„Kwartalnik Filmowy" nr 64, zima 2008

Temat: **Obraz filmowy, obraz w filmie (cz. I)**

W numerze m.in.:

Andrzej Gwóźdź *RZECZYWISTOŚĆ OBRAZU – OBRAZ RZECZYWISTOŚCI, ALBO: JAK WCZESNE KINO ZAWŁASZCZYŁO ŚWIAT W OBRAZIE*
Autor zauważa, że filmoznawstwo (zwłaszcza polskie) poświęcało dotychczas zbyt mało uwagi obrazowej naturze filmu, jakby zapominając, że po *mise-en-scene* nieuchronnie następuje *mise-en-images* (które w kinie cyfrowym przybiera formę *mise-en-pages*). W poniższym tekście Gwóźdź zajmuje się najwcześniejszym okresem kina, z epoki jarmarcznej czy *variété*. Jego rozważania dotyczą między innymi tak zwanych filmów lokalnych, czyli realizowanych w danym regionie, przez miejscowych lub przyjezdnych operatorów. Rejestrowały one bieżące zdarzenia z udziałem mieszkańców i dla nich były wyświetlane. Były swojego rodzaju *otwartym oknem, przez które można było patrzeć w lustro*. Gwóźdź opisuje zachowania filmowanych osób, które przed kamerą usiłują zwrócić na siebie uwagę, przybierając rozmaite pozy, wedle własnych pomysłów albo realizując instrukcje reżysera i poddając się zaleceniom jego pomocników, których zadaniem było takie budowanie scenerii, by pomieściła się ona na ekranie i na krótkiej, sklejonej w pętlę taśmie. Zdarzało się, że owo "okno" wprawiano w ruch, umieszczając kamerę na samochodzie. W tej fazie kina brak jednak jeszcze świadomości istnienia przestrzeni pozakadrowej. Liczyło się tylko to, co zostało pokazane, umieszczone w obrazie. Z jednym wyjątkiem, jakim były popularne wówczas tzw. filmy rentgenowskie, pierwsze, które pokonywały tabu niewidzialnego. Godna rozważenia staje się sytuacja, kiedy to *obraz kinematograficzny demonstruje obraz rentgenowski na zasadzie temporalnej i przestrzenne "mise-en-abyme" - obrazu jednego medium w obrazie drugiego* medium, a widz uświadamia sobie, że ma do czynienia z rzeczywistością ujętą w ramy obrazu. Takie filmy były często pokazywane na jarmarkach jako osobliwość. Już u swego zarania kino zmagało się więc z materią - czyli z ruchomym obrazem, konserwującym czas i pamięć.

POTOMKOWIE BENJAMINA

Marcin Maron *WALTER BENJAMIN I SURREALIZM*
W tekście mowa jest o tym, w jaki sposób Walter Benjamin starał się objąć dziedzictwo surrealizmu i włączyć je w swoją diagnozę nowoczesności. Inspirujące okazały się dla niego ogólne założenia surrealistycznego światopoglądu, jak i metody twórcze stosowane w surrealistycznych dziełach ("Wieśniak Paryski" Luisa Aragona, film, fotografia). Pokrewieństwo dążeń surrealistów i Benjamina tkwi zwłaszcza w zwróceniu szczególnej uwagi na materialistyczną faktyczność rzeczywistości, z jednej strony, z drugiej zaś - na ukryte, nieświadome treści. Tu istotny okazał się wpływ psychoanalizy. Surrealiści wywiedli z niej teorię nadrzeczywistości, a Benjamin koncepcję szoku. Obie te teorie istotne były także w kontekście zagadnień dotyczących filmu. Koncepcja szoku, a zwłaszcza szokujące właściwości montażu znalazły również zastosowanie w Paryskich Pasażach, dziele, w którym Benjamin sformułował swój historiozoficzny postulat przebudzenia; stać się ono miało właściwą metodą poznania historycznego.

