Studia
Filmoznawcze
38
Wrocław 2017

Aleksandra Idczak

Uniwersytet Wrocławski

HANNA I „JEJ” KINO. O KSIĄŻCE KINO HANNY SCHYGULLI, RED. A. GWÓŹDŹ, WROCŁAW 2015, SS. 394

DOI: 10.19195/0860-116X.38.14

Kino Hanny Schygulli to dziewiąta książka z serii naukowej „Niemcy — Media — Kultura”, poświęconej problematyce niemieckiego obszaru kulturowego ujętego w perspektywie medioznawczej. Do tej pory w serii ukazały się publikacje będące między innymi próbą ujęcia realiów społeczno-kulturowych niemieckiej kinematografii w różnych okresach historycznych, proponujące diagnozę wzajemnych stosunków i przenikania się polsko-niemieckich wpływów filmowych (*Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*¹, *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*²), dotyczące zjawiska cyrkulacji filmów w określonych realiach politycznych³ lub sytuujące konkretne tytuły i twórców w zaproponowanej perspektywie estetycznej⁴. Publikacja poświęcona fenomenowi aktorstwa Schygulli jest pod tym względem pierwszą książką w serii skupioną na pojedynczym nazwisku, dodatkowo ujmującą dorobek aktorki w wielogłosie autorów wywodzących się z rozmaitych obszarów filmoznawstwa i medioznawstwa, co przynajmniej na wstępie zapowiada ujęcie tematu bliskie wyczerpującej syntezie.

¹ *Polska i Niemcy: filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, S. Schahadat, Wrocław 2012.

² *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, red. A. Dębski, A. Gwóźdź, Wrocław 2013.

³ *Narodowy socjalizm w kinie zjednoczonych Niemiec*, red. J. Trajman, Wrocław 2014; *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków*, red. E. Fiuk, Wrocław 2012.

⁴ *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*, red. M. Kempna-Pieniążek, Wrocław 2013.

Warto na początek postawić pytanie, dlaczego właśnie Hannie Schygulli zdecydował się poświęcić kolejny tom serii jej redaktor Andrzej Gwóźdź? Zaledwie rok wcześniej ukazała się pokrewna publikacja — *Urok melancholii. Dziewięć spotkań z Hanną Schygullą*⁵, łącząca nie tylko temat, osobę redaktora, lecz także kilku autorów, a nawet kilka artykułów, z omawianym tu tomem. Pierwsza monografia poświęcona Schygulli została wydana w związku z wizytą aktorki w rodzinnym Chorzowie w roku 2014 i to właśnie ten lokalny kontekst przyświecał jej powstaniu. Przykładem mogą być szkice lokujące aktorkę wobec wielokulturowej tradycji Śląska, jak na przykład detektywistyczna z gruntu próba rekonstrukcji wizyty artystki w Chorzowie w 1998 roku (tekst Jana Lewandowskiego) czy eksponujące temat wykluczenia, ugruntowany biograficznie (w artykule Magdaleny Podsiadło). *Kino Hanny Schygulli* kontynuuje tropy zawarte we wcześniejszej monografii, przedłuża niektóre z zawartych tam „spotkań” o kolejne tematy i zaprasza na nie większą liczbę dyskutantów (jest ich tu aż szesnastu), co pozwala na szerokie omówienie niemieckiej aktorki z perspektywy antropologicznej, emancypacyjnej, transnarodowej czy kulturowej. We wstępie do tomu Gwóźdź, niejako uprawomocniając swój wybór, podaje sześć powodów, dla których warto zajmować się Hanną Schygullą: jest ona bowiem niewątpliwie (to zapewnienie redaktora pojawia się kilkakrotnie) aktorskim fenomenem, ze względu na długotrwałość i zasięg jej kariery zawodowej, współpracę z największymi reżyserami (między innymi Fassbinder, Godard, Saura, Wajda, Varda), aktywność na wielu polach (film, teatr, estrada), status gwiazdy filmowej, perspektywę śląskoznawczą, którą wyznacza jej biografia, a także deficytową obecność zagadnienia aktorstwa w refleksji filmoznawczej. Powstaniu tomu przyświeca kluczowa, choć kontrowersyjna teza, że działalności aktorskiej Schygulli możemy przypisać charakter twórczy, postrzegać bohaterkę jako „aktorkę-autorkę”, która potrafi nadać filmowi rozpoznawalną natychmiast sygnaturę, niezależnie od odgrywanej postaci i reżyserskich wymogów.

