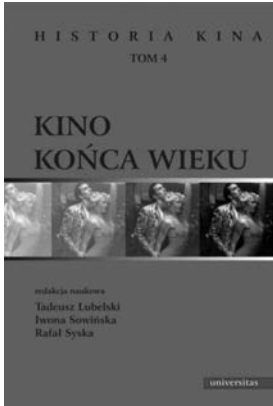


KSIĄŻKI O FILMIE

Narodowe kino autorów końca wieku



PATRYCJA WŁODEK

Po co jest podręcznik? Po co go pisać i wydawać, po co kupować i czytać? Natychmiast narzucająca się odpowiedź brzmi: żeby z niego korzystać pod kątem poznawczym i po prostu czegoś się dowiedzieć.

Po co jednak stawiać tak oczywiste, omal dziecinne pytanie na początku recenzji? W ten sposób chcę zaznaczyć zarówno cel mojej lektury podręcznika *Kino końca wieku*, czwartego tomu historii kina wydawanej od 2009 r. przez wydawnictwo Universitas, jak i intencję tego tekstu. Ponad tysięcznicowa publikacja interesowała mnie bowiem mniej jako konwencjonalna lektura „do czytania” bądź nawet książka filmoznawcza, ale właśnie jako podręcznik „do korzystania”, mający spełniać określone funkcje. Ze względu nie tylko na charakter publikacji (kontynuacja serii), ale także powtarzalną strukturę większości rozdziałów, nie da się jej zresztą chyba traktować inaczej (choć język nie stawia większego oporu).

Realizacja misji podręcznika była więc dla mnie nadrzędnym kryterium przykładanym zarówno do całości, jak i poszczególnych rozdziałów (jest ich 27 plus podrozdziały), różniących się między sobą także ze względu na ustosunkowanie do owej kwestii poszczególnych autorów i autorek (32 osoby). Zwłaszcza że publikacja Universitasu to jedyne przedsięwzięcie o takim rozmachu na rynku polskim, a więc niejako z góry skazane na sukces i bycie pozycją kanoniczną.

Pytanie o rolę podręcznika jest tu istotne, ponieważ jego lektura daje wrażenie, że na poziomie koncepcji tomu funkcja informacyjna niekoniecznie była najważniejsza. Jego główną intencją wydaje się utwierdzenie pewnego rodzaju myślenia o tym, czym w ogóle jest kinematografia i które jej obszary powinno się badać. Poniekąd jest to naturalne – wszelka historia, także kultury, jest narracją i nie może spełniać kryterium obiektywizmu. Dlatego *Kino końca wieku* – jako całość i na poziomie poszczególnych rozdziałów – ciąży w stronę określonych i faworyzowanych (zapewne przez zespół redakcyjny) rejonów filmoznawstwa.

Obserwacja ta prowadzi jednak do pierwszego punktu spornego. Z nielicznymi wyjątkami, do których należą studia produkcyjne (*Planeta Hollywood: początek „kina, jakie znamy”*), postmodernizm (*Postmodernizm w filmie fabularnym*), animacja (*Film animowany czasach cyfrowej rewolucji*) i nowe media (*Film awan-*

gardowy i sztuka wideo końca XX wieku), wspomniane obszary badawcze należy scharakteryzować jako tradycyjne. Dlatego właśnie zamiast *Kino końca wieku*, dalece trafniejszym tytułem publikacji byłoby: *Fabularne kino autorów i kinematografii narodowych końca wieku*. Dominacja klucza narodowego (29 rozdziałów i podrozdziałów) w kompozycji całości oraz autorskiego na poziomie poszczególnych części jest bowiem przytłaczająca i powoduje deficyt innych perspektyw. Przy czym odmienne ujęcia, zwłaszcza przekrojowe i skoncentrowane na nurtach ponadnarodowych i/lub łączących dokonania reżyserskie z zarysem kinematografii lokalnych, mogłyby się znaleźć nawet w książce pomyślanej tak, jak ta. Niektórzy autorzy i autorki starają się zresztą zrównoważyć te kwestie, widać jednak, że jest to raczej inicjatywa oddolna niż odgórna koncepcja (dobrze wychodzi to na przykład Kamili Żyto oraz Elżbiecie Wiącek i Michałowi Kucharczykowi).