Lutz Koepnick *AURA WIDZIANA NA NOWO. BENJAMIN I WSPÓŁCZESNA KULTURA WIZUALNA*

Koepnick na nowo analizuje koncepcje Waltera Benjamina dotyczące sztuki auratycznej i postauratycznej (sformułowanymi w słynnym eseju o dziele sztuki w dobie możliwości reprodukcji technicznej). Autor twierdzi, że pojęć tych nie można dziś bezkrytycznie stosować w odniesieniu do współczesnej, postmodernistycznej kultury. Rzeczywistość opisana przez Benjamina w latach 30. wydaje się całkiem odmienna od tej, której doświadczaliśmy pod koniec wieku XX. Kultura postmodernistyczna, w której tak ważne jest doświadczenie wizualne, z tak licznymi i różnorodnymi formami obcowania z wizualnością, z oderwaniem patrzącego od konkretnej przestrzeni i czasu, musi być analizowana z nowej perspektywy. Koepnick zaznacza, że Benjaminowskie tezy dotyczące estetyzacji polityki i jego związków z faszyzmem straciły na aktualności w postfordystycznym społeczeństwie i jego kulturowym środowisku. Wykorzystując teorie Theodora Adorno, Patrice Petro i Miriam Hansen, a także analizując projekt *Wrapped Reichstag* autorstwa Christo, Kopenick krytykuje pewne punkty teorii Benjamina. Jednocześnie jednak stara się odpowiedzieć na pytanie, co dziś można zachować z myśli Benjamina (oraz Adorno), co sprawdziłoby się w nowych czasach, w nowych, postmodernistycznych warunkach.

TEORIA VERSUS PRAKTYKA

Wojciech Michera *„OBRAZ" W „POWIĘKSZENIU" – PROBLEM FOKALIZACJI*

Pierwsza część pracy przedstawia krótko problem "fokalizacji", kategorii narratologicznej sormułowanej w latach 70. w pracach G. Genette'a, a zwłaszcza M. Bal (która podkreśla, że fokalizacja i narracja to operacje niezależne), a także pokrewne pojęcie "intrygi" (*plot*) pochodzącej z koncepcji Petera Brooksa. W części drugiej autor analizuje słynną scenę z filmu Michelangelo Antonioniego *Powiększenie* - sekwencję fotograficznej rekonstrukcji wydarzeń - traktując ją jak metaforę "obrazu filmowego". Pokazuje rolę, jaką w tym dyskursie narracyjnym odgrywa fokalizacja, zarówno wewnętrza, jak i zewnętrzna. W tej ostatniej widzi jednak nie tyle narzędzie określonej ideologii, ile (na wzór Lacanowskiego Spojrzenia) ośrodek fundamentalnej niekonkluzywności.

Igor Jewłampijew *OBRAZ JEZUSA CHRYSTUSA W FILMACH ANDRIEJA TARKOWSKIEGO*

W *Andrieju Rublowie* Tarkowski opisuje sytuację człowieka w świecie. Twórca ten jest przekonany, że źródłem destrukcyjnych i kreacyjnych sił istnienia jest właśnie człowiek. Źródło zła ujawnia się w każdym człowieku w jego pragnieniu izolacji i dominacji nad otoczeniem i innymi ludźmi. Ale istota ludzka jest także źródłem bliźniaczych sił dobra, które dają moc zmiany świata, czynienia go lepszym i bardziej harmonijnym. Tarkowski uważa, że najważniejszą z tych sił jest miłość. A jej najwyższym przykładem jest Jezus Chrystus, który poświęca siebie dla ludzkości - a miłość może zmieniać świat tylko w akcie samopoświęcenia. W *Stalkerze* reżyser sugeruje, że istnieje możliwość istnienia związków, relacji międzyludzkich, które będą się różnić od tych dominujących w naszej cywilizacji. Trzech bohaterów - Stalker, Pisarz i Profesor - ruszają do Strefy, tajemniczego miejsca nawiedzanego kiedyś przez przybyszy z kosmosu. Bohaterowie chcą dotrzeć do "pokoju pragnień", w którym spełniają się najskrytsze marzenia. Rozumiemy, że Stalker prowadzi ludzi do Strefy, by znaleźć wśród nich tego, który będzie mógł stać się jego "uczniem", stalkerem, takim jak on, który na nowo zbuduje relacje ze światem. W efekcie tej "podróży" Pisarz uświadamia sobie znaczenie Strefy w życiu człowieka. Gotów jest odrzucić niezależność swego "Ja", poddać się istnieniu dla zbawienia, by zapobiec apokalipsie świata.

