

W numerze m.in.:

ZACHODNIA REFLEKSJA O AUTORZE FILMOWYM

Andrew Sarris *UWAGI O TEORII AUTORA W 1962 ROKU*

Sarris dokonuje swoistej rekapitulacji swoich sądów na temat polityki autorskiej (*la politique des auteurs*), a jednocześnie występuje w roli adwokata, który broni inkryminowanej teorii *auteur*. Przywołując sądy André Bazina, Richarda Rouda czy François Truffaut, a także zdając sprawę z całej zawilosci tytułowej teorii oraz uwikłania w nią środowiska związanego z „Cahiers du Cinéma”, Andrew Sarris usiłuje zbliżyć się do tego, co moglibyśmy uznać za definicję teorii *auteur*. W toku wywodu wyszczególnia zatem trzy przesłanki teorii *auteur*: techniczna kompetencja reżysera, jego rozpoznawalna osobowość oraz wewnętrzne znaczenie dzieła. Przesłanki te mogą być zwizualizowane jako trzy koncentryczne kręgi, z których zewnętrzny to technika, środkowy – indywidualny styl, a krąg wewnętrzny to wewnętrzne znaczenie. Powiązane ze sobą role reżysera mogą być oznaczone jako role technika, stylizatora i *auteur*. W ramach podsumowania Sarris stwierdza, że sama teoria *auteur* jest wzorcem teorii w ciągłym przeobrażaniu, a jej ostateczne uprawomocnienie prawdopodobnie nigdy nie zostanie orzeczone.

Jean Collet *AUTOR*

W tym pochodzącym z 1975 roku tekście Jean Collet stwierdza jednoznacznie: *Nie ma pojęcia bardziej dwuznacznego i niejasnego niż „autor filmowy”*. *Nie ma pojęcia bardziej obfitującego w sprzeczności i nieporozumienia*. W pierwszej części artykułu Collet próbuje zdefiniować pojęcie autora filmowego i prezentuje krótki rys historyczny, w którym opisuje, jak na przestrzeni lat podchodzono do kwestii autorstwa w kinie. Zwraca też uwagę, że mówienie o autorze w kontekście kina jest o tyle paradoksalne, że każdy film jest rezultatem pracy zespołowej. Collet przywołuje także kwestię zależności pomiędzy ukształtowaniem się tzw. polityki autorskiej a działaniami zespołu „Cahiers du Cinéma”. Stwierdza również, że śmierć autora można orzec tylko wówczas, gdy tegoż uważa się za właściciela oraz bezwzględnego pana i władcę. Tymczasem – twierdzi Collet – film autorski to film, który operuje różnymi kodami, przekształca je, niszczy i narzuca samemu sobie swoje własne kody, a sam autor wypowiada się w nim i znika jednocześnie.

René Prédal *CO PO ŚMIERCI AUTORA?*

Tekst jest tłumaczeniem rozdziału książki René Prédala *Le cinema d'auteur, une vieille lune?* Zgodnie z tytułem artykułu, Prédal stawia pytanie o to, jaki jest obecnie status tzw. kina autorskiego. Przywołując dwa kluczowe teksty Rolanda Barthesa i Michela Foucault, które podważały pojęcie autora w odniesieniu do literatury, Prédal zauważa, że zapisane w nich konstatacje w równym stopniu charakteryzują autora filmowego. Proklamowaną w latach 60. tytułową „śmierć autora” można, według Prédala, w pewnym sensie orzec w przypadku autora „romantycznego”, ale i tak pozostaje jeszcze autor drugiego lub trzeciego typu – instancja nadawcza czy figura stylistyczna zastępująca podmiot. Opisując poszczególne etapy transformowania definicji kina autorskiego (łącznie z udziałem, jaki w tych przemianach miały teorie feministyczne oraz Gender i Cultural Studies) i dokonując swoistej ewaluacji tego, co w odniesieniu do kina powszechnie nazywa się polityką autorską, Prédal dochodzi do

wniosku, że kino autorskie jednak istnieje, wcielając zarówno kinofilskie, jak i profesjonalne rozumienie kategorii autora.

