

W numerze m.in.:

CIAŁO AKTORA – CIAŁO FILMOWE

Paul Coates *TWARZE I „TWARZOWOŚĆ”*

Artykuł jest rozdziałem z książki Paula Coatesa *Screening the Face* (2012). Zbliżenie ludzkiej twarzy jest wystarczająco ważne, by uznać je za punkt wyjścia czy wstępne założenie dekretnujące dialektykę modernistycznej fragmentaryzacji ciała i nostalgii za aurą pełni. Zbliżenie może być najbardziej dialektycznym chwytem filmowym, odzwierciedlającym zawieszenie filmu między fabułą a dokumentem. Zajmuje bowiem miejsce jednocześnie „w obrębie” opowieści, jak i „poza” nią, będąc bliskim sąsiadem fotosu. Zbliżenia wysuwają na plan pierwszy aktorów, a ich oczywistej promocji może towarzyszyć wzmoczona rola reżyserskiej podmiotowości lub kontroli. Odnosząc się do koncepcji teoretycznych Béli Balázsa, Gilles’a Deleuze’a, Emmanuela Levinasa, Rolanda Barthes’a i Siegfrieda Kracauera, a także analizując funkcję twarzy i „twarzowości” w *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego (twarz tajemniczego „młodego mężczyzny”) oraz *Męczeństwie Joanny d’Arc* Carla Theodora Dreyera, Coates usiłuje zidentyfikować specjalną rolę *twarzy w tłumie* (Kieślowski) i *dokumentu twarzy* (Dreyer). Autor podejmuje również kwestię dokumentu i funkcji twarzy stanowiącej niejako gwarancję prawdy. Tekst zamykają odniesienia Coatesa do koncepcji Sørensa Kierkegarda oraz do jego kategorii ludzkiego usposobienia, tego, co etyczne.

Grzegorz Piotrowski, Karol Szymański *MARILYN MONROE 1962*

W kreacjach filmowych Marilyn Monroe od drugiej połowy lat 50., a zwłaszcza od początku lat 60., w ówczesnej przemianie jej fizycznego wizerunku, a także w działaniach, jakie podejmowała w celu zmiany swego statusu Piotrowski i Szymański widzą symptomy procesu wyzwalania się gwiazdy-*marionetki* spod dominacji reguł i oczekiwań „hegemonów hollywoodzkiego spektaklu”. Na podstawie ostatniego, niedokończonego filmu Monroe *Coś trzeba dać* oraz jej sesji zdjęciowych z 1962 r. – Berta Sterna dla „Vogue’a” i George’a Barrisa dla „Cosmopolitan” – autorzy analizują, w jaki sposób Monroe wybijała się na twórczą (i kobiecą) autonomię poprzez zmianę sposobu używania swej dojrzałej, naznaczonej wiekiem i doświadczeniami cielesności jako narzędzia ekspresji aktorskiej. W 1962 r. następuje wyraźny odwrót od MM jako gwiazdy, seks-symbolu, metafory czy idei w kierunku Marilyn Monroe – aktorki, dojrzałej i niezależnej kobiety, konkretnego człowieka (z całą jego realną fizycznością i cielesnością), Zdarzenia.

Sebastian Jagielski *PERFORMATYWNE IDENTYFIKACJE*

Geje przez lata odwoływali się do tekstów, podmiotów i znaków należących do kultury dominującej, nadając im alternatywne i subkulturowe znaczenia. Teksty te dostarczały im – zwłaszcza w epoce przedemancypacyjnej – języka pozwalającego wyrazić ich doświadczenia. Jagielski przedmiotem swego zainteresowania czyni związki łączące homoseksualnego widza z kobiecymi gwiazdami (diwami): analizuje powody, dla których gejowski widz tak chętnie podąża w stronę filmowych obrazów, rodowód fascynacji homoseksualistów diwami oraz wątpliwości, jakie rodzi ta afiliacja. Za ilustrację służy mu wizerunek Violetty Villas, kobiety-monstrum, która przez arbitrowi dobrego smaku została uznana za odpad. Jej ciało było karnawałową maskaradą, ekscesem, którego nie sposób zaakceptować. Ale ciało to okazało się potworne dopiero w zderzeniu z kontekstem (PRL). Gwiazda w swym wizerunku łączyła

to, co abiektalne z kampem, który przez parodystyczną hiperbolizację podważa dominujące wzorce płci i seksualności. Villas i „cioty” łączy miejsce, które przyszło im zająć – poza wszelkimi granicami.

