

Temat: **Historia filmu**

W numerze m.in.:

NOWA HISTORIA – KONCEPT METODOLOGICZNY

Thomas Elsaesser *NOWA HISTORIA FILMU JAKO ARCHEOLOGIA MEDIÓW*

Artykuł jest próbą oceny wpływu, jaki technologie cyfrowe wywierają na nasze pojmowanie historii filmu. Wprawdzie tzw. nowa historia filmu przyczyniła się do wznowienia badań nad "początkami" kina, ale nie odniosła jeszcze znaczącego sukcesu w analizowaniu krytycznego momentu multimedialnego z przełomu stuleci. Stając wobec takiego wyzwania, autor przytacza argumenty przemawiające za nowym modelem historiograficznym, tzw. archeologią mediów, tak by można było przewyciężyć opozycję między "starymi" i "nowymi" mediami, zdestabilizowaną we współczesnej praktyce medialnej. Obszar doświadczenia audiowizualnego musi zostać poddany ponownemu mapowaniu, co pozwoli wyjaśnić znaczenie takich pojęć, jak ucieleśnienie, interfejs, narracja, diegeza, a także dostarczy nowych impulsów do badań nad nierozrywkowymi zastosowaniami dyspozytywu audiowizualnego.

Tomasz Majewski *ZOBACZYĆ GORGONĘ. SIEGFRIED KRACAUER I TEORIA FILMU PO ZAGŁADZIE*

Waga, jaką w *Teorii filmu* (1960) Kracauer przypisywał zainteresowaniu kamery tym, co pozbawione znaczenia, marginalne lub peryferyjne, idzie u niego w parze z sytuowaniem fragmentów własnego dyskursu, nacechowanych szczególnym napięciem lub poczuciem doniosłości, na marginesach głównego toku argumentacji. Są to zarazem fragmenty najbardziej kłopotliwe, jeśli czytać je z perspektywy unifikującej, realistycznej wykładni *Teorii filmu*. W wielu wypadkach przypadkowe "dygresje" czy spostrzeżenia okazują się - w świetle znanych nam obecnie brulionów Kracauera - elementami pierwszej koncepcji teoretycznej z początku lat 40. Kracauer rozpoznaje zależność pomiędzy eksterminacją jako znikaniem bez śladu istot żywych a wymazywaniem ich śmierci z porządku obrazu - i uznaje ten związek za kluczowy dla filozoficznej charakterystyki Zagłady. Kiedy obraz wkracza w obszar, na którym wydają się ulegać wyczerpaniu tradycyjne możliwości obrazowania, *wyduje się być ostatnim schronieniem pogwałconej godności ludzkiej*. Niektóre z tych tez wyrastają z dyskusji z interpretacją alegorii "czaszki" przywoływanej za *Ursprung des Trauerspiel* Waltera Benjamina. Stanowiska tego nie można oczywiście pogodzić ze słynną obrazoburczą postawą Theodora Adorna. W świetle dyskusji Kracauera z Adornem tezę o niemożliwości przedstawienia Shoah trzeba odczytywać w nowej perspektywie.

Marcin Adamczak *KONSTRUUJĄC ALFREDÓW HITCHCOCKÓW*

Punktem wyjścia jest konstatacja o tradycyjnych już związkach akademickich studiów nad filmem z badaniami literaturoznawczymi. Autor omawia trzy podejścia badawcze: poetykę kulturową (Greenblatt), pragmatyzm (Fish) oraz badania narratologiczne. Następnie zastanawia się nad potencjalnymi korzyściami z ich aplikacji do badań filmoznawczych, swoistym ich testem czyniąc analizę wyjątkowo rozbieżnych ocen dorobku Alfreda Hitchcocka. Przez jednych postrzegany jako sprawny rzemieślnik (przede wszystkim w USA przed zadomowieniem się tam "teorii autorskiej" - Alfred Hitchcock jako Hitch), przez innych jako niedoceniony wizjoner, eksperymentator i niekwestionowany artysta kina (przede wszystkim we Francji - Alfred Hitchcock jako Monsieur Hitchcock). Autor rekonstruuje

