

ogromnej ilości przytaczanych tu źródeł. Na uwagę jednak zwraca fakt, że Autor w odróżnieniu od np. Allana Bullocka, odrzucił całkowicie „Rozmowy przy stole” Rauschnigga, uznając je za nieautentyczne. Za to ciekawą ilustracją wielu wydarzeń są fragmenty pamiętników Goebbelsa. Ostatecznie myślą przewodnią epilogu staje się stwierdzenie, że bestialski reżim miał głębsze korzenie niż działalność jednego człowieka, mógł liczyć na współpracę wszystkich warstw. Nie była to więc tyrania narzucająca swą wolę wrogim masom. Obszerna, dwutomowa książka nie jest więc jedynie biografią Hitlera. Stanowi ona niezwykle bogate źródło wiedzy na temat genezy, rozwoju i upadku nazizmu również z perspektywy ówczesnych stosunków międzynarodowych. Opisano tu niezwykle ciekawie reakcje społeczeństwa niemieckiego na powstanie, rozwój i agonię hitleryzmu. Jest to więc całościowe, wartościowe kompendium wiedzy o Trzeciej Rzeszy.

Jacek Bochiński

Poznań

*Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, pod red. Tadeusza Szczepańskiego i Bogusława Żyłki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

W 1926 roku znany skądinąd teoretyk rosyjskiego formalizmu Jurij Tynianow napisał: „Kino coraz szybciej ewoluuje. Oblicze jego coraz bardziej komplikuje się i podniesienie kultury filmowej masowego widza figuruje na liście konieczności... Kino przy pozornej łatwości swego elementarza jest sztuką niezwykle złożoną”<sup>1</sup>. Choć wypowiedź ta ma już blisko osiemdziesiąt lat, wciąż zdumiewa swoją aktualnością. Współcześnie stare–nowe medium, jakim jest dziś film, zdaje się nadal galopować naprzód, zadziwiając widza coraz to nowymi technologiami oraz innowacjami w zakresie formy i treści. Ta dynamika rozwoju skłania do refleksji nie tylko profesjonalnych krytyków, ale także zwyczajnych widzów. I tu napotykamy trudności.

Niejednokrotnie nie potrafimy poradzić sobie z ładunkiem intelektualnym przekazu filmowego, bynajmniej nie dlatego, że brak nam ogólnego kulturowego obycia, ale przez to, że mamy małe przygotowanie do odbioru mediów audiowizualnych. Wszystkich nas uczono czytać, analizować i interpretować literaturę, jednak tylko nieliczni znają się choćby w stopniu podstawowym na semantyce czy semiotyce kina. Tam, gdzie powinniśmy umieć przenieść nasze zdroworozsądkowe intuicje na wyższy poziom abstrakcji, by dyskutować o bardziej za-

<sup>1</sup> *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, pod red. T. Szczepańskiego i B. Żyłko, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 118.

awansowanych konstruktach teoretycznych odnoszących się do audiowizualności, rozkładamy bezradnie ręce lub próbujemy aplikować doświadczenia literackie czy teatralne do analizy fabuł i dokumentów filmowych. Choć tego typu przedsięwzięcia, mogą czasami zrodzić owoc, zazwyczaj prowadzą nas w ślepy zaułek. Krótko mówiąc niewiele myli się Tynianow, jeśli jego słowa potraktować jako diagnozę dolegliwości współczesnego widza filmowego oraz telewizyjnego. Kultura filmowa wciąż jeszcze u nas raczkuje i trzeba wielu wysiłków, by w codziennym doświadczeniu opanować złożoność audiowizualnego przekazu. We własnym zakresie możemy przezwyciężyć ograniczenia w obcowaniu z ruchomym obrazem przez odpowiedni dobór lektur. Na liście czytanek pomocniczych, niby nieobowiązkowych, a jednak zlecanych, znaleźć się powinna antologia zatytułowana *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa* pod redakcją Tadeusza Szczepańskiego i Bogusława Żyłko.