Paulina Kwiatkowska *RYTMY SOMATOGRAFICZNE – LUCYNA WINNICKA W FILMACH JERZEGO KAWALEROWICZA*

Podążając za Pierre'em Brossardem, ale także Romanem Ingardenem i jego koncepcją warstwowej budowy dzieła filmowego oraz Walterem Benjaminem problematyzującym status aktora filmowego, autorka sięga po zaproponowane w swojej wcześniejszej książce pojęcie somatografii, które może ułatwić analizę filmu zorientowaną na kwestię obecności ciała aktora w obrazie filmowym. Analiza postaci kreowanych przez Lucynę Winnicką w trzech filmach Jerzego Kawalerowicza (*Pociąg*, *Matka Joanna od Aniołów* i *Gra*) pozwala wskazać na dominujące w nich rytmy somatograficzne, które są determinowane przez bardzo różne zabiegi: sposób filmowania, decyzje formalne, techniczne i estetyczne, ekspresję aktora w przestrzeni filmowej i w przestrzeni kadru, interakcje między aktorami oraz między aktorem a kamerą. Ostatecznie celem jest refleksja nad modernistycznym statusem ciała w obrazie filmowym, które nie może być dłużej traktowane ani jako podstawowa obsesja kina, ani jako to, co kino musi przekroczyć czy porzucić, by odkryć myśl.

Karolina Kosińska *TAM ICH NIE MA. CIAŁO POP-GWIAZDY W „SUPERSTAR: THE KAREN CARPENTER STORY” I „I’M NOT THERE” TODDA HAYNESEA*

W filmach Todda Haynesa cielesność postaci zajmuje miejsce centralne. Ciało jest obszarem, na którym konstruowana jest tożsamość, jest także tej tożsamości nośnikiem. Jednak Haynes nie przedstawia ciała jako znaku wskazującego na głębię psychologiczną postaci; nie ma ono również charakteru predyskursywnego, nigdy nie jest naturalne i samostanowiące. Tak jak i tożsamość, ciało jest jedynie konstruktem ukształtowanym pod presją danego porządku społecznego i kulturowego. Analizując sposób traktowania cielesności postaci i aktorów w dwóch filmach reżysera – *Superstar. The Karen Carpenter Story* (1988) i *I’m Not There* (2007) – autorka próbuje opisać strategię autorską Haynesa. W *Superstar*, opowiadającym o Karen Carpenter, zmarłej w 1983 r. gwiazdce muzyki pop, pierwszej ofierze anoreksji, we wszystkich rolach obsadził lalki Barbie. W *I’m Not There*, eksperymentalnej biografii Boba Dylana, główna rola została rozpisana na sześciu aktorów (wśród których była i kobieta, i nastoletni czarnoskóry chłopiec). Ciało pełni w tych filmach funkcję znaku, dystansuje widza i każe mu postaci raczej interpretować, a nie identyfikować się z nimi. Niebagatelną rolę pełni tu także „ciało” filmu: Haynes żongluje schematami i konwencjami filmowymi, odwołuje się do kina gatunków, wykorzystuje klisze i zapożyczenia. Tak potraktowane ciała postaci i ciała filmów wskazują na niezwykle potencjał interpretacyjny filmów Haynesa.

Grażyna Stachówna *KINOWI PROTEUSZE. CIAŁO JAKO NARZĘDZIE I ŚRODEK ARTYSTYCZNY*

Ciało ludzkie jest ważnym elementem kultury symbolicznej. Jego wiek, wygląd, ekspresja połączone z noszonym ubraniem, wykonywanymi ruchami, gestami i mimiką mogą być źródłem doznań estetycznych oraz skutecznym sposobem komunikacji niewerbalnej. Młodość – starość, uroda – brzydota, seksowność – aseksualność, elegancja – zaniedbanie itd. charakteryzują ludzi w życiu, definiują ich społecznie, stratyfikują klasowo. Poprzez ciało wyrażają się także wewnętrzne interakcje człowieka, jego zamierzenia, myśli i emocje. W specjalny sposób dotyczy to aktorów pojawiających się na scenie teatralnej i ekranie kinowym. Przedmiotem opisu są w eseju Stachówny ciała aktorów – „zmiennie”, przekształcające się, będące środkiem wyrazu artystycznego, stające się elementem twórczej kreacji. Podrozdział *Szminki, peruki i gorsety...* autorka poświęca sztuce charakteryzacji

ułatwiającej spektakularną zmianę cielesności, część *Zmarszczki, skalpel i kolagen...* – odważnemu wykorzystaniu wyglądu sprokurowanego aktorom przez czas i ich walce z postępującymi zmianami biologicznymi, zaś część *Aktorski Proteusz – Benedict Cumberbatch* – opisowi zmian wizerunkowych, jakie prezentuje w filmach ten angielski aktor.