estetyczne i kulturowe uwarunkowania przyczyniające się do tak rozbieżnych ocen, uwarunkowania silnie powiązane ze statusem kina jako sztuki. Nie optuje za jednym z opisów Alfreda Hitchcocka jako opisem "właściwym" i "prawdziwym", przedstawia natomiast proces, w którym społecznie "konstruuje się" bardzo różnych "Alfredów Hitchcocków" na bazie założeń i kulturowych przekonań poszczególnych "wspólnot interpretacyjnych".

Aleksandra Hirsfeld „COGITO ERGO VIDEO”. WPROWADZENIE DO „HISTOIRE(S) DU CINEMA” GODARDA

Analizując *Histoire(s) du cinema* autorka stawia hipotezę dotyczącą nowej roli autoreferencji, roli, która ujawnia się właśnie w - zapomnianym dziś nieco (zwłaszcza w Polsce) - dziele Godarda. Autoreferencja jawi się tutaj jako figura powtórzenia, a zarazem klucz do zrozumienia historii kina (oraz - do pewnego stopnia - historii *tout court*). Odniesienie się obrazu do procesu jego własnego historycznego rozwoju prowadzi do wytworzenia specyficznej historiozofii. *Histoire(s)*... to próba wydobycia historii możliwej, albo raczej: historii jako pewnej możliwości. Nowe spojrzenie na historię polega, w przypadku Godarda, na zaakcentowaniu kwestii możliwości, na ujęciu z perspektywy tej określonej modalności, problemu dziejów. Można powiedzieć, że *Histoire(s) du cinema* Godarda opowiada(ją) historię kina jako historię upadku, owa próba rozliczania się z przeszłością, ma jednak przede wszystkim umożliwić zaistnienie tego, co *a venir*.

NOWA HISTORIA – REINTERPRETACJE

Marek Hendrykowski PANTOMIMA I FILM. INNE SPOJRZENIE

Tekst zrodził się z osobistej fascynacji autora złotą erą kinematografii, z podziwu dla tego wszystkiego, co w mariażu filmu i pantomimy zaowocowało mnogością kapitalnych dokonań i dzieł znanych nieraz jedynie garstce znawców, a ciągle jeszcze nie dość odkrytych przez szeroką publiczność. Autor szukając odpowiedzi pytanie: co kino zawdzięcza sztuce pantomimy? nakreśla nie tylko pewne aspekty historii pantomimy kinematograficznej, ale przede wszystkim dzieje zainteresowania tym związkiem badaczy początków kinematografii. Hendrykowski zauważa, że gest jako środek wyrazu został w przeszłości usunięty w cień przez autorów syntez historycznych. W tradycyjnych historiach kina spojrzenie "gestocentryczne" zostało niemal całkowicie wyeliminowane na rzecz osobliwego "logocentryzmu" rzekomo zapewniającemu filmowi awans artystyczny, a wraz z nim status sztuki. Ale autor przywołuje też nazwiska i prace badaczy, którzy nie akceptowali tej myślowej matrycy (lub nie do końca ją akceptowali), wprowadzając historycznofilmowe korekty (Irzykowski, Mukarovsky). Badając kulturowe konsekwencje ówczesnego spotkania pantomimy z filmem, Hendrykowski uwzględnił spojrzenie na ów fenomen z kilka różnych, komplementarnych względem siebie perspektyw: 1/ socjologicznej; 2/ komunikacyjnej; 3/ semiotycznej; 4/artystycznej; 5/ antropologicznej; 6/ estetycznej; 7/ historycznofilmowej.

