

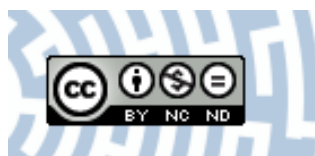


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Tak zwane kino klasyczne - recenzja

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2012). Tak zwane kino klasyczne - recenzja. "Kwartalnik Filmowy" (Nr 79 (2012), s. 233-239).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

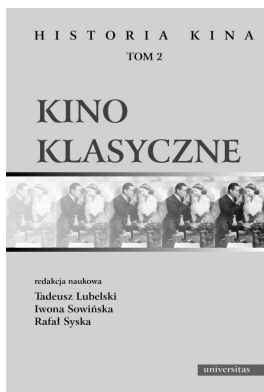


Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tak zwane kino klasyczne



MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Heinrich Wölfflin stwierdził niegdyś, że słowo „klasyczny” ma przejmujące dreszczem brzmienie ¹. Być może za to odczucie słynnego historyka sztuki odpowiadał przede wszystkim ciężar znaczeń, w jakie termin ten uzbroił wieki jego funkcjonowania w kulturze. W orbicie konotacji słowa „klasyczność” znajdują się przecież zarówno takie sformułowania, jak (święta) tradycja, (nie)naruszalny kanon, (be)sporne, (ar)cydzieło czy (skostniałe) konwencje, (nie)przekraczalne normy, (zamknięty) system zasad. Kłasyka równocześnie budzi szacunek, jest uznawana za kulturowe dobro, ale bywa też postrzegana jako element przeszłości odseparowany od „tu i teraz”.

Rozumienie filmowej klasyczności, jak się wydaje, zabarwia się jeszcze innymi niuansami. W jej definiowaniu badacze pozostają – pewnie ze względu na to, że film wciąż jest jeszcze stosunkowo „młodym” medium – znacznie w tyle za literaturoznawcami i historykami sztuki już od wielu dziesięcioleci podejmującymi takie rozważania. „Kino klasyczne” jest pojęciem niejednoznacznym, jak gdyby jeszcze nie w pełni ukształtowanym. Najczęściej odnosi się je do pewnego, dominującego w latach 1930-1960, modelu widowiska filmowego. O tym, że niekoniecznie musi tak być, świadczy chociażby stanowisko Gilles’a Deleuze’a, który przeciwstawia kino klasyczne kinu nowoczesnemu, przy czym to drugie – jego zdaniem – reprezentuje m.in. już *Obywatel Kane* Orsona Wellesa. Deleuze, jak gdyby świadom nieprecyzyjności określenia, często bierze sformułowanie „kino klasyczne” w cudzysłów lub mówi o „tak zwanym kinie klasycznym” ².

Autorzy drugiego tomu znakomitej *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski w zasadzie nie definiują kluczowego dla książki określenia. *Tytułujemy nasz tom „Kino klasyczne”, choć zdajemy sobie sprawę, że pojęcie to nie w pełni definiuje opisywany okres, bo filmy „klasyczne” będą powstawać jeszcze wiele lat później* (s. 15) – stwierdza we wstępie Rafał Syska. Przyczyny owego *nie w pełni definiuje opisywany okres* również z tego względu, że w tomie pojawiają się omówienia zjawisk zwyczajowo przeciwstawianych filmowej klasyczności (takie jak nurty awangardowe opisywane przez Andrzeja Pitrusa), a także dlatego, że poglądy badaczy dotyczące początków klasycznego okresu kina nadal są rozbieżne; jako przykład można przywołać stanowisko Davida Bordwella, który termin „kino klasyczne” opatruje datami 1917-1960 ³.

Owego braku jednoznacznej definicji nie należy jednak rozpatrywać w kategoriach wady *Kina klasycznego*. Wydaje się, że autorzy i redaktorzy tomu wykorzystali opalizujący charakter tytułowego pojęcia oraz jego terminologiczną nieścisłość

w celu wydobycia wielu rozmaitych odcieni klasycyzmu. Na pierwszy plan wysuwają się zwłaszcza trzy jego rozumienia: instytucjonalne, stylistyczne i kinofilskie.

