

W numerze m.in.:

William Guynn *PRZEKSZTAŁCANIE HISTORII W FILMIE*

W eseju będącym rozdziałem książki *Film History* autor odnosi się do dwóch grup zagadnień. Po pierwsze zastanawia się, jaka jest relacja między narracją historyczną a przeszłością i jakimi modelami narracyjnymi posługują się historycy oraz filozofowie historii. Po drugie bada, jak filmy przekształcają przeszłość historyczną i jakie są różnice między historycznymi strategiami w dyskursach filmowych w opozycji do pisanych? Najważniejszym punktem odniesienia jest tu trzeci tom dzieła Ricoeura *Time and narrative*, pod tytułem *Narrative time*. Ricoeur określa powinności historyka. Ma on wiernie rekonstruować przeszłość, przede wszystkim szukając wsparcia w dokumentach jako śladach tego, co było. Modele historycznej mimesis Ricoeur identyfikuje, odwołując się do Platońskiej koncepcji „najwyższych rodzajów”, w zależności od stosunku historyka do badanej przeszłości: przeszłość może być traktowana jako to, co tożsame, to, co różne i to, co analogiczne. Kolejno omawiane przez Ricoeura stanowiska Collingwooda, Certeau i White’a są egzemplifikacją powyższych modeli dyskursu. W dalszym ciągu Guynn zastanawia się nad tym, jak funkcjonuje filmowy dyskurs historyczny, odwołując się do teorii filmu. Pod tym kątem analizuje dwa filmy historyczne: dokument montażowy *Upadek dynastii Romanowych* radzieckiej reżyserki Esfir Szub oraz fabularną *Podróż komediantów* Theo Angelopoulosa.

PRAWDA MITU, PRAWDA HISTORII

Roman Włodek „PATRZ KOŚCIUSZKO NA NAS Z...” EKRANU

Autor analizuje filmy o Tadeuszu Kościuszcze. W 1913 r. we Lwowie zrealizowano „Kościuszkę pod Raclawicami”. Film, mimo że na poły amatorski, spełnił ważne zadania patriotyczne ukazując – w przededniu I wojny – walkę przeciw Rosji. Odnaleziony jesienią 2009, poddawany jest obecnie renowacji. Efektowne dzieło propagandowe *Pod jarzmem tyranów* (1916), zachęcające Polaków do walki u boku Austro-Węgier i Prus, nakręcił w Krakowie niemiecki reżyser Franz Porten. *Pierwsza miłość Kościuszki* (1929) zaprzepaściła szansę ukazania bohatera w życiu prywatnym. Kulminacją *Kościuszki pod Raclawicami* (1938) Józefa Lejtesa była tytułowa bitwa; ze względów na sytuację społeczną w ówczesnej Polsce zminimalizowano w filmie udział chłopów, natomiast ostrzeżenie przed rosyjską zaborczością pozostało aktualne. Po II wojnie Naczelnik – najpierw walczący w Stanach, a potem przeciw Rosji – okazał się być postacią zbyt kontrowersyjną, co satyrycznie pokazał Antoni Bohdziewicz w *Kaloszach szczęścia* (1958).

Bartosz Kazana *W CIENIU ELŻBIETY. FILMOWE WIZERUNKI MARIII STUART*

Maria Stuart, królowa Szkocji, ścięta w 1587 roku przez Elżbietę I, należy do najbardziej tragicznych postaci w historii Europy. Przez całe życie pozostawała w cieniu angielskiej kuzynki, z którą łączyły ją nie tylko więzy krwi, ale także zawile relacje polityczne. Jako prawnuczka Henryka VIII była bowiem prawowitą pretendentką do tronu Anglii. W swoim artykule Kazana śledzi zmieniający się na przestrzeni lat sposób przedstawienia szkockiej królowej w kinematografiach różnych krajów, począwszy od jednodominutowej inscenizacji ścięcia władczyni (1895), przez zrealizowany w duchu faszystowskiej propagandy film Carla Froelicha (1942), aż po najważniejsze produkcje tego nurtu – *Marię, królową Szkotów* (1971) Charlesa Jarrotta i dwuczęściowy film BBC *Proch, zdrada i spisek* (2004) Gillesa

MacKinnona. Kazana osadza swoje rozważania zarówno w kontekście historycznym, jak i filmoznawczym. Analizuje również sposób interpretacji roli Marii Stuart przez tak różne aktorki, jak Katherine Hepburn, Vanessa Redgrave czy Clémence Poésy.

