



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Aleksandra Idczak

Uniwersytet Wrocławski

TRZY SPOJRZENIA. O KSIĄŻCE NATASZY KORCZAROWSKIEJ-RÓŻYCKIEJ INNE SPOJRZENIE... WYOBRAŻENIA HISTORII W FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA, JANA JAKUBA KOLSKIEGO, FILIPA BAJONA I ANNY JADOWSKIEJ

Książka Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej *Inne spojrzenie...*¹ pod wieloma względami wyróżnia się na gruncie rodzimego filmoznawstwa. Autorka podjęła się analizy filmów, w których przedstawienia historii odbiegają od tradycyjnie funkcjonujących w społeczeństwie wyobrażeń. Uniknęła tym samym konieczności badania konwencjonalnego kina historycznego i mogła pozwolić sobie na większą dowolność w tworzeniu metaforycznej typologii polskiego kina. Wybrane zostały dzieła, które kierują uwagę widza głównie na medium, przez które uobecnia się historia: *Szyfry* Wojciecha Jerzego Hasa, *Pornografia* Jana Jakuba Kolskiego, *Poznań 56* Filipa Bajona i *General. Zamach na Gibraltarze* Anny Jadowskiej. Nadrzędną koncepcją książki jest położenie akcentu na konkretne dzieło filmowe i jego interpretację, rozważania ujęte zostały więc — jak informuje nas już tytuł — w formie studium przypadków. W swoich analizach łódzka badaczka czerpie z aparatu teoretycznego, wypracowanego przez współczesne metodologie (głównie z obszaru teorii kulturowej), tworząc wielowarstwowe dzieło, wolne od obciążeń „wielkiej

¹ N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie...Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej — studium przypadków*, Łódź 2013.

teorii”, jednowymiarowej narracji czy uniwersalistycznych pretensji. I choć ramy metodologiczne pracy nie zostały jednoznacznie sprecyzowane — autorka właśnie ową mnogość przyjęła za metodę — to całość broni się przed zarzutem nieporządku czy przypadkowości. Jest to przede wszystkim zasługa jasno sprecyzowanego celu, jaki postawiła sobie Korczarowska oraz dyscypliny naukowej — filmoznawstwa, które stanowi dla niej wspólny mianownik rozważań.

We *Wstępie* przywołuje badaczka teoretyczne konteksty i źródła, które wpłynęły na kształt pracy. Robi to nie tylko w sposób przejrzysty, kompetentny, ale i niezwykle ciekawy. Wyróżnia i opisuje przemiany, jakie dotknęły współczesną historiografię: m.in. koncepcje konstruktywistyczne, narratywizm, dyskurs „końca historii”, proces tzw. prywatyzacji pamięci czy dyskursy postzależnościowe i transnarodowe. Ten szeroki kontekst teoretyczny wiąże Korczarowska z koncepcją wyobrażeń zbiorowych (idee-obrazy), teorią symulaków Jeana Baudrillarda, nostalgicznością Fredrica Jamesona, a także historiofotią Haydena White’a. Podkreśla przy tym społeczno-polityczną rolę kolektywnych wyobrażeń o historii, integrujących wspólnotę i sankcjonujących władzę. Odnosi te teorie (m.in. za Michele Foucaultem i Erikiem Hobsbawmem) także do rodzimej polityki historycznej, wykazując przy tym, że odgórne działania uniformizujące społeczeństwo mogą postępować niemal niezauważalnie, przy powszechnej aprobacie.

Punktem wyjścia do ustanowienia statusu obrazu filmowego w kontekście przywołanych teorii jest potraktowanie go jako źródła z jednej strony kształtującego (konstruujuącego) myślenie o przeszłości, z drugiej zaś jako reprezentację „aktualnych” (w chwili powstania filmu) społecznych motywacji i przekonań. Utrwalone w świadomości zbiorowej wyobrażenia historii petryfikują się w postaci obrazów filmowych, które w mniejszym lub większym stopniu wpisują się w oficjalną politykę historyczną, a w skrajnym przypadku przyjmują formę opisanego przez Witolda Mrozka „filmu pamięci narodowej”² (*Katyń, General Nil*). W tonie autorki *Innego spojrzenia...* wyczuć można dystans obserwatora, nieufnego wobec wszelkich wspólnych, zunifikowanych, bezrefleksyjnie przyjmowanych treści. Szuka ona przykładów filmowych stojących w opozycji do zjawiska mitologizacji historii, widząc w niej przykład instytucjonalnej kontroli pamięci. Skłonność do „filmowego mitoburstwa” przekornie uzasadnia trawestacją słów Gombrowicza: „jestem Polką, doprowadzoną do ostateczności przez Historię (polskiego kina)”³. Autorka szuka więc wariantów „innego spojrzenia” na historię w rodzimej kinematografii (w przedziale lat 1966–2009), spojrzenia wybiegającego ponad jednowymiarowe symbole, ustalone konwencje i przyjęte schematy narracyjne. Efekty tych poszukiwań wień-

² Zob. W. Mrozek, *Film pamięci narodowej*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroiński, Kraków 2009, s. 295–319.