Opublikowany przez gdańskie Wydawnictwo słowo/obraz terytoria zbiór tekstów prezentuje nieznaną dotąd polskiemu czytelnikowi szerokie spektrum rosyjskiej refleksji filmoznawczej. Zamiast skupiać się na najpopularniejszych u nas pracach Eisensteina, Łotmana czy Tarkowskiego, Autorzy wybrali drogę o wiele trudniejszą. Przedstawiają artykuły o filmie pióra wybitnych myślicieli rosyjskich, niejednokrotnie takich, których polscy krytycy czy naukowcy nawet nie kojarzą z kinem (np: Aleksiej Tołstoj, Boris Asafjew, Wiktor Szklowski, Maksymilian Wołoszyn). Stanowi to niewątpliwie zaletę *Cudownego Kinemo*, książki obejmującej w większości przekłady niepopularyzowanych w Polsce, acz istotnych tekstów pisanych przez Rosjan od 1907 roku do końca lat 80-tych XX wieku.

Film w Rosji, a później w Związku Radzieckim, cieszył się szerokim zainteresowaniem intelektualistów mimo faktu, iż był w ten czy inny sposób uwikłany politycznie. W czasach caratu, borykał się z dotkliwą cenzurą, a później, gdy zgodnie z postulatami Lenina stał się „najważniejszą ze sztuk” z konieczności, choć nie zawsze, musiał spełniać funkcje propagandowe. Niewielu filmowcom rosyjskim udawało się tworzyć dzieła autorskie, szczególnie gdy leninowskie wyniesienie kina na wyżyny artystyczne zostało zwulgaryzowane przez Stalina, który już w 1927 roku, gdy w zasadzie zaczął być sowieckim dyktatorem, ujrzał w filmie jedynie środek politycznej agitacji. Propagandowe przesłanie doktryny socrealizmu zdominowało radziecką kinematografię i warto pamiętać, że było w mocy aż do lipca 1990 roku, kiedy to sami filmowcy zdecydowali o odcięciu się od tego oficjalnego stylu.

Choć związek ideologii i filmu za naszą wschodnią granicą był przez długie lata czymś oczywistym, naszym sąsiadom intelektualistom udawało się analizować to medium na poziomie bardziej uniwersalnym. Z 36 zamieszczonych w zbiorze tekstów tylko jeden wyraża otwartą admirację filmu agitacyjnego. Mowa tu o pracy Siergieja Trietjakowa. Lewicowy poeta i dramaturg, który popularyzował utwory Bertolda Brechta w Związku Radzieckim, stwierdza: „Nowych reżyserów zrodziła Rewolucja Październikowa i ich praca jest urzeczywistnieniem rewolucyjnej kultury kina.... Kino jako katalizator intelektu i kino jako kata-

lizator emocji – oto dwa aspekty jego działania, za których pośrednictwem aktywizuje nas do budowania nowej rzeczywistości”<sup>2</sup>. Przytoczony postulat twórczenia kina propagandowego odbija się na tle innych refleksji zawartych w tomie. Nawet, jeśli Autorzy opowiadają się z przekonaniem za socjalizmem w Związku Radzieckim, zazwyczaj z większą ostrożnością, jeśli nie sceptycyzmem, odnoszą się do filmu zaangażowanego politycznie. Częściej jeszcze w ogóle nie dyskutują o tej problematyce, przenosząc swoje rozważania na poziom bardziej formalny czy warsztatowy.

Antologia Szczepańskiego i Żyłki nosi tchnienie optymizmu – nawet w najbardziej indoktrynowanym narodzie rodzą się i trwają wolne umysły, które mimo ścisłej kontroli, potrafią spojrzeć na kulturę tak, jakby reżim polityczny był tylko stanem przejściowym. Oczywiście wielu z nich za swoją śmiałość musiało zapłacić wysoką cenę (Jurij Cywjan i Wiaczesław Iwanow opuścili kraj, udając się na emigrację do Stanów Zjednoczonych. Po 1922 roku krótko na wygnaniu przebywał również Wiktor Szklowski. Paradoksalnie wspomniany Trietjakow został aresztowany i zginął w 1939 roku). To jednak, co nam zaferowali, do dziś przynosi inspirację intelektualną. Razem z refleksją z różnych terytoriów aktywności kulturowej myślicieli czytelnik otrzymuje zbiór narzędzi do analiz własnych.

Teoretyczne powiązania Autorów z innymi dziedzinami kultury wyznaczają strukturę tomu. Teksty ułożone są bowiem według „pochodzenia” ich twórców. Antologia podzielona jest na cztery części zatytułowane: *Pisarze o filmie*, *Formaliści*, *Reżyserzy* i *Semiotycy*. Takie pogrupowanie tekstów pozwala po pierwsze dostrzec podobieństwa i różnice między spojrzeniami Autorów doświadczonych na różnych polach działalności artystycznej i naukowej, po drugie uprawomocnia różnice stylistyczne, jakie wyraźnie rysują się między poszczególnymi tekstami, wreszcie po trzecie przesuwają ich propozycje teoretyczne w szerszy kontekst nurtów obecnych w rosyjskiej refleksji nad kulturą, co zapewne ułatwia czytelnikowi potencjalnie zainteresowanemu na przykład semiotyką czy formalizmem dotarcie do rozpraw cennych z jego punktu widzenia.