Kino klasyczne jako instytucja

W pierwszym ujęciu omawiany termin odnosi się do intensywnego rozwoju przemysłu filmowego (lata 1930-1960), mającego miejsce *niemal na całym świecie* i skutkującego tym, że *film stanowił główną gałąź masowej rozrywki, kształtując gusta i wzory kultury popularnej* (s. 15). W imię takiego rozumienia klasycyzmu autorzy – m.in. Joanna Wojnicka w rozdziale o kinie stalinowskim (ale już nie Iwona Kurz w części o kinie sowieckim lat 1956-1960) i Tycjan Gołuński we fragmencie o kinie francuskim lat 1940-1959 – przyglądają się przede wszystkim strukturze organizacyjnej, sposobom produkcji, historycznym, politycznym i społecznym kontekstom rozwoju sztuki filmowej. Być może najłatwiej strategia ta jest uchwytna w częściach poświęconych kinu amerykańskiemu. Szczegółowo przesunięcia dokonuje Rafał Syska, którego rozdział dotyczący kina lat 40. w znacznej części jest historią producentów i wytwórni filmowych. Wydaje się, że rozwiązanie zastosowane przez autora odpowiada charakterowi amerykańskiego kina klasycznego tego okresu, którego obraz przez lata zaciemniała europejska tradycja szukania przede wszystkim autorów (tzn. reżyserów) i nurtów nawet tam, gdzie decydujący głos mieli producenci. To oczywiście nie przeszkadza badaczowi w dokonaniu swoistej syntezy tradycji metodologicznych wyrażającej się m.in. w próbie ukazania – na przykładzie trzech twórców (Alfred Hitchcock, Orson Welles, Preston Sturges) – trudów podejmowanej przez niektórych reżyserów walki o zachowanie w Hollywood bardziej autonomicznej, autorskiej pozycji.

Postrzeganie kina klasycznego w kategoriach instytucjonalnych umożliwia także autorom temu dokonywanie jakże potrzebnych rewizji poglądów już dość zaśnieżonych i często sprowadzanych do bezrefleksyjnie powtarzanych stereotypów. W rozdziale poświęconym przełomowi dźwiękowemu Iwona Sowińska rozprawia się więc z licznymi mitami dotyczącymi tego zjawiska, zarówno jego źródeł (sytuacja wytwórni Warner Bros.), jak i przebiegu (rzekomo natychmiastowy oszałamiający sukces *Śpiewaka jazzbandu*) oraz skutków (legendy dotyczące „zmiany warty” wśród aktorów). Szczególnie interesujący wydaje się także rozdział o niemieckim kinie fabularnym u schyłku Republiki Weimarskiej i w Trzeciej Rzeszy. Tomasz Kłys prezentuje w nim niestandardowe postrzeganie kina nazistowskiego, co zresztą najwyraźniej zbulwersowało Jerzego Płażewskiego, piszącego na łamach „Kina”, że *żaden z (...) innych rozdziałów nie rekomenduje swej kinematografii tak atrakcyjnie, jak rozdział IV kinematografię hitlerowską*⁴. Wydaje się zresztą, że to przede wszystkim owo akcentowanie atrakcyjności kina nazistowskiego najmocniej (być może zresztą słusznie) niepokoi krytyka, który nie tyle polemizuje z tezami autora, ile eksponuje ich wydzwięk.

Oczywiście rozdział ten otwiera się na wszelkie możliwe polemiki, a sformułowania dotyczące np. wyższości filmów Veita Harlana nad eposami historycznymi Siergieja Eisensteina (s. 228) można uznać za kontrowersyjne, niemniej przedstawionej przez autora argumentacji trudno w gruncie rzeczy cokolwiek zarzucić. Przyjęte przez Tomasza Kłysa stanowisko dookreśla zresztą jeden z przypisów, w którym tłumaczy, że polityka ukrywania nazistowskich filmów w archiwach –

