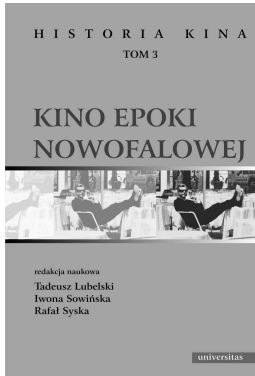


Autorzy i gatunki kina epoki nowofalowej



MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Większość rozdziałów trzeciego tomu *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski przywołuje (nie zawsze wprost) pytanie: „Co się zmieniło?”. Co się zmieniło w sposobach snucia narracji filmowej w kinie epoki nowofalowej? Co się zmieniło w kulturze francuskiej i dlaczego to akurat w niej narodziła się Nowa Fala? Co się zmieniło w kinie brytyjskim, japońskim, radzieckim, amerykańskim, polskim, indyjskim itd. i jakie były tego skutki? Snując refleksje o rewolucji, która zaistniała w kinie światowym wraz z ekspansją nowych fal, twórcy tomu przyjęli optykę zgoła nierewolucyjną. *Kino epoki nowofalowej* kontynuuje zatem – sprawdzone przecież – strategie znane z poprzednich części cyklu i proponuje czytelnikowi przegląd najważniejszych zjawisk oraz tendencji kina (głównie, choć nie tylko) lat 60. i 70., poszerzony względem poprzednich części o kino greckie, jugosłowiańskie, a także (w zbiorczym rozdziale *Inne kinematografie*) kanadyjskie, rumuńskie, izraelskie, irańskie i afrykańskie. Pod względem użyteczności dydaktycznej, potwierdzonej siedmioma latami funkcjonowania *Kina niemego* w akademickich spisach lektur, trzeci tom *Historii kina* oferuje tę samą wysoką jakość merytorycznego oraz redakcyjnego opracowania, a pod względem graficznym postępuje nawet o krok naprzód – w ramach z dodatkowymi materiałami, takimi jak definicje pojęć, konteksty czy cytaty, pojawiło się szare tło ułatwiające nawigację po podręczniku. Nie zmieniła się także struktura, oferująca czytelnikowi po każdym z rozdziałów chronologiczne zestawienie zjawisk oraz informacje o dostępnych lekturach.

Inny aspekt swoistej „zachowawczości” *Kina epoki nowofalowej*, niekoniecznie wynikający z wymogów serii, ujawnia się na poziomie charakteru poszczególnych części. Nie stanowi ona przy tym wady, wszak podręcznik akademicki z założenia powinien raczej skupiać się na zdawaniu relacji z aktualnego stanu badań niż na wyznaczaniu nowatorskich ścieżek metodologicznych. Jeżeli na dodatek obrona metoda okazuje się funkcjonalna w obrębie szerokiego spektrum zagadnień, niosąc ponadto – być może zrazu nieprzewidziane – walory interpretacyjne, to nie sposób mieć do autorów i redaktorów pretensji o to, że mówiąc o dość radykalnych zmia-

nach w kinie, operują pojęciami bezpiecznymi, mocno zakorzenionymi w dyskusjach filmoznawczych. Krótko mówiąc, badacze odpowiedzialni za opracowanie trzeciego tomu *Historii kina* oscylują w swoich rozważaniach wokół rozumienia epoki nowofalowej jako zarazem kina autorów i kina gatunków. Wniosek to, wydawałoby się, tyleż prosty, ile paradoksalny, przez lata przecież obie kategorie były zasadniczo od siebie oddzielane. Ich zestawienie w trzecim tomie *Historii kina* stanowi przyczynek do kreślenia panoramy filmu światowego lat 60. i 70. w tonacji dalekiej od oczywistych i jednoznacznych klasyfikacji.

Autor ponad wszystko

Skłonności badaczy do przyjmowania perspektywy autorskiej w zasadzie nie sposób się dziwić. Na lata 60. i 70. przypadł przecież gwałtowny rozwój poetyk autorskich oraz systematycznej, początkowo krytycznej, a później także naukowej refleksji na ich temat. W świetle faktu, że w *Kinie epoki nowofalowej* trzeba było pomieścić choćby skrótowe lub częściowe omówienia dokonań takich twórców, jak Woody Allen, Lindsay Anderson, Ingmar Bergman, Věra Chytilová, Brian De Palma, Federico Fellini, Jean-Luc Godard, Stanley Kubrick, Mike Leigh, Nagisa Ōshima, Pier Paolo Pasolini, Tony Richardson, Andriej Tarkowski, Agnès Varda, Luchino Visconti czy Peter Weir, nie wspominając o reżyserach uznawanych za klasyków w swej dziedzinie (takich jak Dario Argento, Mario Bava czy Sergio Leone), imponujące gabaryty tomu (wraz z wszystkimi dodatkami półtora tysiąca stron!) przestaną zaskakiwać.