WARIANTY AUTORSTWA FILMOWEGO

Alicja Helman NA TROPACH AUTORA

Wychodząc od krótkiego opisu kategorii „autora filmowego”, który jest dwojakiej natury (autor jako sprawca dzieła, człowiek z biografią widoczny wewnątrz tekstu bądź autor jako specyficzny układ znaków, „styl”, „struktura”, „metoda opracowania materiału”), Alicja Helman charakteryzuje sposoby obecności tegoż „autora” w filmach Zhanga Yimou. Według niej twórczość Zhanga charakteryzuje się tym, że nie dostrzegamy w niej powtarzalności fundamentalnej struktury. Wręcz przeciwnie - mamy zasadę nieustannej zmiany; w jego filmach spotykamy się z wielopostaciowością figury autora czy autorów, w których kolejno wciela się ten sam człowiek. Oczywiście dla filmów Zhanga można znaleźć pewne „wspólne mianowniki”, ale będą one innego rodzaju niż te, które zazwyczaj pozwalają zastosować w stosunku do reżysera-autora jakąś scalającą formułę. Skłaniając się ku twierdzeniu, że autorem się raczej bywa, niż po prostu jest lub zostaje mianowanym przez jakieś autorytety, Helman konkluduje, że fenomen autorstwa w przypadku Zhanga zasadza się na wkomponowywaniu w materię filmu tzw. chińskich głosów, autorskich śladów (czyli sygnatur, znaków-podpisów, m.in. funkcjonalne wykorzystanie czerwieni - łany zboża w *Czerwonym sorgo* czy zwoje tkaniny w *Judou*), które wytopić jest w stanie wnikliwa analiza tekstualna dzieła, będąca czymś więcej niż tylko analiza osobowości twórczej.

Krzysztof Loska „BENSHI” JAKO WSPÓŁAUTOR FILMU

Autor opisuje fenomen *benshi*, japońskich narratorów i komentatorów filmów niemych. Zadaniem *benshi* było nie tylko tłumaczenie napisów, ale wzbogacenie obrazu słowem mówionym, ustną opowieścią objaśniającą znaczenie, wyczytane przez ko`mentatora z filmu. W tym sensie był on właściwie współtwórcą filmowej opowieści, to on konstruował fabułę. *Benshi* nie pojawili się jednak dlatego, że japońskiej publiczności kinowej trzeba było wyjaśniać znaczenie ruchomych obrazów, ale raczej ze względu na jej przywiązanie do pewnego sposobu przedstawiania i stylu wykonawstwa, związanego z łączeniem ze sobą różnych środków wyrazu. Ich obecność możemy tłumaczyć nie tylko przez odwołanie się do tradycji ustnych opowieści i mieszanych form teatralnych, ale przez spojrzenie na ich działalność z punktu widzenia przemian społecznych i obyczajowych, jakie zachodziły w Japonii na przełomie stuleci. Wówczas zrozumiemy, że ich rola nie ograniczała się do przekazywania pewnej tradycji estetycznej, ale do udziału w procesie modernizacji, Loska opisuje kreację poszczególnych mistrzów, skupia się na tym, czym idealny *benshi* powinien się wyróżniać i śledzi rozwój tej profesji we wczesnym okresie kina japońskiego.

Marek Hendrykowski BIOGRAFIZM W KINIE WSPÓŁCZESNYM

Swoje rozważania autor rozpoczyna od spostrzeżenia, że biografizm jest coraz bardziej wyrazistym dążeniem filmu współczesnego, a zarazem może stanowić odpowiedź na głęboki regres dzisiejszej kultury filmowej i w ogóle kultury audiowizualnej. Za przejaw owego kryzysu Hendrykowski uznaje depersonalizację form widowiska ekranowego, która jest wynikiem dominującej roli anonimowego, „niczyjego” spojrzenie na świat i człowieka w filmach współczesnych. Analiza tego zjawiska prowadzi autora do stwierdzenia, że współczesny kinematograf pragnie być znów „biografem” (na wzór pierwszych aparatów kinematograficznych z końca XIX w. jak „Biograph” czy „Bioscope”), a życiopisanie kamerą nie jest tylko przelotną modą współczesnego kina. Hendrykowski zwraca uwagę na szczególnie ważną poznawczą funkcję biografizmu, która pozwala zrozumieć makroproces

biografizacji współczesnego kina. Hendrykowski konkluduje, że biografizm stanowi dojrzałą i świadomą odpowiedź niektórych twórców (m.in. Woody'ego Allena, Mike'a Leigh, Spike'a Lee czy Jima Jarmuscha) na cyfrowy irrealizm i anonimowy charakter przedstawień filmowych.

