

W numerze m.in.:

PARADOKSY RELACJI

Susan Sontag *FILM I TEATR*

Klasyczny już tekst (z 1966 r.), w którym autorka zastanawia się nad specyfiką filmu i teatru, poddaje analizie obszary przenikania i zazębiania się obu tych dziedzin sztuki, szuka różnic między nimi, ich cech dystynktywnych, wzajemnych inspiracji. Sontag śledzi również przejawy wykorzystywania elementów filmu w teatrze i teatru w filmie, dając zarazem rozpoznania tego, co możemy uważać za istotę filmowości i teatralności. W studium znaczącą rolę odgrywa esej Erwina Panofsky’ego z 1934 r. *Styl i medium w filmie*, z którego tezami autorka polemizuje, ale też częściowo się zgadza. Analiza Sontag jest wyrazistym znakiem czasu, w którym powstała, stąd tak liczne w tym artykule odniesienia do fenomenów kulturowych lat 60.: filmów Carla Theodora Dreyera, twórczości Andy’ego Warhola, ale także teatralnej działalności The Living Theatre, Petera Brooka czy Royal Shakespeare Company. Mocnym akcentem kończącym tekst są refleksje autorki dotyczące idei sztuki jako aktu przemocy, ataku wymierzonego w publiczność.

Marek Hendrykowski *KINO I TEATR – KULTUROWA KOLIZJA MEDIÓW (1895-1914)*

Autor skupia się na metodologicznych problemach badania zależności między teatrem i filmem na przełomie XIX i XX w. Tezą wyjściową jest twierdzenie, że w przypadku związków teatru i filmu w najwcześniejszym okresie rozwoju kinematografii mamy do czynienia nie z prostym stykiem dwu zbliżonych do siebie dziedzin, lecz z intrygującym i bardzo złożonym zjawiskiem kulturowym. Związki między teatrem a filmem na ogół były w przeszłości traktowane jako coś oczywistego, dając z jednej strony sposobność do wywyższania teatralnego Olimpu ponad pogardzaną plebejską rozrywkę, jaką stanowiły ruchome obrazy (nieprzypadkowo zwane pogardliwie *flickers*, czyli „migotkami”). Z drugiej strony długo pokutowało przekonanie wywyższające kino jako dziedzinę twórczości, która stała się sobą dopiero wówczas, gdy rzekomo zerwała więzy teatralnego uwikłania. Autor dowodzi, że teatralno-filmowym powinowactwom z przełomu XIX i XX w. daleko do jednoznacznej oczywistości. Wprost przeciwnie, okazują się one bardzo złożone. Aby je rozpoznać, należy uwzględnić kilka perspektyw badawczych: filmoznawczą, teatrologiczną, medioznawczą, kulturoznawczą oraz komparatystyczną. Kino „spotykało” się w tamtym czasie nie tylko z teatrem, lecz również z innymi dziedzinami kultury: literaturą, malarstwem czy muzyką. Jednak żadne z tych spotkań nie było tak dramatyczne, pełne napięcia i zarazem owocne dla przyszłości ruchomych obrazów, jak właśnie wczesna ewolucja ich relacji ze światem teatru.

Piotr Dobrowolski *HISTORIE RÓWNOLEGŁE, ZBIEŻNE, PRZECIWKAWNE. TEATR DRAMATYCZNY W FILMIE JAKO ALTERNATYWA I DOPEŁNIENIE FABUŁY*

Równoległe, zbieżne i przeciwstawne widzenie opowieści filmowej i teatralnej, która stanowi jej część, to trzy wersje – zawsze dialogicznej – intertekstualności typu „teatr w filmie”. Często samo wspomnienie tytułu, cytat czy fragment sceny wprowadzają ważny ładunek znaczeniowy, który przez dyfuzję sensów modyfikuje i uzupełnia treść pierwszoplanowej akcji w świecie przedstawionym na ekranie. Spektakl teatralny, włączany w film jako

„wyrażenie cudzysłowowe”, uruchamia – zależnie od kompetencji odbiorcy – całość swoich znaczeń. Osadzone w konkretnych kontekstach fabuły filmowe, w których pojawiają się inscenizacje Szekspira, Goethego czy Wyspiańskiego, dowodzą aktualności klasycznych tekstów kultury, wariantywnie konfrontując ich wymowę z rzeczywistością polityczną i społeczną. Obserwacja ta okazuje się szczególnie interesująca w połączeniu z historycznymi realiami opresyjnej władzy i cenzury PRL, w których powstała większość filmów stanowiących materiał źródłowy tego tekstu.