Na pierwszy rzut oka, mogłoby się wydawać, że części dotyczące prac praktyków kulturowych (pisarzy i reżyserów) przeplecione są z tymi poświęconymi teoretykom warsztatu i odbioru (formalistom i semiotykom). Jak jednak we wstępie zapewniają nas redaktorzy tomu, nie da się takiej generalizacji usprawiedliwić, gdyż nie tylko niektórzy praktycy (np. Wsiewołod Meyerhold czy Siemion Timoszenko) potrafili pokusić się o zgrabne teoretyzowanie, ale także teoretycy przeżywali niejednokrotnie twórcze romanse z kinem: Szklowski i Tynianow pisywali scenariusze, a Eichenbaum zajmował się redagowaniem napisów do filmów niemych. Rosyjska myśl filmowa często idzie w parze z doświadczeniami jej twórców, czasem do tego stopnia, że prezentowane w tomie teksty nie wychodzą poza opis obserwacji, wizji czy nadziei – stwarzają raczej podwaliny do dalszych rozważań niż wnoszą analityczne konkluzje.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 168–169.

Najwięcej takich *quasi* poetyckich esejów zbierających spostrzeżenia Autorów zostało zamieszczonych w części pierwszej. Znalazły się tu prace najstarsze, datowane od 1907 do 1925 roku. Głosy literatów wpisują się w obecny w kulturze europejskiej spór o kinematograf, który z jednej strony utożsamiano z bezduszną maszyną reprodukującą rzeczywistość o destrukcyjnym wpływie na kulturę wysoką, z drugiej zaś widziano w nim potencjał kreatywny i wrócono mu świetlaną przyszłość. *Nota bene* ta teoretyczna polemika nie ominęła także Polski. U nas brał w niej udział między innymi Karol Irzykowski. Przychylając się do drugiego stanowiska, uważał on kino za sztukę, o czym świadczy spopularyzowany przezeń epitet „dziesiąta muza”. Przytoczone w antologii fragmenty prac pisarzy w większości także wpisują się w ten nurt rozważań kinowych optymistów.

Na dobrodziejstwa nowego w owym czasie medium wskazuje już w tekście otwierającym antologię Andriej Biely: „Kinematograf to klub.... Kinematograf to miejsce jednoczenia ludzi.... Przychodzą zmęczeni, samotni – i nagle łączą się w kontemplacji życia, widzą, jakie jest różnorodne, piękne, i odchodzą, wymieniając się spojrzeniami przypadkowej solidarności.... Kinematograf przywraca im miłość do życia”<sup>3</sup>. Podobną fascynację wynalazkiem kina wyznają inni przytoczeni autorzy: Leonid Andriejew widzący w kinie teatr przyszłości, futurysta Dawid Burluk przepowiadający przyszły potencjał pedagogiczny ruchomych obrazów, Nikołaj Jewrieinow piszący o radości, jaką daje seans kinowy, w końcu Siergiej Gorodiecki, który podnosi aspekty poznawcze kinematografu. Zachwyty przebijają także przez obrony kina przed atakami amatorów teatru, jakie wpisane są w prace Siergieja Wołkonskiego i Leonida Andriejewa, który nawiasem mówiąc używa właśnie określenia „cudowny Kinemo”. Nawet wtedy, gdy tytuły artykułów sugerują negatywny stosunek do nowego zjawiska, w gruncie rzeczy okazują się one jedynie realizacją zabiegu ironicznego. Tak jest w przypadku *Ulicznego monstrum* Borysa Asafjewa i *Groźby kinematografu* Siergieja Radułowa. Obaj Autorzy po krótkim odniesieniu do zagrożeń, jakie niesie z sobą kinematograf, uderzają w ton apologetyczny. Z dzisiejszego punktu widzenia na szczególną uwagę zasługują eseje Antona Kartaszewa i Jakowa Lincbacha. Pierwszy z nich ukazuje zalety tworzenia filmotek, co wobec naszych problemów z nikłymi funduszami na archiwizację i upowszechnianie polskich materiałów filmowych zyskuje szczególnie na aktualności. Drugi z Autorów uznawany bywa za prekursora semiotycznych analiz języka filmu – nadal istotnego przedmiotu debat teoretycznych w polskich środowiskach naukowych oraz krytycznych.