Marcin Dulemba *AUTORSTWO „OSTATNIEGO KUSZENIA CHRYSYTA”*

Dulemba dokonuje analizy tropów literackich obecnych w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa* Martina Scorsese. Interesują go przede wszystkim rozbieżności między filmową wersją *Ostatniego kuszenia...* a jej literackim pierwowzorem. Autor stara się również określić, na ile antychrześcijańska filozofia Fryderyka Nietzschego, pod której ogromnym wpływem pozostawał Nikos Kazantzakis, przeniknęła do filmu Scorsese. Autor podważa przy tym dość popularny pogląd, jakoby *Ostatnie kuszenie...* płynnie wpisywało się w neopogańską ideologię Ruchu Nowej Ery (New Age). Ostatecznie, uznając dialektyczną walkę przeciwieństw za centralną problematykę omawianego przez niego filmu, Dulemba rozpatruje *Ostatnie kuszenie...* w kontekście antagonizmów obecnych w twórczości Fiodora Dostojewskiego, który – podobnie jak Scorsese – uważał, że wiara człowieka dopóty pozostaje dynamiczna, dopóki jest prawdziwa.

Maciej Stroiński *TAPETA Z WIDOKIEM. BARTON FINK JAKO ADEPT I PREKURSOR*

Stroiński przedstawia nowe odczytanie Bartona Finka (1991) braci Coen, polemiczne wobec ponowoczesnej perspektywy intertekstualnej. Kluczem do lektury filmu jest dla Stroińskiego pojęcie podmiotowości autokreatywnej, które postmodernizm odsyła do lamusa jako przeżytek modernizmu, a które z zapalem ożywia w swoich pracach Agata Bielik-Robson. W ujęciu „niepodmiotoburczym” (określenie Adama Lipszyca) Barton Fink jawi się jako na twórcę in progress, którego droga rozwoju koresponduje z poetycką Bildung ukazaną przez Harolda Blooma w *Lęku przed wpływem*. Autokreacja podmiotu, czyli pasmo samoprzemian, prowadzi do ambiwalentnego finału, gdzie z konieczności traci się, jednocześnie zyskując. W opisie ostatniego etapu twórczej Bildung odchodzi Stroiński od „gnostyckiej” interpretacji Blooma, który jeśli przewiduje jakieś końcowe „zawieszenie broni” i spełnienie, to tylko chwilowe i niepewne. Stroiński, idąc za intuicją Christo phera Lascha, dostrzega możliwość trwałego „rozejmu” w fortunnej wymianie pokoleniowej.

DWUGŁOS O TADEUSZU KONWICKIM

Przemysław Kaniecki „*SALTO*” TADEUSZA KONWICKIEGO JAKO FILMOWA ADAPTACJA WŁASNEJ METODY PISARSKIEJ

Zdaniem autora artykułu *Salto* zapowiada najdojrzalszy etap twórczości Konwickiego. Etap, w którym korespondencja elementów poszczególnych autorskich dzieł oparta jest na zasadzie dopełnienia, czy też autointerpretacji, a nie – jak jeszcze w wypadku *Salta* – zasadzie dialogu polemicznego. Trzeci film pisarza-reżysera jest utworem autopolemicznym wobec *Sennika współczesnego*. Konwicki uznał, jak powiada, że w powieści tej zbyt się *uwznioślił* – i nakręcił film po to, żeby się do samego siebie zdystansować. Związek powieści i filmu budują nie tylko liczne paralele fabularne, ale także sama konstrukcja świata przedstawionego. W *Salcie* sięgnął twórca po poetykę wspartą na środkach będących filmowymi odpowiednikami środków własnego warsztatu prozatorskiego. Kaniecki skupia się w szkicu na wykazaniu analogii między elementami formalnymi obu utworów, budującymi kategorię nierealności i umowności świata przedstawionego oraz status protagonisty-narratora.

