

W numerze m.in.:

KOSMOPOLICI

Iwona Sowińska *MUZYKA BEZ GRANIC? DZIAŁALNOŚĆ HENRYKA WARSA PO WYBUCHU WOJNY*

Do podstawowych predyspozycji kompozytora filmowego należy umiejętność dostosowywania się do zmiennych wymagań. Różnorodność wyzwań, jakim w swej długiej i transnarodowej karierze musiał stawiać czoło Henryk Wars, była jednak wyjątkowa. Przed wojną Wars był jedną z czołowych postaci polskiego show-biznesu i tytanem rodzimej muzyki filmowej. Po wybuchu wojny skomponował muzykę do dwóch radzieckich filmów fabularnych, w tym antypolskiego *Marzenia* Michaiła Romma. Następnie wraz z armią generała Andersa trafił przez Bliski Wschód do Włoch, gdzie współpracował m.in. przy filmie patriotycznym *Wielka droga* Michała Waszyńskiego. Wreszcie wyjechał do Stanów Zjednoczonych, by po kilku latach doczekać się pierwszych poważniejszych zleceń, a z czasem osiągnąć pewien sukces jako twórca muzyki do westernów, kryminałów, filmów familijnych i seriali telewizyjnych. Na przykładach z radzieckiego i amerykańskiego okresu twórczości Warsa autorka rozważa wpływ wywierany na komponowanie dla filmu przez konteksty wobec muzyki zewnętrzne – politykę i ideologię, formuły gatunkowe i dominującą w danym czasie oraz miejscu praktykę filmową.

Grażyna Stachówna *ŻUŁAWSKI W GRAND GUIGNOLU*

W przekonaniu autorki Andrzej Żuławski jest jedynym polskim reżyserem, który w swej twórczości podlega daleko idącym wpływom kultury francuskiej. Urodził się w 1940 r., we Francji spędził lata dzieciństwa i wczesnej młodości (jego ojciec, Mirosław, był radcą kulturalnym w Ambasadzie RP /1945-1949/, potem pracował w Paryżu, reprezentując Polskę w UNESCO /1956-1965/), tam skończył liceum (1957), studia w IDHEC (1958-1959) i studiował filozofię na Sorbonie (1959-1960). Przesiąkał – zapewne zarówno świadomie, jak i nieświadomie – wpływami kultury i mentalności francuskiej. Istotnym tego dowodem jest szokująca (nie tylko w polskim odbiorze) poetyka jego filmów. Badacze poszukiwali jej korzeni w różnych źródła inspiracji. Zdaniem autorki można ich także upatrywać w Le Théâtre du Grand Guignol – paryskim teatrze o specyficznym stylu i repertuarze, który istniał w latach 1897-1963 i wywarł wielki wpływ na kulturę – popularną, ale nie tylko – brytyjską i amerykańską, w tym także na horror filmowy w różnych krajach. Jednak – co bardzo ciekawe kulturowo – w ogóle nie przejawiał się w polskim teatrze i kinie. Stachówna próbuje udowodnić, że filmowy styl Andrzeja Żuławskiego może mieć także związek z poetyką widowisk w Grand Guignolu.

Iwona Kolasińska-Pasterczyk *UNIWERSUM BEZ GRANIC. TRANSNARODOWE KINO WALERIANA BOROWCZYKA*

Walerian Borowczyk zostaje przez autorkę ukazany jako typ twórcy przekraczającego granice w trzech wymiarach: tematycznym (przez erotyzm związany z transgresją rozmaitych tabu), modelu kina narodowego (przez rezygnację z perspektywy lokalnej na rzecz nawiązań do europejskiego dziedzictwa kulturowego) i ponadczasowym (przez uniwersalizację ludzkiego doświadczenia zmysłowości pomimo opowieści ujętych w „kostium historyczny”). Te

