

Agnieszka Kamrowska

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## MAPOWANIE EUROPY. WOKÓŁ KSIĄŻKI *AUTORZY KINA EUROPEJSKIEGO VII*

**Patrycja Włodek, Kamila Żyto (red.), *Autorzy kina europejskiego VII*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT im. Leona Schillera, Łódź 2018, ss. 388.**

Stary Kontynent jest kolebką nie tylko kina, ale również jednej z najważniejszych teorii filmu – teorii autorskiej. Zainicjowana jako „polityka autorska” w okresie powojennym przez francuskich reżyserów i krytyków, dostarczyła kryteriów opisu kina twórców, których filmy reprezentowały wyrazisty indywidualny styl. W wydaniu anglosaskim jako teoria autorska błyskawicznie rozpowszechniła się w myśli filmoznawczej i mimo zmieniających się filmowych, jak i teoretycznych mód pozostaje aktualna do dziś. Dowodem tego jest seria wydawnicza *Autorzy kina europejskiego*, przedsięwzięcie polskich filmoznawców poświęcone opisowi różnorodności tworzonego w Europie kina autorskiego. Jego inicjatorem był w 1996 roku Kazimierz Sobotka, redaktor wydanego w Łodzi tomu *Mistrzowie kina europejskiego*. Następnie pałeczkę przejął Kraków, gdzie od roku 2003 ukazało się

sześć tomów serii *Autorzy kina europejskiego*, pierwszy pod redakcją Grażyny Stachówny i Joanny Wojnickiej, kolejne – Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa. Łącznie opisana została twórczość około stu reżyserów i reżyserek reprezentujących różne okresy kina Europy, wybranych subiektywnie przez autorów tekstów.

W 2018 roku, siedem lat od wydania szóstego tomu, ukazała się kontynuacja europejskiej serii, *Autorzy kina europejskiego VII* pod redakcją Patrycji Włodek i Kamili Żyto. Zgromadzonych w niej piętnaście tekstów przedstawia kino autorskie z siedmiu krajów rozrzuconych po całym kontynencie: Włoch i Szwecji, Hiszpanii i Turcji, Francji, Wielkiej Brytanii i Niemiec. Spora jest również rozpiętość czasowa opisanych filmów: od okresu powojennego aż po obrazy współczesne z drugiej dekady XXI wieku. Autorki i autorzy w swoich tekstach prezentują różne ujęcia analizowanej

twórczości, wszak już samo pojęcie filmowego autora oznacza w teorii autorskiej szerokie spektrum artystycznych zjawisk.

W opublikowanym w 1954 roku w „Cahiers du Cinéma” artykule *O pewnej tendencji francuskiego kina* François Truffaut napisał, iż „film powinien wyrażać tego, kto go zrealizował. Nie poprzez autobiograficzne odniesienia, lecz w efekcie stylu, ujawniającego osobowość twórcy”<sup>1</sup>. Przyszły reżyser jako wyznacznik autorskości filmu wskazuje więc styl, czyli formę. W anglosaskiej wersji teorii autorskiej Andrew Sarris w latach 60. jako trzy kryteria wyróżniające autora wymienia: „techniczną kompetencję, wyrazistą osobowość i wewnętrzne znaczenie, które rodzi się z napięcia między osobowością a materiałem”<sup>2</sup>. Myśl tę rozwinął na przełomie lat 60. i 70. Peter Wollen. „Pisał on, że wprawdzie związek między autorem a jego dziełami jest uchwytany także na powierzchni dzieła, na przykład w sposobie prowadzenia aktorów, stylu wizualnym, rodzaju dekoracji, to przecież najbardziej istotny okazuje się na poziomie głębszym – podstawowej struktury powracających motywów stylistycznych i tematycznych. Tworzą one wzór, który rozpoznany w jednym utworze będzie pojawiał się w następnym w oczywisty sposób, wyróżniając dzieła danego autora w kręgu innych, realizowanych przez jego współczesnych”<sup>3</sup>.