jego zdaniem – *pod pretekstem „uniemożliwienia propagowania nazizmu” w istocie (...) uniemożliwia spojrzenie prawdzie w oczy i autentyczne rozliczenie się kultury niemieckiej z urzędowo zapieczętowaną traumatyczną przeszłością* (s. 225-226). Autor, świadomy ciężaru oskarżeń i rzeczywistych win, przez których pryzmat przez całe dziesięciolecie postrzegano kino niemieckie, próbuje na nie spojrzeć – jeśli można tak powiedzieć – przez inne niż dotąd okulary. Ponadto wy-daje się, że na marginesie swoich rozważań rozwija ideę uprawiania historii filmu, którą zmanifestował już w rozdziale poświęconym kinu Republiki Weimarskiej w tomie *Kino nieme*⁵, a potwierdził w artykule opublikowanym na łamach „Kwartalnika Filmowego”⁶, polegającą m.in. na zrewidowaniu rozpowszechnionych i mocno ugruntowanych w filmoznawstwie teorii Siegfrieda Kracauera. Autor nie jest zresztą w swoich dążeniach osamotniony, na potrzebę redefinicji także włoskiej kinematografii faszystowskiej zwraca wszak uwagę Alicja Helman. Co więcej, z rozdziału Tomasza Kłysa, a w pewnej mierze także z opracowanej przez Andrzeja Gwóźdźa części dotyczącej niemieckiego kina powojennego, wyłania się wniosek, że niemiecka kinematografia, chyba jak żadna inna, domaga się nowych odczytań. Być może niektóre z tych interpretacji nie przetrwają próby czasu, ale autorzy pokazują, że z pewnością warto je podejmować, zadając od czasu do czasu nieco przekorne pytania, takie jak to, którym Andrzej Gwóźdź zamyka swój rozdział: *Ale czy rzeczywiście był on* [film niemiecki – M. K.-P.] *aż taki zły?* (s. 1044).

Postrzeżenie klasyczności przez pryzmat instytucji kinematograficznych powoduje oczywiście, że w centrum zainteresowania wybranych autorów nie znajdują się już same filmy i ich interpretacje. Skrótowe opisy omawianych dzieł wychylają się wówczas w stronę pozakinowych kontekstów. Strategia ta prowadzi czasem do uproszczeń ocierających się o usterki merytoryczne. Na przykład Łukasz A. Plesnar w rozdziale *Hollywood pod znakiem Wielkiego Kryzysu* – skądinąd niezwykle interesującym – w bardzo specyficzny sposób streszcza fabułę *Ninoczki* Ernsta Lubitscha, w której – zdaniem autora – *rząd sowiecki wysyła kolejnych agentów, by odzyskali wywiezione podczas rewolucji bolszewickiej beczenne carskie klejnoty. Ci jednak dezertują jeden po drugim, wybierając wolność i beztroskie życie w kapitalizmie. Wtedy zadanie (...) Stalin powierza (...) Ninie Jakuszowej (...). Ma ona nawiązać romans z księciem Leonem (...) i podstępem wykraść kosztowności, wszakże zakochuje się w uroczym arystokracie...* (s. 103). Tymczasem w filmie Lubitscha ani klejnoty nie są carskie (należały do arystokracji, a w czasie rewolucji z 1917 r. nie zostały wywiezione, lecz skonfiskowane), ani wysłani agenci (nie jeden po drugim, lecz trzej na raz) nie dezertują (są co najwyżej szalenie nieporadni w próbach – *notabene* – nie odzyskania, lecz sprzedaży klejnotów w celu poratowania radzieckiej gospodarki), ani tym bardziej Ninoczka nie ma za zadanie wykraść skarbu przez nawiązanie romansu z „księciem” Leonem. Ten ostatni przecież księciem nie jest – nosi za to tytuł hrabiego i jest pośrednikiem oraz kochankiem pewnej księżnej-emigrantki uważającej się za prawowitą właścicielkę klejnotów. A bohaterka, w którą wcieliła się Greta Garbo, zanim rzeczywiście się zakocha (pozna zresztą Leona przypadkiem na przejściu dla pieszych), będzie próbowała – jako osoba zasadnicza i całkowicie (wydawałoby się) aseksualna – rozwiązać sprawę wyłącznie drogą twardych negocjacji.