AKTORKA W PRZEKROJU

Książka podzielona została na trzy części: *Anatomie*, *Antynomie* i *Wiwisekcje*. Pierwsza z nich przybliży twórczą drogę Schygulli od początków jej kariery i czasów współpracy z Rainerem Wernerem Fassbinderem (tekst Andrzeja Gwóździa „*Zawsze taka sama, a jednak inna*”), przez okres twórczych poszukiwań w kręgu mistrzów kina, mariaż z Hollywood, okres zawodowego wycofania, aż do powrotu na ekran u schyłku kariery (Piotr Czerkawski, *Matka, żona, kochanka i ktoś jeszcze*). Oba szkice, otwierające tom, są doskonałym przykładem filmoznawstwa skupionego na syntezie, łączącego biegun popularyzatorski z uważną diagnozą dorobku. Śląski me-

⁵ *Urok Melancholii: Dziewięć spotkań z Hanną Schygullą*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2014.

dioznawca przywołuje historię konstruowania ekranowego wizerunku aktorki w filmach Fassbindera. Zwraca uwagę na kreowanie Schygulli jako ikony Nowego Kina Niemieckiego reprezentującej model aktorstwa polegający w dużym uproszczeniu na odczuwalnym dystansie do roli, pewnego rodzaju sztuczności i zawieszenia pełnej identyfikacji na rzecz inscenizacji i praktyk performatywnych. Autor szkicu oddaje zarazem sprawiedliwość niemieckiej aktorce, wskazując na obustronny efekt oddziaływania, wynikający z wieloletniej współpracy z reżyserem *Dziecioroba* i wsparcia aktorskimi środkami wyrazu jego autorskiego kina. Tekst Gwóździa kończy się iście konferansjerską zapowiedzią: „Prawdziwa nowa gwiazda kina niemieckiego — po prostu Hanna Schygulla” (s. 45), po której gdzieś z tyłu głowy rozlegają się oklaski. Na tej wznoszącej fali entuzjazmu przenosimy się do szkicu Piotra Czerkawskiego poświęconego późniejszemu okresowi aktorskiej kariery Schygulli. Jeden tekst płynnie przechodzi więc w drugi i można odnieść wrażenie, że autorom przyświecał podobny cel — ukazania twórczej sylwetki aktorki w zarysie, w anatomicznym przekroju, który z powodzeniem pogłębią kolejne analizy zawarte w tomie. Tekst Czerkawskiego napisany jest z literackim polotem i świetnym wyczuciem, w nieco gawędziarskim, anegdotycznym wręcz stylu. Niewątpliwie daje tu o sobie znać krytyczne zaplecze autora, widoczne zwłaszcza w otwierającym fragmencie, będącym hołdem dla bogatej, środowiskowej biografii aktorki:

Na początek puśćmy wodze fantazji i wyobraźmy sobie następującą scenę. Benefis Hanny Schygulli, rodzinny dom artystki, Chorzów, ulica Kasprowicz 3b. Po linie z budynku widowiskowo spuszcza się Chuck Norris, na podwórzu czeka już jak zwykle markotny Béla Tarr, którego próbuje rozweselić Jean-Luc Godard. Wszystkim gościom po kolei psuje humor zataczający się w tę i w tę złośliwy duch Rainera Wernera Fassbindera. W tle króluje dyskotekowa muzyka z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, przygotowana przez stojącego za stołem DJ-a Fatiha Akina (s. 49).

W części anatomicznej znalazł się jeszcze szkic Kariny Banaszkiewicz *Ciała, widma, sobowtóry, cienie* poświęcony antropologii postaci filmowych kreowanych przez aktorkę. Spotkania z tekstem zdecydowanie nie ułatwia „anatomia porównawcza”, czyli sąsiedztwo, w którym artykuł się znalazł. Po popularyzatorskich propozycjach Gwóździa i Czerkawskiego chwilę potrwać musi przestawienie się czytelnika na wysoce teoretyczny sposób pisania śląskiej medioznawczyni. Gdyby problem polegał wyłącznie na „efekcie uderzeniowym”, nie byłby zapewne wart odnotowania, ten jednak wydaje się głębszy. Banaszkiewicz stosuje bowiem tak karkołomne konstrukcje zdaniowe, że znacznie utrudniają one zrozumienie przekazu, a wartość naukową szkicu skutecznie przysłania język autorki: hermetyczny, momentami egzaltowany i niestety daleko odbiegający od poprawności językowej (trudno stwierdzić, czy to wina korekty, czy specyficznego stylu autorki). Niejednokrotnie zdania nie mają podmiotu lub orzeczenia, wymagają dokonania rozbioru logicznego lub przeciwnie — sprawiają wrażenie poszatkowanych i przypadkowych lub przytłoczonych metaforami wprowadzanymi bez widocznego uzasadnie-

nia. Tworzy to poczucie pseudonaukowej dziwności, gdzie każde słowo potrzebuje przypisu lub doprecyzowania, na przykład:

Cyzelowane przez aktorkę role sytuują bohaterki na granicy lub wobec granicy. Limitacja zdradza istnienie różnicy i konflikt. Tym samym wypowiada aporie przestrzeni i miejsca. Ich filmowe warianty w wypadku Schygulli obejmują także miejsca inne, miejsca pomiędzy, a nawet nie-miejsca. Poczucie braku przynależności lub harmonii z mikrokosmosem skazuje na bytowanie pomiędzy światami, grupami, kulturami, żywiołami, sposobami poznania i istnienia. [...] Dynamika bycia obcym i bycia jako obcy zasadza się kolejno na zwijaniu swej „odmienności” i jej wystawianiu na widok. Sceną inwolucji i ewolucji obcego staje się *punctum* miejsca. Widownię zapewnia mikrokosmos ludzi (s. 90).

Badaczka co kilka stron tłumaczy, o czym tekst nie będzie, ale koniec końców, gdy przebrnie się przez ten najobszerniejszy w tomie szkic, niełatwo powiedzieć, o czym był... Trudnościom stylistycznym towarzyszy też pewna dezynwoltura teoretyczna — nieugruntowanie wprowadzanych pojęć w konkretnym, jednoznacznym i powszechnie zrozumiałym słowniku, używanie ich „po swojemu”, co prowadzi do odsyłania czytelnika do własnych, wcześniejszych książek. Naprawdę ciekawie zapowiada się refleksja na temat filmowych bohaterek jako nośników pewnych kulturowych i społecznych (historycznie zmiennych) oczekiwań wobec aktorek i sposobów ich prezentowania, zderzonych z ambicjami reżyserów i samej Schygulli. Być może szkic ten rzeczywiście dotyczy więc antropologii postaci, może nawet w stopniu bardziej przenikliwym niż inne, temat został jednak na tyle skutecznie przez autorkę ukryty w sieci kulturowo zorientowanej socjologii i audiowizualnych metafor, znanych z jej wcześniejszych prac⁶, że trudno ocenić jego końcową wartość.

AUTONOMIE

Kolejna część tomu — *Antynomie* — zapowiada swym tytułem wielogłos potencjalnie sprzecznych z sobą porządków i na tym polu nieco zawodzi, gdyż próżno szukać wśród nich stanowisk polemicznych, ujęć przeciwstawnych czy w ogóle jakiegokolwiek relacji między poszczególnymi, autonomicznymi szkicami. Każdy z nich dotyczy zupełnie innego aspektu twórczości aktorki, innego okresu w jej karierze, opiera się na innych przykładach i nie proponuje ujęcia całościowego, lecz raczej świadomie cząstkowe spojrzenia. I jeśli już doszukiwać się jakiegś antynomii, to byłaby to najpewniej wewnętrzna sprzeczność kreacji Schygulli i portretowanych przez nią bohaterek, co podkreśla Joanna Trajman w tekście „Święta dziwka” jako wzorzec emancypacji filmowych bohaterek Hanny Schygulli. Autorka opisuje postaci kreowane przez Schygullę w czterech filmach (*Małżeństwo Marii*

⁶ Por. K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011.

*Braun, Lili Marleen, Miłość w Niemczech*⁷, *Złoto Abrahama*), charakteryzując jednocześnie szeroki kontekst społeczny. Postaci Schygulli przeciwstawiają się rolom społecznym narzuconym przez opresyjne społeczeństwo, wykorzystują ciało jako narzędzie emancypacji, oscylując między biegunami idealizmu („świętej”) i oportunistu („dziwki”).