To ostatnie zdanie najlepiej wskazuje, co łączy przedstawionych w tomie twórców: Gianniego Amelio, Juana Antonio Bardema, Luisa Garcíę Berlangę, Waleriana Borowczyka, Leosa Caraxa, Nuriego Bilge Ceylana, Jacka Claytona, Zekiego Demirkubuza, Wenera Herzoga, Kurta Maetzig, Vilgota Sjömana, Margarethe von Trotta, Bo Widerberga, Joe Wrighta i Valeria Zurliniego. Ich filmy wyróżniają się na tle innych produkcji z danych krajów, zaś autorzy i autorki poświęconych im tekstów za swój cel obrali identyfikację owego wzoru stanowiącego element wyróżniający tę twórczość, ukazanie wspólnoty tematów, motywów i wątków powtarzających się w twórczości danego reżysera czy reżyserki.

Zgromadzone w *Autorach kina europejskiego VII* teksty zostały uszeregowane alfabetycznie według nazwisk twórców, jeżeli jednak poukładać rozdziały inaczej, według reprezentowanych kinematografii narodowych, książka zyskuje zaskakującą spójność, której nikt nie spodziewa się w tomie zbiorowym. Umieszczenie dokonań artystycznych opisanych w książce reżyserów i reżyserki w kontekście kinematografii narodowych nadaje im szerszy kontekst. Dzięki temu można dostrzec, iż znakomita większość z przedstawionych filmowców wpisuje się w nurt nowej fali – potrzeby odnowy wyrosłej z buntu przeciwko skostniałej kinematograficznej formule poprzedników. Tendencje nowofalowe przybierały różne nazwy w różnych krajach oraz następowały w różnych chronologicznie okresach, widoczna jest jednak wspólna tym wszystkim formacjom potrzeba zerwania z przeszłością i konieczność

<sup>1</sup> A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk 2010, s. 234.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 237.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 238.

odnowy kina poprzez silniejszy związek z rzeczywistością. Kryterium narodo- we nie stanowi ważkiego kontekstu dla dokonań jednego opisanego w książce reżysera, Waleriana Borowczyka, który najważniejsze swoje dzieła stworzył we Francji. Ani francuskie, ani polskie filmy tego twórcy nie wpisywały się stylistycznie w kinematografię owych krajów, stanowiły twórczość osobną, oryginalną, nieporównywalną z obowiązującymi ów- cześnie trendami.

Kino Włoch reprezentują Valerio Zurlini, reżyser tworzący w latach 50., 60. i 70., oraz Gianni Amelio, twórca aktywny od późnych lat 60. do czasów współczesnych. Dzięki takiemu zesta- wieniu można odkryć, że neorealistyczna stylistyka jest nieprzerwanie obecna we włoskim kinie od okresu powojennego do dziś. Rozdziały poświęcone twórcom kinematografii hiszpańskiej: Juanowi Antonio Bardemowi i Luisowi Garcii Berlandze, realizującym filmy w tym sa- mym okresie – od lat 50. do 80., pozwalają zaobserwować wspólnotę tematów i wątków podejmowanych w tamtym czasie w kinie tego kraju. Podobnie ar- tykuły analizujące współczesne obrazy Nuriego Bilge Ceylana i Zekiego Demir- kubuza zapewniają wgląd w nowe kino Turcji, polegające u tych reżyserów na wykorzystywaniu motywów autobiogra- ficznych oraz zanurzeniu w klimacie kra- ju rozdartego między Wschodem a Za- chodem, Europą a Azją, między tradycją a nieuchronnością zmian. Przedstawicie- lem kinematografii francuskiej jest Leos Carax, autor zaliczany do wywodzącego się z lat 80. neobaroku dzięki odważnej estetyce swoich wczesnych filmów, ale również filmowego postmodernizmu,

szczególnie istotnego w kontekście jego najnowszych dokonań. Brytyjskie kino ukazane jest na przestrzeni dwóch po- koleń filmowców: zaliczanego do nur- tu młodych gniewnych Jacka Clayтона, aktywnego od końca lat 50. do wczes- nych 90., oraz Joe Wrighta – debiutu- jącego w drugiej połowie lat 90. Dzięki temu można się zapoznać z ewolucją brytyjskiego kina w ciągu ostatniego półwiecza oraz dostrzec różne wersje filmowego autorstwa. Kino niemieckie reprezentuje Kurt Maetzig, pionier kina NRD, a także dwie wybitne osobowości: Werner Herzog i Margarethe von Trot- ta, od lat zaliczani w poczet czołowych twórców europejskiego kina. Kinemato- grafia Szwecji została zaprezentowana przez pryzmat tamtejszego kina nowo- fałowego w wydaniu Vilgota Sjömana i Bo Widerberga, artystów aktywnych od lat 60. do 90., których łączy potrzeba od- nowy tamtejszego kina.