Nieco dalej autor stwierdza, że *Białe zombie* Victora Halperina opowiada o *parze narzeczonych zamienionych w zombie przez kapłana voodoo* (s. 110). Tech-

nicznie rzecz biorąc, w filmie tym w zombie zostaje zmieniona tylko bohaterka, o której względy zabiegają dwaj mężczyźni. I chociaż drugi z nich (nie narzeczony, lecz jego rywal niecnie próbujący zdobyć dziewczynę) w pewnym momencie również znajduje się pod wpływem rzucającego uroki Beli Lugosiego, to jednak nie przechodzi pełnej przemiany. I jeszcze jeden drobiazg: na stronie 827 Rafał Syska i Łukasz A. Plesnar wspominają o filmie *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia*, stwierdzając, że *kosmita z Klaatu (...) informuje Ziemiaków o planach zniszczenia naszej planety*. Bohater filmu Roberta Wise'a nie pochodzi jednak z *Klaatu*⁷; słowo to – słynne zresztą dzięki formule *Klaatu barada nikto*, powtarzanej w nieskończonej ilości ironicznych popkulturowych nawiązań – jest po prostu imieniem postaci.

Wspomniane wyżej usterki to oczywiście drobiazgi niemające większego znaczenia dla oceny wielkiej wartości całej publikacji. Warto byłoby je jednak wyeliminować w kolejnych wydaniach książki, zmieniając przy okazji także niewłaściwie podany tytuł filmu Jacques'a Tourneura *I Walked with a Zombie*, który autorzy konsekwentnie tłumaczą jako *Wędrowałem z zombie*, podczas gdy zawarta w filmie kobieca perspektywa zdecydowanie narzuca wariant *Wędrowałam z zombie*. A skoro już o kobietach mowa, to na marginesie warto odnotować, że w żadnym z amerykańskich rozdziałów nie znalazło się miejsce dla chociażby drobnej wzmianki o reżyserskiej działalności Dorothy Arzner czy Idy Lupino. Chociaż oczywiście autorki te nie odniosły w swoim czasie spektakularnego sukcesu, to dziś ich nazwiska pojawiają się jako swego rodzaju znaczniki na mapie kina, odsyłając do takich problemów, jak miejsce kobiet-reżyserów w Hollywood czy poszukiwanie tożsamości kina kobiet na niwie kina niezależnego. Brak ten jest tym bardziej zauważalny, że jeszcze w *Kinie niemym* Grażyna Stachówna zapoczątkowała swoistą narrację na temat reżyserek, poświęcając w jednym z rozdziałów nieco miejsca Alice Guy-Blaché⁸.

Kino klasyczne jako styl(e)

Rozumienie klasyczności jako zespołu norm stylistycznych jest bliskie koncepcji Davida Bordwella, który pisze o kinie hollywoodzkim jako o systemie estetycznym. Badacz zwraca przy tym uwagę na to, że kino klasyczne nie tyle jest zjawiskiem opartym na stałych formułach, ile raczej proponuje twórcom działającym w obrębie tych formuł pewne alternatywy (takie, jak ta między „wysokim” a „niskim” kluczem oświetlenia), możliwości dokonania (oczywiście ograniczonych) wyborów⁹. Biorąc pod uwagę takie rozumienie klasyczności, należałoby od razu zapytać: styl czy style klasyczne? Oczywiście wzorce płynące z Hollywood stanowiły pewien model ponadnarodowej formuły widowiska. Tym bardziej interesujące mogą się wydać jego jednostkowe modyfikacje czy też lokalne tendencje dochodzące do głosu w wybranych kinematografiach narodowych.