³ Cytaty z książki *Inne spojrzenie...* lokuję bezpośrednio w tekście i oznaczam skrótem IS z podaniem numeru strony; tutaj: IS, s. 42.

czy przejrzysta kompozycja pracy, podzielonej na trzy części, trzy warianty innego „spojrzenia”: Gombrowiczowskiego (dwa rozdziały o filmach Hasa i Kolskiego), dziecka (*Poznań* 56) i (post)historyka (*General...*).

Już w tym miejscu pojawić się jednak muszą wstępne zastrzeżenia. Czym jest bowiem „inne spojrzenie”? Tego autorka tak naprawdę nie wyjaśnia (choć sprawia wrażenie, jakby to robiła), a szkoda, bo na tej nośnej przecież metaforze utkana została cała struktura wyводу, który w newralgicznych miejscach ujawnia brak jasnego systemu odniesienia. Kryterium rozpoznawania poszczególnych wariantów „spojrzeń” zdradza cechy pewnej przypadkowości, braku precyzji (co widać zwłaszcza w rozdziale poświęconym filmowi Kolskiego), spowodowanej przede wszystkim czerpaniem z zupełnie różnych, nieprzystających do siebie porządków. Czym innym przecież jest interpretacja „filozofii” Witolda Gombrowicza, przyłożona do odczytania np. wzorca fabularnego, czym innym z kolei ujęcie historii przez postmodernistycznego historyka-filmowca w rozdziale o *Generale* Jadowskiej, warunkowane przez stosunek do źródeł historycznych i sposób ich przedstawienia oraz do kwestii prawdy jako takiej.

Nietrudno jeszcze zrozumieć, na czym polega inność „innego spojrzenia” — by zacytować autorkę:

Dokonując selekcji wybrałam filmy, których twórcy proponują widzowi reprezentacje historii nieprzystające do tradycyjnych wyobrażeń społeczeństwa na temat własnej przeszłości. A zatem przedmiotem demitologizacji nie jest w tych filmach historia *sama w sobie* [...], lecz jej rozliczne, utrwalone w świadomości zbiorowej wyobrażenia (IS, s. 35).

Ale gdy zapytamy: „inne od czego?”, próbując dowiedzieć się dokładnie, od jakiego punktu widzenia, od jakiej tradycji (kulturowej? filmowej?) ma się ono różnić, to w teoretycznej części wyводу autorki nie znajdziemy wielu elementów wykraczających poza opis ogólnego mechanizmu funkcjonowania wyobrażeń zbiorowych, którymi przez ostatnie lata zajmowały się szeroko pojęte nauki społeczne. Odniesienia takie pojawiają się za to w konkretnych analizach filmowych (np. „polski mit polegnięcia”, heroizacja przegranej rewolucji, mitologia solidarnościowa, mit polskiej konspiracji), ale znów odsyłają one raczej do intuicyjnie postrzeganych (wyczuwanych) wyobrażeń zbiorowych. Pozostają nieoparte badaniami ani z dziedziny socjologii, ani historii, i bazują (paradoksalnie) na wspólnocie kulturowej rodzimych czytelników.

Trochę brakuje również głębszego osadzenia teorii w diagnozie socjologicznej i dostrzeżenia sposobu ich funkcjonowania w polskim społeczeństwie — a co za tym idzie — w rodzimym kinie. Czy istnieje filmowy wzorzec, który wpisywałby się w tradycyjne wyobrażenie Polaków na temat własnej historii? Co o tym decyduje: powielanie wzorca, czy może sukces komercyjny? Czy zostało to poparte rekonesansem, dotyczącym aktualnych w danym czasie społecznych wyobrażeń