warianty „przekroczenia” autorka ilustruje w oparciu o twórczość fabularną Borowczyka przypadającą na lata 1968-1988 (tj. od *Goto, wyspy miłości* po *Rytuały miłości*). Kino Borowczyka (Polaka na stałe mieszkającego we Francji – w latach 1959-2006) trzeba kwalifikować jako „europejskie”, w znaczeniu: przywołujące świat Starego Kontynentu (a nie ukierunkowane na Nowy Świat). Transnarodowa specyfika tej twórczości ma swoje źródło w osadzeniu jej w szerszym paradygmacie europejskiej sztuki – literackiej (od Owidiusza po Mandiargues’a, z uwzględnieniem twórców łączących dyskurs erotyczny z religijnym, m.in. Sade’a, Bataille’a i przedstawicieli XX-wiecznej awangardy) i wizualnej (przez stylistyczne nawiązania do tradycji „kobiecych aktów” w malarstwie europejskim, m. in. Moreau, Ingres, Courbert); natomiast ponadczasowy, uniwersalny wymiar erotycznych napięć wynika z przyjętej perspektywy transhistorycznej (od starożytności po I wojnę światową z wykluczeniem Europy po 1950 r.).

Ewa Szponar *URSZULA ANTONIAK: KONDYCJA NOMADKI*

Jeśli perspektywa narodowa w studiach nad kinem polskim okazuje się najwłaściwsza dla opisanego tożsamościotwórczej roli, jaką odegrało ono w XX w., to dla uchwycenia fenomenu najnowszej kinematografii bardziej owocne może być spojrzenie przekraczające granice państwowe. Zmienia się bowiem definicja polskości, chociażby na skutek masowej emigracji. Jedną z najbardziej znanych polskich reżyserek tworzących na obczyźnie jest Urszula Antoniak. Mimo że skończyła Uniwersytet Śląski w Katowicach, debiutowała dopiero po wyjeździe do Holandii, gdzie nakręciła trzy filmy pełnometrażowe. W wywiadach podkreśla swój status outsiderki, zaś jej opowieści filmowe konsekwentnie ogniskują się wokół problemu samotności i niemożności porozumienia z drugim człowiekiem. W swym artykule Szponar stara się odpowiedzieć na pytanie dotyczące nie tyle kwestii „transnarodowości”, ile „beznarodowości” czy wykorzenienia jako znaku kondycji człowieka XXI w. Na ten punkt widzenia autorka nakłada również perspektywę feministyczną zgodnie z tradycyjnym ujęciem kobiecości jako „uchodźstwa od świata”. Twórczość Urszuli Antoniak wpisuje się bowiem w konwencję „kina kobiecego”, poniekąd zgodnie ze słowami Virginii Woolf, która pisała: *Jako kobieta nie mam kraju. Jako kobieta nie chcę mieć kraju. Moim krajem jako kobiety jest cały świat.*

POLSKIE, NIEPOLSKIE

Marek Hendrykowski *UNIWERSALIZM I ETNOCENTRYZM W POLSKIM KINIE*

Odrzucając teorię „składnikową”, autor prezentuje interakcyjną teorię uniwersalności utworu filmowego. Teoria ta eksponuje różnicę potencjałów kulturowych między tym, co uniwersalne, a tym, co lokalne. Podkreśla przy tym wagę lokalności (unikatowości jednostkowego i zbiorowego doświadczenia) w procesie odbioru filmu. Za sprawą różnicy potencjałów kulturowych oba jego aspekty – „lokalny” i „uniwersalny” – łącznie ustanawiają w procesie odbioru rodzaj wielorako nośnej asymetrii znaczeń: nieustannie interferując i oscylując między sobą. Strategia wygrywania tej różnicy, podniesiona do rangi sztuki filmowej, pozwala twórcom filmowym organizować i czerpać z pierwiastków „lokalnych” kina jego uniwersalny sens.