Tropem „stylu” czy może raczej sposobów opowiadania podążają w *Kinie klasycznym* tacy autorzy, jak Grażyna Stachówna (z wdziękiem rysująca „meteorologiczną mapę” kina francuskiego lat 30.), Krzysztof Loska (w bardzo ciekawym przedstawieniu kina japońskiego), Alicja Helman (w demaskujących wiele stereotypów rozdziałach o włoskim neorealizmie i tym, co po nim w kinie włoskim pozostało) czy Mirosław Przyłipiak (prezentujący kino dokumentalnym całą galerię

stylów przedstawicieli różnych szkół). Oczywiście wszyscy autorzy wpisują swoje interpretacje w istotne konteksty społeczno-historyczne, ale wydaje się, że interesują ich przede wszystkim rozmaite moduły wyrażania przez film indywidualnej i zbiorowej tożsamości (lub negocjowania wybranych jej aspektów), konstruowania złożonych (auto)narracji, wykorzystywania kina jako swego typu medium pamięci. W tym kontekście doskonale wydaje się zastosowane przez Alicję Helman rozwiązanie polegające na próbie prześledzenia (często pozornych) neorealistycznych inspiracji w innych niż włoska kinematografiach, także blisko- i dalekowschodnich (s. 607-612). Dzięki takiemu sprofilowaniu zakończenie rozdziału o neorealizmie staje się w oczach czytelnika czymś znacznie więcej niż pewnym nurtem, tendencją czy okresem w historii kina – funkcjonuje raczej jako (nie zawsze trafnie przywoływany przez kolejne pokolenia krytyków) symbol pewnych ponadnarodowych i ponadczasowych dążeń do konstruowania szczególnych narracji o rzeczywistości.

W pewien sposób wątek stylu dochodzi do głosu także w zajmującym rozdziale Pawła Sitkiewicza o filmie animowanym. Kreśląc w nim historię wzrostu i nasilania się dominacji kina spod znaku Walta Disneya, autor równocześnie wskazuje na wykorzystywane przez twórców pokroju Chucka Jonesa możliwości medium, niedostępne twórcom filmów fabularnych czy dokumentalnych. Animacje okresu klasycznego prezentują się w tym kontekście jako często trudny do opanowania żywioł nie tylko eksperymentów, ale i anarchii, a przynajmniej antysystemowości, jako format dekonstruujący (przez swoją często jawną autotematyczność, ironię i przekraczanie granic) wszystkie pozostałe, pokazujący nie tylko to, na co „klasyczne systemy” pozwalały, ale i to, co starały się wypierać.

Nie sposób nie wspomnieć także o fragmentach rozdziału ósmego poświęconych fenomenowi filmu *noir*. Rafał Syska, wypunktowując jego kluczowe cechy, pokazuje film czarny jako rodzaj przenikających amerykańskie kino lat 40. *tendencji, stylu lub nastroju*, będących *zwierciadłem społecznych, politycznych i kulturowych procesów zachodzących wokół kinematografii*, ujawniających ówczesne lęki i proponujących dla nich *atrakcyjną metaforę, zaś dla widzów odpowiednie bohatera i wyrazistą sankcję moralną* (s. 459). Oczywiście definiowanie filmu *noir* jest jeszcze bardziej skomplikowane, niż sugeruje autor, a jego granice (w tym i czasowe) nie dają się jednoznacznie uchwycić, o czym można się przekonać, sięgając po szczegółowe opracowania autorstwa Andrew Spicera i innych badaczy¹⁰ (wraz z pojawiającymi się w nich elementami polemik). Niemniej podejmowana przez autora refleksja niemal idealnie wpisuje się w przywoływane wyżej określenia Davida Bordwella, mówiącego o wariantowości czy opcjonalności rozwiązań funkcjonujących w kinie klasycznym. Wszak *film noir*, łamiąc wiele kluczowych zasad tzw. kina stylu zerowego i demaskując amerykańskie ideały, wciąż jednak był zjawiskiem generowanym przez system, przeciwko któremu jego wymowa (przynajmniej częściowo) się zwracała.