Znamienne, iż pierwszą „pisarską” część antologii zamyka artykuł Pawła Muratowa – pisarza, tłumacza i historyka sztuki. Jego głos wnosi miarę obiektywizmu do dyskusji rosyjskich literatów z początku XX wieku. Jednak, choć w wypowiedzi tej pobrzmiewają tony pesymistyczne obwiniające film za destrukcję przywiązania Europejczyków do sztuk elitarnych, konkluzja nakreśla przed nowym medium światłą przyszłość. Dla Muratowa kinematograf – w istocie syn-

<sup>3</sup> Ibidem, s. 21.

teza starych sztuk – może liczyć na dynamiczny rozwój wynikający z jego rosnącej popularności. Z perspektywy czasu można ocenić, że pisarz trafnie przewidział los kina, choć jak nietrudno dostrzec, prorokowana śmierć teatru, literatury i malarstwa nigdy szczęśliwie nie nastąpiła.

Można pytać, jakie były powody uprawianego w owym czasie nie tylko zresztą przez Muratowa czarnowidztwa dotyczącego przyszłości wcześniejszych form sztuki. Rosjanie nie brali zapewne pod uwagę indywidualnych potrzeb ludzkich i kontekstu odbioru. Wydaje się także, że o powszechności takich przekonań decydował moment historyczny. Było za wcześnie, by rosyjscy teoretycy mogli rozpoznać odrębny charakter funkcjonowania społecznego filmu, który wypełnia zupełnie inne potrzeby ludzkie niż wcześniejsze sztuki. Nie opowiada nam jedynie historii i nie pokazuje obrazów, ale przez swoją później wypracowaną audiowizualność i technologiczny rozwój zapisu oraz odtwarzania, oferuje niezwykły mariaż sztuk narracyjnych i ikonicznych z zaawansowaną techniką. Nie jest jedynie przekazem opartym na reprodukcji rzeczywistości czy linii fabularnej, ale także multimedialnym widowiskiem, pierwszym wielowymiarowym spektaklem, do którego człowiek ma dostęp poza ramami interakcji bezpośredniej.

Druga część przedstawiająca refleksje filmowe formalistów rozpoczyna się właśnie od tekstu wskazującego na odrębny charakter nowego medium. Wiktor Szklowski zauważa: „Kinematografia rosyjska... powinna ze szczególnością mocą dążyć do uświadomienia sobie już krystalizujących się form filmowych, a nie tracić tysiące metrów taśmy na produkowanie analiz psychologicznych i wierszy prozą, jawnie sprzecznych ze strukturą kina”<sup>4</sup>. We wszystkich trzech kolejno opublikowanych fragmentach prac Szklowskiego obecna jest obrona specyfiki filmu i jego samodzielności względem literatury. Szklowski jednak obawia się popadania w przeciwną skrajność i przedstawiając miazdzącą krytykę stylu kino-głaz, przestrzega przed zbytnią emancypacją filmowców idących w stronę czystej formy. W podobnym duchu wypowiadają się w tym dziele w swoich rozprawach Borys Eichenbaum i Kazimierz Malewicz. Ich refleksja wpisuje się w ten sam przemysłany optymizm, jaki obecny jest w większości wypowiedzi literatów.

Z kolei cytowany na wstępie Tynianow w trzech tekstach prezentuje swoje uwagi na temat kina, kolejno zapewniając czytelnika o potencjalnej sile nowego medium, próbując pokazać różnicę między filmowym scenariuszem a beletrystyką, wreszcie analizując subtelności prezentowania przemocy na ekranie. Najciekawszy jest jednak, cytowany na początku, a zamieszczony jako czwarty, artykuł Tynianowa napisany z okazji otwarcia Wydziału Filmowego w Państwowym Instytucie Historii Sztuki w 1926 roku, którego Autor był pierwszym dziekanem. Tekst ten przyciąga uwagę z dwóch powodów. Po pierwsze uświadamia czytelnikowi, że to właśnie Rosjanie jako pierwsi zinstytucjonalizowali teorię i praktykę filmową, rozpoznając społeczną potrzebę kształcenia przyszłych pokoleń, nie tylko na reżyserów czy scenarzystów, ale także, a może przede wszystkim,

<sup>4</sup> Ibidem, s. 97.

na świadomych odbiorców. Po drugie Tynianow ostrzega zarówno przed zbytym sceptycyzmem ludzi kultury wobec fenomenu kina, jak i przed domorosłymi filmowcami, którym nieraz brakuje ogólnego wykształcenia i wiedzy, co nie przeszkadza im „kręcić”. Do pracy za kamerą trzeba być dobrze przygotowanym. Gdybyśmy słuchali przestróg Szklowskiego i Tynianowa, może nie marnowalibyśmy czasu i pieniędzy na adaptacje i dzieła mierne, których u nas wciąż pojawia się wiele.