Małgorzata Radkiewicz w szkicu *Postacie dojrzałych kobiet w interpretacji Hanny Schygulli* przygląda się z kolei rolom w filmach Fatiha Akina i Hansa Steinhilchlera, zestawiając późniejsze kreacje aktorki z jej wcześniejszymi występami u Fassbindera. Można uznać, że szkic autorki reprezentuje dość powszechną i symptomatyczną tendencję mówienia o Schygulli przez pryzmat jej wieku i traktuje o sposobach poddawania się procesowi starzenia i odnajdywania swojego miejsca w kinie (kwestia konsekwencji procesów biologicznych jest poruszana przez większość autorów niniejszego tomu). Radkiewicz nie reprodukuje jednak myślenia o aktorce wyłącznie jako o fizycznym środku filmowego wyrazu, redukując proces starzenia do zmieniającego się wyglądu. Wskazuje raczej na pewną psychiczną zależność między nabytym doświadczeniem życiowym aktorki, aktualnym „wiekiem psychicznym” i idącą za tym artystyczną ekspresją, która pozwala jej z powodzeniem wcielić się w role dojrzałych kobiet.

Magdalena Podsiadło ujmuje w swoim szkicu postaci kreowane przez Schygullę w psychospołeczny model „germańskości ucieleśnionej” w nieniemieckich produkcjach z udziałem aktorki, między innymi w *Lato pani Forbes*, *Na krawędzi nieba*, *Umrzeć powtórnie*, *Miłość w Niemczech*. Autorka zwraca uwagę na cechy przypisywane kulturowo narodowi niemieckiemu, które w kinie światowym uosabia aktorka — ekonomiczna siła i dominacja z jednej strony, z drugiej zaś melancholijna wrażliwość i szacunek dla innych, zanurzony w tradycji niemieckiego romantyzmu spod znaku Friedricha i Kleista. Wskazując na dychotomiczny wizerunek Schygulli w filmach zagranicznych, Podsiadło dostrzega w nim chęć zachowania równowagi między pierwiastkami męskimi i żeńskimi, narodowymi i transnarodowymi, tworząc tym samym z bohaterek Schygulli wzór (lub zapowiedź) podmiotu-obywatela w bardziej konsensualnym społeczeństwie przyszłości. Barbara Kita przybliży z kolei kreacje aktorskie w filmach trzech reżyserów (Godard, Saura, Scola), składających się zdaniem autorki na tryptyk portretujący aktorkę w pełnej skali jej scenicznej osobowości. Magdalena Kempna-Pieniążek zaś przygląda się zrealizowanym w latach 1986–1991 mainstreamowym filmom, w których rozmyciu i unieważnieniu uległ artystyczny status Schygulli jako ikony europejskiego kina artystycznego.

„Antynomiczna” część tomu przynosi pogłębione refleksje dotyczące warsztatu aktorskiego, kontekstów społeczno-kulturowych wpisanych w odgrywane przez

⁷ Do książki *Kino Hanny Schygulli* dołączona została płyta DVD z filmem A. Wajdy *Miłość w Niemczech* — niestety w bardzo wątpliwej jakości oraz bez polskiej ścieżki dźwiękowej i napisów.

Schygullę role oraz różnych momentów jej twórczych zmagania z wizerunkiem i miejscem na ekranach światowego kina. Te częściowe ujęcia składają się na kolażowy obraz aktorki, charakterystyczny dla tomów zbiorowych, brakuje w nim jednak wyraźnie czegoś łączącego, jakichś momentów stycznych, miejsc „iskrzących”, polemicznych, w którym spotkałyby się różnorodne metodologie, używane przez autorki szkiców. Nie jest to wyraźna wada, można nawet ten aspekt tomu potraktować jako zaletę (wszak nie narzuca się żadnego całościowego ujęcia), ale dobrze by było, gdyby z obecności tak wielu autorów, przynajmniej w tym jednym miejscu książki, wynikało coś więcej niż widmowe i niedostrzegające się wzajemnie sąsiedztwo.

Osiem szkiców zamieszczonych w części trzeciej (*Wiwisekcje*) to szczegółowe omówienia filmów, z których aż pięć wyreżyserował Fassbinder. Część ta przynosi znowu spodziewaną różnorodność proponowanych ujęć, które niekiedy jednak zastawiają w tyle bohaterkę tomu na rzecz klasycznych filmoznawczych rozpoznań. Zbigniew Feliszewski zupełnie „zgubił” w szkicu Schygullę, poświęcając go wizualnej realizacji filmu i przybliżeniu osoby reżysera (*Dramat ludowy czy dramat dla ludu*). Również Małgorzata Jakubowska w przenikliwym tekście *Manekiny też płaczą o Gorzkich łzach Petry von Kant* niespecjalnie interesuje się kreacją samej aktorki. Inne „wiwisekcje”, w tym szkice Grażyny Stachówny, Ewy Fiuk, Iwony Sowińskiej i Alicji Helman, skrupulatnie analizują postaci bohaterek w omawianych filmach, wskazując na sposób ich konstruowania, prezentowania oraz budowania ról, w których obsadzona została Schygulla. Zwracają uwagę na ekspresję aktorską, ale też na wiele kontekstów (relacja z reżyserem, konotacje i aluzje wpisane w sceniczny wizerunek), w jakich funkcjonuje dana postać.