Ewa Bał *NAŻYWOŚĆ W KINIE? O PROBLEMATYCZNOŚCI ODBIORU „SALÒ, CZYLI 120 DNI SODOMY” PIERA PAOLA PASOLINIEGO*

Autorka bada relacje między teatrem a kinem w kontekście współczesnych tendencji traktowania filmu nie w kategoriach „dzieła sztuki” przedstawiającego jakieś fikcyjne „tam i wtedy”, ale jako świadectwa doświadczenia „życia w sztuce”. Bał w swojej analizie odwołuje się do kategorii „nażywości” zaproponowanej przez Philipa Auslandera, według którego to historycznie zmienna dynamika produkowanego w widzach efektu realności przedstawienia przesądza o poczuciu nażywości, a nie ontologiczne podziały między formami podawczymi teatru, telewizji i filmu. Jednak według Auslandera twórcom filmowym, inaczej niż w przypadku telewizji i nowych mediów, nie udało się skolonizować „nażywości”, bowiem na przeszkodzie stanął problem repetycji i czasowej przepaści między aktem powstawania filmu a jego odbiorem. Odnosząc się do historycznych i współczesnych świadectw odbioru *Salò, 120 dni Sodomy* (1975) w reżyserii Piera Paola Pasoliniego oraz ukazywanej w tym filmie cielesności, autorka stara się polemizować z tą ostatnią tezą Auslandera i pokazuje, że również w procesie percepcji dzieła filmowego zatarciu ulega różnica między „obrazem” traktowanym jako dzieło sztuki a bezpośrednim i natychmiastowym wydarzeniem dotykającym widzów tu i teraz oraz że w związku z tym film również może produkować efekt „nażywości”.

TEATRALNE GENEALOGIE

Tomasz Kłys *NARODZINY FILMU Z DUCHA TEATRU, CZYLI NOWA FALA I PESYMIZM. O FILMACH JACQUES'A RIVETTE'A*

Już w pierwszych filmach Jacques'a Rivette'a wyłaniają się podstawowe motywy jego twórczości: teatr na scenie życia, w którym postacie grają przed sobą nawzajem, oraz wizja tajemniczego spisku zagrażającego społeczeństwu. Te pierwsze filmy były zrealizowane tradycyjnie – według precyzyjnie wytyczonego z góry scenariusza, z aktorami grającymi opracowane w szczegółach role i wypowiadającymi wyuczone teksty. Od filmu *L'Amour fou* (1968) Rivette zarzuca przemyślany w drobnych szczegółach scenariusz na rzecz linii fabularnej jedynie z grubsza zarysowanej w punktach węzłowych, a podczas pracy na planie zdaje się w dużej mierze na intuicję i improwizację aktorów. Fabuła nie staje się bynajmniej nielogiczna i chaotyczna, ale zaczyna się stopniowo wyłaniać i krystalizować na podstawie kierunku wytyczonego z jednej strony przez pierwotny projekt, z drugiej przez logikę i „kierunkowe napięcia” scen po części improwizowanych na planie. Od *L'Amour fou* etap filmowania będzie zarazem wyłanianiem się *in statu nascendi* diegezy, podobnie jak w teatrze odgrywanie spektaklu jest zarazem jego tworzeniem (poziom meta) i urzeczywistnianiem się na oczach widza fikcyjnego świata przedstawionego – nie przypadkiem powstawanie spektaklu teatralnego jest ważnym wątkiem fabularnym w kilku filmach Rivette'a.

Tadeusz Lubelski *TEATRALNE KINO ALAINA RESNAIS*

Alain Resnais był teatromanem i nic dziwnego, że już w *Hiroszynie, mojej miłości* (1959) zwracała uwagę nienaturalna deklamacja aktorów, a w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961)

– cytaty teatralne. Jednak dopiero od połowy lat 80. poetyka spektaklu teatralnego wyszła w jego filmach na plan pierwszy. Z jednej strony były to adaptacje sztuk angielskiego dramaturga Alana Ayckbourn *Palić/Nie palić* (1993) i *Prywatne lęki w miejscach publicznych* (2006), z drugiej – czyste inscenizacje przedstawień scenicznych, pomijające nawet fazę scenariusza: *Mélo* (1986) Henry’ego Bernsteina oraz operetka André Barde’a i Maurice’a Yvaina *Tylko nie w usta* (2003). Uwieńczeniem tych poszukiwań są dwa ostatnie filmy reżysera – *Jeszcze nic nie widzieliście* (2012, wg Jeana Anouilha) oraz *Kochać, pić i śpiewać* (2013, wg Ayckbourn) – łączące powyższe cechy i dodające jeszcze temat nowy: przenikanie się teatru i życia na przykładzie biografii aktorów. Lubelski podejmuje próbę usystematyzowania form obecności teatru w kinie Alaina Resnais oraz refleksję nad ich związkiem z poetyką kina.