Tadeusz Lubelski *KREWNIACY Z LITWY. NARODZINY ADAPTACJI Z DUCHA WSPÓLNOTY*

Dla Tadeusza Konwickiego relacja między autorem tekstu literackiego i twórcą filmu będącego tego tekstu adaptacją, polega na szczególnej „platonicznej wspólnocie interesu”. „Tu adaptator sięga po klasyczny tekst nie dlatego, że musi, że dostał zamówienie, lecz dlatego, że utwór ten jest mu jakoś bliski, że odnajduje w nim pierwiastki tego, co sam pragnąłby w oryginalnym utworze zapisać.” Lubelski analizuje twórczość Konwickiego właśnie pod kątem jego przygody z adaptacją, skupiając się przede wszystkim na dwóch filmach: *Dolinie Issy* według tekstu Czesława Miłosza i *Lawie* według *Dziadów* Adama Mickiewicza. Kluczem do pełnego zrozumienia strategii adaptatorskiej Konwickiego jest duchowe pokrewieństwo między nim samym, a Mickiewiczem i Miłoszem. Wszyscy trzej wyrosli z kultury kresów, dla wszystkich Wileńszczyzna stanowi punkt odniesienia. Konwicki, przekładając dzieła poetów na język filmu, chciał podzielić się własnym „świadczeniem lektury”, lektury bardzo prywatnej, osobistej, proponowanej przez kolegę-artystę. „Koleżeństwo” to miało zaś wyrastać z metaforycznego rozumienia litewskiego pokrewieństwa, które staje się tu stanem ducha, pamięci, tożsamości.

AUTORZY POLSKIEGO KINA

Sebastian Jagielski *BYĆ W ŚWIECIE, KTÓREGO JUŻ NIE MA. KINO ANDRZEJA BARAŃSKIEGO*

Twórczość Andrzeja Barańskiego jest pośrednio autobiograficzna: skrywająca się za *literackością* (niemal wszystkie jego filmy powstały w oparciu o narracje (auto)biograficzne) osobowość reżysera objawia się przede wszystkim w indywidualnym stylu. Reżyser nie mogąc spotkać się z własnym *ja* bezpośrednio na taśmie filmowej, poprzez *demonstratora obrazów* przenosi tę konfrontację w sferę niewidoczną, a swego wysłannika wyposaża w dwa kontrastujące ze sobą spojrzenia: zdystansowane i nostalgiczne. To pierwsze jest konsekwencją konieczności egzystowania we wrogiej współczesności, jak i ucieczki w rzeczywistość cudzej pamięci, natomiast źródłem drugiego jest pamięć o przeszłości, która jest jego *prawdziwą*, duchową terażniejszością. Nader szczególna i osobista twórczość Barańskiego interpretowana jest także w kontekście jej powikłanych relacji z kinem i kinematografią polską przełomu lat 70. i 80.

Magdalena Kempna *SIEDEM RAZY SIEDEM, CZYLI JAK SKONSTRUOWAĆ HORYZONT SENSOTWÓRCZY W SIEDMIU KROKACH NA PRZYKŁADZIE SIEDMIU FILMÓW MARKA KOTERSKIEGO*

Kim jest Adaś Miauczyński? Szukając odpowiedzi na pytania związane z tożsamością bohatera filmów Marka Koterskiego, autorka artykułu sięga po prace Charlesa Taylora. Pojęcie „konstruowania horyzontu sensotwórczego”, kluczowe w ujęciu filozofa, w odniesieniu do dzieł Koterskiego stanowi synonim wypracowywania przez twórcę oryginalnej strategii autorskiej. Odwołując się do siedmiu rysów (auto)biografii Miauczyńskiego, autorka wskazuje na najważniejsze kroki prowadzące do wykrystalizowania się owego horyzontu (zdefiniowanie „ja” oraz systemu wartości, kształtowanie oryginalnego języka, uznanie wagi dialogu itd.). Twórczość Koterskiego, oglądana z tej perspektywy, wydaje się ewoluującym w czasie traktatem o (po)nowoczesnej kondycji człowieka, w którym kwestie bycia „autorem filmowym” i „autorem własnego życia” nieustannie się dopełniają.