Mariusz Guzek *Z KAMERĄ W CARSKICH MUNDURACH. POLSCY OPERATORZY JAKO CZŁÓWKA WOJSKOWO-KINEMATOGRAFICZNEGO ODDZIAŁU KOMITETU SKOBIELEWSKIEGO (1913-1917)*

Wojskowo-Filmowy Oddział Komitetu Skobielewskiego był jednym z najważniejszych graczy przemysłu filmowego Imperium Rosyjskiego w okresie przedrewolucyjnym. Obok oddziałów gramofonowego i wydawniczego (edytującego m.in. pocztówki frontowe) stanowił

fundament aparatu propagandowego podczas Wielkiej Wojny i rewolucji 1917 r. Trzon jego korpusu realizacyjnego tworzyli polscy filmowcy zarówno uformowani w warunkach imperialnego interioru (Mieczysław Domański, Władysław Starewicz i Piotr Nowicki), jak i ci, których warunki wojenne zmusiły do opuszczenia Królestwa Polskiego na początku światowego konfliktu latem 1914 r. (Jan Skarbek Malczewski, Antoni Fertner i Gustaw Kryński). Realizowali oni obrazy fabularne, dokumenty dyplomatyczne, rejestrowali rytuały dworu Mikołaja II, ale przede wszystkim filmowali przestrzeń frontową, jaką były ziemie przyszłego państwa polskiego (Galicja, Królestwo Kongresowe). Działali na styku dwóch kultur, będąc pionierami zarówno polskiej, jak i rosyjskiej kinematografii.

Adam Uryniak *SMAK ORIENTU I INNE PRZYJEMNOŚCI. ROLA FILMÓW PRZYGODOWYCH I MORSKICH W PROPAGANDZIE II RP*

W Polskiej publicystyce lat 30. XX w. często powracającym tematem była kwestia budowy imperium kolonialnego. Ponieważ władze II Rzeczypospolitej nie podejmowały oficjalnych działań mających doprowadzić do pozyskania terytoriów zamorskich, dyskusja ta odbywała się przede wszystkim na łamach prasy, literatury, a także na ekranach kin. Schemat fabuły prezentującej przygodę dzielnego Polaka przeżywającego przygodę w dalekich krajach lub rozprawiającego się z międzynarodową szajką przestępców powtarza się w kilku znaczących filmach tego okresu. Tytuły takie jak *Głos pustyni* (1932, reż. Michał Waszyński) czy *Sygnaly* (1938, reż. Józef Lejtes), proponując polskiemu widzowi atrakcje w postaci dalekich krajów i sensacyjnych przygód, posłużyły jako sposób na leczenie narodowych kompleksów, stawiając Polskę w jednym rzędzie z najpotężniejszymi państwami ówczesnego świata. Filmy te – czemu również jest poświęcony artykuł – ujawniają ponadto wiele kontekstów dotyczących życia w ówczesnej Polsce.

Andrzej Gwóźdź *POLSCY AKTORZY W FILMACH DEFY W OSTATNIM ĆWIERĆWIECZU ISTNIENIA NIEMIECKIEJ REPUBLIKI DEMOKRATYCZNEJ*

Udział polskich aktorów w produkcjach wschodnioniemieckiej Defy jest na ogół znany, choć nie dość wyczerpująco opisany. Oczywiście nie chodzi jedynie o koprodukcje, choć i one (jak chociażby pierwsza z nich, *Milcząca gwiazda* Kurta Maetziga, 1960) zaświadcza o aktorskim transferze między Warszawą a Berlinem. Deficyt aktorów w NRD, ale także dobra marka kina polskiego w NRD sprawiły, że często korzystano z zasobów polskiego rynku aktorskiego. Autor skupia się na analizie oraz interpretacji zjawiska przechodniości sztuki aktorskiej między kinematografiami narodowymi. Niezwykła w tym względzie okazała się zwłaszcza rola młodej i pięknej pani inżynier w wykonaniu Krystyny Stypułkowskiej, która zagrała w kultowym filmie *Ślad kamieni* (1966) Beyera – wystylizowanym na western produkcyjniaku, odesłanym przez NRD-owską cenzurę na półki do roku 1990. Na szczególne miejsce w takiej perspektywie oglądu zasługuje sztuka aktorska Franciszka Pieczki w rozliczeniowym filmie *Jadup i Boel* (1980/1988) Rainera Simona, a zwłaszcza jego tytułowa rola właściciela objazdowego teatru lalek w filmie *Fariaho...!* (1983) Rolanda Gräfa. Pieczka zagrał także m.in. w zachodnioniemieckim *Dawidzie* (1979) Petera Lilienthala (pierwszym filmie produkcji RFN, który otrzymał Złotego Niedźwiedzia w kategorii filmu fabularnego – na Berlinale 1979). Obok niego kinematografię Niemiec Zachodnich zasilili m.in. aktorzy grający w filmach Volkera Schlöndorffa, a wśród nich Jerzy Skolimowski jako dziennikarz na walczącym Bliskim Wschodzie (*Falszerstwo*, 1981). W artykule Andrzej Gwóźdź szuka odpowiedzi na pytania dotyczące zjawiska eksportu aktorów jako faktu głównie kulturowego.