Alicja Helman *HISTORIA, LEGENDA, FANTAZJA. FILMOWE PORTRETY PIERWSZEGO CESARZA*

Wcześniej znany głównie sinologom, Pierwszy Cesarz zaczął budzić powszechne zainteresowanie, kiedy w 1974 roku odkryto terakotową armię w jednym z największych i najbogatszych na świecie zespołów grobowych. Autorka kreśli życiorys cesarza Qin Shi Huanga, który zainicjował powstanie tej niezwyklej nekropolii. Przywołuje też mity i legendy, jakimi obrastał niemal każdy dotyczący go fakt (jego pochodzenie, budowa Wielkiego Muru, zamachy, etc.). To właśnie głównie zamachy na życie władcy inspirowały reżyserów filmowych i autorów seriali telewizyjnych poświęconych Qin Shi Huangowi. Nieodzownym uzupełnieniem musiał być oczywiście wątek romansowy. Helman omawia najważniejsze filmy, w których bohaterem (niekoniecznie pierwszoplanowym) jest Pierwszy Cesarz. Autorka zauważa, że z wyjątkiem filmu *Hero* Zhanga Yimou, który ukazuje Qin Shi Huanga jako wielkiego władcę, w innych filmach Pierwszy Cesarz zwykle portretowany jest jako władca okrutny, bezwzględny, apodyktyczny, tyran pozbawiony ludzkich uczuć, megaloman żądający boskich prerogatyw. Fabuły tych filmów stanowią niekiedy trudny do rozwikłania splot historycznych faktów, legend, a przede wszystkim wątków czysto fantastycznych będących rezultatem inwencji scenarzystów.

Karolina Kosińska *TO, CZEGO NIE MA. RELACJE I WSPOMNIENIA KOBIET Z POWSTANIA WARSZAWSKIEGO JAKO GOTOWE, A NIEZREALIZOWANE SCENARIUSZE FILMOWE*

W polskich filmach fabularnych poświęconych Powstaniu Warszawskiemu nie ma kobiet. Pojawiają się oczywiście postacie kobiece jako sanitariuszki, łączniczki, kobiety w cywilu. Ale zawsze tylko widziane, nigdy patrzące, zawsze symboliczne, nigdy pełnokrwiste, zawsze służebne, nigdy samodzielne i autonomiczne. Jeśli już są bohaterkami (w sensie dramaturgicznym, nie historycznym), to czyjegoś dramatu, nie tyle pozbawione, ile niedopuszczone do głosu. Ich narracje, choćby, a może przede wszystkim te najpowszedniejsze, pozostają nieprzedstawione, ukryte za wielkimi, epickimi narracjami bohaterów. Tekst poświęcony jest właśnie kobiecym „mikronarracjom”, wspomnieniom kobiet, które walczyły i żyły w Warszawie w czasie Powstania 1944. Wspomnienia te dają szansę spojrzenia na zryw w nowy sposób, uwzględniający specyficznie kobiece doświadczenie Powstania. Relacje kobiet, ze względu na swą plastyczność, a także odrębność, stanowią bardzo często gotowe, a niezrealizowane scenariusze filmowe.

Sławomir Sikora *ŻYWE POMNIKI. PAMIĘĆ I ZAPOMNIENIE W FILMIE „GYUMRI”*

W trzęsieniu ziemi, które nawiedziło armeńskie miasto Gyumri w 1988 roku, zginęło przynajmniej 25 tysięcy ludzi. Jedną trzecią ofiar stanowiły dzieci. Jana Ševčíková w swoim filmie (realizacja projektu trwała cztery lata) podejmuje bardzo ciekawą próbę ukazania pamięci tego traumatycznego wydarzenia. Jej film nie jest jednak tylko próbą rekonstrukcji zdarzeń, sięga głębiej: od zapisu wydarzeń (filmy, fotografie), pamięci owych wydarzeń przechodzi do dzisiejszego stanu świadomości, obecnego również wśród tych, którzy tylko pośrednio zostali dotknięci katastrofą, dzieci urodzonych po tragedii, a często noszących brzemień swego zmarłego rodzeństwa. W ten sposób Ševčíková dotyka również pamięci posttraumatycznej.