Patrycja Włodek *MIĘDZY STŁUMIENIEM A EKSCESEM – TENNESSEE WILLIAMS W AMERYKAŃSKIM KINIE LAT 50.*

Jeśli dramaty Tennessee Williamsa zdają się stworzone bardziej dla kina niż teatru, zawdzięczają to kilku filmom nakręconym w latach 50. i 60. w Hollywood, których twórcy potrafili połączyć reżyserski talent i aktorski instynkt z kontrowersyjnymi tematami, a także – mimo obowiązującej wówczas cenzury – umiejętnie podjąć obecne w sztukach kwestie erotyki i przemocy. Adaptatorzy dramatów Williamsa musieli balansować między treściami i postaciami przesyconymi seksem (także tym uważanym za nienormalny) a wyznacznikami kodeksu Haysa. Interesującym paradoksem jest więc to, że choć znacząco ocenzurowane w procesie adaptacyjnym, nadal zachowywały swój wywrotowy potencjał, wpisujący się zresztą w klimat i konwencje popularne w Hollywood lat 50. (np. melodramat rodzinny) – rozpiętych między stłumieniem i konserwatyżmem obyczajowym a ekscysem i postępującym permisywizmem.

Bogusław Zmudziński *TEATRALNY WYMIAR TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ ROMANA POLAŃSKIEGO*

Realizacja dwóch ostatnich filmów Romana Polańskiego – *Rzeź*, na podstawie sztuki teatralnej Yasminy Rezy i *Wenus w futrze* Davida Ivesa, który dla potrzeb nowojorskiej sceny teatralnej zaadaptował kontrowersyjną przed laty powieść hrabiego Leopolda von Sacher-Masocha – stanowi właściwy moment do podjęcia próby odkrycia korzeni i dookreślenia wpływu szeroko pojętych doświadczeń teatralnych na kształt dzieła filmowego artysty. Zmudziński wykracza poza filmy, które są ekranizacjami sztuk teatralnych, badając oraz porządkując obszary wpływów estetyki teatru i doświadczeń scenicznych reżysera, w tym „poetyki” absurdu, wykorzystania izolowanych przestrzeni, kolistej struktury narracji, skompresowanego czasu, ograniczonej liczby bohaterów pozostających w osobliwych relacjach, wreszcie aktywnego emocjonalnie uczestnictwa odbiorców, osiągającego poziom oryginalnej psychodramy. W obejmującym dwadzieścia pełnometrażowych filmów dziele Polańskiego wyraźnie, choć nie nachalnie, jest obecne „myślenie teatrem”, a o teatralnym nachyleniu jego twórczości świadczy m.in. fakt, że wiele z jego filmów mogłoby z powodzeniem zostać zaadaptowanych na potrzeby realizacji spektakli teatralnych.

FILM W TEATRZE

Katarzyna Fazan *CZEGO CHCE FILM NA SCENIE? ANALIZA TRZECH PRZYPADKÓW*

Ekspansja obrazów filmowych w teatrze prowokuje do zadawania pytań o sens ich obecności, o różne relacje między żywym a zarejestrowanym planem inscenizacji. Artykuł jest okazją do poszukiwania adekwatnych teorii, które pozwolą analizować złożone techniki scenicznego

obrazowania, idącego od powtórzenia, iluzji, gry z percepcją do utrwalenia i rozproszenia scenicznej cielesności. Interpretacja wybranych przykładów zmierza do odpowiedzi na pytanie, czego chcą (wedle formuły W. J. T. Mitchella) obrazy filmowe na scenie. Odwołując się do trzech autorskich teatrów Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego i Krzysztofa Garbaczewskiego, autorka próbuje w trybie analizy prześledzić wybrane strategie reżyserów, którzy posługując się nagraniem i kamerą, filmem cytowanym i własną dramaturgią, odmienili i skomplikowali formy żywej obecności na scenie. Nowoczesne praktyki wizualności zmuszają także do poszukiwania nowych narzędzi opisu fenomenów teatralnych o niejednorodnej strukturze przekazu. W przypadku konkretnej praktyki wydaje się ciekawe nie tylko mechaniczne przeniesienie filmu w obszar sceny, lecz także wykorzystanie materii filmowo-kinowej jako inspiracji i zasobu konwencji, które de(kon)struuują tradycyjne środki teatralne.

