

MACIEJ FRANCISZCZAK*
ARKADIUSZ KOZIOROWSKI**

STYL TRANSCENDENTALNY WE WSPÓŁCZESNYM KINIE
FESTIWALOWYM NA PRZYKŁADZIE FILMU
W ŻÓŁTYM KOKONIE (BẾN TRONG VỎ KÉN VÀNG)
PHẠM THIÊN ÂNA

Współczesny krajobraz medialny jest w coraz większym stopniu kształtowany przez transnarodowe procesy. Jednym z najistotniejszych czynników przyczyniających się do tego stanu rzeczy jest sieć międzynarodowych festiwali filmowych, które w ostatnich dekadach stały się złożonymi instytucjami, kształtującymi dzisiejsze kino na całym globie. Badacze tacy jak Cindy Wong zwracali uwagę na preferencje programerów w stosunku do pewnych elementów filmowych. Doprowadziło to do sformułowania pojęcia „filmu festiwalowego”. W niniejszym artykule chcemy zbadać powyższe kwestie, odwołując się do filmu *W żółtym kokonie* Phạm Thiên Ân – wietnamskiej produkcji, nagrodzonej Złotą Kameralą na festiwalu w Cannes. W naszym odczycie zwracamy uwagę na instytucje, które umożliwiły powstanie filmu, oraz powtarzające się motywy społeczne, autobiograficzne i religijne. Co najważniejsze, przeprowadzamy także analizę formalną, odwołując się do pojęć *slow cinema* i stylu transcendentalnego Paula Schradera, udowadniając, że są blisko związane z estetyką „filmów festiwalowych”.

Pojęcie transnarodowości od ponad dwóch dekad cieszy się niezwykłą popularnością w tekstach filmoznawczych. Badacze próbowali definiować je na wiele sposobów, kreśląc rozmaite granice omawianego zjawiska – może dotyczyć ono aspektów produkcyjnych, dystrybucyjnych, ale i przenikać do samego filmu¹. Transnarodowość związana jest z „kulturowymi i ekonomicznymi przepływami w epoce globalizacji, erozją państw narodowych, «światem bez granic» i deterytorializacją”².

DOI: 10.4467/23538724GS.24.029.21058

* ORCID: 0009-0004-4917-8595

** ORCID: 0009-0005-1093-6771

¹ S. Rawle, *Transnational Cinema. An Introduction*, Palgrave, London 2018, s. 2–6. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorów.

² L. Hunt, L. Wing-Fai, *Introduction* [w:] *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, eds. L. Hunt, L. Wing-Fai, Bloomsbury Publishing, London–New York 2008, s. 3.

Rezultatem wymienionych procesów są nasilające się przepływy kapitału, filmowców i produkcji filmowych między wieloma państwami, często oddalonymi od siebie o dziesiątki tysięcy kilometrów. Wielorakie podejścia metodologiczne stosowane przez filmoznawców łączy jednak skoncentrowanie na cechach przekraczających klasyczne pojęcie „kina narodowego”³.

Szczególną rolę odgrywają w tym kontekście festiwale, które w założeniu umożliwiają produkcjom z całego globu dotarcie do szerszego grona publiczności oraz wzbogacenie kolejnych dzieł o dodatkowy kapitał prestiżu. Badacze tego zagadnienia, tacy jak Marijke de Valck, opisują świat współczesnych festiwali jako złożoną sieć⁴, w której obrębie funkcjonują tysiące wydarzeń na całym świecie. W pewnym sensie można mówić o osobnym kanale dystrybucyjnym, „festiwalowym obiegu”. Filmy rozpoczynają swoją wędrówkę na największych branżowych imprezach, przemierzając następnie coraz mniejsze wydarzenia, aby akumulować recepcję krytyczną i prestiż, ułatwiające późniejsze etapy dystrybucji⁵. Oczywiście działalność tych wydarzeń nie jest współcześnie ograniczona do organizacji przeglądu filmów. Niezwykle istotne pozostają też odbywające się równoległe targi, na których producenci, dystrybutorzy i agenci sprzedaży z różnych krajów mogą dokonywać rozmaitych transakcji.