Paweł Uherek *PIERWSZY SOJUSZNIK, CZYLI TRZECI CZŁOWIEK. HISTORIA I INNI*

Każdy zapis, w tym również o charakterze historycznym, staje się narracją, a każda narracja musi skorzystać z tropu, czyli „tonacji”, „sposobu” prezentacji opowieści. Gra wideo nie odtwarza więc historii przez przywołanie obrazów przeszłości, lecz przez wybór charakterystycznego tropu. Jedną z głównych cech tropu gry jest postać bohatera, który przywołuje cechy herosów kultury oralnej: odwagę, męstwo, poświęcenie Taki bohater może stanąć w sytuacji tragicznej. Tragizm łączy się z doznaniem immersyjnym i doświadczeniem „bycia-w-świecie”. Dzięki tak opowiedzianej historii powraca przesłanie etyczne, powraca pierwotny związek czynu i odpowiedzialności. W ten sposób może zostać dopowiedziany, uzupełniony, dyskurs historiograficzny. Kwestie te zostają omówione na przykładzie gry *Velvet Assassin* – opowieści o działaniach dywersyjnych w okresie II wojny światowej na terenach okupowanych przez hitlerowców.

HISTORIA I POLITYKA

Anita Bielańska *WŁOSKI FILM HISTORYCZNY OKRESU FASZYZMU, CZYLI W GARDEROBIE HISTORII*

Autorka analizuje dwa włoskie filmy kostiumowe wyprodukowane w latach trzydziestych XX wieku, wpisując je w kontekst polityki historycznej reżimu Mussoliniego. Zarówno *1860* (reż. Alessandro Blasetti, 1933), jak i *Scypion Afrykański* (reż. Carmine Gallone, 1937), posługując się historycznym kostiumem, przekazywały, w mniej lub bardziej zawołowany sposób, tezy oficjalnej propagandy. Ideologiczną podstawę fabuły *1860* stanowią koncepcje wypracowane przez czołowego teoretyka faszyzmu, Giovanniego Gentile, zgodnie z którymi rządy Mussoliniego miały być ostatnim ogniwem epoki Risorgimento. Z kolei *Scypion Afrykański* wykorzystuje mit starożytnego Rzymu w celu propagowania wśród widzów kultu wodza („ducismo”). Oba filmy stanowią przykład wkładu kinematografii w kształtowanie się pojęcia włoskiej tożsamości narodowej w kraju liczącym sobie wówczas zaledwie siedemdziesiąt lat.

Anna Miller *ZABÓJSTWO ALDO MORO WEDŁUG MARCO BELLOCCHIA, CZYLI O KONTESTACYJNYCH PRAGNIENIACH I ZŁUDZENIACH („WITAJ, NOCY”)*

Anna Miller analizuje film Marco Bellocchia *Witaj, nocy*, który podejmuje temat najbardziej wstrząsającej zbrodni politycznej w dziejach powojennej Republiki Włoskiej: dokonanego w 1978 r. przez Czerwone Brygady porwania oraz zabójstwa Aldo Moro, wielokrotnego premiera Italii i ówczesnego lidera Partii Chrześcijańsko-Demokratycznej. Dzieło Bellocchia, okrzykniętego w pierwszej połowie lat 60. za sprawą swego debiutu *Pięści w kieszeni* (*I pugni nel tasca*, 1965) prekursorem „kina kontestacji”, będąc medialną rekonstrukcją oraz fabularyzacją tragicznego epizodu z 1978 r., stanowi jednocześnie swoistą refleksję nad „klęską utopii” oraz próbę rozliczenia się reżysera z bliskimi mu niegdyś lewackimi poglądami. Światopoglądowy aspekt filmu – głos sprzeciwu wobec wszelkiego fanatyzmu politycznego – współlistnieje tu z tonem osobistym, który podkreśla zamieszczona dedykacja „mojemu ojcu” otwierająca film. Ów swoisty „dwugłos” jest – zdaniem Miller – podkreślany przez poetykę filmu, nieustannie oscylującą między realizmem a oniryzmem.