O ile w rozdziale *Kino brytyjskie: realizm społeczny i kino dziedzictwa* Karolina Kosińska obszernie i trafnie pisze zarówno o *heritage*, jak i – między innymi – o Kenie Loachu, a Tadeusz Szczepański (*Skandynawia*) łączy dziedzictwo Bergmana z perypetiami twórców islandzkich walczących o utworzenie kinematografii narodowej (a także z ich twórczością), o tyle niektórzy badacze i badaczki dokonują innych wyborów. Perspektywa przekrojowa jest dla nich raczej przyczynkiem do uporządkowania materiału, a od specyfiki tak wyróżnionych nurtów bardziej interesują ich kolejne przykłady autorów filmowych (choćaby w rozdziałach *Kino francuskie: odpoczynek wojownika?* i *Kino sowieckie i rosyjskie*).

Wśród pominięć wygenerowanych przez taką perspektywę szczególnie charakterystyczne jest dla mnie nieuwzględnienie jednego z najważniejszych zjawisk kina lat 90., rozwijającego się zresztą do dziś, a mianowicie *puzzle films* (inaczej *mind game films*). Mimo że wielu autorów i wiele autorek przywołuje filmy należące do tego, opisanego także w Polsce¹, nurtu (zwłaszcza w rozdziałach *Postmodernizm w filmie fabularnym i Między Sundance a Hollywood: kino amerykańskie epoki Clintona*, ale też przy okazji kina hiszpańskiego, niemieckiego bądź kanadyjskiego), Paweł Biliński zestawia *Matrixa* (*The Matrix*, 1999, reż. Larry i Andy Wachowski) z *eXistenZ* (1999, reż. David Cronenberg; s. 581), a Arkadiusz Lewicki w odniesieniu do *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha używa nawet określenia „dziwne puzzle” (s. 64) – żadna z przyjętych nazw nurtu nie pada, a on sam nie zostaje omówiony, choć byłby doskonałym przyczynkiem do wskazania perspektywy ponadnarodowej. Filmy te pozostają samodzielnymi dokonaniem autorskimi, ewentualnie, jak w wypadku Lyncha, reprezentującymi bardzo szeroko tu definiowany postmodernizm.

Podobnie rzecz ma się z tekstem Magdaleny Kępnej-Pięiążek, która (w skądinąd udanym artykule o kinie doby Clintona) wspomina o filmach Johna Singletona i braci Hughes z lat 90. Nie pisze jednak, że tworzyły one spójny i bardzo istotny dla kina amerykańskiego tych lat nurt zwany niekiedy *hood movies* (albo *hood cycle, ghetto action films*)². Można zwrócić uwagę na to powinowactwo nawet bez stosowania wspomnianej terminologii, a tak – filmy pozostają w próżni, zaliczone jedynie do bardzo szerokich zjawisk kina Afroamerykanów w ogóle (bez jego specyfiki w omawianym okresie) oraz kina niezależnego, po czym szybko miesza się je z kolejnymi tematami. Ich odrębność nie zostaje więc zaznaczona.

Problem ten jest zarysowany nawet wizualnie – na przykład New Queer Cinema zostaje oddelegowane³ do kapsułki w rozdziale o latach 90. (s. 217), podobny los spotyka też wybrane inne, z reguły mało znane nurty lokalne (np. irańskie Kino

Świętej Obrony, s. 648; wschodnioeuropejski potransformacyjny realizm magiczny, s. 1094). Z drugiej strony, gdy zostaje wspomniane zjawisko Nowej Szczerości (przyjęty i stosowany w Polsce termin nie został tu zresztą przetłumaczony, czytamy więc o New Sincerity⁴), autor sprowadza je do *nowoczesnego konserwatywnego światopoglądowego i formalnego* (s. 145), co jest dużym uproszczeniem nieoddającym istoty rzeczy⁵. Dysproporcje na rzecz perspektywy autorskiej i pewna niechęć do ujmowania syntetycznego są więc zauważalne w całym tomie.