Dwaj reżyserzy Siemion Timoszenko i Michał Romm skupiają się na montażu. Pierwszy z nich próbuje dojść jak umiejętnie układać obrazy, by wywołać pożądane wrażenie rytmu i ruchu. Drugi natomiast kieruje naszą uwagę na tak zwany montaż wewnątrzkadrowy i przekonuje o jego doniosłej roli, ba, nawet wyższości nad zwykłym montowaniem ujęć. Jest to refleksja cenna z historycznej perspektywy, tym bardziej że podobne przekonanie stało się na przełomie lat 50-tych i 60-tych udziałem nowofalowców francuskich, którzy próbowali niejako uzdrowić kino wzywając między innymi do przełamania dominujących w owym czasie przekonania o właściwej kompozycji kadru.

Na tle tych analiz technicznych aspektów kinematografu wyróżnia się opublikowany w tej samej części wykład Wsiewołoda Meyerholda, reżysera teatralnego i filmowego. Meyerhold zastanawia się nad fenomenem popularności Charliego Chaplina, a do analiz filmów słynnego komika zρέcznie aplikuje swoją znajomość Puszkina, Gogola i Szekspira, by w końcu zbudować paralelę między Siergiejem Eisensteinem i Chaplinem. To zbliżenie twórcze dwóch zazwyczaj niekojarzonych ze sobą reżyserów, po lekturze tekstu wydaje się oczywistością. Rozprawa Meyerholda zachwyca erudycją i błyskotliwością. Przyzwyczajony do podziałów zimnowojennych czytelnik zdziwi się zapewne wnikliwą znajomością kina amerykańskiego, jaką wykazuje reżyser. Dwie kinematografie, tak dziś na pozór odległe, w okresie przed drugą wojną wykazywały wiele podobieństw. Filmy rosyjskie były dla hollywoodzkich twórców szkołą montażu, a jak pisał sam Eisenstein kino rosyjskie miało swoje korzenie w *Nietolerancji* D. W. Griffitha. Znajomość filmów Rosjanie łączyli z wiedzą o kinie robionym za oceanem.

W tym momencie wypada zwrócić uwagę na przypis dopisany do tekstu Meyerholda przez redaktorów tomu. Z zupełnie niezrozumiałych powodów, kiedy Meyerhold stwierdza, że Griffith pracował w firmie Mutual, na stronie 307 znajduje się przypis: „Następna pomyłka Meyerholda – Griffith nigdy nie pracował w Mutual”. Stawiając pod znakiem zapytania wiedzę Meyerholda, redaktorzy sami popełnili pomyłkę, jaka zapewne wyniknęła z nieścisłości źródeł, których używali. Pozwolę sobie sprostować. Około 1913 roku Harry E. Aitken, właściciel firmy Mutual zaproponował Griffithowi kontrakt, na mocy którego miał on być u niego zatrudniony. Griffith ofertę przyjął i wykonywał swoje projekty w firmie córce (subsidiary firm) Mutual zwanej Reliance Majestic. *Narodziny narodu* – niewątpliwie najśłynniejsze dzieło Griffitha było dystrybuowane właśnie przez Mutual, a nawet proces w sądzie najwyższym z 1915 roku, gdzie kością niezgody był właśnie ten film, jest znany jako Mutual vs. Ohio. O tym wszystkim zapewne