W artystycznym świecie późnych filmów Tarkowskiego, Pisarz jest "nowym" Jezusem Chrystusem.

Piotr Jakubowski ***W POSZUKIWANIU „TRZECIEGO SENSU" – OBRAZ FILMOWY W TEORII (I PRAKTYCE) ANDRIEJA TARKOWSKIEGO JAKO PRZYCZYNEK DO ESTETYKI ROLANDA BARTHES'A***

Roland Barthes, pisząc o filmie w Trzecim sensie, a później o fotografii w Świetle obrazu, posługuje się tożsamymi kategoriami badawczymi, funkcjonującymi w analogicznej strukturze. Wybrane fotogramy i zdjęcia są dla niego pryzmatem, przez który przywołuje istotę tego, co go porusza, wskazując tym samym model patrzenia umożliwiający otwarcie się na przeżycie i stan umysłu, sygnalizujący gotowość na nie. Zarazem dokonuje Barthes krytyki samych środków przedstawiania pod kątem oporu, jaki stawiają postulowanemu ich przyswajaniu oraz ograniczeń i warunków, jakie na nie narzucają. W niniejszym artykule oba estetyczne teksty Barthesa ustawione są w linii, jako etapy wędrówki. Zgodnie z taką perspektywą, autor Mitologii wskutek artystycznych restrykcji i tempa przekazu odrzuca film na korzyść fotografii. Analiza przyczyn tej wolty wskazuje jednak, że nie była ona jedyną logiczną konsekwencją postawionego przez Barthesa problemu. Autor, na podstawie teorii obrazu filmowego Andrieja Tarkowskiego oraz analizy fragmentu Zwierciadła, przedstawia drogę alternatywną.

Łucja Demby ***OBRAZY TWÓRCZE, OBRAZY (NIE)PAMIĘCI... O FASCYNACJI OBRAZEM FILMOWYM***

Artykuł jest próbą zdefiniowania reguł rządzących naszą pamięcią o filmach. Wychodząc od opisanej przez Rolanda Barthes'a w *Trzecim sensie* fascynacji pojedynczym obrazem filmowym, Demby stawia pytanie o to, czy możliwa jest pamięć o filmie unieruchomiona w jednym obrazie, niejako kondensującym cały jego sens. Skoro film to obrazy defilujące, obrazy w ruchu, więc nasza pamięć o nim byłaby raczej - paradoksalnie - niepamięcią. Film w całości i w swym właściwym, ruchomym kształcie - dowodzi Demby - został więc w pewien sposób zapomniany. Autorka twierdzi, że nasza pamięć o filmie to jednak żywe i pulsujące obrazy mentalne, które zawierają nie tylko to, co wizualne, ale również elementy ruchu, muzyki, rytmu. Dlatego też nie zafałszowują tego, co w procesie recepcji najważniejsze - przeżycia uczuciowego. Tę wpisana w pojedynczy obraz "witalność" wiąże Demby z niewyrażalnym w słowach Barthes'owskim *trzecim sensem*. Autorka zwraca też uwagę na przypadek, kiedy inspiracją dla filmu staje się pojedynczy obraz powstający w psychice twórcy (np. śmierć operatora Potockiego w przypadku *Niewolnicy miłości* /1975/ Nikity Michałkowa). Takie inicjalne, intymne obrazy powstałe w wyobraźni twórcy filmowego prawdopodobnie oddziałują na widza najmocniej, a na pewno fascynują go, rozbudzają jego emocje i sprawiają, że dowiaduje się on czegoś nowego o sobie. W ten sposób za pośrednictwem obrazu filmowego widz spotyka się z Innym, a przede wszystkim ze swoimi własnymi uczuciami. Fascynacja obrazem okazuje się więc próbą poznania samego siebie.