Kwestia ta wychodzi także ponad poszczególne artykuły, ponieważ również omawiane kinematografie zostały zatomizowane. Oczywiście ma to sens – badaczki i badacze dbają o ujęcie ich specyfiki, często specjalizują się bowiem w danych regionach (na przykład Krzysztof Loska w Japonii, Tatiana Szurlej w Indiach, Bolesław Raciński w Ameryce Łacińskiej). Opracowanie kontekstów historyczno-politycznych oraz kwestii produkcyjnych (czasem medialnych, jak w rozdziałach o Skandynawii i Wielkiej Brytanii) należy zresztą do zalet książki. Najlepiej wypadają bowiem właśnie te rozdziały, których autorzy i autorki najswobodniej pokazują panoramę, na którą składają się szerokie tło, nurty (uwzględniane na poziomie lokalnym) oraz autorskość.

Z drugiej jednak strony żadna kinematografia – zwłaszcza w dobie globalizacji – nie jest samotną wyspą, nawet jeśli jej poszczególni twórcy i twórczynie próbują niekiedy tacy być. O ile więc – idąc tropem rozdziału o globalnym Hollywood – znakomita większość tekstów zawiera obserwację o wpływie rewolucji VHS na kino, o tyle zabieg takiego włączania w szersze zjawiska z reguły nie przenosi się już na poziom nurtów. Na przykład nie lubiany przez badacza Jean-Pierre Jeunet⁶ jest przedstawiony jako jeden z rozlicznych autorów kina francuskiego, ale jego filmy nie są rozpatrywane w kontekście postmodernizmu, z kolei *cinéma de banlieue* zostaje rozmienione na dokonania jego poszczególnych przedstawicieli (*Od-poczynek wojownika?*).

Decyzje przeciwne można dostrzec w pojedynczych rozdziałach, na przykład gdy Andrzej Gwóźdź i Ewa Fiuk używają odniesienia do kina moralnego niepokoju, by przybliżyć analogiczną problematykę w filmach niemieckich, a zwłaszcza w najlepszym w całej książce – wręcz wzorcowym – fragmencie *Film animowany w czasach cyfrowej rewolucji*. Paweł Sitkiewicz analizuje w nim przemiany w animacji lat 80. na tle Kina Nowej Przygody, trafnie wskazując powiązania produkcyjne i estetyczne, skupiając się w mniejszym stopniu na nazwiskach, a w większym na mechanizmach i tendencjach.

Rozdział o animacji, a zwłaszcza jego wysoka jakość, uwypukla jednak inny brak całości. Kino dokumentalne nie pojawia się w ogóle bądź zostaje włączone w wywód na prawach względnie równych fabularnemu w śladowej liczbie rozdziałów (jak *Kino polskie w czasach transformacji, Obrazy starego i nowego świata. Kino Czechów i Słowaków, Kraje bałtyckie*). Większość autorów nie odnosi się do niego, nie ma też osobnej części pełniącej rolę podobną, jak ta o animacji⁷. Trudno przypuszczać, aby wynikało to z braku przykładów filmowych i nurtów w kinie dokumentalnym, to raczej efekt decyzji o przyznaniu prymatu w historii kina fabule. Zjawiska wykraczające poza tę kategorię znajdziemy w rozdziale *Film awangardowy i sztuka wideo końca XX wieku*, zbierającym obszary od feministycznej sztuki wideo aż po *found footage*. Przemiany w dokumencie zostały jednak pominięte, podobnie jak narracja, choć wielką zaletą tomu trzeciego był rozdział Jacka Ostaszew-

skiego dotyczący narracji ⁸, która dynamicznie rozwijała także w filmach końca wieku (ponownie przychodzi na myśl nurt *puzzle/mind game films*).

Wskazuje to na faworyzowanie fabuł rozpatrywanych w kluczu autorsko-narodowym oraz – niekiedy – arcydzielnym, połączone zresztą także z relegowaniem kultury popularnej poza obszar dominujących zainteresowań. Kino popularne przeważa wprawdzie w rozdziale o reaganizmie, ale jako zjawisko istotne pojawia się w rozdziałach nielicznych (na przykład Jacka Fliga, Andrzeja Gwoźdźcia i Ewy Fiuk, Tatiany Szurlej i Grażyny Stachówny).