Artur Patek *POLSCY AKTORZY EMIGRANCI W POWOJENNYM FILMIE BRYTYJSKIM (DO 1989 R.)*

Po II wojnie światowej w Wielkiej Brytanii znalazło się wielu polskich aktorów. W następnych latach, z różnych powodów (politycznych lub ekonomicznych), przybywali kolejni. Wielu podjęło wysiłek pozostania w zawodzie w nowym środowisku. Udało się to nielicznym. Na przeszkodzie stały: bariera językowa, wschodnioeuropejski akcent, brak znajomości miejscowych realiów i układów. W filmie Polacy pojawiali się najczęściej na drugim, trzecim planie i w epizodach. Zazwyczaj obsadzano ich w rolach cudzoziemców, głównie z Europy Wschodniej. Kilku artystów zdobyło jednak uznanie i regularnie pojawiali się w filmie i telewizji. Byli wśród nich m.in.: Władysław Sheybał, Izabella Teleżyńska, Krzysztof Różycki, Joanna Kańska, Gwidon Borucki. Artykuł jest próbą przybliżenia tego zjawiska.

Grzegorz Piotrowski, Karol Szymański *TRANSNARODOWA, CZYLI WSZĘDZIE OBCA? SYNDROM AKTORSTWA FILMOWEGO ANNY PRUCNAL*

Związki – życiowe i zawodowe – z Polską, Niemcami i Francją oraz estetyczne konteksty i artystyczne środowiska kolejnych miejsc kariery ukształtowały aktorstwo filmowe Anny Prucnal jako fenomen, w którym nad czytelnymi źródłami lokalnymi i pierwiastkami narodowymi nadbudowuje się niesprowadzalne do nich Inne-Ponad. Dzięki temu Prucnal w filmach Felliniego, Makavejeva, Deville’a, Wajdy, Vadima czy Amalrica z jednej strony funkcjonuje jako fascynująca i drażniąca Obca, z drugiej zaś, przekraczając to, co lokalne, może być z powodzeniem zasymilowana przez kino międzynarodowe (co paradoksalnie obróciło się przeciw aktorce, gdy po 1989 r. podjęła próbę powrotu do tego, co lokalne – kina polskiego). Autorzy dokonują opisu środków wyrazu w filmowych rolach Prucnal, analizując jej swoisty i „przesadny” sposób bycia na ekranie, zastanawiając się, na ile jest ona „ciałem obcym”, a na ile wnosi niepowtarzalną – transgresyjną, dysonansową, konfuzyjną – „wartość dodaną”. Celem artykułu jest określenie „syndromu aktorskiego Prucnal” oraz interpretacja kształtujących go sił (przez odniesienie m.in. do opery, estetyki Felsensteina i Brechta, Studenckiego Teatru Satyryków, awangardy teatralnej Awinionu, kontrkultury i kampu, lewackości) przede wszystkim z perspektywy strategii reinterpretacji znaków kultur narodowych oraz napięć między tym, co lokalne, transnarodowe, międzynarodowe.