Rafał Syska *CIAŁO W FILMOWYM NEOMODERNIZMIE*

Tematem szkicu jest analiza metod przedstawiania ciała aktora i bohatera we współczesnym kinie autorskim. Na egzemplifikację opisu zostały wybrane trzy strategie artystyczne zaproponowane przez Bruno Dumonta, Alberta Serre i Aleksandra Sokurowa – reżyserów wpisujących się w tendencję filmowego neomodernizmu. Obecność ciała aktora i bohatera stanowi u każdego z nich cel interesujących działań, choć wynika z różnych postaw światopoglądowych i koncepcji estetycznych. Łączy je opór wobec klasycznych technik aktorstwa psychologicznego, rezygnacja z konwencjonalnej emotywności, indywidualizacja i personalizacja bohatera oraz intensywna obserwacja idiosynkrazji aktora i filmowej postaci. Do tego należy dodać kluczowy dla nich wątek intymności doświadczeń i eksploracji sfery fizjologicznej, a także motyw fizycznej ofiary i temat sakralizacji ciała.

OBRAZ CIAŁA – OBRAZ KULTURY

Waldemar Frąc *CIELESNOŚĆ FILMU, FILMOWOŚĆ CIAŁA*

Cielesność kina stała się znaczącym fenomenem w perspektywie namysłu antropologii filozoficznej. Wydaje się, że kinowe rozpoznania ludzkiej zewnętrznosci nie mają granic, co jest znaczące dla doświadczania i myślenia sprawy człowieka w ogóle. Kino jednak, wbrew oczywistej sugestii, nie spełnia się w obrazowym dyskursie miłosnym, lecz poprzez zdolność transcendencji czasoprzestrzennego kontinuum; przede wszystkim ukazuje tajemnicę czasowości ciała. Stąd bierze się filmowa fascynacja egzystencjalnymi granicami wyznaczanymi cielesną temporalnością. Wpłynęła ona także nie tylko na doświadczenie własnego ciała, ale i na sam sposób myślenia, na ideologiczną kreację rzeczywistości. Ludzka materialność stała się swoistą odpowiedzią na ideową pustkę, którą zrodziła druga połowa XX w. Dlatego zapamiętanie w ciele samo w sobie stało się podstawowym rysem współczesności, choć głębszy namysł antropologiczny musi zauważać w nim oczywistą niewystarczalność.

Sławomir Sikora *O „MIŁOŚCI” MICHAELA HANEKEGO TROCHĘ INACZEJ. APORIE CIELESNOŚCI*

Michael Haneke nie po raz pierwszy stawia przed swoimi widzami wyzwanie. Jak rozumieć to, co film przedstawia i ukazuje? Jak rozumieć to, co film „opowiada”? Autor eseju stara się wskazać na performatywny charakter filmu i wagę cielesności w przedstawieniu, „opowiedzeniu” tej historii. Twierdzi, że działania (wykonanie) są w tym filmie ważniejsze niż słowa i że to dlatego ten film może tak mocno oddziaływać na widza. „Performatywność” filmu wymusza na widzu inny rodzaj refleksji, zdecydowanie przekraczający łatwe do jednoznacznego zwerbalizowania znaczenia. Reżyser stawia też bardzo mocno kwestię samostanowienia człowieka, możliwości decydowania o własnym losie nawet wówczas, gdy ów los trudno wziąć już we „własne ręce”. Przedstawia sytuację, „miejsce”, gdzie jednostka najczęściej „przegrywa” ze zorganizowaną racją „społeczeństwa” opowiadającego się za życiem. Autor artykułu podnosi też kwestię adekwatności tytułu filmu. Dochodzi do wniosku, że zdanie Gabriela Marcela, który twierdzi, że kochać to znaczy mówić drugiej osobie: ty nigdy nie umrzesz, paradoksalnie jest bardzo adekwatne w odniesieniu do tego filmu.