Ewa Fiuk *OD „NIEMIEC JESIENIĄ” DO „NIEMIEC 09”. HISTORIA FRAKCJI CZERWONEJ ARMII I JEJ FILMOWE MULTIPLIKACJE*

Tekst jest próbą analizy filmowego obrazu terroryzmu zachodniemieckiego od momentu jego narodzin aż po czasy współczesne, w których co rusz rozbrzmiewają (głównie medialne) echa niegdyśszej działalności Frakcji Czerwonej Armii. Ten ponad 30-letni okres w powojennej historii RFN stanowi niezwykle ważny element niemieckiej tożsamości

narodowej, społecznej i kulturowej. Nie sposób zrozumieć współczesnych Niemiec oraz aktualnego stanu ich kultury filmowej bez znajomości tej części historii tego kraju, również historii medialnej. Fiuk charakteryzuje pokrótce genezę powstania oraz istotę działalności RAF-u, a także analizuje, w porządku chronologicznym, możliwe przyczyny zainteresowania tą tematyką na gruncie filmu niemieckiego, wskazując jednocześnie wyraźne związki istniejące w tym kontekście między historią Niemiec a historią filmu niemieckiego. Autorka wspomina też o społecznej recepcji problemu samego terroryzmu oraz jego medialnych, a przede wszystkim filmowych obrazów.

Grzegorz Bubak *HISTORIA JAKO ARCHETYP KINA WĘGIERSKIEGO. SPOJRZENIE NA 1956 ROK Z DZISIEJSZEJ PERSPEKTYWY, CZYLI NAJNOWSZE FILMY O REWOLUCJI*

Tekst jest analizą najnowszych filmów węgierskich, które opowiadają o tragicznych wydarzeniach października 1956 roku. Nieustająca potrzeba powracania do przeszłości była widoczna jeszcze przed upadkiem komunizmu w filmach takich klasyków jak István Szabó, Miklós Jancsó, Zoltán Fábri czy Márta Mészáros. Sugerowałyby to, że później historia będzie równie ważnym motywem tej kinematografii. Jednakże zmiany systemowe z przełomu lat 80. i 90. wcale nie sprowokowały urodzaju produkcji o tematyce historycznej, nawet mimo braku cenzury. Nowa rzeczywistość okazała się po prostu dużo ciekawsza. Niewykluczone, że rewolucja październikowa (ta węgierska) na długie lata odeszłaby całkowicie w zapomnienie (a tego przecież chciał Kádár), gdyby nie 50 rocznica tragicznych wydarzeń. Na ekrany węgierskich kin trafiło wtedy kilka filmów prezentujących różne perspektywy i sposoby realizacji. Zwiastunem ponownego zainteresowania tą tematyką było dzieło Mártty Mészáros, *Niepochowany*, a po nim kolejne: *Mansfeld* (reż. Andor Szilágyi), *Wolność i miłość* (reż. Krisztina Goda), *Chłopcy z ulicy Słonecznej* (reż. György Szomjas).

Artur Patek „ALIIA BET” W FILMIE

Alija bet, czyli tajna imigracja Żydów do Palestyny w okresie, gdy kraj ten był brytyjskim terytorium mandatowym (1920-1948), wzbudziła zainteresowanie nie tylko historyków, ale również filmowców. Stało się tak, gdyż ruch ten odegrał znaczącą rolę w procesie tworzenia Państwa Izrael i stał się częścią świadomości zbiorowej Żydów. Filmografia aliji bet składa się z tytułów zrealizowanych w Izraelu, Stanach Zjednoczonych, Włoszech, Francji i Rumunii. Są wśród nich produkcje kinowe i telewizyjne, fabularne i dokumentalne, wystawne realizacje i kameralne dramaty. Wprawdzie nie wszystkie przetrwały próbę czasu, ale dzięki taśmie filmowej utrwalone zostały miejsca i świadkowie oraz szczególnie atmosfera towarzysząca tamtym wydarzeniom.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *NOS KENTRIDGE’A*