Joanna Spalińska-Mazur ***ANAMORFOZA WEDŁUG BRACI QUAY***

Timothy i Stephen Quay w filmie z 1991 roku zatytułowanym *De Anamorphosis/Artificiali Perspectiva* demonstrują europejskie malarstwo anamorficzne posługując się najbardziej wyrazistymi przykładami. Pomysł zasadza się na odświeżeniu tematu anamorfozy, który został przez malarstwo zapoczątkowany. Twórcy filmu zdają się podkreślać intencje XVI- i XVII-wiecznych malarzy, dla których anamorfoza jest relacją prawdziwie odwzorowującą widzenie. Już wcześniej bracia Quay zaadoptowali tę technikę na potrzeby sztuki animacji. W 1990 roku zrealizowali obraz *Comb (from the Museums of Sleep)*, w którym dociekliwy widz rozpozna wpływ malarstwa anamorficznego (np. fresku Emmanuela Maignana) i techniki

anamorfozy, mającej tutaj nieco odmienne funkcje niż w malarstwie. Tytułowy grzebień staje się obiektem o zmiennych proporcjach, zależnie od tego, kto, jak i w jakim momencie nań patrzy. Timothy i Stephen dowodzą, że miejsce, z którego patrzymy, kształtuje widzenie. To nie perspektywa tworzy obraz, ale obraz sugeruje perspektywę widzenia.

Andrzej Pitrus *„REFLECTING POOL" BILLA VIOLI – WYMIARY OBRAZU WIDEO*
Bill Viola jest dziś bodaj jednym z najbardziej znanych artystów sztuki nowych mediów. Jednym z nielicznych, którym udało się wyjść z niszy i osiągnąć sukces - także komercyjny. To również jeden z artystów, którzy przyczynili się do zdefiniowania wideo jako nowego środka artystycznego wyrazu. Pitrus nie omawia całej twórczości Violi, ale koncentruje się na projekcie *The Reflecting Pool* i kwestiach ontologicznych dotyczących obrazu wideo oraz na jego relacji z filmem jako medium. Według Pitrusa Viola opowiada się za rozumieniem monitora wideo jako rodzaju płótna, które pozwala artyście kreować obrazy niemal *ex nihilo*, ale też zdaje sobie sprawę z tego, że elektroniczna kamera również może kierować obiektyw na rzeczywistość.

FILM I PSYCHOANALIZA. NOWE SPOJRZENIE

Emilia Walczak *OD BRECHTA DO JELINEK. MICHAEL HANEKE: ANTYSPEKTAKULARNA TRAUMA REALNEGO*
Artykuł jest próbą ukazania filmowej twórczości Michaela Hanekego w perspektywie hermeneutycznego myślenia post-teoretycznego, a jednocześnie próbą potraktowania go jako kina politycznego (to idea przewodnia filmu). Odnosząc się do teorii Slavoja Žižka (a więc pośrednio również do psychoanalizy Jacques'a Lacana), a przede wszystkim do lewicowego filmoznawczego myślenia Todda McGowana, jak również do francuskiej Nowej Fali filmowej, kina Michelangela Antonioniego, a nawet teatralnych koncepcji Bertolta Brechta, autorka stara się ukazać Hanekego nie jako twórcę "ruchomych obrazów" składających się na fikcyjne opowiastki filmowe, lecz jako autora filmowych traktatów, które kontestują wszelkie obrazy, przedstawienia rzeczywistości, a w ostatecznym rozrachunku również i (nie)porządek panujący w świecie "realnym". Co jest Realne? W co wierzyć? To pytania kluczowe w twórczości Hanekego, którą Autorka poddaje (psycho)analizie i interpretacji.