Z biegiem czasu festiwale zaczęły oddziaływać także bezpośrednio na proces tworzenia kina. Dzieje się to za sprawą powiązanych z nimi funduszy, takich jak holenderski Hubert Bals Fund czy Berlin World Cinema Fund. Oba wymienione programy kierowane są głównie do krajów globalnego południa. Jednocześnie tworzy się inicjatywy wspierające samych twórców w rozwoju ich projektów i karier. Jedną z nich jest na przykład, powiązany z Cannes, La Résidence, w ramach którego młodzi reżyserzy mogą przez cztery miesiące rozwijać scenariusz swojego debiutu lub drugiego filmu. Uczestnicy pracują w Paryżu pod okiem mentorów, a także mają szansę nawiązać kontakty z producentami. Skupienie na autorach wpisuje się w szerszą politykę festiwali, których organizatorzy nieustannie poszukują nowych talentów, a następnie wiążą ich ze sobą w symbiotycznej relacji⁶.

Ten stan rzeczy ma oczywiście swoje zalety oraz wady. Z jednej strony zapewnia widownię i fundusze filmom, które ze względu na swoją niekonwencjonalną formę czy kontrowersyjną treść mogłyby nie odnaleźć się w rodzimej dystrybucji. Dzięki temu swoją działalność mogą prowadzić artyści wyklęci przez lokalną cenzurę, tacy

³ *Ibidem*.

⁴ De Valck odwołuje się tutaj do teorii aktora-sieci Bruno Latoura. Zob. M. de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

⁵ T. Elsaesser, *Sieć festiwali filmowych. Nowa topografia kina europejskiego*, tłum. A. Pospieszynska, M. Rawska [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 247.

⁶ D. Ostrowska, *International Film Festivals as Producers of World Cinema*, „Cinéma & Cie” 2010, vol. 10, no. 14–15, s. 140–150.

jak np. chiński dokumentalista Wang Bing. Z drugiej jednak strony zwraca się uwagę, iż takie programy budują nowy rodzaj zależności między zachodnimi instytucjami kulturalnymi a artystami, którzy tworzą już nie dla swoich rodaków, a dla widzów w Europie⁷. Sukces festiwalowy niejednokrotnie nie przekłada się bowiem na wyraźny sukces rynkowy, co czasem bywa konsekwencją specyficznego charakteru tych filmów⁸. W efekcie wspomniane procesy przyczyniają się do tworzenia grupy reżyserów-autorów o międzynarodowej proveniencji. Przykłady takich życiorysów można by mnożyć – Rithy Panh, Davy Chou, Pen-Ek Ratanaruang czy Trần Anh Hùng. Ten ostatni, choć pochodzi z Wietnamu, w dzieciństwie przeprowadził się do Francji. Był związany z tamtejszą branżą do tego stopnia, że przy jego debiucie – *Zapachu zielonej papai* (*Mùi du đu xanh*, 1993) – Ho Chi Minh odtworzono w paryskim studio. Film został nagrodzony Złotą Kameralą (dla najlepszego debiutu reżyserskiego) na festiwalu w Cannes⁹. Z kolei jego późniejszy *Ryś* (*Xích Lô*, 1995), którego w Wietnamie zablokowała cenzura, na Festiwalu w Wenecji nagrodzony został Złotym Lwem. W ten sposób Trần stał się najbardziej rozpoznawalnym reżyserem spośród *viết kiều* – Wietnamczyków żyjących na emigracji, którzy w tamtym okresie zaczęli tworzyć filmy związane z krajem pochodzenia, takie jak *A Tale of Love* (1995, reż. Trịnh Thị Minh Hà) czy *Three Seasons* (*Ba Mùa*, 1999, reż. Tony Bui).

Niektórzy badacze wysuwają w stosunku do sieci festiwalowej zarzut generalnego eurocentryzmu. Oczywiście należy zauważyć wysiłki organizatorów festiwalu w innych częściach świata. W Azji największe takie wydarzenia odbywają się w Hong-Kongu, Szanghaju i Pusan. Wciąż jednak trudno porównywać prestiż owych imprez z wydarzeniami w Cannes, Wenecji i Berlinie¹⁰. Ten eurocentryzm znajduje swoje odbicie także w selekcji filmów. Kinematografie regionu Azji Południowo-Wschodniej znalazły swoje stałe miejsce w programach wymienionych festiwalu dopiero w latach 90. XX w.

Jednym z często dyskutowanych pojęć w tym kontekście jest „film festiwalowy”. Używa się go w stosunku do produkcji, które pozostają w sposób szczególny związane z obiegiem festiwalowym. Termin ten może odnosić się do obrazów

⁷ Zob. T. Falicov, *Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video* [w:] *Locating Migrating Media*, eds. G. Elmer, C. Davis, J. Marchessault et al., Lexington Books, Lanham 2010, s. 3–21.