Pułapkę perspektywy autorskiej ⁹ w sposób emblematyczny dla sporej części podręcznika ujawnia rozdział *W poszukiwaniu narodowej tożsamości. Kino Kanady*. Autor mierzy się bowiem z kinematografią częściowo w Polsce opisaną ¹⁰, ale nie należącą do szczególnie rozpoznanych. To dla autorek i autorów zawsze wielka szansa, z której skorzystały na przykład Jagoda Murczyńska (Azja Południowo-wschodnia) i Marta Stańczyk (Nowa Zelandia). O tożsamości rozdziału kanadyjskiego decydują jednak przede wszystkim rozbudowane opisy twórczości Davida Cronenberga, Guya Maddina i Atoma Egoyana. Jest to znaczące, ponieważ akurat o tych trzech reżyserach ukazały się w Polsce książki monograficzne ¹¹ i wywiad-rzeka ¹² (cytowane zresztą w tekście).

Wracamy więc do pytania – po co jest podręcznik? Skoro – dysponując ograniczoną ilością miejsca w książce zakrojonej tak szeroko, jak *Kino końca wieku* – nie ma możliwości odnieść się do wspomnianych reżyserów równie obszernie i wyczerpująco jak w samodzielnym artykule bądź monografii, a twórcy ci zostali już opisani (niektórzy naprawdę dogłębnie), to czy nie lepiej zająć się czymś mniej rozpoznanym ¹³? Jest to tym istotniejsze, że większość piszących do *Kina końca wieku* powołuje się na wielotomowe serie *Autorzy kina amerykańskiego*, *Autorzy kina azjatyckiego* i *Autorzy kina europejskiego*, gdzie poszczególnym twórczyniom i twórcom poświęcono teksty z reguły wyczerpujące. Niektóre fragmenty podręcznika są wręcz redundantne – na przykład Peter Greenaway i Derek Jarman są omawiani w dwóch miejscach.

Obfitość twórców i twórczyń – a było ich przecież w każdej kinematografii bez liku – wymusza też pewną pobieżność w podejściu do ich dokonań *en bloc* oraz do poszczególnych filmów, na których wyczerpujące analizy rzecz jasna nie ma miejsca. Zastępują je więc ujęcia niepogłębione, co zdecydowanie najlepiej wypada, gdy zostają one wplecione w syntezы szerszych zjawisk zachodzących w ramach danej kinematografii i służą jako egzemplifikacje określonych strategii twórczych. Wskazują na to rozdziały Andrzeja Gwoźdźcia i Ewy Fiuk o Niemczech, Jacka Fliga o Chinach bądź Krzysztofa Loski o Japonii. Tam, gdzie opisy są wyizolowane i wprowadzone raczej na zasadzie wymieniania kolejnych filmów, uwypukla się pewna powierzchowność przywodząca na myśl miniaturowe streszczenia znane z baz internetowych. Można sobie ponownie zadać pytanie, czy jest to faktycznie potrzebne w podręczniku, zwłaszcza wydawanym w zaawansowanej dobie Internetu. Tym bardziej że w kilku miejscach owe streszczenia osuwają się w stronę słów i zdań-wytrychów – na przykład *naiwny „Salwador”* (s. 147), *podświadomy zapis strachu przed ojcostwem* (s. 63), lub: *przesadnie tragiczna historia miłosnego trójkąta* (s. 584) – niewspartych rozwinięciem (czemu naiwny? czemu przesadnie tragiczna?) i wskazujących na niepotrzebne uleganie temperamentowi krytycznofilmowemu. Zapewne akurat za tym nie kryje się większa groźba, choć wyobrażam sobie sytuację,

w której studenci, nie zdążywszy obejrzeć czegoś przed egzaminem (lub publiczności przed deadline'em), takim właśnie lakonicznym sloganem się posłużą (kolejny przykład: *niewinny skok w bok w Fatalnym zauroczeniu /Fatal Attraction*, 1987, reż. Adrian Lyne/ – przy czym określenie, już samo w sobie osobliwe: czym bowiem różni się skok „winny” od „niewinnego” – zostało powtórzone dwukrotnie, a więc i w tekście funkcjonuje na zasadzie pewnego automatyzmu; ss. 116, 123).