w Polsce? Należałoby bowiem założyć, że przez ponad pół wieku przyjętej w książce cezury czasowej wyobrażenia te ulegały zmianom. Czy filmów realizujących „tradycyjny” sposób ukazywania historii jest rzeczywiście tak wiele, by można mówić o stojących do nich w opozycji nielicznych przypadkach „innych spojrzeń”? A skoro tak, to na czym polega owa „tradycja wyobrażeń”, co je łączy, jakie wzorce realizują, do jakich wyobrażeń się odnoszą? Czy mówimy tylko o mechanizmach mityzujących, czy np. strategię odwrotne (jak przemilczenie czy przekłamanie) również wpisują się w główny nurt narracji historyczno-filmowych? Odpowiedzi nie znajdziemy w książce, ale też nie to stanowiło przedmiot zainteresowań autorki. Pytania te jednak pojawiają się w trakcie lektury i domagają się komentarza w świetle przyjętej w pracy perspektywy badawczej.

Istotnym, choć nienarzucającym się bezpośrednio kontekstem wydają się przywołane przez autorkę koncepcje Roberta Rosenstone’a. Funkcjonuje on tu jako twórca teorii „konwencjonalnego filmu historycznego” (na naszym gruncie jego przykładem byłaby np. *Bitwa warszawska* Jerzego Hoffmana), stającej się właściwie matrycą, na którą rzutować możemy zakłócenia głównego i normatywnego spojrzenia na przeszłość w dziełach filmowych. Jak pisze pod koniec Korczarowska-Różycka, te zakłócenia pełnią trzy fundamentalne funkcje: wizualizują historię, stwarzając nam możliwość jej fizycznego/materialnego doświadczenia, kontestują główne narracje lub dokonują ich rewizji nieoczekiwanym sposobem opowiadania (IS, s. 328). Szkoda, że ten mocny, teoretyczny akcent, na tle którego powinniśmy rozpatrywać całą systematykę „innych spojrzeń” zaproponowanych przez autorkę, pada dopiero pod koniec książki, tak jakby przez trzysta stron wnikliwych analiz miał on pozostawać w domyśle znany i oswojony przez czytelnika.

W pierwszym rozdziale o rozbudowanym i zagadkowym tytule: *...byliśmy jak z oleodruku — jak ze starego, familijnego albumu umarła fotografia. Czy „Szyfry” Wojciecha Jerzego Hasa to „Pornografia”?* autorka umiejętnie łączy wnikliwą analizę filmu z jego interpretacją, czy raczej re-inskrypcją poprzez twórczość Gombrowicza, szukając miejsc wspólnych, wyznaczających dla obu dzieł zbliżoną perspektywę „spojrzenia”. Uznanie budzi płynne przechodzenie od informacji typowo analitycznych, dotyczących konkretnych sekwencji, kompozycji kadrów, rozwiązań formalnych, wyborów obsadowych (np. zaangażowanie do roli Maćka Zbigniewa Cybulskiego, aktora uosabiającego mityczną przeszłość pokolenia polskich Kolumbów), do rozważań ponadtekstowych: przyjętego przez autora wzorca gatunkowego, strategii budowy postaci czy modelu fabularnego. Wrażenie robi też skrupulatnie odnotowana w przypisach droga poszukiwań, jaką autorka odbyła pośród Gombrowiczowskich tropów. Wszystko to pozwala zaufać jej, gdy doszukując się „spojrzenia Gombrowiczowskiego” w *Szyfrach*, popiera wywód kolejnymi przykładami, cytatai i rozbudowanymi kontekstami. Wyróżnia przy tym znajdujące się na różnych poziomach budowy dzieła filmowego elementy, przybliżające wizję Hasa do strategii twórczej autora *Pornografii* (by wymienić niektóre z nich):

przyjętą w filmie strategię dystansu — uczuciowego i emocjonalnego oderwania protagonisty, demaskowanie rozbitego układu rodzinnego przez skonfliktowanego z nią bohatera, demitologizację polskiego mitu „wspólnoty umierania”, potraktowanie wojny jako tła historii prywatnej, a także „grę zwierciadlanych odbić” — wprowadzenie figury sobowtóra. Niezwykle ciekawie wypada tu szczegółowa interpretacja sekwencji wizyjnej, w której bohater widzi cały sztafaż narodowych symboli należących do patriotycznego *decorum*. Zdaniem autorki *Innego spojrzenia...* podświadomość w filmie Hasa (ale również w twórczości Gombrowicza) pozostaje sferą, w której zakorzenione w kolektywnej pamięci obrazy ukazują się w postaci utartych wzorców ikonicznych. To w podświadomości przejawiałaby się opresyjna siła kultury, zdradzając nierealność pragnień o uwolnieniu się jednostki spod wpływu narodowej mitologii ofiarniczej. Ta świadomość siły martyrologicznych stereotypów, a także obsesja życia w nierzeczywistym świecie, łączą zdaniem badaczki Hasa i Gombrowicza. „Gombrowiczowskie spojrzenie” reżysera na historię widziałoby w niej zatem skarłałą codzienność, obwarowaną w formę narodowego mitu, w której rozgrywa się osobisty dramat bohatera.