Otwierający tom artykuł Anny Mil- ler-Klejsy analizuje powracające moty- wy i tematy w twórczości pochodzącego z Kalabrii Gianni Amelio (ur. 1945). Dokonania tego reżysera nie są w Polsce zbyt popularne, dlatego tekst w *Autorach kina europejskiego VII* jest szansą na zapoznanie się z dorobkiem włoskiego filmowca-humanisty, reprezentującego specyficznie „neorealistyczne” podejście do prezentowanych problemów i boha- terów. „Amelio podkreśla, że jego twór- czość jest ściśle związana z kontekstem włoskim”<sup>4</sup>. Reżyser ukazuje problemy trapiące współczesne Włochy i Wło-

<sup>4</sup> A. Miller-Klejsa, *Gianni Amelio: w poszukiwa- niu lepszych światów*, w: *Autorzy kina europej- skiego VII*, op. cit., s. 12.

chów, którzy narodem są bardziej z nazwy niż poczucia wspólnoty, a w jego filmach wyraźnie widoczny jest konflikt Północy i Południa oraz „poczucie lokalnej tożsamości bohaterów”<sup>5</sup>.

Dokonania Juana Antonia Bardema Muñoza (1922–2002), przedstawione w tekście Kamili Żyto, znane są w Polsce tylko historykom filmu, stąd okazja, by poznać architekta odrodzenia kina Iberii w latach 50., który przetrwał szlaki twórcom Nowego Kina Hiszpańskiego<sup>6</sup>. Autorka przyjmuje ciekawe, inne niż najczęściej brane pod uwagę kryterium powracających motywów, ujęcie chronologiczne i dzieli twórczość Bardema na cztery okresy, na które nakłada filtr dominujących zainteresowań tematycznych, gatunkowych preferencji i poziomu artystycznego<sup>7</sup>. Reżyser, „uważany za jednego z najbardziej zaangażowanych politycznie twórców kina hiszpańskiego”<sup>8</sup>, jako zdeklarowany komunista i opozycjonista ukazuje problemy Hiszpanii i jej mieszkańców u kresu dyktatury Franco i po jej zakończeniu.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, wynikającym z alfabetycznego uszeregowania tekstów w tomie, po omówieniu twórczości Bardema następuje artykuł poświęcony jego współpracownikowi i krajanowi Luisowi Garcíi Berlandze (1921–2010). Dzięki temu, że obaj filmowcy tworzyli w Hiszpanii w tym samym okresie, oba teksty silnie ze sobą korespondują i czyta się je właściwie jak

jedną całość. Artykuł Joanny Aleksandrowicz analizuje motywy powtarzające się w filmach Berlangi, „kronikarza hiszpańskiej historii całej drugiej połowy XX wieku”<sup>9</sup>. Twórca ten, obok Bardema i Buñuela, „zaliczany jest do słynnych »trzech B«, czyli twórców, bez których nie sposób zrozumieć hiszpańskiego kina z czasów dyktatury generała Franco oraz z okresu przejściowego pomiędzy schyłkiem reżimu w latach siedemdziesiątych a początkiem demokracji”<sup>10</sup>. Jako klucz do odczytania twórczości Berlangi autorka wskazuje hiszpańskie pojęcie *esperpento*, estetykę systematycznego zniekształcenia i karykatury, jaka posłużyła reżyserowi do ukazania społeczeństwa okresu dyktatury i transformacji. Filmy Berlangi tak głęboko zakorzeniły się w hiszpańskiej świadomości, że powstał „przymiotnik *berlanguiano*, definiowany jako »absurdalny, chaotyczny, codzienny« (...). Słowo to weszło do codziennego języka, aby nazwać zachowania i sytuacje, które mieszają absurd z humorem i poczuciem kłębki. A to może oznaczać tylko jedno – że bardzo ważna część hiszpańskiej rzeczywistości jest i być może już zawsze będzie głęboko berlangowska”<sup>11</sup>.