W niektórych rozdziałach pobieżność przybiera jednak nieco poważniejsze formy, na przykład dyskusyjnych skrótów myślowych lub ogólników, po raz kolejny przywołujących pytanie o misję poznawczą podręcznika. Ilustracją problematycznej chęci zbyt szybkiego podsumowania jest chociażby stwierdzenie, że dzieła Johna Singletona – przywołany zostaje przykład *Chłopaków z sąsiedztwa (Boyz n the Hood, 1991)* – przedstawiały bohaterów o silnej tożsamości, dodatkowo wzmacnianej przez rasową solidarność (s. 220), w sytuacji gdy *hood movies* mierzyły się z problemem *black on black violence*, a więc dokonującej się w gettach przemocy wewnątrzrasowej. Kwestia wspomnianej w tekście solidarności jest w nich więc mocno problematyzowana i niejednoznaczna. Przytoczony opis okazuje się niepełny, a wręcz mylący, przy czym ewidentnie wynika właśnie z dążenia do nadmiernej skrótowości połączonej z pominięciem przynależności do nurtu.

Inny przykład zgubnej ogólnikowości znajdziemy w rozdziale o kinie Ameryki Łacińskiej. Pisząc o zjawisku odnowy kina brazylijskiego zwanym *retomada*, autor zauważa, że odznaczała się ona produkcją filmów różnorodnych, choć posiadających kilka wspólnych cech – i dalej: *większość reżyserek i reżyserów stara się pogodzić autorską ekspresję z komercyjnymi wymaganiami rynku – taka postawa wynika z wpływu, jaki na brazylijską kinematografię wywierać zaczęły prywatne przedsięwzięcia* (s. 630). Jest to podsumowanie, w którym trudno znaleźć cokolwiek, co pozwoliłoby omawiane zjawisko wyróżnić na tle większości kina w ogóle (filmy różne, ale czasem podobne, artystyczne, ale też odpowiadające na zapotrzebowania rynku). Gdy w kolejnych zdaniach tego samego akapitu autor przywołuje wkład finansowy stacji Globo, zwraca uwagę, że *w kinie coraz częściej zaczęły pojawiać się gwiazdy telenowel, a krytycy zaczęli potępiać „telewizyjną estetykę” produkowanych przez Globo filmów* (s. 630) – po czym, już w kolejnym akapicie, przytacza informację, że *aż trzy powstałe w tym okresie filmy brazylijskie otrzymały nominację do Oscara*. Jest to wywód pozostawiający czytelniczki i czytelników z mnóstwem znaków zapytania. Czym właściwie jest *retomada*? Czy jest to poetyka mająca jakieś cechy charakterystyczne? Czy nominowane do Oscara filmy brazylijskie powstały przy udziale Globo (sugeruje to układ akapitów) i – w związku z tym – czy charakteryzują się one *zbytym przywiązaniem do zbliżeń, uproszczonymi kadrami, powtarzaniem sprawdzonych schematów i usilnymi próbami przypodobania się możliwie najszerszej publiczności*, czyli cechami przypisywanymi przez autora telenowelowej proveniencji produkcji Globo? Nie wiadomo.

Szkoda takich fragmentów, ponieważ momenty niedbałości (także na poziomie wkładu wydawnictwa) nie pozwalają sprawiedliwie oddać ogromu pracy autorów i autorek włożonego w kwerendę i pisanie ani też pełni ich kompetencji, a wynikają przecież nie z braku takowych, ale właśnie z pewnego pominięcia – przede wszystkim z niedokładnego namysłu nad poznawczą rolą podręcznika. Przytoczony przykład nie jest bowiem odosobniony. Autorka rozdziału o kinie hiszpańskim, skądinąd dobrze równoważąca kino autorskie z kontekstem i dominującymi tendencjami,

pisze: *ich filmy* [młodych reżyserów] *nie docierały do szerokiej publiczności, a jedynie do grona miłośników kina, choć udawało im się łączyć aspekt komercyjny z jakością, atrakcyjność wizualną z ważną treścią i narracyjną precyzją. Za ich sprawą z ekranów kin zniknęła „españolada” oraz martyrologiczny i nostalgiczny dyskurs o przeszłości* (s. 501). Jeśli nie docierały do szerokiej publiczności, to czemu sprawiły, że z ekranów zniknęła inna tendencja, jak wynika z tekstu – dość popularna? Jak wobec tego wyglądała sytuacja filmowców młodego pokolenia w kinie hiszpańskim? Takie kwestie wskazują realne trudności, jakie mogą stanąć przed osobą, która z podręcznika będzie chciała skorzystać, a – co przecież oczywiste – nie jest w danym temacie obeznana.

