, wpływie na popkulturę, a przede wszystkim o tym, w jaki sposób przyczynił się do powstania filmu *Yellow Submarine*, animowanego arcydzieła reżysera George'a Dunninga i rysownika Heinza Edelmana.

### **KSIĄŻKI O FILMIE**

#### **Przemysław Strożek *MASZYNA CHAPLINA, CZYLI AMERYKANIZM W SOWIECKIEJ ROSJI***

Recenzja książki Owena Hatherleya *The Chaplin Machine. Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde* (2016). Strożek omawia główne idee pracy Hatherleya, który pod postacią terminu „Chaplin (slapstick) Machine (taylorizm-fordyzm)” analizuje wizję amerykańizmu i amerykańskiego snu w kulturze lewicowych awangard, zwracając tym samym uwagę na znaczenie wyobrażeń Ameryki dla kształtowania nowej proletariackiej kultury w duchu konstruktywizmu. Recenzent pokazuje, w jak konsekwentny sposób brytyjski autor analizuje zależności między dwiema wielkimi triadami: slapstick – taylorizm-fordyzm – amerykańizm = cyrk – komunizm – konstruktywizm, kreśląc interesujące relacje między tym, co amerykańskie, a tym, co rosyjskie w obszarze nowego myślenia o kulturze lat 20. i 30.

#### **Monika Talarczyk-Gubała *POLSKIE KAMERONKI***

Talarczyk-Gubała recenzuje książkę Małgorzaty Radkiewicz *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918-1939* (2016). Na wstępie zauważa, że badaczka od lat konsekwentnie wzbogaca polską literaturę filmoznawczą o pozycje poświęcone sztuce i kinu kobiet, teorii i praktyce filmowego feminizmu oraz płci kulturowej. W omówieniu książki recenzentka szczegółowo przedstawia jej konstrukcję i najważniejsze tezy. Wskazuje, że tytułowe modernistki to kobiety nowoczesne, intelektualistki i miłośniczki kina, które zajmowały się działalnością naukową i krytycznofilmową, ale też wchodziły w amatorskie relacje z filmem, co przejawiało się w ich aktywności kinofilskiej. Talarczyk-Gubała zwraca uwagę, że najbardziej zajmujące są te fragmenty książki, w których czytamy o wzajemnych relacjach modernistek. Małgorzacie Radkiewicz udaje się w gąszczu informacji prasowych oraz innych archiwalnych dokumentów znaleźć dowody kontaktów towarzyskich między pisarkami, krytyczkami i kobietami kina, na przykład między Stefanią Zahorską, Franciszką Themerson i Marią Kuncewiczową. W zakończeniu recenzentka stwierdza, że otwierając najnowszą książkę Małgorzaty Radkiewicz, otwieramy kobiece archiwum polskiego dwudziestolecia międzywojennego.

#### **Andrzej Pitrus *MŁODZI (I ZDOLNI) O ANIMACJI***

Autor przedstawia recenzję pracy zbiorowej *Obsession, Perversion, Rebellion. Twisted Dreams of Central European Animation* pod redakcją Olgi Bobrowskiej i Michała Bobrowskiego (2016). Ta angielskojęzyczna publikacja gromadzi – jak zauważa Pitrus – teksty o ambicjach naukowych, choć czasem są one bliższe nieco „unaukowionej” krytyce niż „twardej” nauce. Tematyka została zawężona do animowanego kina Europy Środkowej, ale

dodatkowo uzupełniono ją o wątki włoskie. Jak przekonują redaktorzy tomu, animowane kino Italii (zwłaszcza północnych Włoch) pozostaje w bliskiej relacji z realizacjami z krajów Grupy Wyszehradzkiej. Tu natomiast uprzywilejowaną pozycję zajmują Polska i Czechy, bowiem to właśnie w tych dwóch krajach animacja autorska ma, lub przynajmniej miała, się najlepiej. Część pierwsza antologii dotyczy kontekstów kina animowanego, natomiast w części drugiej zaprezentowano cztery *case studies*. W opinii recenzenta książka ta, ze względu na język publikacji, może być na świecie doskonałą wizytówką kina animowanego z tej części Europy.

### **Patrycja Włodek *TOM TYKWER – WIZJONER KINA***

Recenzja książki *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwera* (2016) autorstwa Ewy Fiuk. Włodek zwraca uwagę, że recenzowana publikacja nie jest tradycyjną monografią Tykwera, ani tym bardziej jego biografią. Ewa Fiuk, znawczyni współczesnego kina niemieckiego, nie idzie utartą ścieżką omawiania „życia i twórczości” oraz chronologicznego analizowania kolejnych filmów. Zamiast tego koncentruje się na wątkach i obsesjach obecnych w twórczości tego reżysera, a także na kwestiach technicznych. Recenzentka detalicznie prezentuje budowę książki i zawartość poszczególnych rozdziałów, a jednocześnie poddaje je konstruktywnej krytyce. W ocenie Patrycji Włodek wielką zaletą tej książki jest dająca o sobie znać biegłość Fiuk w kwestiach technologicznych, które nie doczekały się w Polsce zbyt obszernej literatury. W zakończeniu pojawia się sugestia, że publikacja ta może być zajmująca nie tylko dla czytelników zainteresowanych kinem Tykwera bądź współczesną kinematografią niemiecką, ale również dla osób szukających mniej konwencjonalnego podejścia do zagadnienia kina autorskiego oraz spragnionych przystępnych analiz kwestii technologicznych.

### **Noty o autorach**

### **Summary**

### **Table des matières**