myślał Meyerhold, gdy tylko w ramach dygresji wspomniał o Griffithie w Mutual. Redaktorzy niepotrzebnie rzucają wyzwanie wielkiemu erudycie Meyerholdowi, bo jestem przekonana, że ten człowiek nie rzucał słów na wiatr. Mając to na uwadze, wypada jeszcze raz zajrzeć do przypisów na stronie 307, gdzie również znalazła się notka: „Meyerhold się myli, ponieważ film *Charlie w teatrze* (*The Property Man*) powstał w 1914 roku”. Jasne, że tak. Data przytoczona przez redaktorów jest prawidłowo podana. Kwestia pomyłki Meyerholda należy jednak do dyskusyjnych. Mianowicie, reżyser stwierdza, że po 1915 roku zmienił się styl filmów Chaplina i jako przykłady nowych tendencji obecnych w jego dziełach przytacza *Carmen* i *Charliego w teatrze*. W Polsce ten drugi tytuł, jak słusznie zauważyli redaktorzy, jest utożsamiany ze wspomnianym filmem z 1914 roku. Jednak, o czym zapewne wiedzą miłośnicy Chaplina, istnieje jeszcze drugi późniejszy krótki metraż, w którym chaplinowski bohater jest widzem teatralnym. Ma on kilka tytułów, a jeden z nich brzmi *Charlie at the Show*. (U nas znany pod tytułem *Charlie w music hallu*). Z pewnością ten właśnie obraz miał Meyerhold na myśli, bo w nim widoczna jest zmiana, o której wspomina. Wystarczyło więc wyjaśnić tę nieścisłość, zamiast oskarżać Autora o pomyłkę. Redaktorzy jednak zasługują w tym względzie na wyrozumiałość czytelnika, biorąc pod uwagę robotę translatorską i edytorską, jaką wykonali. Jest to chyba jedyny zarzut do antologii obejmującej ponad 340 stron. Czytelnik, a szczególnie student, używający książki jako zbioru źródłowych tekstów filmoznawczych, do czego, nawiasem mówiąc, gorąco zachęcam, powinien jednak o tych potknięciach pamiętać.

Na koniec redaktorzy zaprezentowali prace dotyczące języka filmu autorstwa przedstawicieli szkoły tartusko-moskiwskiej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz starszych semiotyków rosyjskich. Choć artykuły Jurija Cywjana, Wiaczesława Iwanowa, Jurija Łotmana i Michaiła Jampolskiego są bardziej specjalistyczne niż wcześniej omawiane teksty, mogą również zainteresować szersze grono czytelników. Rozpatrują bowiem poetykę kina i jej powiązania z techniką, metody czytania przekazu filmowego, sposoby analizy struktury gotowego utworu i scenariusza, a także metafilmowość i zjawisko „filmu w filmie.” Ważnym elementem tych rozważań są odniesienia gatunkowe i historyczne.

Choć w całej książce większość refleksji Autorów jest z natury bardzo przenikliwa, nie brak usprawiedliwionych z historycznego punktu widzenia naiwności. Na przykład niektórzy rosyjscy myśliciele nabierali się na naturalność gry aktorów amerykańskich, podczas gdy wiadomo, że każdy ich gest był wystudiowany i celowy, a całe klasyczne kino opierało się na paradygmacie sztywnych zasad oczarowywania i przyciągania widza. Naturalność była zatem zawsze wypracowana. Takie trące myszką stwierdzenia nie są trudne do wyłapania i przydają lekturze uroku.

Antologia ukazuje, iż kino było (i jest) jednym z dominujących mediów nie tylko w rosyjskiej, ale całej zachodniej kulturze. Miało moc jednoczenia twórców i widzów ponad podziałami politycznymi. Dziś, kiedy wielu historyków, politologów czy socjologów próbuje włączyć film w krąg swoich zainteresowań badaw-

czych, rośnie wartość tego zbioru. Z jednej strony pokazuje on, że rozpatrywanie kina w kontekście kultury i społeczeństwa nie jest czymś zupełnie nowym, z drugiej uczy, że do takich analiz trzeba być przygotowanym. Czytanie prac Rosjan pozwoli nam wyrwać się z zakłętego kręgu niedoboru narzędzi skutecznych do rozpatrywania przekazów filmowych. Jakkolwiek *Cudowny Kinemo* oferuje jedynie część tego, co stworzyły w tej dziedzinie głowy teoretyków, być może jest to właśnie ta częśćka, od której warto rozpocząć dalsze lektury filmoznawcze.

*Anna Misiak*

Warszawa

**Korzystałam z książek:**

Bordwell D., Staiger J. i Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

Irzykowski K., *Dziesiąta muza. Zagadnienia teoretyczne i estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.

Cook D. A., *A History of Narrative Film*, Third Edition, Norton & Company, New York 1996.

Robinson D., *Chaplin. Jego życie i sztuka*, przeł. z angielskiego W. Wertenstein, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.