Mikołaj Jazdon *PORTRET POLSKO-ŻYDOWSKIEJ RODZINY W AMERYKAŃSKIM WNĘTRZU. „ANYA (IN AND OUT OF FOCUS)” MARIANA MARZYŃSKIEGO*

Zagadnienia dotyczące tożsamości narodowej zajmują istotne miejsce w całej twórczości Mariana Marzyńskiego, polskiego filmowca o żydowskich korzeniach od lat tworzącego dokumenty w USA. Jego autobiograficzny film *Anya (In and Out of Focus)* (2004), złożony z nagrań wideo dokumentujących 30 lat z życia jego córki, a także całej rodziny Marzyńskich, opisuje nieustanny proces „negocjowania” własnej tożsamości narodowej przez emigrantów z Polski w ciągu trzech dekad życia w USA. Film Marzyńskiego ogniskuje się wokół dwóch postaci – córki Anyi i samego reżysera. Dla Anyi Marzynski sprawa jej tożsamości narodowej wynika z faktu wzrastania w kraju emigrantów. Dla Mariana Marzyńskiego z kolei kwestia jego własnej tożsamości narodowej jest sprawą bardziej złożoną i wynika z osobistych przeżyć nierozłącznie powiązanych z dramatycznymi wydarzeniami z dziejów XX-wiecznej Polski: holocaustu, odbudowy kraju po II wojnie światowej, antyżydowskiej nagonki z marca 1968 r., Polskiego Sierpnia ’80, a także życia na emigracji w Danii i USA. Reżyser zestawia w filmie oba losy, ukazując, jak skomplikowana może być odpowiedź na pytania: kim jesteś? jaka jest twoja narodowość?

INSPIRACJE

Łukasz A. Plesnar *DZIKI ZACHÓD, DZIKI WSCHÓD. KONWENCJE WESTERNOWE W „PRAWIE I PIĘŚCI” JERZEGO HOFFMANA I EDWARDA SKÓRZEWSKIEGO ORAZ „WILCZYCH ECHACH” ALEKSANDRA ŚCIBOR-RYLSKIEGO*

Plesnar stara się dowieść, że Edward Skórzewski i Jerzy Hoffman w *Prawie i pięści* (1964) oraz Aleksander Ścibor-Rylski w *Wilczych echach* (1968) wykorzystali, choć w różnym stopniu, konwencje gatunkowe westernu. Najwyraźniej widać to w konstrukcji głównych bohaterów, stających z bronią w rękę, samotnie, przeciw działającym „pod przykrywką” bandytom. Lecz do westernu nawiązują również struktury narracyjne i schematy fabularne obu analizowanych filmów, ich struktury czasowe („po wojnie”; w prawdziwych westernach – po wojnie secesyjnej, tutaj – po II wojnie światowej) i przestrzenne (bezludne miasteczko w *Prawie i pięści* przywodzi na myśl westernowe *ghost towns*, bieszczadzkie połoniny przypominają pofałdowane prerie terytoriów Wyoming czy Dakota), a nawet ikonografia: broń (choć Colty zostały zastąpione sowieckimi tetetkami), konie, wozy repatriantów (osadników) zmierzające na zachód, a także – do pewnego stopnia – ubiory (Gustaw Holoubek jako Andrzej Kenig z *Prawa i pięści* jest wystylizowany na Shane’a, a Ryszard Pietruski jako Wijas na rewolwerowca Jacka Wilsona z *Jeźdźca znikąd* George’a Stevensa z 1953 r.). Istotnym wnioskiem płynącym z rozważań Plesnara jest konstatacja, że *Wilcze echa* w sposób raczej mechaniczny sięgają do konwencji westernu, podczas gdy *Prawo i pięść* wykorzystuje je w sposób bardziej twórczy, modyfikując i wzbogacając „kolorytem lokalnym”.