Bogusław Zmudziński *GIUSEPPE ARCIMBOLDI, JAN ŠVANKMAJER I INNI. OD GABINETÓW SZTUKI I OSOBLIWOŚCI DO KOLEKCJI FILMÓW JAKO ZBIORU DZIEŁ OSOBLIWYCH (ZARYS PROBLEMATYKI I TŁA KULTUROWEGO)*

Autor podejmuje próbę zaadaptowania nowożytnego pojęcia gabinetu sztuki i osobliwości dla potrzeb umiejscowienia dorobku kina artystycznego w szeroko pojętym nurcie tradycji kulturowej. Paralelnie do zależności między malarskim fenomenem martwej natury a filmowym fenomenem animacji przedmiotowej Zmudziński odkrywa związki między rozumieniem gabinetu sztuki i osobliwości w twórczości manierysty Giuseppe Arcimboldiego, w kontekście kolekcjonerskiej pasji cesarza Rudolfa II, a funkcjonowaniem tego pojęcia w twórczości surrealisty Jana Švankmajera na tle występowania współczesnych osobliwych kolekcji. Tłem rozważań autor czyni dwa odległe kulturowo i historycznie przykłady: losy relikwii króla Francji Świętego Ludwika IX oraz działalność wystawienniczą kontrowersyjnego anatoma i plastynatora niejakiego dra Gunthera von Hagensa. Dokonując interpretacji twórczości Arcimboldiego i Švankmajera, autor buduje model pięciu poziomów funkcjonowania pojęcia osobliwości w dziełach obydwu artystów. Punktem wyjścia jego konstrukcji jest przyjęcie tzw. interpretacji przedmiotowej w spojrzeniu na relację człowiek – rzeczywistość. W finale rozważań autor stawia tezę, że centralny obszar współczesnej kolekcji filmowych osobliwości wypełniają z jednej strony filmy animowane, zrealizowane techniką animacji przedmiotowej, zaś z drugiej filmy fabularne z osobliwymi protagonistami, którzy tracą podmiotowość (a tym samym także wolność), stając się marionetkami w rękach losu, potężnych, a niezależnych od nich sił, lub – co najdrastyczniejsze – innych ludzi.

Klaudia Rachubińska *„YOU’RE ONE OF ME?” CIAŁO JAKO NOŚNIK TOŻSAMOŚCI W FILMACH DAVIDA CRONENBERGA*

Tematem artykułu są przemiany złożonych relacji między ciałem a tożsamością w twórczości Davida Cronenberga na przestrzeni ponad 25 lat, które minęły od wkroczenia reżysera do kina głównego nurtu. Na przykładzie *Skanerów*, pierwszego filmu stawiającego problem tożsamości w centrum zainteresowania, zostają nakreślone typowe dla wczesnych dzieł reżysera cielesne podstawy tożsamości oraz konsekwencje zatarcia granic ciała dla sposobu odczuwania przez bohaterów własnego „ja”. *Martwa strefa* i *Pajak* wskazują na stopniowe przesuwanie zainteresowań twórcy z zagadnień związanych z przestrzennymi ramami ciała na pytanie o trwałość tożsamości w czasie oraz na problem ciała jako nośnika informacji. Zagadnienia te zostają rozwinięte w dwóch kolejnych filmach reżysera, *Historii przemocy* i *Wschodnich obietnicach*, które stanowią świadectwo zmiany spojrzenia reżysera na ciało i tożsamość; jest to zarazem zmiana perspektywy z indywidualnej na społeczno-polityczną.

Artur Szarecki *NIEUCHWYTNE CIAŁA. O EMOCJACH I AFEKTACH W OBRAZIE FILMOWYM NA PRZYKŁADZIE „HAPPY FLIGHT” SHINOBU YAGUCHIEGO*

We współczesnej humanistyce rozumienie ciała jako substancji lub bytu stopniowo ustępuje miejsca zainteresowaniu procesami, doznaniem i afektami, które przechodzą przez i pomiędzy ciałami. Nacisk na niematerialne i nieświadome przepływy stawia szczególnego rodzaju wyzwania przed badaczem podejmującym analizę filmową, gdyż są to wymiary ludzkiego doświadczenia, które w dużym stopniu nie podlegają werbalizacji i wizualizacji. Szarecki postuluje, aby rozpatrywać ciało jako medium między reprezentacją a materialnością obrazu, uwzględniając zarówno politykę znaczeń skupiającą się na przedstawieniach ciała w obrazie filmowym, jak i politykę doznań związaną z wytwarzaniem afektywnych relacji. Podejście to autor stara się zademonstrować na przykładzie japońskiego filmu *Happy Flight*, argumentując, że choć ukazane w nim obrazy ciała pomijają dynamikę i płynność afektywnych przepływów, te jednak mogą manifestować się w zmysłowych reakcjach na rozwój akcji oraz towarzyszące mu modyfikacje obrazów i dźwięków.