Piotr Kletowski *CELULOIDOWY PIERŚCIEN NIBELUNGA. WAGNER „UFILMOWIONY” ALBO O „KINEMATOGRAFICZNYCH” INSCENIZACJACH WAGNEROWSKICH DRAMATÓW MUZYCZNYCH*

Autor skupia się na omówieniu klasycznych i współczesnych inscenizacji dramatów muzycznych Ryszarda Wagnera, realizowanych przez mistrzów kina i nawiązujących do teorii oraz praktyki niemieckiego kompozytora, swoimi pracami niejako przepowiadającego istnienie kina i myślącego kategoriami estetycznymi rozwijanymi później przez twórców X muzy. Inscenizacje dzieł Wagnerowskich są swego rodzaju splątą długą Wagnerowi i nie tyle rekonstruują świat wizualno-muzycznych wizji twórcy *Lohengrina*, wykorzystując język filmu, ile po prostu wypełniają postulat niemieckiego kompozytora o stworzeniu dzieła „totalnego”. W tekście są omówione wagnerowskie inscenizacje takich mistrzów kina, jak Eisenstein, Visconti, Chéreau, Syberberg i Bill Viola, którzy w swych poszukiwaniach artystycznych realizowali idee Gesamtkunstwerku. Kletowski ukazuje proces „ufilmowania” współczesnej sztuki operowej (przede wszystkim dzieł Wagnera, choć nie tylko), która na zasadzie „transakcji zwrotnej” wpływa również na kształt współczesnej X muzy, nierzadko nawiązującej do wzorców operowych.

TEATR SFILMOWANY

Grzegorz Nadgrodkiewicz *PASJA BRACI FASSNACHT I FILMOWE ECHA WIDOWISKA >>NA WZÓR OBERAMMERGAU<<. KILKA UWAG O ZAPOŻYCZENIU NA PRZYKŁADZIE „GALILEJCZYKA” DYMITRA BUCHOWIECKIEGO*

Galilejczyk (*Der Galiläer*, 1921) Dymitra Buchowieckiego jest swoistą adaptacją widowiska pasyjnego wystawianego przez rodzinę Fassnachtów z Fryburga Bryzgowijskiego (Niemcy). Nadgrodkiewicz analizuje wybrane elementy filmu dla uzmysłowienia taktyki świadomego posługiwania się pierwowzorem teatralnym jako punktem wyjścia do rozwijania *stricte* filmowej narracji i dramaturgii. *Galilejczyk* jest też ciekawym punktem odniesienia dla amerykańskiego *tournee* rodziny Fassnachtów, która na przełomie lat 20. i 30. XX w. w pewnym sensie bazowała na popularności produkcji Buchowieckiego, dystrybuowanej w USA w połowie lat 20. (jako *The Passion Play*). *Galilejczyk* – jeden z ważniejszych filmów religijnych okresu kina niemego – pozwala zatem widzieć sprzężenie teatru i filmu niekoniecznie w kategoriach negatywnie pojętej teatralności dzieła filmowego czy intencjonalnych praktyk teatralizacyjnych. Krąg wzajemnych inspiracji i zapożyczeń okazuje się w tym przypadku nie tyle pułapką, ile pewną potencjalnością, która umożliwia badanie artefaktu teatralnego za pośrednictwem filmu i jego walorów dokumentacyjnych.

Anna R. Burzyńska >>„FRAGMENT” BARDZIEJ NADAJE SIĘ DO SFILMOWANIA NIŻ DRAMAT<< „WOZZECK” GEORGA C. KLARENA

W grudniu 1947 r. na ekranach kin pojawił się pierwszy powojenny niemiecki film będący adaptacją dzieła literackiego – *Wozzeck* w reżyserii Georga C. Klarena, adaptacja sztuki Georga Büchnera. Nieoczywisty w tym momencie historycznym wybór XIX-wiecznego dramatu, zachowanego jedynie w postaci luźnych, niedokończonych scen, każe zastanowić się nad różnymi kwestiami, począwszy od spraw związanych z samym procesem filmowej adaptacji literatury (na ile reżyser mógł być wierny autorowi, mając do czynienia z utworem niedokończonym? czy fragmentaryczna forma dramatu pomagała czy przeszkadzała w procesie adaptacji?), skończywszy na niejednoznacznej wymowie filmu Klarena (czemu służą liczne w ekranizacji anachronizmy? jaki był sens pokazywania wciąż przytłoczonemu traumą wojny społeczeństwu postromantycznego dramatu?).

Krzysztof Loska „RAN”, CZYLI SZEKSPIR PO JAPOŃSKU

Wskazując na podobieństwo fabularne filmu Kurosawy do tragedii Szekspira, autor zwraca uwagę na oryginalne podejście wybitnego reżysera do pierwowzoru teatralnego. Nie ma przy tym na myśli wyłącznie przenikania się konwencji teatru elżbietańskiego z japońską tradycją estetyczną, ale przetworzenie materiału źródłowego, wejście w dialog z tekstem dramatu, wypracowanie oryginalnego języka wizualnego bez uciekania się do prostych transpozycji oraz ilustracyjności. Na poziomie stylistycznym i narracyjnym ważną rolę w *Ran* odgrywają nawiązania do klasycznego teatru *nō*, japońskich opowieści niesamowitych (*kaidan*), ludowych podań i rodzimej mitologii – zwłaszcza wykorzystanie metafor zwierzęcych, charakteryzujących postaci zarówno w sztuce Szekspira, jak i w filmie Kurosawy. Ostatnim tropem interpretacyjnym, na który Loska zwraca uwagę, jest obecność odniesień religijnych, szczególnie widocznych w przywołaniu tradycji buddyjskiej, która łagodzi pesymistyczną wymowę dzieła.