Nieco bardziej rozbudowane refleksje na temat rozumienia pojęcia „autor” pojawiają się w zasadzie tylko w rozdziale drugim, w którym Tadeusz Lubelski omawia m.in. fenomen Nowej Fali, oraz dziewiętnastym, gdzie Rafał Syska i Michał Lesiak ukazują panoramę Hollywoodu lat 70. To, że autorskość podlega tematyce akurat w tych dwóch miejscach, wydaje się zabiegiem jak najbardziej uzasadnionym – kult reżysera-autora w kręgach związanych z francuską Nową Falą zaowocował wszak spojrzeniem na twórcę filmowego, które stało się punktem odniesienia dla wielu innych kinematografii. Z kolei amerykański kontekst, w którym *triumf autora-reżysera pokojowo koegzystował z nowymi formami produkcji i marketingu* (s. 886), doprowadził do ukonstytuowania nowej instancji – reżysera-super gwiazdy, a zarazem do zaognienia dyskusji (takich jak konflikt Andrew Sarris z Pauline Kael) związanych z zasadnością utożsamienia autora filmu z reżyserem, do tej pory zajmującym w Hollywood pozycję raczej daleką od dominującej. Nie spotykany dotąd fenomen – migracja idei filmu autorskiego do kina amerykańskiego lat 70., a następnie sukces reprezentantów pokolenia Hollywood Brats uruchamia w czasie lektury rozdziału Rafała Syski i Michała Lesiaka refleksję o ewolucji teorii autora, o której w innym miejscu pisał Marek Haltof, że *zaobfitowała wielością często wykluczających się głosów. Na debatę nad autorem filmowym składają się zarówno romantyczno-anachroniczne podejścia widzące w reżyserze gwiazdę w pełni kontrolującą cały proces powstawania dzieła, jak i głosy redukujące autora do „funkcji dzieł”, nawołujące do studiów wyłącznie nad reżyserskim oeuvre*¹.

Z wyjątkiem wspomnianego amerykańskiego rozdziału owej wielości głosów w trzecim tomie *Historii kina* raczej nie znajdziemy. Podejście większości badaczy

snujących w *Kinie epoki nowofalowej* refleksje o dziełach mistrzów kina wypadająby uznać za tradycjonalistyczne, czyli europejskie, wykluczające możliwość sprowadzenia autora do „funkcji dzieła”, a zarazem zdające sprawę z jego uwikłania w zależności instytucjonalne i polityczno-kulturowe. Nie ma tu raczej miejsca na odczytania dorobku wielkich reżyserów w kluczu postautorstwa, charakterystycznym chociażby dla słynnego eseju Timothy’ego Corrigan’a o Wernerze Herzogu². Zacytowana przez Kamila Minknera w rozdziale o kinematografiach Ameryki Łacińskiej myśl Glaubera Rocha, że *kinu komercyjne to synonim tradycji, a kino autorskie to odpowiednik rewolucji* (s. 535), w zasadzie nie znajduje w trzecim tomie *Historii kina* zastosowania, co oczywiście wiąże się z przemianami historycznymi – o ile w latach 60. i 70. kino autorskie rzeczywiście plasowało się po stronie innowacji, o tyle – stając się z biegiem czasu elementem tradycji – zatraciło potencjał rewolucyjny.

„Autorski” biegun *Kina epoki nowofalowej* wyznacza rozdział Alicji Helman w całości poświęcony trzem tuzom kinematografii włoskiej: Michelangelowi Antonioniemu, Luchinowi Viscontiemu i Federicowi Felliniemu. Optyka ta jest również szczególnie bliska Bartoszowi Kazanie, który o kinie brytyjskim lat 70. wprost pisze jako o dekadzie indywidualności, analizując dokonania aż dwunastu autorów. Już jednak rozdział napisany przez Tadeusza Szczepańskiego, mimo że nosi znaczący tytuł *Ingmar Bergman i nowe kino skandynawskie*, jest poświęcony reżyserowi *Persony* (1966) jedynie w połowie; pozostała część obejmuje refleksje na temat głównych nurtów i tendencji kinematografii szwedzkiej, duńskiej, norweskiej i fińskiej.