Kolejny rozdział w dużej mierze dotyczy procesu przepisania *Pornografii* Gombrowicza na kod semiotyczny dzieła filmowego. Autorka z uwagą odtwarza specyfikę lektury Kolskiego i wynikające z niej pomysły adaptacyjne. Dla swojego filmu reżyser — i autor scenariusza — znaleźć chciał nieistniejące w pierwowzorze motywacje fabularne, tworząc bardzo autorską wersję wydarzeń książkowych. Korczarowska-Różycka dzieli ten rozdział na dwie części, wzajemnie się dookreślające: w pierwszej, poświęconej dziełu Gombrowicza, znajdziemy eksplikacyjne odczytanie *Pornografii*, z którym skonfrontowana zostanie część druga, poświęcona adaptacji Kolskiego. I choć erudycja i kunszt interpretacyjny autorki nie budzą żadnych wątpliwości, to pojawia się w tym miejscu poważne zastrzeżenie, dotyczące kompozycji. Niewątpliwie wnikliwe i inspirujące rozważania badaczki prowadzą do podstawowego dylematu: czy ten rozdział jest w książce rzeczywiście potrzebny? Z rozważań wynikać może (autorka zdaje się sama na to wskazywać w wątpliwym pytaniu, kończącym rozdział), że perspektywa reżysera *Jańcia Wodnika* niekoniecznie wpisuje się w wydestylowane przez nią „spojrzenie Gombrowiczowskie”. Jest niewątpliwie „spojrzeniem” szczególnym, sprzeciwiającym się dogmatyzmowi narodowych mitów, „spojrzeniem”, które prywatyzuje doświadczenie zbiorowe. Kolski szuka źródeł inspiracji w postpamięci (sięgając do historii własnej rodziny) i wpisuje *Pornografię* w paradygmat dyskursu posttraumatycznego, zogniskowanego wokół Zagłady. Gombrowiczowska figura działań „bez żadnego uzasadnienia”⁴ zostaje tu wywrócona, przefiltrowana przez wrażliwość psychiatri

⁴ Przywołuje i wyróżnia autorka książki w tym kontekście fragment z *Testamentu* Gombrowicza: „Dlaczego Fryderyk zabija go? On go zabija zupełnie tak samo, jak wrzucamy do zupy kawałek mięsa: żeby zupa była smaczniejsza. [...] To jeden więcej rym w tym poemacie, ale »rym dla rymu«, bez żadnego innego uzasadnienia” (IS, s. 169).

szukającego przyczyn postępowania w traumatycznej przeszłości pacjenta, który w międzyczasie wymknął się z gabinetu. I choć pewne zauważone przez autorkę *Innego spojrzenia...* tropy wskazują na mniejsze lub większe zbieżności w podejściu do kolektywnego wyobrażenia historii, to jest to wciąż zbyt mało (byłoby to raczej „spojrzenie gombrowiczowate”⁵), by móc obronić sensowność wyróżnienia filmu Kolskiego w tej części książki; filmu skądinąd bardzo interesującego i być może broniącego się jako osobny wariant „spojrzenia”. Miejscami dojść można do przykrego wniosku, że rozdział ten stanowi hybrydę efektów pracy autorki nad poprzednią książką⁶ i materiałów niewłączonych w rozdział dotyczący *Szyfrów* Hasa.