Na tle tekstów poświęconych analizie wspólnych motywów w twórczości wybranego reżysera, które dominują w *Autorach kina europejskiego VII*, odmienną optyką wyróżnia się artykuł Kuby Mikurdy o Walerianie Borowczyku (1923–2006), określony w tytule jako „przyczy-

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>6</sup> Por. K. Żyto, *Juan Antonio Bardem Muñoz: zapomniany ideowiec*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, *op. cit.*, s. 33–34.

<sup>7</sup> Por. *ibidem*, s. 39.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>9</sup> Cyt. za: J. Aleksandrowicz, *Luis García Berlanga: gorzki śmiech i krzywe lustro*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, *op. cit.*, s. 55.

<sup>10</sup> Cyt. za: *ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 67.

nek do biografii”. Faktograficzny, bogaty w informacje tekst o życiu reżysera opisuje szczegółowo okoliczności powstawania jego kolejnych filmów, niewiele tu jednak analizy, choćby wątku erotyzmu, którym Borowczyk zasłynął zarówno we Francji, gdzie zrealizował większość swoich filmów, jak i w Polsce, gdzie powstały skandalizujące jak na ówczesne czasy *Dzieje grzechu* (1975). Na uwagę zasługują z pewnością źródła bibliograficzne, z których skorzystał autor, między innymi korespondencja reżysera znajdująca się w zbiorach Cinémathèque Française.

Rozdziałem autorstwa Adama Cybulskiego na temat twórczości Leosa Caraxa (ur. 1960) tom siódmy *Autorów kina europejskiego* nawiązuje do części drugiej serii z roku 2005, gdzie opisany został Jean-Jacques Beineix (ur. 1946), inny twórca francuskiego neobaroku lat 80. Nurt ten, zaliczany do filmowego postmodernizmu, z filozoficznego punktu widzenia wydawać się może niezbyt „autorski”, jednak Cybulski przekonująco argumentuje za Tadeuszem Lubelskim, iż reżyser ten jest „typowym autorem w rozumieniu nowofalowym”<sup>12</sup>. Jego filmy zdradzają inspiracje utworami Jeana-Luca Godarda czy François Truffauta, choć stosowana przez niego estetyka jest silnie zanurzona w klimacie lat 80. W tekście opisano wspólnotę tematyczno-stylistyczną dzieł Caraxa, uważaną za jeden z wyznaczników autorskiego charakteru twórczości filmowej, której towarzyszył element autobiografizmu,

również obecny w dorobku reżysera *Holy Motors* (2012).

Bohaterem artykułu Magdaleny Kempnej-Pieniążek jest Nuri Bilge Ceylan (ur. 1959) – najbardziej rozpoznawalny i najczęściej nagradzany reżyser nowego kina tureckiego, formacji łączącej twórców aktywnych na przełomie XX i XXI wieku, którzy zaznaczyli swoją obecność na arenie międzynarodowej<sup>13</sup>. Jako scenarzysta i producent wszystkich swoich filmów, Ceylan doskonale odpowiada definicji filmowego autora, także dzięki minimalistycznej, swoistej estetyce swoich filmów oraz ich melancholijnemu i moralistycznemu zabarwieniu. W jego twórczości wyraźny jest też rys autobiograficzny: w jednym z filmów twórca wraz z żoną wystąpił przed kamerą, jako aktorzy pojawiają się też jego rodzice i znajomi. Autorka stwierdza, iż „kategorie, z którymi kojarzona jest twórczość Nuriego Bilge Ceylana, muszą się wydać znajome widzowi wychowanemu na filmach Michelangelo Antonioniego, Andrieja Tarkowskiego czy Wima Wendersa”<sup>14</sup>, podkreślając zachodnią, europejską proveniencję stylistyki filmowej tureckiego twórcy.

Ciekawym przypadkiem filmowego autora jest Brytyjczyk Jack Clayton (1921–1995), którego twórczość analizuje w swoim tekście Artur Majer. Dorobek Claytona obejmuje zaledwie osiem filmów pełnometrażowych i wszystkie stanowią adaptacje literatury, jednak ich jakość sprawia, że reżyser ten urasta do „rangi artysty-demiurga świata

<sup>12</sup> Cyt. za: A. Cybulski, *Leos Carax: kinofil, który przestał oglądać filmy*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 107.