Strategia przyjęta przez badaczy najmocniej opierających się na perspektywie autorskiej jest w duchu kulturoznawcza, bowiem zdaje się, że wszystkim z nich przyświeca idea, o której we wstępie do trzeciego rozdziału pisze Alicja Helman: *Twórczość o autorskim charakterze nie jest wyłącznie dokonaniem wybitnej jednostki, lecz kształtuje się w swoistej polifonii. Indywidualny „głos” autora współbrzmi w jego dziełach z głosami cudzymi. Poprzez autorów, przynajmniej w pewnej mierze, „wypowiada się” także kultura* (s. 145). Z pewnością warto mieć te sformułowania w pamięci w trakcie lektury tych części *Kina epoki nowofalowej*, które okażą się nieco bardziej nużące (a trudno takich nie znaleźć w publikacji tak pokaznych rozmiarów), przypominając swoją poetyką raczej rozbudowane hasła *Encyklopedii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego niż eseje interpretacyjne.

Wspomniane przez Alicję Helman „wypowiadanie się” kultury może przybierać rozmaite formy. W Nowym Kinie Brytyjskim, charakteryzowanym przez Olę Katarfiasz, w autorskich realizacjach Tony’ego Richardsona, Johna Schlesingera czy Karela Rejsza dojdą do głosu hasła epoki schyłku imperium (*Trzeba przyjąć odpowiedzialność* – tytułuje ów rozdział badaczka, podrozdziały opatrując sformułowaniami mającymi źródło w wybranych filmach: *Spojrzyć z gniewem za siebie, Nie należy im pozwolić, żeby nami orali* itd.). W kinie Czechosłowacji, brawurowo opisanym przez Iwonę Sowińską, za sprawą filmów Miloša Formana, Jiříego Menzla czy Ivana Passera, *kultura (...) przyspieszyła kroku w drugiej połowie dekady [lat 60.], a na początku 1968 roku poderwała się do dwuletniego lotu. Zapomnieniu i zerwaniu przeciwstawiała akumulowanie kapitału, zasilanego przez pamięć, dialog, rozbrajanie tabu, otwartość na świat* (s. 382). Z kolei w kinie zachodnoniemieckim, trafnie w swej wieloaspektowości ukazany przez Andrzeja Gwoźdźcia, fenomen podpisany przez 26 autorów *Manifestu oberhauseńskiego* i mającego

miejsce 10 lat później rozkwitu poetyk autorskich Nowego Kina Niemieckiego można rozpoznać jako „odpowiedź” kultury na sytuację, w której *początek lat 60. nie stanowił (...) żadnej cezury – ani politycznej, ani społecznej, ani tym bardziej artystycznej. Pod względem filmowym RFN nadal była pustynią, choć liczba wyprodukowanych filmów fabularnych sięgała niemal stu tytułów rocznie* (s. 687).

Kulturoznawczy model interpretacji kina autorskiego sprawdza się jako metoda również w charakterystyce dokonania twórców osobnych, których status w dwudziestoleciu omawianym w tomie był na tyle wysoki, że mogli sobie pozwolić na realizację kina na własnych warunkach, albo tych, którzy uplasowali się na pozycji zdystansowanej, niezależnej względem rodzimego środowiska filmowego. Pierwszy przypadek jest symptomatyczny m.in. dla Stanleya Kubricka, którego dzieła są wspomniane w *Kinie epoki nowofalowej* w co najmniej czterech rozdziałach (dwóch amerykańskich, jednym z brytyjskich oraz kontestacyjnym); drugi charakteryzuje m.in. omawiany przez Kamila Minknera dorobek Armanda Roblesa Godoya i Alejandra Jodorowsky’ego. Co więcej, do rangi „swego rodzaju” autorów zostają na kartach książki nobilitowani także wybrani nie-reżyserzy – osobne omówienia w ramach otrzymują tu na przykład kompozytor Ennio Morricone (s. 516) i aktorka Hanna Schygulla (s. 730), a rozdział o kinie amerykańskim lat 70. w autorskim kontekście przywołuje wciąż często niesłusznie pomijane nazwiska uzdolnionych producentów oraz operatorów filmowych.