Magdalena Kempna-Pieniążek *CIEMNA STRONA POLSKI? „NEO-NOIR” I KINO POLICYJNE W TWÓRCZOŚCI PATRYKA VEGI*

Wśród najistotniejszych cech nowego kina czarnego (*neo-noir*) szczególną rolę pełni transkulturowy charakter tego fenomenu. We współczesnej popkulturze *neo-noir* stał się jedną z dominujących tendencji, łatwo adaptując się do lokalnych uwarunkowań kinematografii narodowych. Artykuł jest poświęcony jednej z polskich realizacji wpisujących się w tę estetykę. Filmowa i serialowa twórczość Patryka Vegi nawiązuje do neo-noiru oraz do konwencji amerykańskiego kina policyjnego. Abstrahując od rozważań o charakterze genologicznym, autorka przygląda się specyfice tych powiązań. Czy kino policyjne w neo-noirowym wariacie stanowi w dorobku Vegi zaledwie inspirację czy też podlega ono reinterpretacji, będąc próbą zaadaptowania konwencji hollywoodzkich? A może należałoby spoglądać na twórczość reżysera jak na rodzaj imitacji modnej estetyki? Wątpliwości te autorka próbuje rozstrzygnąć, przyglądając się wybranym realizacjom Vegi, zarówno kinowym (*PitBull*, *Służby specjalne*), jak i telewizyjnym (m.in. *Instykt*, *Ciemna strona miasta*).

KOPRODUKCJE

Ewa Ciszewska *TRUDNA SZTUKA KOPRODUKCJI. O PIERWSZYM POWOJENNYM FILMIE POLSKO-CZECHOSŁOWACKIM „ZADZWOŃCIE DO MOJEJ ŻONY” (1958)*
JAROSLAVA MACHA

Autorka analizuje polsko-czechosłowacką koprodukcję filmową *Zadzwońcie do mojej żony* (*Co řekne žena*, reż. Jaroslav Mach, 1958) w optyce produkcyjno-kulturowej. W artykule zostało zarysowane tło metodologiczne umożliwiające badanie koprodukcji w krajach socjalistycznych; następnie autorka przedstawiła główne uwarunkowania współpracy polsko-czechosłowackiej w latach 1948-1958. Analiza powstawania filmu *Zadzwońcie do mojej żony*, pierwszej powojennej koprodukcji polsko-czechosłowackiej, ukazuje realizację filmu jako pole ścierania się sprzecznych dążeń i interesów.

Rafał Syska *UROK JAWNOGRZESZNICY. „MADDALENA” JERZEGO KAWALEROWICZA*

Tematem artykułu jest analiza kontekstów produkcyjnych i artystycznych filmu Jerzego Kawalerowicza pod tytułem *Magdalena (Maddalena, 1971)*. Film ten powstał jako koprodukcja jugosłowiańsko-włoska i choć nie znalazł poklasku wśród widzów i krytyków, należy do ciekawych, choć najmniej znanych przedsięwzięć wybitnego polskiego reżysera. Dziś sława tej produkcji wiąże się raczej z kompozycją Ennio Morriconego, który dla potrzeb tego filmu stworzył jeden ze swych najbardziej znanych utworów. Syska odnosi się w swym artykule do kontekstów realizacyjnych filmu, pracy na planie zdjęciowym, koncepcji koprodukcji oraz do recepcji filmu.

KINO POLSKIE W OCZACH ŚWIATA

Karolina Kosińska *BRYTYJCZYCY O POLAKACH, CZYLI JAK PISANO O POLSKIM KINIE W BRYTYJSKIM PIŚMIE „SIGHT & SOUND” W LATACH 50. I 60.*

Kino polskie zaczęło pojawiać się w brytyjskiej prasie filmowej („Sight & Sound”) mniej więcej od połowy lat 50. Pierwsze wzmianki o polskich filmach można znaleźć wcześniej (wspomina się na przykład o *Ostatnim etapie* Wandy Jakubowskiej), ale dopiero *Kanał* oraz *Popiół i diament* otwierają brytyjskich krytyków na polską kinematografię. Podczas pokazów dokumentów w ramach Free Cinema pojawiają się filmy z „czarnej serii”, a Lindsay Anderson kieruje osobiste słowa do redaktorów „Filmu”. W 1967 r. Anderson realizuje w Polsce film *Raz, dwa, trzy* ze studentami warszawskiej szkoły teatralnej. Jak przedstawiali polskie kino polscy publicyści (np. Bolesław Michałek) pisujący do brytyjskich pism? W jaki sposób brytyjscy krytycy postrzegali to kino i czy widzieli w nas sprzymierzeńców w swojej ideowej walce o film? Co o polskim kinie może nam powiedzieć przegląd brytyjskiej prasy filmowej? Artykuł jest próbą odpowiedzi na te pytania.