Łukasz Biskupski OD CIEKAWOSTKI DO DYSCYPLINY. HISTORIA TEORII BADAŃ NAD WCZESNYM KINEM

Tekst jest sprawozdaniem z najważniejszych wydarzeń w procesie wyodrębnienia, profesjonalizacji i instytucjonalizacji subdyscypliny filmoznawstwa, jaką są badania nad wczesnym kinem. Opisuje kolejne paradygmaty teoretyczne zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Davida Bordwella: "teorię wielkich mężów", "podstawową opowieść", "wersję standardową", jak również zdobywającą popularność od lat 70. tzw. rewizjonistyczną historię filmu. Opisane są również ostatnie teorie, metody i obszary zainteresowań badaczy wczesnego kina, takie jak film niefikcyjny, koncepcja "kina atrakcji" czy szersze zagadnienia z zakresu wizualnej kultury popularnej.

Tomasz Klys *EKSPRESJONIZM RAZ JESZCZE, CZYLI NA NOWO O HISTORII FILMU NIEMIECKIEGO*

Tradycyjne ujęcia historii kina niemieckiego w okresie niemym akcentowały jako dominujący trend stylistyczny ekspresjonizm. Zostały one zakwestionowane przez Thomasa Elsaessera i Barry'ego Salta. Pierwszy omówił rolę, jaką w pomieszeniu płaszczyzny stylistycznej i tematycznej w omówieniach kina okresu weimarskiego odegrały wpływowe książki Siegfrieda Kracauera (*Od Caligariego do Hitlera*) i Lotte H. Eisner (*Ekran demoniczny*). Drugi wykazał, iż ekspresjonizm jako styl obrazu filmowego o rodowodzie malarskim i teatralnym jest obecny w bardzo nielicznych filmach, inne zaś rozwiązania, powszechnie uznawane za "ekspresjonistyczne", obecne były również w innych niż niemiecka kinematografiach, stanowiąc powszechną własność światowego kina. Klys stara się na nowo określić, jakie dzieła można zaliczyć do niemieckiego ekspresjonizmu filmowego. Rozszerza kanon Salta o tytuły wymieniane przez Kristin Thompson i Davida Bordwella oraz o propozycje własne, a także wskazuje bezzasadność stereotypu, iż styl ekspresjonistyczny w filmie służyć miał przede wszystkim subiektywizacji świata przedstawionego jako ekspresji stanów wewnętrznych autora czy postaci przedstawionych. Za Elsaessem autor przyjmuje, że ekspresjonizm filmowy był to przede wszystkim modny design, przejęty z popularnego kierunku w sztukach pięknych, a przejęcie to było kolejną próbą "uartystycznienia" kina i zdobycia dlań inteligentkiej, "wyrobionej" publiczności.

Rafał Syska *FILMOWY MODERNIZM*

Autor artykułu przedstawił zjawisko filmowego modernizmu, definiowanego jako tendencja autorskiego kina lat 50.-70., której determinującymi własnościami były: autorefleksyjność, skierowanie uwagi na warstwę formalną dzieła, subiektywizm, strategie dystansacyjne i dekonstrukcja klasycznych modeli dramaturgiczno-narracyjnych. W eseju zreferowano najważniejsze definicje modernizmu w sztukach pięknych, wyróżniając te koncepcje teoretyczne, które znalazły swe rozwinięcie w refleksji filmoznawczej. Autor artykułu określił także ramy temporalne zjawiska, eksponując kluczowe dla modernizmu premiery filmów. Dla opisu tendencji pomocna stała się także systematyzacja zjawiska zarówno w duchu chronologii, jak również w oparciu o kryteria estetyczne i światopoglądowe. Pod koniec eseju autor zauważył pojawienie się zjawiska neomodernizmu, będącego nowoczesnym wariantem kina modernistycznego poprzednich dekad.