Trzeci tom *Historii kina* to jednak nie tylko książka o autorach; to także książka autorów, którzy niejednokrotnie mieli okazję poruszać zawarte w niej wątki w osobnych, obszerniejszych publikacjach. Tadeusz Lubelski powraca tutaj zatem do motywów znanych z jego *Nowej Fali. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Mirosław Przyłipiak – do serii *Kino bezpośrednie*, Krzysztof Loska – do *Nowego kina japońskiego*, a Konrad Klejsa do *Filmowych obliczy kontestacji*. W tym kontekście *Kino epoki nowofalowej* – podobnie jak dwa poprzednie tomy serii – przez zaangażowanie w ten projekt specjalistów w przystępnej formie prezentujących wyniki swoich badań, realizuje misję edukacyjną i zaprasza czytelników do dalszych, pogłębionych studiów. A misję tę realizuje, warto dodać, nie bez przymrużenia oka, nadającego podręcznikowi lekki, atrakcyjny ton: *Kto nie wie, co to takiego, powinien zajrzeć do: „Hitchcock/Truffaut”* – komentuje Tadeusz Lubelski kategorię MacGuffina (s. 89, p. 40); *Kilka lat temu ukazała się po polsku monografia Brytyjczyka Petera Hamesa „Czechosłowacka Nowa Fala” (...) lecz publikacja ta (...) ma niewiele zalet poza tą, że jest* – ironizuje Iwona Sowińska w propozycjach lektur do rozdziału o kinie czzechosłowackim (s. 439).

Gatunek mimo wszystko

Tam gdzie perspektywa autorska osiąga swoje granice, badacze odwołują się do kina gatunków lub – co wydaje się rozwiązaniem najchętniej stosowanym – „czytają” poszczególne gatunki przez pryzmat związanych z nimi osobowości twórczych, na przykład Sergia Leone w przypadku spaghetti westernu czy Masakiego Kobayashiego w kontekście kina samurajskiego. Nawet koniec klasycznego Hollywoodu w interpretacji Arkadiusza Lewickiego wiąże się przede wszystkim z gatunkami filmowymi – z zamierającymi westernami i musicalami, ze specyficznymi przemianami kina historycznego, wojennego, z ideologicznymi aspektami

komedii i (melo)dramatów. Fakt ten wypada uznać za symptomatyczny, wszak *genre system* był jednym z trzech filarów klasycznego kina amerykańskiego. O kryzysie dwóch pozostałych (*studio system* i *star system*) autor, rzecz jasna, również wspomina, jednak najbardziej absorbują go przemiany gatunkowe. Nic w tym zresztą dziwnego. Jak bowiem w drugim z amerykańskich rozdziałów – znowu w duchu kulturoznawczym – zaznaczają Rafał Syska i Michał Lesiak, w *historii Hollywoodu przemiany gatunkowe są nade wszystko odbiciem kulturowych, społecznych i politycznych przemian* (s. 888).

Być może zresztą relację autorzy – gatunki należałoby w kontekście *Kina epoki nowofalowej* ująć nieco inaczej, jako opozycję: kino artystyczne – kino komercyjne. Niektóre części tomu mają nawet strukturę sygnalizującą taki podział – Tadeusz Lubelski dopisuje do refleksji o francuskiej Nowej Fali podrozdział o kontynuacji „kina jakości”, Olga Katafiasz ujmuje w części poświęconej Nowemu Kinu Brytyjskiemu fenomen filmów o Jamesie Bondzie, Anita Bielańska wprost dzieli rozdział o kinie włoskim na *Kino autorskie* i *Kino gatunków*, a Grażyna Stachówna w indyjskiej części wydziela partię *Bollywood – kino komercyjne* i *Kino autorskie – bengalska trójca*. Ślady tej samej intuicji dają się wytropić w wielu innych rozdziałach, na przykład Miłosz Stelmach nie bez powodu zwraca uwagę na to, że w Jugosławii *równoległe z nowym filmem rozwijało się także „stare”, tradycyjne kino*, którego najdoskonalszym reprezentantem był *film partyzancki, stanowiący podstawę kina jugosłowiańskiego od początku jego istnienia* (s. 767). O tym, że oba porządki – artystyczny (nowy) i komercyjny (tradycyjny) – niekoniecznie trzeba traktować rozdzielnie, niekiedy informują przypisy, takie na przykład jak ten z rozdziału włoskiego, w którym Anita Bielańska pisze o ciekawych powiązaniach twórczości Federica Felliniego i mistrza horroru z Cinecittà, Maria Bavy (s. 525, p. 52).