Kino klasyczne jako „przygoda kinofila”

Kino klasyczne to wielka przygoda kinofila – pisze Rafał Syska we wstępie – test bezwarunkowej miłości do filmu, prawdziwa przyjemność delectowania się nawiązaniami. To czas, gdy gwiazdy były jeszcze piękne, a gwiazdorzy – bohaterscy, gdy filmy kończyły się na ogół happy endem, a przesłanie uczyło widza szlachet-

ności (s. 15). Opisywany przez autora kinofil zdaje się zrównywać w swoim odbiorze klasycyzm z klasyką. Poszukuje filmów, o których wie, że po prostu nie można ich nie znać, kolekcjonuje dzieła wybranych klasyków (szeroko rozumianych: jedni zaliczą do nich Laurence'a Oliviera, którego twórczość w rozdziale o kinie brytyjskim omawia Olga Katafiasz, inni Ishirō Honda, twórcę *Godzilli*), śledzi ciekawostki z nimi związane. Wydaje się, że pojęcie „klasyki” niekiedy spaja całe fragmenty drugiego tomu *Historii kina*. „Meksykański” rozdział Iwony Kolaszińskiej-Pasterczyk zdominowali dwaj niemeksykańscy twórcy, za to z pewnością klasycy: Siergiej Eisenstein (autor *Que viva México!*) oraz Luis Buñuel – ten, który odmienił Meksyk (s. 627). Inni klasycy królują w napisanej przez Tadeusza Szczepańskiego części o kinie skandynawskim: Ingmar Bergman pojawia się w tytułach aż w czterech z ośmiu podrozdziałów o kinie Szwecji, a omówienie twórczości Carla Theodora Dreyera zajmuje najwięcej miejsca w całości poświęconej filmowi duńskiemu. Tropem klasyki podąża również Tadeusz Lubelski w części rozdziału o kinie polskim poświęconej polskiej szkole filmowej. Czy dałoby się napisać ten fragment bez szczegółowego omówienia np. *Popiołu i diamentu*? Nie sądzę.

Kinofilskie tropy są też wyczuwalne w częściach, których autorzy omawiają kinematografię poniekąd egzotyczne, kontynuując tematy zainicjowane już w *Kinie niemym*. Indie (w poprzednim tomie – tak samo jak kino japońskie i polskie – zamknięte w części *Inne kinematografie*) doczekały się w *Kinie klasycznym* osobnego rozdziału. I słusznie. Pominąwszy bowiem skalę przemysłu filmowego w tym kraju, warto zauważyć, że na przykład twórczość Guru Dutta, omawiana przez Artura Majera w jednym z podrozdziałów, wydaje się szczególnie interesującym przypadkiem autorstwa filmowego. Z kolei do grupy „innych kinematografii”, obejmującej Czechosłowację, Turcję, Bałkany, Hiszpanię oraz Chinę, w *Kinie klasycznym* dołączyły jeszcze Węgry oraz Australia. Każdy z podrozdziałów oferuje czytelnikowi podstawową wiedzę na temat tych kinematografii narodowych, okraszoną na ogół garścią często intrygujących ciekawostek.

W pełnym wymiarze do drugiego tomu *Historii kina* stosują się pochwały, jakich nie szczędzono już *Kinu niememu*. Książka jest wspaniałym kompendium wiedzy filmoznawczej, a zarazem znakomitą pomocą dydaktyczną w nauczaniu historii filmu. Tabele chronologiczne w podsumowaniach rozdziałów pomagają usystematyzować materiał, a informacje o źródłach (polsko- i obcojęzycznych) dają czytelnikowi narzędzie umożliwiające poszerzenie wiedzy. Do własnych poszukiwań zachęcają też liczne interesujące przypisy o charakterze czysto interpretacyjnym (sporo można ich znaleźć np. w rozdziale autorstwa Andrzeja Gwoździa). *Kino klasyczne* – jako dzieło adresowane do kinofila – zakłada typ lektury „od deski do deski”, nie wyłączającej przypisów i komentarzy pod ilustracjami.