Antoni Michnik *FILMOWE ŹRÓDŁA „TRYLOGII DROGI" DAVIDA LYNCHA*
Niniejsza praca wyrasta z przekonania, że trzy filmy Lyncha powstałe na przełomie XX i XXI wieku - *Zagubiona autostrada* (1997), *Prosta historia* (1999) i *Mulholland Drive* (2001) - tworzą pewną całość, za którą stoją wspólne inspiracje. Podstawowym wątkiem powracającym w tych filmach jest motyw drogi. *Zagubioną autostradę* i *Mulholland Drive* łączy podobna konstrukcja fabuły, poetyka snu, zwodzenie widza, mnożenie odbić i sobowtórów bohaterów, przywiązywanie wielkiego znaczenia do treści psychoanalitycznych oraz wątków autotematycznych, a także krytyka współczesności i związany z tym pesymistyczny wydźwięk, któremu można przeciwstawić optymizm *Prostej historii*. Wielkie znaczenie mają również nawiązania do twórczości Ingmara Bergmana (*Persona*) oraz Carlosa Saury (*Elizo, życie moje*). David Lynch czerpie z tych filmów wiele rozwiązań, niektóre powielając, a z innymi wchodząc w dialog.

Jacek Kozłowski *LACAN, ŽIŽEK I FOUCAULT OGLĄDAJĄ „SKAZANEGO NA ŚMIERĆ". PRÓBA (PSYCHO)ANALIZY SERIALU*
Gdzie tkwią korzenie popularności amerykańskiego serialu *Skazany na śmierć*? Esej ten odpowiada na to pytanie odwołując się do myśli Michela Foucaulta oraz filozofii filmu uprawianej przez Slavoja Žižka. *Skazany na śmierć* analizowany jest tu - zgodnie z mottem

Žižka - jako *fikcja bardziej rzeczywista od rzeczywistości*. Przyjęcie powyższego założenia pozwala na odczytanie struktury fabularnej serialu jako poręcznej ilustracji mechanizmów rządzących podświadomością według psychoanalizy lacanowskiej. Ponadto rozpoznania z porządku psychoanalizy są tu zestawione z historią narodzin więzienia opisaną przez Foucaulta w książce *Nadzorować i karać*. W tym kontekście *Skazany na śmierć* jest odczytywany jako globalna fantazja o możliwości ucieczki jednostki z systemu władzy panoptycznej ku wolności niemożliwej. Na drodze analizy dwie możliwości lektury *Skazanego na śmierć* - lacanowska i foucaultowska - okazują się komplementarne. Ideologiczne korzenie popularności serialu zostają dzięki nim rozpoznane zarówno na poziomie makro (mechanizmy rządzące kulturą) jak i mikro (mechanizmy rządzące podświadomością).

POLSKIE OBRAZY

Paulina Kwiatkowska *KRYSTALIZACJA UCZUĆ W OBRAZIE FILMOWYM. O „NIKT NIE WOŁA" KAZIMIERZA KUTZA*

Artykuł jest propozycją analizy filmu Kazimierza Kutza *Nikt nie woła* w kontekście teorii krystalizacji uczuć zaczerpniętej ze studium Stendhala *O miłości*. Inspiracje Stendhalowskie decydują o emocjonalnej logice i chronologii filmu, o następstwie zdarzeń, ale przede wszystkim o sposobach konstruowania ich obrazowych reprezentacji. Teoria krystalizacji uczuć gwarantowała twórcom zachowanie dystansu do psychologicznej i emocjonalnej zawartości filmu, zaś śmiały gest zerwania z fabularną logiką wydarzeń sprawił, że film przestał opowiadać historię miłości, a koncentrował się na poszukiwaniu nowych sposobów pokazywania kolejnych etapów rozwijającego się uczucia.