Teresa Rutkowska *GŁOS UWIEŻIONY W CIELE*

Autorka na przykładzie wybranych filmów bada problem „głosu wewnętrznego” (*inner speech*) w filmie w niektórych jego konfiguracjach i funkcjach znaczeniowych wobec reprezentacji ciała w obrazie filmowym. Chodzi tu o głos w pierwszej osobie, artykułowany przez postać, która jest częścią struktury filmowej, głos będący introspekcją prowadzącą do szczególnego wtajemniczenia widza w sferę, do której inne postaci w obrębie dzieła filmowego nie mają dostępu; widz staje się w ten sposób instancją, której obecność uwzględnia się w obrębie dyskursu filmowego. Ten zabieg może mieć różnorakie formy, jak o tym świadczą przykłady takich filmów, jak *Blue* Dereka Jarmana, *Johnny poszedł na wojnę* Daltona Trumbo, *Motyl i skafander* Juliana Schnabla czy *Chce się żyć* Macieja Pieprzycy, ale także *Une simple histoire* Marcela Hanoun czy *Shirley – wizje rzeczywistości* Gustava Deutscha. Głos uwewnętrzny jest rozpatrywany nie tylko w kontekście języka filmowego, ale także w aspekcie symbolicznym i artystycznym.

CIAŁO POLITYCZNE, CIAŁO SPOŁECZNE

Marek Hendrykowski *TOPOS LUDZKIEGO CIAŁA W „OBŁĘŻENIU” JULIENA BRYANA*

W swoim eseju autor przypomina i na nowo odkrywa jeden z najbardziej znaczących filmów dokumentalnych lat 30. Julien H. Bryan (1899-1974) był doświadczonym amerykańskim korespondentem, fotografem i twórcą filmów dokumentalnych. *Obłężenie* (pokazane po raz pierwszy 12 lutego 1940 r. w Nowym Yorku) było unikatowym osobistym raportem, który relacjonował dwa tygodnie w Warszawie w czasie niemieckiej inwazji na Polskę we wrześniu 1939 r. Wszystkie dramatyczne obrazy ukazane w tym filmie były oparte na prawdziwych wydarzeniach, które Bryan sfilmował z dbałością o każdy szczegół i autentycznością w portretowaniu ludności cywilnej, która usiłuje przetrwać w zbombardowanym i zniszczonym mieście. *Obłężenie*, będące pierwszym filmem dokumentalnym o drugiej wojnie światowej, jest przeniknięte silnymi emocjami, ponieważ trudno jest pozostać obojętnym wobec tragedii, bólu i niedoli zwykłych ludzi.

Paulina Gorlewska *TERROR CIAŁA I WSTRĘTNY STALINIZM W FILMIE „CHRUSTALOW, SAMOCHÓD!” ALEKSIEJA GERMANA STARSZEGO*

Celem artykułu jest analiza i interpretacja obrazu męskiej cielesności w filmie *Chrustalow, samochód!* (1998). Punktem wyjścia analizy jest pytanie o wygląd socrealistycznego bohatera w kinie stalinowskim i w okresach, gdy był on krytycznie reinterpretowany. Na przykładzie filmu Germana zostały pokazane sposoby, w jakie jednostka była ujarzmiana w totalitarnym systemie za pomocą dyskursu o cielesności. Pokazana w utworze wyobrażona historia tragicznego związku syna z ojcem może być interpretowana jako metafora traumatycznego sowieckiego doświadczenia. Jak każda opowieść o traumie, niedostępnej porządkowi świadomości, a więc i językowi, tak i ten film nośnikiem bolesnej pamięci czyni ciało, w tym wypadku ciało męskie w różnych stadiach rozwoju. Narrator przeżywa terror dorastania w socjalistycznej rzeczywistości, jego ojciec staje się ofiarą czystki i gwałtu, a Stalin doświadcza terroru śmierci. W filmie zostaje zdekonstruowana cielesność ideologicznie poprawna, wyobrażona dzięki socrealistycznym kanonom. Reżyser pokazuje realne ciała zamieszkujące Związek Radziecki: skalane, cierpiące i martwe.