Wszystkie te ujęcia wskazują na jeden z elementów stanowiących o przełomie, który dokonał się w epoce nowofalowej. Jeżeli w aspekcie estetycznym osią przeobrażeń była opisywana przez Jacka Ostaszewskiego w pierwszym rozdziale ewolucja narracji, to w aspekcie realizacyjnym byłyby nią zauważalna w większości kinematografii polaryzacja produkcji filmowej, wydzielenie w niej nurtów o charakterze komercyjnym, skierowanym do szerokiej publiczności, oraz artystycznym, zjednującym sobie przede wszystkim tzw. widza festiwalowego, przy czym realizacje o charakterze niezależnym plasowałyby się ponad tym podziałem, można bowiem zaliczyć do nich zarówno zanurzone w popkulturze filmy Rogera Cormana, jak i dzieła Alejandra Jodorowsky’ego. Wyjątkiem od reguły byłyby tu może kino amerykańskie lat 70., które – jak piszą Syska i Lesiak – dostarcza przykładów triumfu ambitnych dzieł, uzyskujących status przebojów kasowych, oraz zjawisk, które – tak jak twórczość Roberta Altmana – można rozpatrywać zarówno w kategoriach autorskich, jak i gatunkowych, ideologicznych czy marketingowo-produkcyjnych. I dopiero rok 1982 miał przynieść kres tej tendencji – *zwieńczenie filmowego modernizmu i początek albo postmodernizmu, albo – jak w Hollywood – kina nowego patriotyzmu* (s. 897).

Narodowe kino epoki nowofalowej

Obraza przez redaktorów już podczas pracy nad *Kinem niemym* strategia narracyjna, polegająca na omawianiu poszczególnych zjawisk w kluczu kinematografii

narodowych, w *Kinie epoki nowofalowej* staje się nieco kłopotliwa. Wszak nowe fale to zjawisko o charakterze ponadnarodowym, a nawiązania do tej estetyki pojawiają się w większości rozdziałów. Równocześnie perspektywa narodowa wydaje się najwłaściwsza w świetle faktu, że to właśnie w latach 60. i 70. doszło do kolejnego (po okresie kina niemeo) wyłonienia się szkół narodowych, które w fazę zmierzchu miały wejść w połowie lat 80., wraz z nasileniem się procesów globalizacyjnych³. Niektóre kinematografie (na przykład afrykańskie) w omawianym okresie dopiero się rodziły, inne – jak jugosłowiańska – do tej pory nieobecne na arenie międzynarodowej, przeżywały największy rozkwit.

Obecność nurtów nowofalowych w rozmaitych kinematografiach skłoniła redaktorów do otwarcia trzeciego tomu *Historii kina* rozdziałem, w którym Jacek Ostaszewski analizuje problemy nowej narracji stanowiące swoistą *bazę wszystkich rozdziałów następujących potem* (s. 21). W dalszych częściach książki dominuje już jednak perspektywa *stricte* narodowa. Nawet tam, gdzie autorzy dokonują przeglądu zjawisk związanych z dokumentalizmem (Mirosław Przyłipiak), kontestacją (Konrad Klejsa) czy animacją (Paweł Sitkiewicz), poszczególne podrozdziały odsyłają do konkretnych szkół i tendencji, ewentualnie – tak jak w rozdziale Andrzeja Pitrusa o awangardach – łączą perspektywę narodową z rozpatrywaniem dorobku wybranych twórców.

Tym, co łączy większość kinematografii przedstawionych w tomie, oprócz przemian w narracji filmowej, jest ich daleko posunięta polityczność. Wydaje się, że w omawianym okresie kino w stopniu dotąd niespotykanym wchodziło w rozmaite relacje ze sferą ideologii. Dotyczy to w tym samym stopniu państw komunistycznych, jak charakteryzowanego przez Tycjana Gołuńskiego, mocno uwikłanego w dysputy polityczne, francuskiego kina po Nowej Fali, a także kina hiszpańskiego, które Kamila Żyto już w tytule rozdziału opatruje wiele mówiącym dopiskiem: *w cieniu dyktatury Franco*, oraz kina greckiego, po którym wędrownica – jak dowodzi Rafał Syska – *to wyprawa w zmieniający się gwałtownie świat zawieszony między (...) demonstracjami lewicowych studentów a kontrrewolucją pułkowników* (s. 1092). Rozpoznanie ideologiczne są też, oczywiście, istotne dla polskiej kinematografii, w której – zdaniem Sebastiana Jagielskiego – *krytyczne i zaangażowane kino epoki Gierka, odwołujące się do wyrażających sprzeciw wobec dominującej ideologii strategii subwersywnych, nastąpiło po dekadzie królowania eskapistycznych „filmów salonowych”* (s. 1165).