Janina Falkowska *RECEPCJA POLSKICH FILMÓW W ŚWIETLE TEORII AFEKTU. „WAŁĘSA. CZŁOWIEK Z NADZIEI” ANDRZEJA WAJDY (2013) I „RÓŻA” WOJCIECHA SMARZOWSKIEGO (2011)*

Tematem artykułu jest zagraniczna recepcja polskich filmów, zwłaszcza tych zawierających komponent „historyczności”. Chociaż oczywistością wydaje się to, że im mniej wiemy o danym kraju, tym słabiej rozumiemy konkretny film i niesiony przezeń przekaz, to jednak istnieją pewne fascynujące reguły rządzące procesami rozumienia filmu, które zasługują na staranną analizę. Zgodnie z teorią afektu recepcja m.in. takich polskich filmów, jak *Róża, Wałęsa. Człowiek z nadziei* czy *Popiół i diament* jest uzależniona nie tylko od kognitywnego przetwarzania faktycznych danych dostarczanych przez film, ale także od złożonego procesu negocjowania odbiorczego między wiedzą o faktach a ich interpretacją, jak również w odniesieniu do czynników wiążących się z zapleczem politycznym widza, jego wykształceniem i wrażliwością emocjonalną. Falkowska wychodzi od brytyjskiej nowej fali lat 60. i podejmuje refleksję nad filmami dotyczącymi historii, a następnie koncentruje się na *Wałęsie. Człowieku z nadziei* (2013) Andrzeja Wajdy oraz jego *Popiole i diament* (1957), a także na *Róży* (2011) Wojciecha Smarzowskiego. W swej argumentacji autorka skupia się na interpretacji filmu o Lechu Wałęsie – produkcji, która w Polsce spotkała się z emocjonalnym odbiorem, natomiast poza granicami kraju została przyjęta raczej łagodnie.

Sheila Skaff *„IDA” W AMERYCE. ESTETYKA, TOŻSAMOŚĆ I ARTYZM W ANTYFILMIE*

W lutym 2015 r. polski reżyser Paweł Pawlikowski odebrał Oscara za swój refleksyjny film o ciszy i kontemplacji, a przyjmując statuetkę – przed rozemocjonowaną hollywoodzką

widownią i 36 milionami widzów przed telewizorami – błyskotliwie nazwał tę produkcję filmem „anty-kinowym”. *Ida*, z narracją utrzymaną w stylistyce dzieł Ozu i sfotografowana w uwodziele czerni i bieli, rozgrywa się w Polsce 1962 r. i opowiada o 18 letniej zakonniczy w nowicjacie oraz o jej ciotce, stalinowskiej prokurator, która wyjawia jej, że jest Żydówką. Razem wyruszają w podróż, by poznać losy swej rodziny. Oscarowy wieczór stał się dla Pawlikowskiego kulminacją blisko dwuletniego okresu prezentowania filmu na festiwalach i prywatnych pokazach, udzielania wywiadów, a także rozmaitych eksplikacji ze strony samych twórców. Był to również czas publicznego poruszenia, ponieważ *Ida*, film anty-kinowy, jest także filmem anty-modernistycznym posługującym się takim symbolizmem i estetyką, które są rzadko spotykane na Zachodzie, a które odsyłają do pewnych duchowych kwestii w obrębie kontekstów historycznych. W swym artykule Skaff porównuje recepcję *Idy* z odbiorem kilku współczesnych filmów pokazywanych ostatnio w Nowym Jorku, takich jak *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, *Pokłosie*, *Miasto 44*, *Powstanie Warszawskie* czy nominowany do Oscara dokument *Joanna*. Autorka odwołuje się do powodów, dla których *Ida* spotkała się z tak dużym uznaniem na świecie, a zarazem tłumaczy, jak film, który spolaryzował polską widownię, mógł zyskać bezprecedensowe poparcie widzów i krytyków w Stanach Zjednoczonych.