<sup>13</sup> Por. M. Kempna-Pieniążek, *Nuri Bilge Ceylan: dalekie miejsca i bliskie twarze*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 127.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 128–129.

przedstawionego: autora ujawniającego się w tekście filmowym poprzez dobór tematów, jedyny w swoim rodzaju styl i sygnaturę<sup>15</sup>. W ujęciu Majera Clayton jawi się jako reżyser kobiet, które w jego filmach są niejednoznaczne i o wiele bardziej skomplikowane niż mężczy bohaterowie, często znajdują się na skrajcu załamania<sup>16</sup>. Kolejnym powracającym motywem są dzieci i „ciążąca im potrzeba zbierania doświadczeń w drodze ku dorosłości”<sup>17</sup>. Umiejętnie poprowadzona analiza wybranych motywów fabularnych i rozwiązań narracyjnych nie wyczerpuje jednak możliwości, jakie dają enigmatyczne i frapujące filmy Claytona. Jak w zakończeniu przyznaje sam autor tekstu: „kompleksowość i złożoność życia w jego sztuce nie pozwala mu zamknąć możliwych interpretacji”<sup>18</sup>.

Analiza twórczości Zekiego Demirkubuz (ur. 1964) autorstwa Agaty Ciastoń kontynuuje wątek charakterystyki nowego kina tureckiego zainicjowany w rozdziale poświęconym Nuriemu Bilge Ceylanowi. Ciastoń opisuje, jak renesans tureckiego kina w latach 70. i późniejszy kryzys (filmowy i polityczny) ukształtowały młodych twórców debiutujących w latach 90. i poszukujących „nowych gospodarczych, estetycznych i tematycznych sposobów interpretowania tureckiej tożsamości narodowej i osobistej we współczesnym świecie”<sup>19</sup>.

W filmach reżysera rezultatem owych poszukiwań jest oszczędny, minimalistyczny styl oraz nawiązania autobiograficzne do jego własnych przeżyć. Jak pisze autorka, „dla europejskiego widza kino Demirkubuz jest połączeniem tego, co znane i bliskie z »egzotyką« charakterystyczną dla południowego temperamentu (...), sytuuje się w przestrzeni pomiędzy Wschodem a Zachodem, przerzuca między dwoma światami mosty po to, by na przemian je palić i odbudowywać”<sup>20</sup>.

W tekście poświęconym Wernerowi Herzogowi (ur. 1942) Małgorzata Jakubowska prezentuje interesujące, filozoficzne ujęcie twórczości niemieckiego reżysera. „Herzog jest twórcą, którego świat wciąż zadziwia. Jest artystą, który pyta (...). I właśnie te cechy: zdziwienie i potrzeba zadawania pytań są niezbywalnymi cechami myślenia filozoficznego”<sup>21</sup>. Co ciekawe, twórca ten został już wcześniej opisany w inicjującym serię tomie *Mistrzowie kina europejskiego* (1996), jednak od tamtej publikacji jego filmografia powiększyła się o siedem filmów fabularnych oraz liczne produkcje krótkometrażowe, dokumentalne i telewizyjne. Już samo poszerzenie twórczości o nowe tytuły tłumaczy publikację jej nowego odczytania, zaś wieloznaczność utworów tego twórcy oferuje szerokie pole do interpretacji.

Kolejnym prawie nieznanym w Polsce twórcą opisanym w tomie jest niemiecki reżyser Kurt Maetzig (1911–2012). W poświęconym mu rozdziale Magdalena Saryusz-Wolska ukazuje czynny

<sup>15</sup> A. Majer, *Jack Clayton: kobiety i dzieci*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 147.

<sup>16</sup> Por. *ibidem*, s. 160.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 167.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 172.

<sup>19</sup> A. Ciastoń, *Zeki Demirkubuz: nadwątlone mosty*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 174.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 176 i 177.

<sup>21</sup> M. Jakubowska, *Werner Herzog: „...tylko zapuszczę kły w duszę...”*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 194.

udział Maetzig w reaktywacji kinematografii wschodnioniemieckiej po wojnie oraz jego debiuty: dokumentalny i fabularny. Trudne rozliczenie z nazistowską przeszłością autorka prezentuje na przykładzie recepcji debiutanckiego filmu reżysera *Matżeństwo w mroku* (1947), który funkcjonuje na wielu poziomach: jako przykład powojennych rozliczeń, historii opartej na autentycznych losach niemieckich Żydów oraz sukcesu filmowca na początku kariery. „W kinematografii tużpowojennych Niemiec trudno znaleźć drugie dzieło, które wywołałoby równie zróżnicowane opinie. (...) Sam Maetzig z czasem przychylił się do krytycznych opinii, przede wszystkim zarzucał sobie inspiracje stylem hollywoodzkim”<sup>22</sup>. Kolejne filmy reżysera omówione są skrótowo, jednak dają one pewien wgląd w jego twórczość oraz stanowią ciekawy przekrój przez pierwsze dwie dekady kinematografii NRD.

