

Thomas Elsaesser i Malte Hagener w książce *Film Theory: An Introduction Through the Senses* dowodzą – śledząc ewolucję teorii filmu równoczesną z artystyczną ewolucją kina – że metafora filmu jako ramy i jako okna (czy, jak woli Leo Braudy, formuły filmu zamkniętej i otwartej), użyteczna ongiś do rozróżnienia kina opartego na konwencjach gatunkowych od kina realistycznego z całym bagażem tych określeń, współcześnie straciła na znaczeniu. Co więcej, stała się ironicznym, ale mylącym eufemizmem. Przełom cyfrowy uświadamia, że (*materialny*) ekran funkcjonuje jako (*metaforyczne*) okno [*Windows*] na (*imaginacyjną* (*cyber*) *przestrzeń, która jest definitywną negacją przestrzeni*). Wspomniani autorzy penetrują przestrzeń filmową w jej nieustannej historycznej, społecznej i kulturowej zmienności, jako fizyczną, a zarazem dyskursywną przestrzeń zależności między kinem, percepcją widza a cielesnością. Przywołują – nie po raz pierwszy – *Okno na podwórze* Hitchcocka jako kwintesencję dwoistości kina, paradoksu dystansu i uczestnictwa (temu też po części jest poświęcony tekst Agaty Ciastoń). Te paradoksy i fluktuacje myśli teoretycznej znajdują odzwierciedlenie w naszych rozważaniach na temat przestrzeni zamkniętej w kinie, której są przypisane określone konotacje symboliczne.

Seweryn Kuśmierczyk sięga po symbolikę mandali, by opisać strukturę *Wesela* Wyspiańskiego w ekranizacji Wajdy. *Aniol zagłady* Buñuela skłania Krzysztofa Lipkę do refleksji nad analogią wnętrza mieszczańskiego salonu i mieszczańskiej mentalności. Elżbieta Ostrowska-Chmura opisuje organizację przestrzeni wykreowanej przez Greenaway'a w filmie *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* jako narzędzie krytyki społecznej. Klaudia Rachubińska wskazuje na zacieranie granicy między wnętrzem a zewnętrzem w analizie twórczości Cronenberga. Patrycja Włodek w artykule o kobiecej przestrzeni w filmie *noir*, Joanna Chludzińska w tekście o filmie *Gorzkie ły Petry von Kant* Fassbindera i Rafał Syska w odniesieniu do filmów Chantal Akerman definiują genderowe wyróżniki przestrzeni przynależnej bohaterkom filmowym. Przestrzeń zamknięta bywa waloryzowana negatywnie, gdy okazuje się przestrzenią dyskryminacji i wykluczenia. Piszą o tym Maciej Stasiowski w analizie tryptyku Pedra Costy o emigrantach z wysp Zielonego Przylądka i Ewa Drygalska w tekście o filmie afroamerykańskim.

Ostatnia grupa artykułów jest poświęcona przestrzeni zamkniętej jako nasyconemu semantycznie elementowi struktury filmowej. Mateusz Skomorowski omawia znaczenie konfiguracji przestrzennych w antywesternie. Iwona Kolasińska-Pasterczyk przedstawia klasztor średniowieczny jako przestrzeń, w której sacrum zderza się z żądzą władzy. Krzysztof Loska i Alicja Helman wskazują na specyfikę kulturową organizacji przestrzennej i kompozycji kadru w filmach japońskich i chińskich. Twórczość Billa Viola w opisie Andrzeja Pitrusa przywołuje na myśl wspomniane na początku konstatacje Elsaessera i Hagenera o sytuacji w sztuce współczesnej.