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *KINO, KOMÓRKA, OBYCZAJE*

Giżycki szkicuje krótką historię telefonii bezprzewodowej (której początek datowany jest na lata tuż po II wojnie światowej), by dojść do konkluzji, że dokonujący się współcześnie szalency rozwój tejże telefonii w osobiwy sposób przekłada się na fakty społeczne, ale przenika również do filmowej ikonosfery. Zjawisko rewolucji komórkowej i nastanie „kultury telefonu komórkowego” spowodowało wykształcenie się nowych zachowań (np. rozmowa przez telefon w towarzystwie), które są szczególnie ciekawe z socjologicznego punktu widzenia. Pojawiły się również próby wprowadzenia nowego komórkowego *savoir-vivre*’u. W podsumowaniu Giżycki przytacza opinię J. P. Roosa (jeden z pierwszych badaczy kultury telefonu komórkowego), który zauważył, że wynalazek ten jest przedmiotem znakomicie uosabiającym postmodernistyczne sprzeczności, a więc niejako ikoną czasu.

KSIĄŻKI O FILMIE

Alicja Helman *SZEKSPIR I WSPÓŁCZESNOŚĆ*

Autorka przedstawia recenzję książki Sylwii Kołos pt. *Nowe kino szekspirowskie. Adaptacje sztuk Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*. Opisując przeniesienia sztuk Szekspira na ekran Kołos stanęła wobec pewnego dylematu, który streścić można w pytaniu: czy filmy te należy interpretować jako jednorodny zbiór pod nazwą „kino szekspirowskie” czy raczej jako zbiór subtekstów, które przecież nie składają się na gatunek „szekspirowskie adaptacje”? Recenzentka zauważa, że zestaw filmów, które Kołos poddała analizie, to zbiór wyodrębniony umownie. W rezultacie każda adaptacja to odrębny problem badawczy i trudno doszukiwać się wśród nich jakiegoś elementu uspojującego czy wyraźnego wspólnego mianownika. Helman ocenia zatem, że podejście metodologiczne Sylwii Kołos jest jak najbardziej słuszne, skoro filmy poddane analizie to piętnaście różnych tekstów, a nie jeden spójny z etykietką „kino szekspirowskie lat 90.” Alicja Helman podkreśla również, że książka Kołos, choć oparta na ograniczeniach i wyborach, daje w efekcie obraz kompletny, a czytelnik odkłada ją z przeświadczeniem, że dowiedział się z niej wszystkiego, co chciał i powinien wiedzieć o filmowych adaptacjach Szekspira.

Teresa Rutkowska *REALIZM LITERACKI A REALIZM FILMOWY*

Recenzując książkę Piotra Skrzypczaka pt. *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku* Rutkowska zwraca uwagę, że w wywodzie autora najbardziej interesujące jest to, jak twórcy filmowi poczynali sobie z wielką powieścią realistyczną. Zestawiając pierwowzory literackie z filmami Wojciecha Jerzego Hasa (*Lalka*, 1969), Andrzeja Wajdy (*Ziemia obiecana*, 1975) i Jerzego Antczaka (*Noce i dnie*, 1975), Skrzypczak dokonał rzetelnej analizy ich struktury narracyjnej i czasoprzestrzennej, konstrukcji postaci oraz realiów epoki. Poszczególnym filmom przyporządkował również odpowiednie strategie adaptacyjne, co pozwoliło mu wyróżnić trzy modele: adaptacji inspirowanej utworem literackim, adaptacji autonomicznej oraz adaptacji-illustracji. Rutkowska podkreśla precyzyjność i bardzo przejrzystą konstrukcję wywodu. Wskazuje również na walor popularyzatorski książki, która może stać się nie tylko ciekawą pozycją dla filmoznawców, ale również ważną pomocą dydaktyczną dla polonistów.

Noty o autorach

Summary

Table des matières