Beata Kosińska-Krippner *HEIMATFILM - ZARYS DZIEJÓW GATUNKU*

Autorka zarysowuje dzieje głównego niemiecko-austriackiego produktu popkultury, jakim jest gatunek filmowy zwany Heimatfilmem. W oparciu o pracę E. Boa, R. Palfreyman, *Heimat - a German Dream...* (2000) szkicuje - stanowiącą niezbędną podstawę dla zrozumienia ewolucji Heimatfilmu - niezwykle bogatą i skomplikowaną historię pojęcia Heimat, ściśle związanego z istotnymi zwłaszcza dla Niemiec wydarzeniami historycznymi. Przypomina po krótku poprzedników Heimatfilmu, a więc filmy górskie, przybliża charakterystykę Heimatfilmów realizowanych w III Rzeszy, po czym szerzej omawia klasyczne Heimatfilmy okresu zaraz powojennego i złotych lat 50. oraz zmiany jakim gatunek ulegał w latach 60., a także kolejny etap jego ewolucji, a więc krytyczny Heimatfilm lat 70 i jego następców z lat 80. Autorka prezentuje też filmy z lat 90. i pierwszej dekady XXI wieku, które można zaliczyć do nowego Heimatfilmu. Na koniec prezentuje współczesne heimatowe konteksty w życiu codziennym, popkulturze, mediach, ale też w badaniach naukowych. Próbując zapanować nad bogactwem materiału filmowego i literatury przedmiotu autorka starała się przedstawić tematykę heimatową w pigułce, łącząc elementy teorii i historii

Heimatfilmu oraz dziejów pojęcia Heimat oraz zasygnalizować to, co w tej tematyce jest obecnie aktualne.

Stefano Ciammaroni *ARCHIWISTA NARODZIN I ŚMIERCI. JUTRZENKA I „MISE-EN-MORT” W HISTORIOGRAFIACH WŁOSKIEGO NEOREALIZMU*

W swoim artykule Stefano Ciammaroni podejmuje polemikę z tradycyjnym ujęciem neorealizmu, rozpowszechnionym w historiografii filmoznawczej za sprawą francuskiej krytyki filmowej (Bazin i Deleuze). Autor twierdzi, iż uznawanie neorealizmu za punkt zwrotny w ewolucji języka filmowego nie powinno przesłaniać faktu, że w filmach zaliczanych do tego nurtu odnaleźć można wiele elementów klasycznej narracji filmowej, a nawet inspiracji wczesnym kinem. Zdaniem Ciammaroniego, uproszczeniem jest także uznawanie neorealizmu za "kino porażki", w którym świat "dzieje się" niezależnie od działań bohatera, pozbawionego wpływu na rozwój wypadków. Autor podkreśla, że neorealizm nie powinien być pojmowany wyłącznie w kategoriach stylistycznych, z pominięciem aspektu kontekstowego, odsyłającego do lokalnej, historycznej specyfiki Włoch lat 40. Filmy zaliczane do nurtu neorealistycznego pełniły bowiem ważną funkcję psychospołeczną, której świadectwami (analizowanymi na przykładzie filmów: *Rzym, miasto otwarte* oraz *Dni chwały*) są dla Ciammaroniego obrazy przemocy będące reakcją na traumatyczne doświadczenia czasu wojny.

STARE FILMY – NOWE SPOJRZENIE

Małgorzata Hendrykowska, Marek Hendrykowski *PIERWSZY POLSKI FILM FABULARNY: „LE MARTYRS DE LA POLOGNE - PRUSKA KULTURA” (1908)*