Z kolei zaletą całości jest konsekwentnie przewijająca się w całym podręczniku kwestia, która wprawdzie nie u wszystkich autorek i autorów wybrzmiewa na równi, ale jest istotna. O ile bowiem samo kino jest definiowane tradycyjnie – przez kategorie autorskości (równoznacznej z reżyserskością), fabularności, kinematografii narodowych oraz wybitności – to na innych obszarach podręcznik odchodzi od konserwatywności w stronę ujęcia inkluzyjnego. W wielu rozdziałach zwraca się uwagę właśnie na twórczość reżyserek. Z jednej strony nie powinno to w żaden sposób dziwić, zwłaszcza że wiele twórczyń spełnia wybrane w *Kinie końca wieku* i wspomniane wyżej kryteria dookreślania kina, z drugiej jednak – kobiety współtworzące kinematografie światowe nadal są często pomijane w tego typu badaniach i zestawieniach, czego dowodzą chociażby przywołane przeze mnie serie *Autorzy kina amerykańskiego/ azjatyckiego/ europejskiego*¹⁴. Nie jest to jedyny rodzaj tematycznej emancypacji. Mimo dysproporcji pomiędzy obszernością poszczególnych fragmentów (na przykład ponad 150 stron o kinie amerykańskim i 80 o francuskim wobec trzydziestu sześciu o całej Ameryce Łacińskiej i niecałych trzydziestu o Indiach) zostały uwzględnione też liczne kinematografie znane u nas słabo czy też pochodzące spoza zachodniego kręgu kulturowego (kino irańskie bądź Afryki Subsaharyjskiej). Również w ramach większych kinematografii zwrócono uwagę na dokonania mniejszości, o czym piszą Kamila Żyto (przy okazji Hiszpanii Baskowie, Katalończycy), Marta Stańczyk (Maorysi na Nowej Zelandii), Magdalena Kępna-Pieniążek (rdzenni Amerykanie w kinie ery Clintona) i Bolesław Racięski (rdzenni mieszkańcy Ameryki Łacińskiej).

Pod koniec warto powrócić do początku, czyli do wstępu. Choć *Kino końca wieku* liczy przeszło 1300 stron, szkoda, że słowo od redakcji nie zostało jednak rozbudowane – wzbogacone o wyłożenie koncepcji tomu (co podkreśliłoby też jego dyskursywność, czytelniczkę i czytelnicę otrzymaliby wówczas klarowną informację dotyczącą wybranej narracji¹⁵), a przede wszystkim wskazujące na globalne zjawiska i prawidłowości o charakterze ponadnarodowym, które w wielu wypadkach wykraczają poza kwestie produkcyjne, skądinąd dogłębnie opisane w rozdziale *Planeta Hollywood*. Na przykład nostalgia, kwestia dziedzictwa, wpływ neoliberalizmu bądź rozważania post- i neokolonialne okazałyby się nie odosobnionymi zjawiskami lokalnymi, ale ponadnarodowymi. Zabrakło takiego synchronicznego spoiwa, które przekształciłoby filmowe samotne wyspy w jedną planetę kinematograficzno-kulturową.

Wracając do pytania otwierającego powyższą recenzję, trzeba po raz kolejny zwrócić uwagę na ogrom pracy włożony w przygotowanie i poszczególnych tekstów, i całości tak ambitnego przedsięwzięcia. Niezależnie od jego wad i zalet, po-

chwał i krytyki, z pewnością będzie ono w Polsce jedną z podstaw nauczania, pisanie, postrzegania i definiowania historii kinematografii światowych ostatnich dekad XX wieku. Powinno być jednak przede wszystkim punktem wyjścia dalszych własnych poszukiwań, czasem potwierdzających, czasem poszerzających (to zresztą ułatwia formuła zamieszczania polecanych lektur pod koniec każdego rozdziału, słusznie kontynuowana od pierwszego tomu), a czasem weryfikujących¹⁶ to, co *Kino końca wieku* oferuje.