Agnieszka Kamrowska TEATR BUNRAKU W FILMIE „LALKI” TAKESHIEGO KITANO

Film *Lalki* (*Dōruzu*, 2002) Takeshiego Kitano na wielu poziomach wykorzystuje motywy japońskiego teatru lalkowego bunraku. Punktem wyjścia analizy motywów teatru bunraku w filmie japońskiego twórcy jest sztuka *Posłaniec do piekieł* autorstwa największego dramaturga bunraku – Monzaemona Chikamatsu. Prócz fragmentu przedstawienia tego dramatu oraz jego motywów fabularnych reżyser umieścił w swoim dziele także inne elementy formalne teatru lalkowego, jak konstrukcja postaci, wygląd i kostiumy aktorów czy wreszcie *michiyuki* (przejście drogą) jako podstawę struktury narracyjnej całego filmu. W efekcie powstał obraz niezwykle hermetyczny, zanurzony w specyficznej estetyce teatru lalkowego dla dorosłych, który w Japonii stopniowo popada w zapomnienie.

Zbigniew Mich >>IL TEATRINO DI CARTA<< (TEATR PAPIEROWY) W „LAMPARCIE” LUCHINA VISCONTIEGO

Teatr papierowy jest zabawką i rodzajem domowego widowiska. Ze względu na technikę ta gra teatralna jest spowinowacana z teatrem lalek, zaś z uwagi na repertuar i rozwiązania inscenizacyjne – związana z teatrem dramatu i opery. Teatr papierowy przeżywał rozkwit w drugiej połowie XIX w. Bawili się nim m.in. Winston Churchill, Jean Cocteau, Orson Welles. Scena papierowa pojawiała się w obrazach filmowych Pedra Almodóvara, Ingmara Bergmana, Franca Zeffirellego, Terry’ego Gilliana, Agnieszki Holland jako fragment dekoracji, rekwizyt przywołujący dawne dni, zabawka albo wręcz jako „nośnik przesłania”. Przedmiotem niniejszego szkicu jest funkcja teatru papierowego w *Lamparcie* Luchina Viscontiego. W tekście jest też przedstawione znaczenie teatru publicznego i domowego

théâtre de société dla formacji intelektualnej i duchowej zarówno Luchina Viscontiego, jak i Giuseppe Tomasiego, którego powieść *Lampart/Gepard* stała się podstawą adaptacji filmowej.

Dorota Sosnowska *ŻYWY TEATR, MARTWE OKO, UMARLI W PIWNICY I BUTY TRUPA – WOKÓŁ „UMARŁEJ KLASY” TADEUSZA KANTORA W ZAPISIE FILMOWYM ANDRZEJA WAJDY*

Tekst dotyczy relacji między spektaklem teatralnym – *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora – a jego zapisem filmowym autorstwa Andrzeja Wajdy. Wychodząc od tezy, że film ten ocalił spektakl i jest przykładem wzorcowej rejestracji wydarzenia teatralnego, autorka wskazuje na stojące za takim przekonaniem definicje teatru i filmu. Śledząc wypowiedzi Wajdy dotyczące rejestracji *Umarłej klasy* oraz jego praktyki teatralnej, Sosnowska wskazuje na paradoksy wynikające z rozumienia teatru jako „żywego”, efemerycznego i wymagającego ocalenia, a filmu jako trwałego i „martwego” medium. Idąc za rozpoznaniem Rebeki Schneider, autorka proponuje, by spojrzeć na teatr inaczej – jako na swoiste archiwum używające innych mediów, by „trwać” na swój performatywny sposób. Przy takim założeniu okazuje się, że relacja między spektaklem Kantora a zapisem filmowym Wajdy może być rozumiana zupełnie inaczej. Film nie tyle ocalił spektakl, ile zmienił go we własne powtórzenie, stając się niezbywalnym elementem *Umarłej klasy*.