Arkadiusz Lewicki MIĘDZYNARODOWA RECEPCJA KINA POLSKIEGO. SZKIC

Tekst jest próbą spojrzenia na kino polskie z perspektywy jego recepcji poza granicami naszego kraju. Lewicki dokonuje analizy danych zawartych w różnych źródłach, sprawdza, jaka była faktyczna liczba polskich filmów wysyłanych na eksport w różnych okresach, śledzi, które dzieła były pokazywane w największej liczbie krajów oraz ilu widzów udało im się tam zgromadzić. Prezentacja oraz interpretacja danych staje się dla autora punktem wyjścia rozważań dotyczących funkcjonowania światowego obiegu filmów i roli, jaką odgrywała w nim kinematografia polska.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki CZY KINO EFEKTÓW SPECJALNYCH STWORZYŁO DONALDA TRUMPA?

Wychodząc od myśli amerykańskiego krytyka Owena Gleibermana, że kino efektów specjalnych stworzyło kulturę nierzeczywistości (*unreality*), a z kolei produktem tejże jest Donald Trump, autor przypomina kilka filmów, które niejako przewidziały pojawienie się na scenie politycznej tego businessmana i showmana. Filmy te to: *A Face in the Crowd* (reż. Elia Kazan, 1957), *The Best Man* (reż. Franklin J. Schaffner, 1964) i *Bob Roberts* (reż. Tim Robbins, 1992).

KSIĄŻKI O FILMIE

Barbara Lena Gierszewska ABY WIDZ POCZUŁ „FLOW”, CZYLI O ZAGRANICZNYCH FILMACH NA EKRANACH WARSZAWY

Autorka prezentuje recenzję książki Wojciecha Świdzińskiego *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918-1929 na przykładzie Warszawy* (2015). Gierszewska drobiazgowo opisuje zawartość książki, odnosi wyniki badań Świdzińskiego do też ogłoszonych we wcześniejszych pracach Władysława Jewsiewickiego, Władysława Banaszkiewicza, Witolda Witczaka oraz Edwarda Zajička i wskazuje, że we wszystkich tych opracowaniach pojawia się podobna konstatacja, iż w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości na kinowych ekranach stolicy przeważały filmy niemieckie. Recenzentka docenia ogrom pracy, jaką Świdziński włożył w opracowanie danych źródłowych oraz ich

interpretację, ale jednocześnie ze zjawstwem podpowiada, w których momentach autor mógł się rozminąć z prawdą bądź niesłusznie pominąć pewne cenne źródła archiwalne. Gierszewska konstatuje jednak, że praca Świdzińskiego w ogólnej ocenie budzi uznanie, zarówno jeśli chodzi o sam warsztat naukowy autora, jak i jego sprawność edytorską.

Barbara Kita *W POSTKOLONIALNEJ EUROPIE*

Tekst jest recenzją książki Krzysztofa Loski *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina* (2016). Recenzentka twierdzi, że podjęta w tej publikacji refleksja na temat współczesnego kina europejskiego, widziana przez pryzmat zwrotu postkolonialnego, pozwala całkiem na nowo, a zarazem krytycznie spojrzeć na filmy znane oraz zwrócić uwagę na te, które sytuują się na marginesach kina narodowego czy festiwalowego. W ocenie Kity publikacja sprawia wrażenie złożonego i wyczerpującego opracowania zmian w obrębie obecnych w kinie tematów: stereotypizacji wizerunków, rasy, płci, tworzenia nowych narracji historycznych, dziedzictwa europejskiego. Omówiwszy budowę książki i krytycznie zrelacjonowawszy jej najważniejsze tezy, autorka recenzji dostrzega, że pracę kończy krótki szkic o muzyce transkulturowej i hybrydycznej, który w jej odczuciu osłabia konkluzywność całej książki, raczej sygnalizuje, że temat będzie się rozwijał, niż proponuje syntetyczne podsumowanie tak długiej, uporządkowanej historii kina.

Noty o autorach

Summary

Table des matières