Hendrykowscy opowiadają o odnalezionym przez nich we wrześniu 2000 r., w podparyskim archiwum Bois d'Arcy, filmie zatytułowanym *Les Martyrs de la Pologne* (w polskiej literaturze przedmiotu znanym pod tytułem *Pruska kultura*). Odnalezienie tego filmu każe podważyć jeden z sądów dotyczących najwcześniejszego okresu naszej kinematografii, mówiący, że pierwszym polskim filmem fabularnym jest zrealizowany w 1908 r. *Antoś pierwszy raz w Warszawie*. O filmie tym w 1907 roku Walter Panofsky pisał, że przedstawiał on brutalne wysiedlanie chłopów polskich przez Hakatę i ich bunt krwawo poskromiony przez pruskich żołdaków i że film kończył się apoteozą - modlącym się Polakom ukazywał się na niebie biały orzeł. Hendrykowscy podkreślają, że film ten był jedną z pierwszych prób opowiedzenia świata, za pośrednictwem ożywionej fotografii, o nieistniejącej Polsce i o Polakach uwikłanych w dramatyczną historię. Autorzy opisują składający się z 12 epizodów ośmiominutowy film ujęcie po ujęciu. Zarysowują też kontekst historyczny jego fabuły, szukają odpowiedzi na pytanie: Kto, dlaczego i dla jakiej publiczności zdecydował się zrealizować ten film? Opisują okoliczności w jakich pokazywany był w Warszawie w roku 1914, oraz z perspektywy genologicznej wpisują go w ówczesny model kina światowego poruszającego aktualne tematy społeczno-polityczne.

Wojciech Świdziński *MIĘDZY AWANGARDOWYM EKSPERYMENTEM A TANIM HORROREM. EKRYNIZACJE TWÓRCZOŚCI EDGARA ALLANA POE PRZED 1939 ROKIEM*

Kino przed 1939 rokiem fascynowało się pisarstwem i osobą Edgara Allana Poe. W istotny sposób wpłynęło także na recepcję jego twórczości. Przed II wojną światową Poe był obok Shakespeare'a, Conan Doyle'a i Dumasa najchętniej ekranizowanym pisarzem - nie tylko w USA, ale także w Europie. Jako wywodzący się z Południa autor narodowy zwrócił uwagę D. W. Griffitha i innych hollywoodzkich pionierów. Interesowało się nim środowisko nowojorskiej awangardy, czego dowodem jest eksperymentalny *Upadek Domu Usherów*

(1928) Watsona i Webbera. W Europie zainicjowany przez Baudelaire'a kult Poege kontynuowali najznamienitsi przedstawiciele świata kultury i sztuki: Paul Valéry, Claude Debussy, Hanns Heinz Ewers, Karol Irzykowski. Twórcy filmowi nie pozostawali w tyle. Świadczą o tym dwa arcydzieła kina niemego: *Student z Pragi* (1913), inspirowany *Williamem Wilsonem*, oraz *Upadek Domu Usherów* (1928) Jeana Epsteina. W latach 30. pałeczkę pierwszeństwa przejęli hollywoodzcy twórcy kina grozy. Powstał wówczas cykl niskobudżetowych produkcji, nie tyle mierzących się z twórczością Poege, ile żerujących na niej. To zawłaszczenie wydaje się jednym z najciekawszych momentów w dziejach dwudziestowiecznej recepcji twórczości Poege.

Marcin Pieńkowski „NA NABRZEŻACH” ELII KAZANA W MEANDRACH HISTORII KINA

Legendarny film *Na nabrzeżach* powstał dwa lata po zeznaniach Elia Kazana przed senacką komisją senatora McCarthy'ego. Wielu historyków filmu uważa, że reżyser wykorzystał szansę, by na ekranie usprawiedliwić swój czyn. *Na nabrzeżach* stało się ofiarą historycznego kontekstu, sugerującego pewne odczytania i tropy interpretacyjne. Autor artykułu próbuje zmierzyć się z szeregiem stereotypów, które spowodowały, że film nie stał się przełomowym punktem w dziejach amerykańskiej kinematografii. W tekście znajduje się również analiza stylu filmowego Elia Kazana, nowatorskich metod pracy z aktorem i konstrukcji bohaterów.