Na szczególną uwagę zasługują także – znane już z *Kina niemego* – ramki oraz materiał ilustracyjny. Pierwsze z nich, mimo ujednocionej formy graficznej, pełnią rozmaite funkcje: czasem dookreślają pojęcia niezdefiniowane w tekście głównym, innym razem rozszerzają konteksty historyczne czy polityczne. Niekiedy także – i to wydaje się szczególnie cenne – wprowadzają ciekawostki o charakterze mikrointerpretacji, zachęcające do dalszych poszukiwań. Jako przykład może tu posłużyć chociażby ramka ze strony 339, w której Krzysztof Loska zwraca uwagę na fascynację Akiry Kurosawy teatrem nō, lub ramka ze strony 838 przytaczająca

jedną z wypowiedzi Billy'ego Wildera dotyczącą nudy. Doskonale dobrane fotografie dynamizują i ubarwiają dyskurs (uwadze polecam zwłaszcza zdjęcia zawarte w rozdziale Iwony Sowińskiej o przełomie dźwiękowym), w czym szczególną rolę pełnią zresztą często serwowane czytelnikowi z lekkim przymrużeniem oka zawarte pod nimi wypowiedzi (*Nikt w historii kina nie palił tak papierosa jak Bette Davis* – czytamy pod zdjęciem aktorki z filmu *Trzy kamelie* /s. 415/; *O pokój na świecie muszą dbać kosmici* – informuje podpis pod kadrem z filmu *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* /s. 827/).

Wziąwszy to wszystko pod uwagę, można stwierdzić, że hasło „kino klasyczne jako przygoda kinofila” opisuje jeden z głównych celów tomu pod redakcją Iwony Sowińskiej, Tadeusza Lubelskiego i Rafała Syski. Przecież w zamierzeniu ma on być dla wielu czytelników, zwłaszcza młodych, początkiem ich indywidualnych spotkań z klasyką filmową, może tym bardziej zachęcającą, że przyznającą to zaszczytne miano nie tylko uznanym arcydziełom, ale i popkulturowym ikonom, takim jak King Kong, Godzilla, kreacje Christophera Lee czy Beli Lugosiego. Jak widać, słowo „klasyczny”, przynajmniej w odniesieniu do filmu, wcale nie musi brzmieć groźnie.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Historia kina, t. 2.: Kino klasyczne, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2011.

¹ Cyt. za: F. Kermodé, *The Classic*, Harvard University Press, Massachusetts – London 1983, s. 11.

² Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 456.

³ Por. D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London 1985. Por. także D. Bordwell, K. Thompson, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 521-529. Autorzy tego opracowania upatrują źródeł kina klasycznego już w 1908 r.

⁴ J. Płażewski, *Ozdoba naszej biblioteki*, „Kino” 2012, nr 5, s. 97.

⁵ Zob. T. Kłys, *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej*, w: *Historia kina, t. 1.: Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 393-544.

⁶ Por. T. Kłys, *Ekspresjonizm raz jeszcze, czyli na nowo o historii filmu niemieckiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 127-141.

⁷ Na temat tego, skąd rzeczywiście mógł pochodzić Klaatu, dyskutują fani filmu. Wykorzystując rozproszone w dialogach sygnały i strzępy informacji, na ogół dochodzą do wniosku, że bohater przybył z Marsa. Por. <http://www.imdb.com/title/tt0043456/faq> (dostęp: 21.10.2012).

⁸ Zob. G. Stachówna, *Trzy europejskie kinematografie narodowe „la belle époque” – Francja, Wielka Brytania, Włochy*, w: *Historia kina, t. 1.: Kino nieme*, dz. cyt., s. 223-226.

⁹ D. Bordwell, *The Classical Hollywood Style, 1917-60*, w: D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema...* dz. cyt., s. 5.

¹⁰ Zob. m.in. A. Spicer, *Film Noir*, Pearson Education, Harlow 2002, s. 49-63; A. Silver, E. Ward, J. Ursini, R. Porfirio, *Film Noir. The Encyclopedia*, Overlook Duckworth, New York – London 2010, s. 15-22; *Film Noir Reader*, red. A. Silver, J. Ursini, Limelight Editions, New Jersey 2006.