PRZESTRZEŃ W TEATRZE, PRZESTRZEŃ W FILMIE

Łucja Demby *OBRAZ POWINIEN WYCHODZIĆ POZA RAMY. STRUKTURA >>MIS EN ABYME<< DRAMATU EDMONDA ROSTANDA I SPEKTAKLU DENISA PODALYDÈSA „CYRANO DE BERGERAC”*

W oparciu o analizę spektaklu, granego od 2006 r. w Comédie Française (z udziałem m.in. Andrzeja Seweryna), autorka omawia tzw. strukturę *mis en abyme* (efekty zwierciadlane, autotematyzm) *Cyrana de Bergerac* Edmonda Rostanda. Strukturę tę, wirtuozersko wręcz zwielokrotnioną przez autora na różnych płaszczyznach funkcjonowania utworu, można dostrzec już w samym dramacie. W spektaklu Denisa Podalydèsa (zainspirowanym filmem Jean-Paula Rappeneau *Cyrano de Bergerac*) zyskała ona jednak dodatkowy wymiar przez umieszczenie nad sceną ekranu i odniesienia do konwencji kina niemego. Analizując relacje przestrzenne i znaczeniowe, w jakie wchodzi dzięki temu zabiegowi teatr i film, Łucja Demby podkreśla, że obie sztuki są w gruncie rzeczy dwoma różnymi aspektami przedstawiania. W konkluzji autorka nawiązuje do refleksji Michela Foucault na temat „przedstawiania przedstawienia” w odniesieniu do obrazu Velázquez *Las Meninas*.

Janina Falkowska *POCAŁUNEK ŚMIERCI. PRZESTRZEŃ POZAKADROWA W FILMACH MICHAELA HANEKE, ALEKSANDRA SOKUROWA I ANDRZEJA WAJDY*

Autorka skupia się w tekście na zagadnieniu przestrzeni pozakadrowej jako odrębnej kategorii estetycznej, która pełni różne funkcje w filmach Michaela Haneke, Andrzeja Wajdy i Aleksandra Sokurowa. Wszyscy trzej filmowcy kierują uwagę widza w przestrzeń pozakadrową na odmienne sposoby i posługując się innymi kontekstami diegetycznymi. Haneke robi to przez ukrycie przed widzami scen skrajnej przemocy, Wajda – w scenach przesyconych refleksją i smutkiem, a Sokurow wtedy, gdy nie chce pokazać pewnych faktów czy stanów umysłu. Każdy z nich skutecznie i po mistrzowsku tworzy „niepomyślane” i przekonująco wykorzystuje przestrzeń „pozakadrową” jako: przestrzeń „niesamowitą” (Haneke), niewypowiedzianą i ahisteryczną (Sokurow), bądź jako reprezentującą „niewyraźną” melancholię i smutek (Wajda). Autorka wybiera jedynie niektóre filmy wspomnianych reżyserów, by ów fenomen poddać szczegółowej analizie. Swoją esej zamyka

konkluzją, że prawdziwym mieszkańcem przestrzeni pozakadrowej jest śmierć obecna w filmach wszystkich trzech reżyserów. (J. F.)

AUDIOWIZUALNOŚĆ – MIĘDZY TEATREM A FILMEM

Andrzej Pitrus *CZY TO ŚPIEWA ORFEO, CZY TO DRZEWA TAK SZUMIĄ?*

Artykuł jest poświęcony inscenizacji *Orfeusza i Eurydyki* Glucka dokonanej przez wybitnego reżysera włoskiego teatru Romea Castellucciego. Andrzej Pitrus dokonuje aspektowej analizy oraz interpretacji utworu, w którym w sposób niezwykle nowatorski i oryginalny wykorzystano medium wideo. Reżyser wprowadził na scenie przekaz na żywo realizowany poza sceną, a nawet budynkiem opery. Nie tylko osiągnął w ten sposób rozszerzenie przestrzeni teatralnej, ale wprowadził poruszający wątek egzystencjalny. Opowieść o mitycznych kochankach została zderzona z losami dwóch współczesnych Eurydyk – młodych kobiet cierpiących na „syndrom zamknięcia”.

Ryszard W. Kluszczyński *NOWE MEDIA JAKO ŚRODOWISKO DIALOGU MIĘDZY TEATREM I FILMEM. „THERE IS STILL TIME... BROTHER” THE WOOSTER GROUP ORAZ „EAVESDROP” DAVIDA PLEDGERA I JEFFREYA SHAWA NA PLATFORMIE AVIE (ADVANCED VISUALISATION AND INTERACTION ENVIRONMENT)*