Markus Lipowicz *PRZEMOC W FILMACH GORE ALBO O OBRZYDZENIU, KTÓRE OBNAŻA WSPÓŁCZESNE STOSUNKI SPOŁECZNE*

Kwestia bezpośredniego przedstawiania przemocy w filmach od dawna budzi kontrowersje w świecie naukowym, jest też przedmiotem zainteresowania opinii publicznej. Od lat 60. subgatunek gore coraz śmielej wkracza do głównego nurtu kinematografii, a kino popularne coraz chętniej adaptuje estetykę przemocy właściwą filmom tego gatunku. Bezpośrednie przedstawianie destrukcji ludzkiego ciała stało się współcześnie częścią kultury masowej. Na tę problematykę należy zatem spojrzeć również z perspektywy socjologicznej. Przyjmując taki punkt wyjścia, autor pyta w swoim artykule o wpływ wirtualnej przemocy na jednostkę, a także o to, w jakim stopniu filmy gore odzwierciadlają najistotniejsze cechy współczesnego społeczeństwa. Na przykładzie trzech wybranych filmów gore Lipowicz stara się wykazać, że subgatunek ten wskazuje na fundamentalne problemy egzystencjalne oraz na kwestię integracji społecznej w dobie ponowoczesności.

CIAŁO I PLEĆ

Agata Zborowska *BYT I NIEBYCIE. REPREZENTACJA KOBIECEGO CIAŁA W PRACACH ANETY GRZESZYKOWSKIEJ*

Autorka skupia się na analizie trzech prac wideo Anety Grzeszykowskiej. *Black* (2007), *Ból głowy* (2008) i *Bolimorfia* (2008-2010) analizowane są w kontekście sposobów reprezentacji kobiecego ciała w historii sztuki, a także na tle pozostałych prac artystki. Grzeszykowska ujawnia i tematyzuje sposoby ujmowania w ramy, niejako wykorzystując dotychczasowe metody przedstawiania kobiecego ciała w pracach artystek określanych jako feministyczne. Ważnymi kategoriami analitycznymi są w artykule tło i rama, które stanowią podstawowe mechanizmy prezentowania przedstawienia. To one nadają widoczność ciału i określają również jego granice.

Andrzej Pitrus *MAMA NAGA. NAGIE CIAŁO MATKI WE WSPÓŁCZESNYCH SZTUKACH WIZUALNYCH*

Artykuł Andrzeja Pitrusa jest poświęcony obecności marginalizowanego motywu – aktów matek artystów i artystek. Trop ten pojawia się w sztuce wizualnej nieczęsto, stanowiąc jedno z jej ostatnich tabu. Omówione w tekście prace mierzą się z nim na różne sposoby. Twórcy analizowanych dzieł eksplorują różne sfery – dla jednych nagość ciała matki jest pretekstem do badania relacji między pokoleniami, dla innych pozwala zmierzyć się z kliszami popkultury, jeszcze inni wkraczają w sferę seksualności. Andrzej Pitrus sięga po przykłady z szeroko rozumianej sfery sztuk wizualnych: filmu, fotografii, *video artu* i instalacji.

Beata Kosińska-Krippner *CIELESNOŚĆ, INTYMNOŚĆ I SEKSUALNOŚĆ W FILMACH ULRICHA SEIDLA JAKO MEDIUM SAMOTNOŚCI I ODRZUCENIA*

Austriacki reżyser Ulrich Seidl mówi, że wszystkie jego filmy są cielesne, gdyż – jego zdaniem – ważne jest, by robić filmy fizyczne i przyciągać widzów do postaci tak blisko, jak się tylko da. Kosińska-Krippner śledzi w jego twórczości rozmaite ujęcia zagadnienia cielesności i seksualności – m.in. wykorzystanie obrazu ciała jako narzędzia prowokacji czy uczynienie z obrazu cielesności swoistego medium do wyrażania refleksji nad człowiekiem i światem, jaki on wokół siebie tworzy. Reżyser pokazuje ciało w rozmaitych ujęciach i aspektach, czasem ucieka od jego wizualnej prezentacji, ograniczając się do sfery werbalnej, a czasem epatuje cielesnością, nagością, wyuzdaniem i perwersją, żeby powiedzieć coś więcej o ludzkiej naturze. Seidl pokazuje swoich bohaterów w najbardziej intymnych sytuacjach, bez współczucia patrzy na społeczeństwo, a oceny pozostawia widzom. Bezlitośnie obnaża brzydotę ludzkiej egzystencji, diagnozuje psychikę (duszę) współczesnego człowieka i kondycję jego świata oraz relacje międzyludzkie, pokazując to, co człowiek robi z własnym

ciałem i jak traktuje ciała innych. Reżyser odziera widza z iluzji, że znormalizowane (dostatnio żyjące) społeczeństwo i margines społeczny to odległe i nieprzenikające się światy.