Sebastian Jagielski *FORMY OBCOŚCI. O STYLU FILMÓW ANDRZEJA BARAŃSKIEGO*

Styl filmów Andrzeja Barańskiego jest nienormatywny, przeciwstawia się bowiem stylistyczno-formalnym strategiom dominującym w polskim kinie. W jego filmach mamy do czynienia z osobliwym paradoksem: mimo że sztuczność świata przedstawionego zostaje wyraźnie zaznaczona, to widz wciąż odnosi wrażenie, że filmy te są bardzo realne. Barański bowiem nie dąży do ewokowania rzeczywistości, do wiernej reprodukcji przedmiotu czy miejsca, lecz do ich reprezentacji. Analizę stylu filmów Barańskiego poprzedza omówienie metody twórczej reżysera, rozpiętej między etnograficzną przeźroczystością a etnograficzną fikcją. W zasadniczej części artykułu autor przedstawia wybrane filmy A. Barańskiego (zwłaszcza "W domu" i "Kobietę z prowincji") w ujęciu komparatystycznym: analizuje tu m.in. intertekstualne nawiązania do formalnych struktur Nagiej wyspy Shindo i kontemplacyjnego kina Ozu; wskazuje na zasadnicze różnice między filmami Barańskiego a obrazami spod znaku kina moralnego niepokoju ("Człowiek z marmuru" Wajdy i "Wodzirej" Falka).

***FILMOWCY U BRAM*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Łukasz Maciejewski**

Artur Żmijewski jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych i bezkompromisowych współczesnych artystów polskich. Jego prace - instalacje, prace wideo, filmy - stanowią jednak nie tylko zwykłą wypowiedź artystyczną. Żmijewski traktuje je jako działania polityczne, mające bardzo silny i ukierunkowany wymiar społeczny. Publikowana rozmowa dotyczy właśnie tego wymiaru politycznego i społecznego zarówno dzieł samego artysty, jak i sztuki współczesnej w ogóle. Żmijewski opowiada o krytyce rzeczywistości późnego kapitalizmu, o potrzebie zanurzenia w aktualności społecznej, wszechobecności ideologii.

Artysta nie wikła się w problemy reprezentacji, ale zwraca uwagę na działanie samego medium i jego wpływ na życie społeczne i polityczne.

Z ANTROPOLOGII OBRAZU

***PRZEZNACZENIE MNIE NIOSŁO...* Z Andrzejem Dybczakiem o *Gugarze* rozmawiają Karolina Dudek i Sławomir Sikora**

Gugara Andrzeja Dybczaka i Jaceka Nagłowskiego jest ciekawą, nieśpieszną narracją opowiadającą o życiu Ewenków na Syberii. Film zdobył kilka ważnych nagród na festiwalach filmów dokumentalnych, został też nazwany filmem antropologicznym. W rozmowie z jednym z autorów, Andrzejem Dybczakiem, Karolina Dudek i Sławomir Sikora pytają m.in. o różne pomysły i rozwiązania wykorzystane w filmie: szczególną kolorystykę i sposób filmowania, ale także o związki filmu z kinem antropologicznym.

Sławomir Sikora *„GUGARA", KILKA UWAG W PRZYPISIE...*

Zarówno obraz filmowy, jak i fotograficzny od swoich narodzin towarzyszą etnografii. Mimo tej, wydawałoby się, zażyłej bliskości cieszy się on w samej antropologii raczej ambiwalentną sławą. Istnieje kilka prób wytłumaczenia tego zjawiska: czasem zarzuca się mu to, że staje się zbyt prostą i jednoznaczną reprezentacją innej kultury, innych ludów, czasem wręcz przeciwnie - to, że jest on reprezentacją zbyt niejednoznaczną. Autor zastanawia się nad rolą obrazu i reprezentacji w antropologii w kontekście *Gugary* Andrzeja Dybczaka i Jaceka Nagłowskiego.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *KINO ANEGDOTY I KINO OBRAZU*

Autor zastanawia się nad fenomenem dwóch nurtów kina - realistycznym, wywodzącym się z "reporterskich" filmów braci Lumiére, oraz fantastycznym czy kreacyjnym, za którego protoplastę uznaje się Georges'a Mélièsa. Giżycki przywołuje słowa Stefana Themersona, który w 1937 roku twierdził, że ta dychotomia miała swe początki już w prehistorii kina, bowiem ciemnię optyczną (*camera obscura*) można uznać za antycypację nurtu realistycznego, a latarnię magiczną (*laterna magica*) za antycypację nurtu kreacyjnego. Ten pierwotny dualizm - twierdzi Giżycki - zaznacza się bardzo wyraźnie również w późniejszych dziejach kinach, m.in. w rozróżnieniu na dwa rodzaje awangard: estetyczną, czyli tę spod znaku Fernanda Légera czy Mana Raya, oraz polityczną, czyli tę z kręgu kina sowieckiego (Eisenstein, Wiertow, Dowżenko). Autor twierdzi, że dualizm ten - czyli rozróżnienie na kino z dominującym pierwiastkiem intelektualnym, wywyższające treść, oraz na kino z dominującym pierwiastkiem zmysłowym, czyli wywyższające formę - dotyczy wielu innych odmian filmu (np. aktorskiego czy animowanego) i pozwala zdefiniować dwie zazwyczaj przeciwstawne w tym dyskursie kategorie: kino anegdoty i kino obrazu.