Maciej Robert SOCREALIZM „À REBOURS” – „SKOWRONKI NA UWIĘZI” JIŘIEGO MENZLA

Tekst proponuje analizę *Skowronków na uwięzi* w reżyserii Jiriego Menzla - filmu, który opisuje stalinowski terror w Czechosłowacji w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Autor stara się dowieść, że film ten, w przemyślny sposób dekonstruuje stylistykę filmu socrealistycznego, odważnie ukazuje - za co trafił na 20 lat na półki - prawdziwe oblicze ówczesnej rzeczywistości.

Tadeusz Lubelski NASZA KOMEDIA NARODOWA

Autor analizuje polskie komedie filmowe, które są ulubionym gatunkiem polskiej widowni. W postaciach bohaterów, w warstwie obrazowej ze szczególnym uwzględnieniem krajobrazu i w języku dialogów, wraz z kwestiami, które weszły na stałe do języka potocznego, szuka treści odwołujących się do tożsamości narodowej i wyobraźni zbiorowej. Począwszy od filmów przedwojennych (takich, jak choćby "Zapomniana melodia", reż. Tom i Fethke, 1938) po "Dzień świra" (reż. Koterski, 2002) filmy te definiują, każdy na swój sposób, wspólnotę narodową. Lubelski wskazuje na nieusuwalną zależność tych wyznaczników od sytuacji historycznej i politycznej. Równocześnie daje dowód na to, że "wspólnota śmiechu" była zawsze jednym z najmocniejszych spoiw tożsamości. Znakiem czasów jest współcześnie ostra, zjadliwa krytyka tych składników mitologii narodowej, które uchodziły za najbardziej istotne, a potem uległy degeneracji i zwiędziały. Kulminacją tej tendencji jest film "Dzień Świra" jest filmem, który poddaje wszystkie jej elementy wraz z językiem, bezlitosnej demitologizacji i ośmieszeniu.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki KINO SPONTANICZNE

Autor pisze o filmie jako sztuce improwizacji, która - jak podkreśla- jest jedną z najbardziej przez badaczy ignorowanych form twórczości filmowej. Zdaniem Giżyckiego pierwszymi improwizatorami w historii kina byli bracia Lumiere, którzy ustawiali kamerę na statywie w różnych miejscach i filmowali wszystko, co się wydarzało przed obiektywem, zaś pierwszym

świadomym twórcą filmów improwizowanych był najprawdopodobniej Feliks Kuczkowski, zapomniany pionier polskiej animacji. Niestety z jego prób nic nie przechowało się do naszych czasów. Natomiast pierwszą zachowaną próbą filmu spontanicznego jest zdaniem autora *Powrót do rozumu* Mana Raya (1923), który za sprawą właśnie tego filmu stał się inicjatorem całego bezklatkowego nurtu w dziejach kina eksperymentalnego i prekursorem filmu bezkamerowego. Filmy bezkamerowe, zwłaszcza abstrakcyjne, stały się - zdaniem autora - najwdzięczniejszym medium dla filmów spontanicznych. Giżycki omawia kilka prac tego typu, m.in. Stana Brakhage'a i Normana McLarena, wspomina też Davida Ehrlicha i Jonasa Mekasa. Całość zamyka Mały manifest filmu spontanicznego, którym autor odpowiada na pytanie dlaczego warto robić i oglądać filmy spontaniczne.

KSIĄŻKI O FILMIE

Teresa Rutkowska *DYNAMIKA HISTORII*

Rutkowska omawia książkę *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Wybitni badacze brytyjscy - James Chapman, Mark Glancy i Sue Harper - zebrali w tejże antologii teksty, które zarówno pod względem metodologicznym i merytorycznym można wpisać się w ramy nowego sposobu postrzegania historii filmu. Publikacja ta stara się przełamać tradycyjny podział na teorię i historię filmu, oferując szerokie spojrzenie na kluczowe zagadnienia i obszary refleksji nad kinem (takie, jak studia nad recepcją filmu, gatunkowość, kwestia autorstwa i pojęcie filmu historycznego).