Platforma AVIE stworzona w Center for Interactive Cinema Research na Uniwersytecie Nowej Południowej Walii w Sydney wyłoniła się w efekcie wieloletnich eksperymentów Jeffrey Shawa, eksplorującego artystyczne możliwości interaktywnych form panoramicznych. Ich odległym źródłem były wczesne prace tego artysty należące do kręgu *expanded cinema*. Można by więc sądzić, biorąc pod uwagę źródła i finalny kontekst AVIE, że wszystkie zjawiska artystyczne powiązane z AVIE mieszczą się w rozszerzonej formule kina, a samo AVIE jest jedynie najnowszą formą dyspozytywu filmowego. Tymczasem platforma AVIE okazała się nie mniej atrakcyjna dla twórców teatralnych. The Wooster Group oraz David Pledger zrealizowali przy jej użyciu spektakle, które tworzą nowy format wirtualnego teatru, czy też post-teatru. Oba te dzieła, spotykając się we wspólnym kontekście technologicznym, wyrastają jednak z różnych źródeł estetycznych. The Wooster Group wyłania się z tradycji kinofikacji teatru, mającej swe początki w drugiej i trzeciej dekadzie XX w., podczas gdy spektakl Pledgera ma swoje źródła w sztuce intermedialnej drugiej połowy tego samego stulecia. Kluszczyński analizuje specyficzne i wspólne aspekty tych dzieł, interpretuje znaczenie technicznej, wirtualnej ramy dla ich estetycznej charakterystyki oraz kreśli scenariusz przyszłych wspólnych dzieł kina oraz teatru rozwijających się i łączących w środowisku cyfrowym. Interakcja, partycypacja i sprawczość odbiorcza grają w tym scenariuszu nadrzędną rolę.

Piotr Marecki *OD TEATROGRAFU DO SERIALI. O CZECHOSŁOWACKICH INTERAKTYWNYCH PROJEKTACH AUDIOWIZUALNYCH*

Autor omawia trzy najważniejsze interaktywne czeskosłowackie utwory audiowizualne: film *Kinoautomat* (1967) Radúza Činčery oraz seriale *Dylematy kucharza Świętopelka* (*Rozpaky kuchaře Svatopluka*, 1985) w reżyserii Františka Filipa i *Grzechy dla ojca Knoxa* (*Hříchy pro pátera Knoxe*, 1992) w reżyserii Dušana Kleina. Marecki wskazuje na prekursorski w skali światowej charakter projektów oraz sytuuje je w kontekście specyficznych dla Czechosłowacji eksperymentów i wynalazków teatralnych (Teatrograf i Laterna Magica).

Joanna Sarbiewska *WOBEC NIEMOŻLIWEGO – ESTETYKA NEGATYWNA I EFEKT OBCOŚCI W AUDIOWIZUALNYCH REALIZACJACH BÉLI TARRA I KRYSZTIANA LUPY*

Zwrot ikoniczny w kulturze to fakt dokonany. Współczesny prymat świadomości obrazowej trafnie rozpoznał Ferdinand Fellmann, konstatując, że przeciwstawia się ona specyficie językowego odsłaniania świata, pozwalając wybrzmieć wymiarowi obrazu, który nie mieści się w granicach świadomości intencjonalnej. Ten ikoniczny zwrot odnajduje szczególną realizację w twórczości Béli Tarra i Krystiana Lupy. Niezależnie od różnicy medium, to właśnie w przestrzeni audiowizualnej ich dzieł konstytuuje się estetyka negatywna i efekt obcości, które rezonują z koncepcją *mocy wizualnego zdarzenia* Georges'a Didi-Hubermana. Strategia estetyczna obu reżyserów jest w istocie strategią poznawczą – dekonstrukcja/oczyszczanie filmowej i teatralnej widzialności z pozytywnych środków przedstawienia, linearnej narracji, klasycznego modelu projekcji-identyfikacji służy eksploracji Niemożliwego. Negatywność i obcość ciemnych, pustych przestrzeni odsłania się tu w kontemplatywnym rytmie nicościowania i wyciszania struktur świata przedstawionego bądź wyłania się z gestów wizualno-audialnej intensyfikacji, doprowadzanej do ekstremum i zestawianej z fazami radykalnego milczenia i bezruchu. Estetyczna apofaza, na wzór Derridiańskiej *chory*, celuje w doświadczenie nad-widzenia (i nad-słuchu), realizując swoisty model mistyki negatywnej, którą otwiera śmierć metafizyki obecności. Autorka analizuje ową strategię na przykładzie obrazów *Potępienia* Tarra i *Wymazywania* Lupy.

Z HISTORII KINA

Artur Patek *ANNA KORWIN: MIĘDZY SCENĄ A EKRADEM*

Anna Korwin jest brytyjską aktorką polskiego pochodzenia. Jej artystyczna osobowość najpełniej wyraziła się w teatrze, ale Korwin regularnie pojawiała się także w filmie i telewizji, gdzie wyspecjalizowała się w kreśleniu aktorskich miniatur. Wystąpiła m.in. w zrealizowanej przez BBC adaptacji *Sagi rodu Forsyte'ów* (reż. David Giles, 1967) Johna Galsworthy'ego. Znajomość kilku języków oraz kontynentalne pochodzenie predysponowały ją do ról postaci cudzoziemskich. Najważniejsze kreacje stworzyła już jako artystka dojrzała. Jest wśród nich tytułowa rola w monodramie o życiu i twórczości Marii Callas (według sztuki Jean-Yves'a Picqa), w którym nakreśliła interesujący psychologicznie wizerunek greckiej primadonny.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *ZEGARMISTRZOWIE, AUTOMATA I KINO*