Tekstem Aleksandra Kwiatkowskiego poświęconym pisarzowi i reżyserowi Vilgotowi Sjömanowi (1924–2006) podjęty zostaje w *Autorach kina europejskiego VII* temat odnowy szwedzkiego kina. Analizując powracające motywy w twórczości tego reżysera, autor tekstu umieszcza filmy Sjömana w kontekście przemian społeczno-obyczajowych szwedzkiego społeczeństwa lat 60. i 70. Podobnie jak sam twórca, bohaterowie jego filmów są buntownikami, których zachowania wyłamują się ze społecznych norm. Jak pisze Kwiatkowski, reżyser ten „pozostawił w kulturze szwedzkiej

trwały ślad, wpisując się swymi książkami i filmami w annały walki o jej unowocześnienie, uczynienie bardziej otwartą, zerwanie krępujących ją więzów anachronicznej obyczajowości”<sup>23</sup>.

Wątek społeczny powraca również w następnym rozdziale, analizie twórczości Margarethe von Trotta (ur. 1942) autorstwa Alicji Helman. Tematem spajającym obrazy reżyserki jest tutaj „niemiecki los”: „każda z zawartych w jej filmie historii jest w pewnej mierze reprezentatywna dla losów społeczności, do której bohaterowie przynależą, mówi coś istotnego o przemianach, którym ta społeczność podlega”<sup>24</sup>. Dzieła von Trotty charakteryzuje pogłębiona psychologia postaci kobiecych, które stanowią punkt centralny każdej z fabuł, niezależnie czy są to opowieści współczesne, czy rozgrywające się w przeszłości, historie oparte na faktach, czy też czysto fikcyjne. Talent niemieckiej reżyserki polega na umiejętnym przedstawieniu bohatererek, relacji, w które wchodzi z innymi postaciami, a także zależności, w które są uwikłane. Dzięki temu Margarethe von Trotta od ponad pół wieku cieszy się sławą jednej z najwybitniejszych autorek współczesnego kina.

Rozdział autorstwa Tadeusza Szczyńskiego o twórczości Bo Widerberga jest swego rodzaju kontynuacją tematu odnowy szwedzkiego kina, zapoczątkowanego przy okazji analizy filmów Sjömana. Obaj reżyserzy tworzyli w tym

<sup>22</sup> M. Saryusz-Wolska, *Kurt Maetzig: początki kina w NRD*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, *op. cit.*, s. 232.

<sup>23</sup> A. Kwiatkowski, *Vilgot Sjöman: utracona niewinność*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, *op. cit.*, s. 254.

<sup>24</sup> A. Helman, *Margarethe von Trotta: portrecistka kobiet*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, *op. cit.*, s. 258.

samym okresie i przyświecały im podobne założenia. Obaj też wchodzili w polemikę z Ingmarem Bergmanem, jednak w przypadku Widerberga toczyła się ona zarówno w sferze artystycznej, jak i poza nią. Analiza powtarzających się filmowych motywów dowodzi, iż zaangażowana społecznie twórczość reżysera odzwierciedla jego lewicowe poglądy, ważne miejsce zajmuje w niej także psychologiczny autentyzm oraz wątki autobiograficzne. Nie zabrakło też omówienia nowofalowego rodowodu Widerberga, który jeszcze jako krytyk „rozpoczął filmową działalność od bezceremonialnego ataku na »kino papy«”<sup>25</sup>, a jako reżyser inspirował się filmami François Truffauta.