Autor zaczyna swoje rozważania od porównania *Nosa* Gogola z operą Dymitra Szostakowicza według tej sztuki, wystawioną w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Przypomnienie, że biograf kompozytora – Sołomon Wołkow jako pierwszy zobaczył w *Nosie* Szostakowicza dzieło autobiograficzne, staje się zaś okazją do nakreślenia zawilości artystycznych losów Szostakowicza. Kolejne akapity Giżycki poświęca reżyserowi i scenografowi wspomnianego nowojorskiego spektaklu - Williamowi Kentridge’owi, Giżycki przybliży dziewięć filmów Kentridge’a powstałych w latach 1989-2003 tworzących cykl, którego bohaterem jest niejaki Soho Eckstein, fikcyjny magnat przemysłowy. Pisze też jak doświadczenie animatora Kentridge wykorzystuje w swoich spektaklach teatralnych i

inscenizacjach oper, w których zawsze dużą rolę odgrywają projekcje (m.in. w *Nosie* Szostakowicza).

KSIĄŻKI O FILMIE

Karolina Kosińska *WIELKI NIEMOWA W POLSCE*

Recenzja dwuczęściowej publikacji Filмотeki Narodowej wydanej z okazji stulecia polskiego filmu. *Sto lat polskiego filmu. Kino okresu Wielkiego Niemowy* (cz. I: *Początki*, 2008, cz. II: *Od wielkiej wojny po erę dźwięku*, 2009) to dwie bogato ilustrowane antologie prezentujące mało znane meandry historii filmu niemego w Polsce.

Konrad Klejsa *HISTORIA – ANALIZA – RECEPCJA*

Recenzja pracy zbiorowej *Film i historia. Antologia* (2008) pod redakcją Iwony Kurz. Konrad Klejsa zwraca uwagę, że publikacja ta przynajmniej częściowo wypełnia dotkliwą lukę w polskim filmoznawstwie, jaką jest znikoma liczba przekładów – zwłaszcza książek autorskich, ale również tomów zbiorowych. Omawiając kolejne teksty, Klejsa zauważa, że dobór artykułów zmusza czytelnika do przeformułowania wcześniejszych wyobrażeń dotyczących związków między filmem i historią, m.in. dlatego, że relacje te nie dotyczą wyłącznie filmów historycznych, ale także tych, które w czasie produkcji określane są jako współczesne. W odniesieniu do związków między filmem a pamięcią (zarówno tą „prywatną”, jak i zakorzenianą w oficjalnych praktykach kulturowych) recenzent zauważa, że koncept ten uświadamia nam, iż historia faktycznie straciła dziś „monopol na przeszłość”. W podsumowaniu czytamy, że trudną do przecenienia wartością antologii jest to, że dostarcza ona teoretycznej bazy do rozważań o funkcjach historii w kinie oraz o sposobach uprawiania „uhistorycznionej” analizy filmu. Tom ten jest również zachętą do ponownego wkroczenia na obszar badań nad recepcją.

Alicja Helman *W STRONĘ SYNTEZY*

Recenzja książki Krzysztofa Loski *Poetyka kina japońskiego*. Zdaniem recenzentki jest to praca na gruncie polskim prekursorska jeśli chodzi o rozległość obszaru badawczego, wieloaspektowość ujęcia i dokonane syntezy. Według Loski o obliczu kinematografii japońskiej w równej mierze decyduje „japońskość” co uniwersalność, umiejętność adaptacji i przetworzenia kodów wywodzących się z innych kultur i innych modeli kina, w pierwszej kolejności hollywoodzkiego, ale i europejskiego. Loskę interesuje zarówno stosunek kina do rzeczywistości społecznej, jego związki z tradycją, specyfika gatunkowa, tendencje rachunkowe, uwikłania ideologiczne etc. Nie pomijając kwestii wpływów zachodnich, korzystania z hollywoodzkich bądź europejskich konwencji, omawia to, co wytworzyła tradycja japońska: sposób organizacji przestrzeni, rola, jaką w japońskiej kinematografii niemej odgrywał benshi, skłonność do kompozycji diagonalnych, korzystanie z typowo japońskich elementów scenografii (modularyzm architektury wnętrza), sięganie po epizodyczne formy narracji, odwoływanie się do wzorów malarstwa średniowiecznego i drzeworytów z epoki Edo etc.

Noty o autorach

Summary

Table des matières