KSIĄŻKI O FILMIE

Joanna Preizner *WAJDY PORTRET PODWÓJNY*

Autorka prezentuje dwie książki poświęcone życiu i twórczości jednego z największych polskich reżyserów: *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach* autorstwa Tadeusza Lubelskiego oraz *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema* pióra Janiny Falkowskiej. Preizner zwraca uwagę na fakt, że obydwie pozycje - choć pozornie od siebie różne - wzajemnie się uzupełniają. Książka Tadeusza Lubelskiego to wydawnictwo albumowe drobiazgowo prezentujące twórczość reżysera w ścisłym powiązaniu z jego

biografią, przedstawiające wiele nieznanych dotąd faktów i szczegółów z życia reżysera, ale raczej unikające typowych analiz filmowych. Natomiast Janina Falkowska biografię reżysera i kontekst historyczny jego twórczości prezentuje raczej szkicowo, bardziej skupiając się na omówieniu kolejnych filmów Wajdy. Uzasadnieniem takiej metody jest fakt, że książka pomyślana została jako swego rodzaju podręcznik akademicki skierowany do czytelnika anglosaskiego. Z obydwu książek wyłania się szczegółowy portret reżysera, który zarówno w przypadku Falkowskiej, jak i Lubelskiego został zbudowany na głębokim, osobistym i bardzo emocjonalnym zaangażowaniu w opowiadaną historię o życiu i dziełach artysty - co ciekawe, bez uszczerbku dla naukowego obiektywizmu samego opracowania.

Piotr Zwierzchowski *MAPA POLSKIEGO KINA*
Autor recenzji nazywając trzytomową pracę *Autorzy kina polskiego* swoistym leksykonem polskiego kina podkreśla, że jest to praca wybiórcza, subiektywna, ale tworząca interesującą panoramę i będąca punktem wyjścia kolejnych badań. Ten przewodnik po wybranych obszarach kina polskiego pomija wielokrotnie opisywane już fundamentalne nazwiska, by mapę polskiego kina powiększyć, przypominając twórców, którzy - zdaniem autorów - nie znaleźli dotychczas należnego im miejsca zarówno w świadomości widzów, jak i w pamięci piszących o filmie. Wśród nich znaleźli się: Janusz Nasfeter, Janusz Morgenstern, Janusz Majewski, Witold Leszczyński, Edward Żebrowski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Barański, Marek Koterski, Wojciech Marczewski, Jerzy Stuhr, Piotr Szulkin, Magdalena Łazarkiewicz, Jan Jakub Kolski, Dorota Kędzierzawska, Mariusz Grzegorzek, Mariusz Treliński (I tom), Aleksander Ford, Ewa i Czesław Petelscy, Stanisław Bareja, Henryk Kluba, Jerzy Domaradzki, Janusz Zaorski, Waldemar Krzystek, Juliusz Machulski (II tom), Jan Rybkowski, Stanisław Lenartowicz, Marek Piwowski, Feliks Falk, Ryszard Bugajski, Radosław Piwowarski, Robert Gliński, Lech Majewski, Krzysztof Krauze (III tom). Książki zawierają zarówno rozbudowane eseje, jak i teksty "sprawozdawcze". Zdaniem recenzenta skłaniają one do refleksji nad stanem i sposobem uprawiania historii polskiego kina.

Noty o autorach
Summary
Table des matières