Odważnym wyborem filmowego autora wykazała się Patrycja Włodek, opisując dokonania Brytyjczyka Joe Wrighta (ur. 1972), najmłodszego z przedstawionych w książce reżyserów, mogącego poszczycić się niezbyt bogatym dorobkiem filmowym. Jednak dobrze umotywowana analiza powracających motywów fabularnych oraz rozwiązań formalnych obecnych w jego czterech najlepszych (jak dotąd) filmach broni zakwalifikowania go w poczet autorów. Jak pisze Włodek, „Joe Wright to typ twórcy, który – gdy jest w formie – potrafi zaoferować widzowi wszystko, co w kinie najlepsze. Zwłaszcza że jego dzieła są filmowe w najbardziej podstawowym sensie tego słowa i charakteryzują się sięganiem po środki typowe właśnie dla tego medium, a nie innych sztuk”<sup>26</sup>. Autorka wskazuje

na różne aspekty osobowości twórczej Wrighta – feministy, interpretatora, krytycznego obserwatora, stylisty i eksperymentatora<sup>27</sup> – które wyróżniają go na scenie współczesnego kina.

Rozdział przedstawiający twórczość Valeria Zurliniego (1926–1982) autorstwa Marioli Marczak swoistą klamrą spina książkę, którą rozpoczął tekst poświęcony innemu Włochowi – Gian-niemu Amelio. Kluczem do twórczości Zurliniego, klasycznego autora kina metafizycznego<sup>28</sup>, jest według autorki egzystencjalizm. „Jego znakiem rozpoznawczym jest umiejętność subtelnej szkicowania wewnętrznych portretów bohaterów, rejestrowania ich skrywanego emocji i rozterek. (...) Uczucia, a wśród nich intensywnie przeżywane, jednostkowe cierpienie, były jednym z głównych tematów tej twórczości”<sup>29</sup>. Interpretacja filmów włoskiego twórcy ujawnia zawarte w nich metafizyczne treści dotyczące kwestii najważniejszych, które trudno jest przekazać werbalnie, czy nawet za pomocą środków filmowych.

Seria poświęcona autorom kina europejskiego, podobnie jak inne tego typu przedsięwzięcia wydawnicze, skazana jest na niekompletność, bowiem z każdym rokiem przybywa nowych reżyserów i reżyserek, których twórczość domaga się opisania, a żyjący artyści przedstawieni w tomach poprzednich zdążyli już nakręcić kolejne filmy, które rzucają nowe światło na ich autorski

<sup>25</sup> T. Szczepański, *Bo Widerberg: chleb i róża*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 289.

<sup>26</sup> P. Włodek, *Joe Wright: w cieniu dziewcząt*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 338.

<sup>27</sup> Por. *ibidem*.

<sup>28</sup> Por. M. Marczak, *Valerio Zurlini: smutek egzystencjalny*, w: *Autorzy kina europejskiego VII*, op. cit., s. 358.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



dorobek. Mapowanie europejskiego kina jest więc układanką, która nigdy nie zostanie ukończona, jednak podejmowanie próby jej ułożenia stanowi wartość samą w sobie, gdyż ukazuje filmową różnorodność Starego Kontynentu, przemiany, jakim to kino ulega w czasie, a także nowe interpretacje pojęcia „autor filmowy”. Książka pod redakcją Patrycji Włodek i Kamili Żyto z pewnością zainteresuje filmoznawców, dla których jest to pozycja obowiązkowa, ale polecić ją można również badaczom europeistyki oraz studentom i absolwentom europejskich filologii: hiszpańskiej, włoskiej, angielskiej, tureckiej, niemieckiej, francuskiej i szwedzkiej, dla których będzie cennym materiałem źródłowym zapewniającym wgląd w odzwierciedlaną w filmach

kulturę i sytuację społeczną danego kraju. Jest to także książka adresowana do wszystkich kinomanów, którzy są otwarci na interpretacje niebanalnych, czasami mało znanych filmów. W czasach, w których wszelkie działania naukowe z obszaru szeroko pojmowanej humanistyki walczą o przetrwanie, wydanie tomu zbiorowego graniczy z cudem, dlatego szczególne wyrazy uznania należą się Patrycji Włodek i Kamili Żyto, którym pomimo niesprzyjających okoliczności udało się zgromadzić nie tylko interesujące i wartościowe teksty, ale też fundusze na ich publikację. Trzeba ponadto życzyć redaktorkom, ale i sobie, aby ta dobra passa trwała dalej i seria *Autorów kina europejskiego* szybko doczekała się kolejnych odsłon.