Druga, obszerna część książki, oznaczona w tytule jako „spojrzenie dziecka (i nie tylko)”, poświęcona została filmowi *Poznań 56* Bajona. Korczarowska-Różycka z uwagą przygląda się obrazowi, którego autor nie zaspokoił społecznych potrzeb faktografii i konsolacji związanych z upamiętnieniem „wydarzeń czerwcowych” w ich 40. rocznicę. Badaczka słusznie zauważa dwoistość „innego spojrzenia”, dzieląc je na spojrzenie dziecka, z którego perspektywy przedstawione zostały zdarzenia w filmie oraz na spojrzenie wewnętrznego autora dzieła, którego dojrzała świadomość poddaje te wydarzenia ocenie i rekonstruuje przeszłość z perspektywy aktualnych doświadczeń. Mocną stroną tej części *Innego spojrzenia...* są bardzo ciekawe uwagi, dotyczące mechanizmów pracy pamięci. W filmie Bajona pamięć i historia nie są traktowane przeciwstawnie; jego *Poznań 56* to przykład historii zmediatyzowanej, ukazanej przez filtr jednostkowej pamięci. Autorka wskazuje na subiektywną optykę prezentacji zdarzeń w filmie, rozszczepioną dodatkowo na wiele innych „spojrzeń”, perspektyw i punktów widzenia, daleką od formułowania jednoznacznych ocen, bliższą palimpsestowi. Błyskotliwa interpretacja filmu znajduje uzasadnienie w analizie, której drobiazgowość pozwala na rozpoznanie zwodniczych strategii twórczych, takich jak operowanie kiczem czy elementy strategii dystansu (np. wytrącające z automatyzmu postrzegania zmienne punkty widzenia).

Trzecie „spojrzenie”, wyróżnione przez Korczarowską-Różycką, to spojrzenie z perspektywy historyka postmodernisty, który wydarzenie historyczne traktuje jako konstruowany „tekst”, otwarty na różne interpretacje, z których żadna nie rości sobie prawa do „prawdy”, gdyż w tym ujęciu jest to kategoria całkowicie negocjowalna. Byłoby to spojrzenie (post)historyka, który:

postuluje *epistemologiczny sceptycyzm* i na miejsce koncepcji poznania rozumianego jako dochodzenie do prawdy (w ujęciu klasycznym) proponuje koncepcję poznania rozumianego jako konstruowanie obrazu poprzez narrację (w oparciu o dokumenty traktowane jako teksty), które odbywa się bez pojęcia prawdy (IS, s. 274).

⁵ Autorka sama zresztą przyznaje — wyprzedzając nieco zarzuty — że spojrzenie Gombrowicza znacznie klarowniej manifestuje się przy interpretacji Hasa (zob. IS, s. 37).

⁶ Zob. N. Korczarowska-Różycka, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego i Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.

Za całymi tymi rozważaniami stoi przywołany już we *Wstępie* przełom narratystyczny i wyraźny patronat Haydena White'a. Różnica w konstruowaniu narracji posthistorycznej polegałaby na świadomym posługiwaniu się retorycznymi tropami i figurami. Nośnikiem takiego spojrzenia dla Korczarowskiej staje się *Generał...* Anny Jadowskiej. O jego posthistorycznym charakterze mają świadczyć m.in.: oparta na konspiracyjno-detektywistycznym modelu fabuła, gra w obrębie gatunku dokumentu fikcjonalnego, wielość przyjętych perspektyw i relatywizowanie czasu narracji (przez podział ekranu), praktyki dystansowania odbiorcy od opowieści oraz problematyczna relacja między „faktem” i „wydarzeniem”. Mimo iż film jest zaledwie rekonstrukcją opartą na hipotezach naukowych Dariusza Baliszewskiego (a więc przedstawia jedną z możliwych wersji historii), to wykorzystując konkretny wzorzec fabularny (film śledczy), pełni funkcję perswazyjną, zmierzającą do zatarcia dylematów u widza. Autorka skupia się jednak na pokazaniu, że w *Generale...* występuje szereg zabiegów, które dystansują widza i pozwalają mu zastanowić się nad rolą dokumentu w obrazowaniu historii. Rodzi się wątpliwość, jak sygnalizowana funkcja perswazyjna ma się do kwestii dystansu? Czy nie pojawia się w filmie Jadowskiej jakaś sprzeczność między wzorcem fabularnym, a zabiegami formalnymi (i czy sprzeczność ta nie bierze się z różnych perspektyw przyłożonych naraz przez autorkę)?