Dzieje kina i zegarmistrzostwa są ze sobą silnie powiązane. Bez krzyża maltańskiego, mechanizmu stosowanego w zegarkach od XVIII w., nie byłoby projektora. Być może dlatego w kinie niemal od początku jego istnienia tak często pojawiały się różne automata (liczba mnoga od „automaton”), czyli automaty antropomorficzne, sztuczni ludzie. Szczyt popularności tych urządzeń przypadł na XVIII i XIX w., kiedy ich budowaniem zajmowali się przede wszystkim zegarmistrzowie. Giżycki omawia rolę, jaką pełnią XVIII- i XIX-wieczne automata w kilku wybranych filmach, takich jak: *Hugo i jego wynalazek* (Hugo, 2011) Martina Scorsese, *Casanova (Il Casanova di Federico Fellini)*, 1976) Federico Felliniego i *Koneser (La migliore offerta)*, 2013) Giuseppe Tornatore. Wspomniane są też opowiadania Stanisława Lema, Waleriana Borowczyka i Brunona Schulza. W konkluzji autor stwierdza, że idealny automaton jest zawsze tylko bytem nieosiągalnym, ułudą, znikającym punktem, niespełnionym pragnieniem jego twórcy-demiurga.

KSIĄŻKI O FILMIE

Andrzej Pitrus *NIEZNANE I ZNANE FORMY*

Recenzja książki *The Struggle For Form. Perspectives on Polish Avant-Garde Film 1916-1989* (red. Kamila Kuc, Michael O'Pray; 2014). Autor dokonuje prezentacji tomu, który przybliży anglojęzycznemu czytelnikowi problematykę związaną z polskim kinem awangardowym. W tomie wykorzystano teksty wcześniej publikowane, co autor recenzji uważa za największy jej mankament – nie udało się bowiem zaproponować spójnej wizji rodzimego kina eksperymentalnego. Wysoko ocenione zostały natomiast wybrane rozdziały, których autorzy są wybitnymi znawcami tematu.

Piotr Pławuszewski *PONADSTULETNIĘ SĄSIEDZTWO*

Recenzja książki Marka Hendrykowskiego *Współczesna adaptacja filmowa* (2014). Recenzent przywołuje najważniejsze jej tezy i spostrzeżenia, zachowując porządek odpowiadający układowi wspomnianej publikacji (podzielonej na trzy rozbudowane części). W pierwszej kolejności Pławuszewski koncentruje się na ustaleniach historycznofilmowych badacza (tu m.in. o zmiennych na przestrzeni dekad modelach adaptatora), następnie omawia wybrane kwestie teoretyczne uobecnione w pracy Hendrykowskiego (mowa choćby o siedmiu mechanizmach adaptacyjnych), by ostatecznie pochylić się nad tą częścią publikacji, która kładzie nacisk na tytułową „współczesność” teorii i praktyki adaptacyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji krajowej, dalekiej – według autora recenzowanej książki – od stanu pożądanego).

Teresa Rutkowska *PASOLINI – UTOPIE I OBSESJE*

Recenzja książki Piotra Kletowskiego *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa* (2013). To pierwsza na polskim gruncie tak obszerna i wyczerpująca monografia reżysera uważanego za jednego z najwybitniejszych artystów kina światowego. Autorka koncentruje uwagę na metodzie badawczej Kletowskiego, który uwzględniając różne aspekty twórczej aktywności Pasoliniego (zwłaszcza dotyczące filmu i literatury), szuka równowagi między spójnością estetyczną i filozoficzną jego dzieł a immanentnymi paradoksami oraz sprzecznościami, które budują ich dynamikę. Toteż najważniejszym kluczem interpretacyjnym staje się tu dialektyka myśli chrześcijańskiej i marksizmu.

Alicja Helman *W POSZUKIWANIU SENSU*

Recenzja książki Iwony Sowińskiej *Chopin idzie do kina* (2013). Recenzentka ocenia, że w kontekście piśmiennictwa poświęconego Chopinowi jest to książka uderzająco odmienna i nowa, a zarazem pionierska nie tylko w skali polskiej, ale i światowej. Helman przedstawia konstrukcję książki, analizuje metody zmierzenia się przez Sowińską z gigantycznym materiałem badawczym i wskazuje najciekawsze rozpoznania autorki dotyczące filmowych biografii Chopina oraz sposobów funkcjonowania jego muzyki w filmach. W konkluzji recenzentka notuje, że książka ta jest w pełni oryginalną, odkrywczą i pasjonującą monografią naukową.

Noty o autorach

Summary

Table des matières