A JEDNAK WĄTPLIWOŚĆ

Lektura *Kina Hanny Schygulli* przybliży czytelnikowi fenomen jej aktorskich kreacji, ujęty z różnych punktów widzenia, którym towarzyszy jednocześnie odgórnio przyjęta teza o autorskości jej aktorstwa. Retoryczna „pewność” tego przekonania, niepopartego przecież w żadnym miejscu tomu teoretyczną podbudową, najlepiej wyraża się w sposobie podejścia do tematu we wstępie redaktorskim. Pisze Andrzej Gwóźdź: „Schygulla jest niewątpliwie taką aktorką-autorką, niezależnie od tego, u kogo i kogo gra” (s. 8), „O żadnej bodaj z tych aktorek nie dałoby się jednak mówić w kategoriach »ich« kina — o Schygulli niewątpliwie tak” (s. 9), „Hanna Schygulla jest bez wątpienia kimś wyjątkowym w panoramie aktorstwa filmowego XX wieku” (s. 7), „Schygulla to bez wątpienia persona, która całą swoją konstytucją psychofizyczną utwierdza widza w przekonaniu” (s. 9). Zwątpienie przychodzi niejako samoistnie, nieco na przekór, wzbudzając chęć znalezienia w tomie obudowanej teoretycznie (a nie tylko intuicyjnie), pogłębionej refleksji nad filmowym aktorstwem i jego rolą w kinie. Ekranowy *image* aktorki, „pozostawanie

sobą” niezależnie od tego, w jakim dziele występuje i z którym reżyserem współpracuje, mogłoby przecież jednocześnie być głosem działającym na szkodę tezie o jej artystycznym fenomenie.

Nie jest oczywiście celem tej recenzji podważanie kunsztu samej Schygulli, lecz raczej zwrócenie uwagi na niedostateczne umotywowanie przyjętego przez redaktora założenia. O ile zwykle się w teatrologii rozważać związki między konkretnymi metodami aktorskimi a historycznymi modelami teatru, efekt końcowy zaś przedstawienia opisywać w kategoriach współzależności reżyser–aktorzy, o tyle wielopoziomowy, wieloautorski charakter dzieła filmowego pozostaje tu sprawą bardziej problematyczną. Uznanie autorskości kina jako swoistego fenomenu historycznego i estetycznego poprzedzone zostało wszak głęboką refleksją nad stylistyką języka, a osadzenie instancji autorskiej w osobie reżysera związane było z jego ostateczną, często despotyczną rolą w kreowaniu finalnego kształtu dzieła (co zbiega się z myśleniem modernistycznym i figurami pokroju Wellesa, Kubricka czy Tarkowskiego). Mimo niewątpliwego kunsztu aktorów pozostają oni w filmach zaledwie częścią omawianego świata, nie zaś — jak w teatrze — jego kluczowym elementem (teatr bez aktorów wydaje się do pomyślenia tylko w ramach awangardowych eksperymentów, film zaś jak najbardziej, choćby w dokumencie lub esej).

Próba scalenia dorobku aktorskiego Schygulli i nadania jej sygnatury „autorskości” na równi na przykład z Fassbinderem wymagałaby zatem odpowiedzi na kilka choćby pytań teoretycznych o relacje między osobą prywatną, aktorem wcielającym się w rolę, tworzonymi przez niego bohaterami a ich zapisem na taśmie. Od podobnych pytań zaczynał choćby Piotr Skrzypczak swoją monografię *Aktor i jego postać ekranowa*⁸, właśnie to drugie pojęcie proponując jako przydatne do analizy na równi z pozostałymi elementami znaczącymi dzieła filmowego. Poszczególne teksty w tomie skupiają się tymczasem na cielesności lub jej kulturowych przedstawieniach oraz na dystansie Schygulli, niejako wbrew intencjom reżyserów „zdradzającym” zadaną jej rolę, ale w ten sposób z samego aktora (rzeczywistej osoby) czynią od razu znak i przenoszą go w przestrzeń tekstualnej gry, na równi z kontekstami kulturowymi czy estetycznymi. Prowadzi to do łączenia pojęć z zakresu gry aktorskiej, przygotowania aktorskiego czy odpowiednich szkół z pojęciami z zakresu analizy estetycznej, socjologicznej, lub kulturowej (na przykład ciało jako medium). Wątpliwa pozostaje przy tym konieczność wprowadzania tej właśnie, autorskiej kategorii, w dobie przepracowania pewnych pojęć, choćby wiele lat po uśmierceniu „autora” jako rzeczywistego podmiotu przez Rolanda Barthes’a. Funkcjonować ma ona trochę na zasadzie analogii do kina autorskiego, ale jej operatywność sprowadza się w tomie (skupionym właśnie na „utekstowaniu” kreacji Schygulli) do licznych aktów uznania dla bohaterki tomu. Gdzieś między performansem, teatrem a rolą samego dramaturga rozgrywa te sprzeczności Andrzej Gwóźdź:

⁸ P. Skrzypczak, *Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej*, Toruń 2009.

W efekcie [...] powstaje wrażenie pewnej sztuczności, stylizacji, polegającej bardziej na komentowaniu roli (albo co najmniej na jej uwidocznianiu) niż wcielaniu się w postać, bardziej na jej obserwowaniu niż pełnej z nią identyfikacji, co każe lokować ten typ ekspresji aktorskiej w pobliżu, z jednej strony, performansu bądź — w innej perspektywie — autorskiej „strategii dramaturga”, w obrębie której twórca (w tym wypadku aktorka) przyjmuje wobec opisywanej rzeczywistości postawę gracza (s. 44).

Te uwagi, poparte autorytetem Tadeusza Lubelskiego, prowadzą jednak nie do uznania osobności Schygulli (czy to w kategoriach ekspresji aktorskiej, czy to jej skutków, jako ważnych dla interpretacji filmu), ale do wpisania aktorki w estetykę bądź to autorskiego kina Fassbindera, bądź Nowego Kina Niemieckiego. Tak czy tak, jej kunszt służy tu wyższemu celom albo wyższym instancjom, reprezentując coś/kogoś innego. Ani performans, ani „strategia dramaturga” nie wydają się w tym akurat wypadku sensowną propozycją na opisanie dynamicznej relacji między kolejnymi poziomami znaczącymi w filmie. Nie tylko kierują nas w stronę innych dziedzin lub zwracają w stronę teatru, lecz nie dają także odpowiedzi na pytanie, czy ów korpus dzieł, który uznajemy za podstawę refleksji estetycznej nad autorskością w literaturze czy filmie, rzeczywiście możemy tu do kogoś przypisać. „Gra aktorska to trójkąt bermudzki krytyki filmowej”, pisał trafnie Kent Jones, aktora filmowego traktując jako „figurę wizualną” i problematyzując tym samym możliwość śledzenia jego kreacji w kontekście całości dzieła (jak robimy to na ogół w teatrze)⁹. Choć *Kino Hanny Schygulli* starało się w ten trójkąt wpłynąć i wymierzyć jego poszczególne boki, łącząc biografizm, analizę filmów i studia kulturowe, tworząc ciekawy, wieloaspektowy portret tytułowej bohaterki, wątpliwe, czy zdoła z niego wypłynąć.

HANNA AND “HER” CINEMA. ON THE BOOK KINO HANNY SCHYGULLI, ED. A. GWÓŹDŹ, WROCŁAW 2015, 394 PP.

Summary

The paper is a review of *Kino Hanny Schygulli* (a volume published in the series “Niemcy — Media — Kultura” (“Germany — Media — Culture”)), edited by Andrzej Gwóźdź. Contributors of the publication represent various disciplines and present their own unique view. As a consequence, the main aim of the volume — which is to show a phenomenon of Schygulla’s art of acting in the broadest perspective — is fulfilled. The actress is presented as a creative entity, an exceptional co-author of films in which she performed. The author of the review claims that although the contributors analyze an interesting and still undescribed issue, the book does not meet the reader’s expectations, provoked by the editor’s initial assumptions expressed in the preface. The biggest deficiency of the volume seems to be the lack of solid theoretical background in describing the connection between the author and the actor developed in theatre and film studies.

Translated by Aleksandra Idczak

⁹ K. Jones, *Czyny mówią głośniejsz niż słowa. Pisanie o aktorstwie*, przeł. M. Stelmach, „Ekrany” 2016, nr 3/4, s. 8–13.
 Studia Filmoznawcze 38, 2017
 © for this edition by CNS