Pozostaje też pytanie, czy film Jadowskiej jest najlepszym przykładem na ukazanie perspektywy posthistorycznej. Wydawać się może, że wiele zabiegów formalnych w *Generale...* nie tyle ma pełnić funkcję autoteliczną i kierować na samo medium, co jest po prostu nie do końca udanym efektem mariażu z filmami akcji i współczesnymi technikami montażowymi. Jak recenzował Piotr Śmiałowski na łamach „Kina” (i nie był w tej opinii odosobniony): „Film przedstawia bulwersującą wersję zdarzeń, ale nie bierze ich w żaden nawias, nie wyjaśnia, jaka była podstawa do wyciągnięcia podobnych wniosków. Uniemożliwia to właśnie konwencja”⁷. Analiza Korczarowskiej idzie pod prąd krytycznej recepcji *Generala...*, próbując imputować mu pewne dodatkowe znaczenia. Pisz np. badaczka: „Jadowska ów tryb [opowiadania — przyp. A.I.] właśnie czyni obiektem dekonstrukcyjnych zabiegów (ważniejsze jest to »jak się opowiada« niż to »o czym opowiadanie traktuje«)” (IS, s. 319). Ta zamierzona dekonstrukcja miałaby się przyczynić zdaniem badaczki do nikłego odbioru społecznego i zaowocować brakiem krytycznej dyskusji wokół filmu. Być może pytanie „jak?” należałoby jednak odnieść nie tylko do subwersywnego potencjału dzieła, ale i do samej umiejętności konstruowania opowieści przez reżyserkę. Jak wynikałoby bowiem z krytycznej recepcji (którą warto by uwzględnić), przyczyną braku dyskusji był przede wszystkim niski poziom artystyczny produkcji, który zniechęcił zarówno widzów, jak i krytyków. Jest to o tyle poważny zarzut, że stawia on pytanie o granice przyjętej perspektywy badań kulturowych bez stosowania kryteriów estetycznych, które być może pomogłyby w weryfikacji

⁷ P. Śmiałowski, *Generał — Zamach na Gibraltarze*, „Kino” 2009, nr 4, s. 64.

rozpiętości znaczeń filmu albo przyczyniły się do innego doboru materiału. Mocna teza o autoreferencyjnym charakterze *Generała...* jest niewątpliwie ciekawa, ale trudno ją obronić bez uwzględnienia całej reżyserskiej świadomości i umiejętności panowania nad materiałem filmowym. Mimo wnikliwej analizy wątpliwa staje się zatem perspektywa spojrzenia posthistorycznego, której dzieło Jadowskiej miałoby być nośnikiem. Perspektywa ta, niezależnie jednak od wykorzystanego przykładu, pozostaje użytecznym wzorcem i czeka na lepsze, bardziej przemyślane obrazy.

Powyższe zastrzeżenia i elementy polemiczne nie powinny jednak odwrócić uwagi — i należy to podkreślić — od wspomnianych już pozytywnych aspektów pracy: bardzo rzetelnej analizy filmów, bogatego aparatu teoretycznego, umiejętności stworzenia interesującej narracji okołofilmowej i próby zaszczepienia elementów *memory studies* na gruncie polskiego filmoznawstwa. Mimo iż autorka unika klasyfikacji, która wydaje się niezbędna do śledzenia mechanizmów funkcjonowania wyobrażeń zbiorowych w polskim kinie, to jej badania w pozytywny sposób prowokują do rozszerzenia refleksji wpisującej się w szeroko pojęte studia nad pamięcią kolektywną. Ze względu na rzetelne analizy *Inne spojrzenie...* rozpatrywać można jako propozycję świeżą i niebanalną, a przede wszystkim jako egzemplifikację interesującego modelu pracy filmoznawcy, który wychodzi ponad przyjęte schematy opisu dzieła i poszukuje we współczesnych teoriach kulturowych nowych perspektyw badawczych.

THREE LOOKS. ON NATASZA KORCZAROWSKA-RÓŻYCKA'S BOOK *INNE SPOJRZENIE... WYOBRAŻENIA HISTORII W FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA, JANA JAKUBA KOLSKIEGO, FILIPA BAJONA I ANNY JADOWSKIEJ*

Summary

The article is a review of Natasza Korczarowska-Różycka's last book *Inne spojrzenie... Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Koloskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej* (Łódź 2013). According to the reviewer, the book is a bold attempt to combine film analysis with social issues. Korczarowska-Różycka proposed her own perspective of film reading on the intersection of close film analysis, sociological attitude and historical reflections about collective memory. She sees movie as a document of some socially established historical points of view or images, but also as a dynamic force, that is transforming and recreating these images. Her selection of directors and applied methodological basis allow her to avoid clichéd reflections on genre of historical cinema, but also lay her work open to the charge of certain arbitrariness. The author tries to not only present Korczarowska-Różycka's book, but also bring out its theoretical background and place it in the broader context of memory studies.

Translated by Aleksandra Idczak