Małgorzata Kozubek *CIAŁO NIEDOSKONAŁE? SEKSUALNY ASPEKT NIEPEŁNOSPRAWNOŚCI FIZYCZNEJ W KINIE WSPÓŁCZESNYM*

W filmach podejmujących temat niepełnosprawności, niezależnie od konwencji, gatunku czy strategii autorskiej, często pojawia się wątek seksualności. Niejednokrotnie zorganizowana jest wokół niego cała fabuła, bywa on punktem jej wyjścia lub pojawia się tylko w jednej scenie, ale zawsze znaczącej z punktu widzenia dramaturgii. W artykule omówione są dwa skrajne sposoby przedstawiania ciała niepełnosprawnego we współczesnym kinie w kontekście seksualności. Z jednej strony jest to ciało upragnione (*Quid Pro Quo*, *Crash: Niebezpieczne pożądanie*, *American Mary*, *Uwięziona Helena*, *Zet i dwa zera*), z drugiej – ciało niechciane (*Sesje*, *Hasta la Vista!*, *Sztuka latania*, *Jak to jest*, *Zatańcz ze mną*, *Zwyczajna historia*). W obu przypadkach ciało zostaje upodmiotowione, wyrwane z dyskursu ciała uniwersalnego, „obowiązującego” – idealnego, stworzonego przez kulturę ponowoczesną.

Krzysztof Loska *CIAŁA NA SPRZEDAŻ – MROCZNA STRONA GLOBALIZACJI*

Autor podejmuje kwestię mrocznej strony mobilności i ruchów migracyjnych, zwracając uwagę na zjawisko handlu ludźmi (*human trafficking*). Wychodząc od teoretycznych propozycji Arjuna Appaduraja, Loska przyjmuje założenie, że film jako nośnik *etnoobrazów* jest tekstem kultury odzwierciedlającym zachodzące przemiany i zdolnym do przedstawienia problemów społecznych. Nie znaczy to, że fikcja artystyczna jest „niewinna” ideologicznie, bowiem większość filmów analizowanych przez autora korzysta ze schematów gatunkowych kina popularnego. W imieniu pokrzywdzonych przemawiają reprezentanci kultury zachodniej (jako wytwórcy tekstów i ich bohaterowie). Większość przywoływanych przez Loskę przykładów potwierdza tezę Gayatri Spivak, że „podporządkowani” są pozbawieni głosu. Nie są też odbiorcami filmowych opowieści, gdyż te skierowano do dominującej większości pragnącej katharsis. Nie znaczy to bynajmniej, że należy porzucić tę perspektywę jako uwikłaną w (neo)kolonialną ideologię, ale raczej ze świadomością jej ograniczeń wydobyć z teksów należących do kultury popularnej to, co pozwala na przedstawienie rzeczywistych zagrożeń – problemu handlu kobietami i zmuszania ich do prostytucji.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *KROWA W ŁÓŻKU, KOŃ NA FORTEPIANIE*

W historii kina można znaleźć kilka zaskakująco podobnych scen z końmi, krowami czy kozami stojącymi lub leżącymi sobie jakby nigdy nic na meblach w mieszczańskich wnętrzach. Najbardziej znane pochodzą ze *Złotego wieku* Luisa Buñuela (*L'Age d'or*, 1930), *I znowu źle* z Flipem i Flapem (*Wrong Again*, 1929) oraz *Świat się śmieje* Grigorija Aleksandrowa (1934). Wydaje się, że siła oddziaływania i popularność tych scen leży w tym, iż łamią one społeczne tabu – normy współżycia między ludźmi i czworonogami, co prowadzi do komicznych sytuacji, ale również i w tym, że odwołują się do tradycji baśni, proponując nam łagodne oderwanie się od rzeczywistości.

KRONIKA

Adam Andrysek *(RE)KONSTRUUJĄC OBRAZ DISCYPLINY. SPRAWOZDANIE Z I ZJAZDU FILMOZNAWCÓW I MEDIOZNAWCÓW. KAMIEŃ ŚLĄSKI, 6-8 CZERWCA 2013 R.*

Artykuł jest relacją z I Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców, który odbył się w Kamieniu Śląskim na początku czerwca 2013 r. Zjazd, zorganizowany przez Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w partnerstwie z Narodowym Centrum Kultury, a także we współpracy ze Stowarzyszeniem Inicjatywa oraz Instytucją Filmową „Silesia Film” w Katowicach, stał się pierwszym tego rodzaju w Polsce polem do rozważań na temat kondycji współczesnego filmo- i medioznawstwa. Różnorodność wystąpień w ramach sześciu paneli obrad (*Historie filmu i kina, Metodologie i teorie audiowizualności dzisiaj, Ruchome obrazy perspektywie antropologicznej, Nowe media – nowe wyzwania badawcze* oraz *Varia*) stanowi dowód na rozległość problematyki, z którą współcześnie muszą się mierzyć badacze filmu i nowych mediów.