PATRYCJA WŁODEK

Historia kina. Tom 4. Kino końca wieku, red. Iwona Sowińska, Tadeusz Lubelski, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2019.

- ¹ Por. np. M. Przyłipiak, *Fala trzecia: filmy lamigłównki*, w: tegoż, *Kino stylu zerowego. Dwa dziesięcia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2016.
- ² Por. np. Michael Hammond, *New Black Cinema*, w: *Contemporary American Cinema*, red. L. R. Williams, M. Hammond, McGraw-Hill, London – New York 2006. W języku polskim por. np. L. Mastalerz, *Keepin' it real – cała prawda o hood movies*, w: *Kino afroamerykańskie: gatunki, reżyserzy, filmy*, red. E. Drygalska, M. Pieńkowski, Katedra, Gdańsk 2015.
- ³ Odniesienia do szerszego zjawiska kina queerowego pojawiają się m.in. w rozdziale o Australii i Nowej Zelandii, Wielkiej Brytanii i kinie awangardowym.
- ⁴ Przy czym z kolei w innym miejscu jest odwrotnie i stosowane jest spolszczenie – „romkom” (w dodatku zapisane kursywą) – zamiast określenia angielskiego, „rom-com” (s. 119).
- ⁵ O Nowej Szczeroci pisał m.in., cytowany zresztą w tekście, Jim Collins: *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*, w: *Film Theory Goes to the Movies*, red. J. Collins, H. Radner, A. Preacher Collins, Routledge, New York – London 1993.
- ⁶ *Autorzy demonstrowali imponującą wyobraźnię, sensu trudno było się jednak doszukać* (s. 280), mowa o *Delicatessen* (1991, reż. Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro). *Amelia* (2001, reż. Jean-Pierre Jeunet) jest „przeceniona” (s. 280).
- ⁷ W tomie drugim znalazł się rozdział Mirosława Przyłipiaka *Film dokumentalny okresu klasycznego*, por. *Kino klasyczne. Historia kina tom 2*, red. I. Sowińska, T. Lubelski, R. Syska, Universitas, Kraków 2011.
- ⁸ J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, w: *Kino epoki nowofalowej. Historia kina tom 3*, red. I. Sowińska, T. Lubelski, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
- ⁹ Zaledwie w kilku fragmentach, na przykład Jagody Murczyńskiej i Rafała Syski, pojawiają się informacje o roli producentów i producentek.
- ¹⁰ *Nowe kino kanadyjskie*, red. T. McSorley, tłum. M. Guzik, O. Janus, K. Klimek, I. Koguciuk, Ha!art, Kraków 2009.
- ¹¹ K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid, Kraków 2003; K. Loska, *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006.
- ¹² K. Mikurda, M. Oleszczyk, *Kino wykolejone. Rozmowy z Guyem Maddinem*, Ha!art, Kraków 2009.
- ¹³ Także na przykład u Karoliny Kosińskiej, Marty Stańczyk i Sebastiana Jagielskiego pojawia się nadopisanie autorów już opisanych (Kena Loacha, Mike’a Leigh, Jane Campion, Krzysztofa Kieślowskiego), ale trafne łączenie tematów wyeksploatowanych ze słabiej znanymi nie przynosi tu poczucia, że w imię imperatywu autorskiej wybitności zabiera miejsce czemuś innemu.
- ¹⁴ W zestawieniu z uwrażliwieniem na twórczość kobiet tym bardziej razi niestosowny w podręczniku wydawanym w XXI w. podpis pod zdjęciem na stronie 154: „Ponętna Kathleen Turner”.
- ¹⁵ Niektórzy autorzy, jak Karolina Kosińska, Bolesław Racięski, a zwłaszcza Paweł Sitkiewicz, robią to na poziomie swoich tekstów, merytorycznie wyjaśniając decyzje autorskie.
- ¹⁶ Trzeba zwracać uwagę także na pomyłki – o *Dirty Dancing* przeczytamy, że film *nośnikiem wydarzeń uczynił bohaterkę, która – porzuciwszy niewinność – z werwą zaczęła posługiwać się erotyzmem, aby osiągnąć własne cele* (s. 120), przy czym opis ten nie odnosi się do fabuły omawianego filmu.