Epoka rozkwitu kinematografii narodowych jest równocześnie tą, w której coraz bardziej istotne okazują się kwestie statusu emigrantów, problemy tożsamości postkolonialnych oraz międzynarodowych wpływów kulturowych, jak gdyby zgodnie z zasadą, że *kinematografie narodowe nie ograniczają się do własnej specyfiki, lecz raczej działają ze świadomością istnienia światowej wymiany, więc w stałym napięciu między narodowym a „transnarodowym” charakterem swojego kina*⁴. Dobrze, że na kartach trzeciego tomu *Historii kina* znalazło się miejsce i dla tych zjawisk, zwłaszcza dla perspektywy postkolonialnej, zasygnalizowanej m.in. w aborygeńskim wątku rozdziału Marka Haltofa o kinie Australii, a najpełniej manifestującej się w podrozdziale o kinie afrykańskim, które – zdaniem Katarzyny Zwolak i Tadeusza Lubelskiego – *zasługuje (...) na uwagę (...) ponieważ w przeszłości było „niedoreprezentowane” w refleksji nad kinem światowym i globalną komunikacją*, a przecież ma ewidentną wartość poznawczą (s. 1282)⁵. Również

powiązania transnarodowe znajdują w *Kinie epoki nowofalowej* swoje miejsce, na przykład w rozdziale o Nowym Kinie Brytyjskim, w którym Olga Katafiasz pisze o fenomenie realizowania w Wielkiej Brytanii filmów z kapitałem amerykańskim, a także umieszcza na marginesie ramkę informującą o polskich wątkach w działalności Lindsaya Andersona. Skądinąd wiadomo, że w kolejnych dekadach zjawiska związane z transnarodowością przybierały na sile. Ciekawe, czy w czwartym, ostatnim z zaplanowanych tomów *Historii kina* redaktorzy postanowią w związku z tym poszerzyć perspektywę narodową o wątki zdecydowanie ją przekraczające.

Permanenty mikrokrzys. Nic się nie dzieje – komentuje przemiany w obrębie czechosłowackich narracji filmowych Ivan Passer, przywoływany przez Iwonę Sowińską (s. 399). Chociaż formalne eksperymenty w latach 60. i 70. często zmierzały ku takiemu właśnie nicniedzianiu się, to sama epoka, w której funkcjonowały, obfitowała w wielkie osiągnięcia i głębokie przemiany, a przynajmniej niektóre z dochodzących w niej do głosu kryzysów przybierały spektakularną skalę. Takie spektrum zjawisk zdecydowanie domaga się narracji w skali raczej „makro” niż „mikro”. Dobrze się zatem stało, że wspomniane we wstępie książki wątpliwości związane z tytułem tomu redaktorzy rozstrzygnęli na korzyść *Kina epoki nowofalowej*, a nie *Kina modernistycznego*. Trudności związanych z wyborem tytułu tomu czwartego (wiadomo przecież, że sformułowanie „kino współczesne” szybko traci na aktualności) oraz z określeniem jego spektrum tematycznego nie sposób im zarzucić. Wypada za to życzyć, by prace nad następną częścią – wbrew pesymistycznemu stwierdzeniu Iwony Sowińskiej o geometrycznym postępie w czasie potrzebnym na przygotowanie kolejnych tomów (s. 21) – przebiegały sprawnie i przyniosły równie owocne rezultaty.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Historia kina, t. 3.: Kino epoki nowofalowej, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015.

¹ M. Haltof, *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Rabid, Kraków 2001, s. 40.

² Zob. T. Corrigan, *Producing Herzog: From a Body of Images*, w: *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, red. tenże, Methuen, London – New York 1986, s. 4-5.

³ Zob. T. Lubelski, *Wstęp*, w: *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, korporacja ha!art, Kraków 2009, s. 7.

⁴ Tamże, s. 6.

⁵ Autorzy rozdziału powołują się w tym stwierdzeniu na Kennetha W. Harrowa i jego książkę *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 2007.