KSIĄŻKI O FILMIE

Marta Brzezińska *OSTATNI SEANS FILMOWY*

Antologia tekstów *Pamięć kina* (red. Andrzej Gwóźdź, współpraca red. Barbara Kita; 2013) jest złożona z jedenastu esejów autorstwa wybitnych polskich filmoznawców i badaczy mediów, a dotyczy ich filmowych inicjacji. Zapisy pamięci o wizualnych fascynacjach stanowią swego rodzaju komentarz do profesjonalnych wyborów autorów, prezentując zarazem drogi refleksji filmoznawczej i przemiany praktyki kinowej. Recenzentka wskazuje konteksty, w jakich przygotowany zbiór może zostać odczytany, choć oczywiście nie wyczerpuje wszystkich tropów lektury, której złożoność jest zależna od filmoznawczych zainteresowań i wrażliwości czytelnika. Obszar refleksji oraz jej charakter, zakreślany przez autorów i twórców antologii, prowokuje do odczytań metaforycznych w ramach figur palimpsestu i *locus amoenus* jako odpowiednio: opisu pracy pamięci i zorganizowania materiału oraz zmysłowej figury *pamięci o kinie* i *pamięci kina*.

Wojciech Świdziński *CO SŁYCHAĆ W POLSKIM KINIE... MIĘDZYWOJENNYM*

Polski film fabularny 1918-1939. Recenzje to przygotowana przez Barbarę Lenę Gierszewską antologia, na którą złożyło się 300 recenzji z 200 polskich filmów wyświetlanych w kinach dwudziestolecia międzywojennego. Mimo postępującego obecnie procesu digitalizacji archiwaliów i poszerzania dostępu do zasobów bibliotecznych tego rodzaju praca ma nieocenioną wartość jako pomoc w badaniach nad historią polskiego kina. Wybór pozwala przyrzeć się nie tylko rozwojowi rodzimej sztuki filmowej, ale przede wszystkim historii jej recepcji. Książka jest jednocześnie opowieścią o początkach polskiej krytyki filmowej, która w dwudziestoleciu międzywojennym osiągnęła bardzo wysoki poziom, a za recenzentkie pióra chwytały takie znakomitości, jak Karol Irzykowski, Antoni Słonimski, Anatol Stern czy Marian Hemar. Wśród nich szczególną wartość prezentują zgromadzone w antologii wielogłosy i polemiki dotyczące takich filmów, jak *Tajemnica przystanku tramwajowego* czy *Pan Tadeusz*. Książka nie zawiera niestety rozbudowanego komentarza, który mógłby pomóc czytelnikom spoza kręgu filmoznawczego. Z pewnością szerzej opracowane teksty zamieszczone w antologii mogłyby trafić do grona czytelników zainteresowanych historią Drugiej Rzeczypospolitej, stając się wehikułem do imaginacyjnej wycieczki po kinach lat 20. i 30.

Grzegorz Nadgrodkiewicz *BALTHASAR, TARKOWSKI I „THEATRUM MUNDI”*

Nadgrodkiewicz recenzuje książkę Michała Legana *Balthasar/Tarkowski. Teodramat w filmie* (2012), której autor podejmuje się zbadania teologicznych możliwości kina, a zarazem usiłuje stwierdzić, czy specyficzny, zastrzeżony dla kina język może unieść formułę traktatu teologicznego. Legan wychodzi od tezy, że idea teodramatyki, z wielką teologiczną precyzją

opisana przez szwajcarskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara, jest obecna także w dziełach filmowych rosyjskiego reżysera i scenarzysty Andrieja Tarkowskiego. Recenzent omawia trójdzielny układ książki, na którą składa się rozdział pierwszy poświęcony biografii oraz twórczości Balthasara i Tarkowskiego, część druga gromadząca analizy filmów Tarkowskiego dokonywane przez pryzmat idei teodramatyki Balthasara oraz rozdział trzeci poświęcony paralelnej interpretacji wielkich chrześcijańskich tematów teologicznych obecnych w filmach Tarkowskiego. Nadgrodkiewicz wysoko ocenia publikację Legana i uznaje ją za doskonały przykład pracy z zakresu teologii kina.

Noty o autorach

Summary

Table des matières