Tadeusz Lubelski *PODZWONNE DLA FILMOWEGO LWOWA*

Lubelski omawia książkę Barbary Gierszewskiej "Kino i film we Lwowie do 1939 r.". Autorka zbadała lwowskie archiwa, prasę i literaturę pamiętnikarską, by dać jak najpełniejszy obraz życia filmowego w jednym z najważniejszych przedwojennych ośrodków kultury polskiej. Tam wydawano czasopisma filmowe na najwyższym poziomie, tam też zrodziło się polskie filmoznawstwo uniwersyteckie i doskonała krytyka filmowa.

Beata Kosińska-Krippner *MUNK - ARTYSTA NIEZASTĄPIONY*

Recenzując książkę Marka Hendrykowskiego *Andrzej Munk* (Warszawa 2007) Kosińska-Krippner podkreśla, że autor z pasją detektywa śledzi losy Munka, wydobywając elementy tej układanki z archiwów, dokumentów i ze strzępów ludzkiej pamięci, łącząc je tak, by przy dokumentacyjnej okazji tworzyły jeszcze pasjonującą opowieść. Wprawdzie biografia reżysera - choć krótka - nie potrzebuje anegdotycznego ubarwienia, to jednak pod piórem Hendrykowskiego każdy najdrobniejszy fakt i wątek zamienia się w interesującą, często zaskakującą - i co ważne - zwartą historię. Autor nie tylko przypomina kolejne etapy prywatnego i zawodowego życia reżysera (skrupulatnie odnotowane daty, nazwy i nazwiska), ale też wprowadza arcyciekawy kontekst rodzinno-towarzyski, przemycając w przypisać liczne smaczki i ciekawostki. Przypominając te fakty, Marek Hendrykowski stara się jednak odpowiedzieć na pytanie, co ważnego - z dzisiejszego punktu widzenia - po Munku pozostało, co nowego wniósł do polskiej kinematografii, jakie w niej zajmuje miejsce i jakie uniwersalne przemyslenia zawiera jego twórczość.

Łukasz Maciejewski *JAK MAMY ŻYĆ*

Maciejewski recenzując książkę Marka Hendrykowskiego *Marcel Łoziński* (Warszawa 2008), podkreśla, że autor wychodząc od biografii i odkrywając przy tym szereg zaskakujących, a nieznanych szczegółów z artystycznego życiorysu Łozińskiego, płynnie przechodzi do całościowego spojrzenia na tę twórczość. W efektownych, często zaledwie kilkustronicowych rozdziałach, czytelnik poznaje zarówno cechy stylu reżysera, jego twórczość, poglądy i

priorytety; jak i szeroko uchwyconą panoramę nazwisk, zdarzeń i emocji, które równolegle budowały wyjątkowość portretowanego.

Tadeusz Lubelski *KRAKOWSKI PROJEKT CZTEROTOMOWEJ „HISTORII KINA”*

Tekst prezentuje projekt czterotomowej Historii kina pod redakcją T. Lubelskiego, I. Sowińskiej i R. Syski, przygotowywanej w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. W zamierzeniu autorów ma to być książka wykorzystująca nowe źródła, uwzględniająca przyjęte dziś kryteria ocen i aktualne opracowania naukowe, która w formie kompetentnej narracji będzie uczyć rozumienia dziejów kina, a zarazem stanowić bazę lekturową dla dalszych studiów.

KRONIKA

Karolina Kosińska *KINO POLSKIE W KONTEKŚCIE MIĘDZYNARODOWYM. MANCHESTER, 3-5 GRUDNIA 2009*

POŻEGNANIA

Marcin Giżycki *PARTIA SZACHÓW Z OJCEM. JERZY GIŻYCKI (1919-2009)*

Noty o autorach

Summary

Table des matières