⁸ Na przykład nagrodzony Złotą Palmą *Wujek Boonmee, który potrafi przywzroć swoje poprzednie wcielenia* (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2010, reż. Apichatpong Weerasethakul) zajmuje dopiero 164 miejsce na liście najwyższych box-office'ów 2010 r. w Tajlandii.

⁹ J. Brennan, *Helping His Country Find a Voice: Director: Tran Anh Hung brings the unspoken side of Vietnam to the screen in this quiet film, set in 1951 Saigon*, 2.02.1994, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-02-02-ca-18213-story.html> (dostęp: 15.10.2024).

¹⁰ J. Stringer, *Film festivals in Asia. Notes on history, geography, and power from a distance* [w:] *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, eds. M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, Routledge, London–New York 2016, s. 34–48.

wyprodukowanych przy wsparciu (finansowym lub merytorycznym) tych wydarzeń¹¹. Rick Altman z kolei zwraca uwagę, że określenie to bywa stosowane jako nazwa gatunku, określanego nie poprzez elementy tekstualne, a przez odwołanie do sposobu wyświetlania¹². Natomiast najczęściej wykorzystuje się ten termin jako zarzut w stosunku do filmów przeznaczonych specjalnie do osiągnięcia sukcesu na festiwalach¹³ – czy to przez czynniki produkcyjne, takie jak planowanie daty premiery na czas trwania konkretnego wydarzenia, czy też poprzez sięganie po tematy i zabiegi formalne, preferowane przez wybrane imprezy. Najbardziej wyczerpujący opis tego zjawiska zaproponowała hongkońska badaczka Cindy Wong. Jej strategią była analiza cech wspólnych tych filmów, które odnosiły sukcesy na międzynarodowych festiwalach w latach 2000. i pod koniec ubiegłego stulecia. W tym sensie, stwierdza, trudno określić „film festiwalowy” gatunkiem, gdyż podlega on daleko posuniętej ewolucji i płynności, wynikającej z zapotrzebowania na nowe „odkrycia”¹⁴.

Można jednak wskazać pewne cechy preferowane przez programatorów. Jest to ogólny minimalizm, skromne i naturalistyczne *mise-en-scène* oraz oszczędność zabiegów formalnych – kamera często fotografuje przestrzeń w szerszych planach. Często twórcy obserwują uważnie codzienność postaci, bez zdradzania ich motywacji, trudno więc, by widz mógł się z nimi identyfikować. Ponadto główne role niejednokrotnie odgrywają naturszczycy. Narracja jest otwarta, niestandardowa, wymaga od odbiorcy większej aktywności, gdyż często stosuje się elipsy i niedopowiedzenia, a jednocześnie wiele scen nie ma fabularnego umotywowania. Jeżeli już wplatane są elementy klasycznych gatunków, to zwykle pozostają silnie samoświadome. Poruszane tematy są raczej poważne. Wśród nich badaczka wymienia cierpienie, przemijanie i stratę. Ceni się także kontrowersje i podejmowanie kwestii przekraczających tabu. Oczywiście istnieje wiele filmów, które mają jedynie część z powyższych atrybutów, a zdobyły uznanie na festiwalach. I chociaż omawiane zjawisko bywa często krytykowane, to jak zauważa Thomas Elsaesser, wytwarza ono „relatywnie stabilny horyzont oczekiwań” i umożliwia małym, niekomercyjnym filmom dotarcie do widzów na całym świecie¹⁵.

Śledząc powyższy opis strategii festiwalowych, można zauważyć, że wspomniane cechy odnoszą się także do kina powolności – *slow cinema*. Cindy Wong nie wspomina tego terminu, nie jest to jednak zaskakujące, gdyż dyskurs akademicki wokół tego zagadnienia wyklarował się dopiero w ubiegłej dekadzie, dzięki działalności

¹¹ W ten sposób badają je Marijke de Valck i Tamara Falicov: M. de Valck, *Film Festivals...*, s. 181; T. Falicov, *The “festival film”. Film festival funds as cultural intermediaries* [w:] *Film Festivals...*, s. 209–229.

¹² R. Altman, *Film/genre*, British Film Institute, London, s. 91.

¹³ Tak rozumie to na przykład Thomas Elsaesser: T. Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych...*, s. 249.

¹⁴ C. Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Jersey–London 2011, s. 65–99.

¹⁵ T. Elsaesser, *Sieć festiwalu filmowych...*, s. 249.

badaczy, takich jak: Michael Ciment, Jonathan Romney, Matthew Flanagan i James Quandt¹⁶. Niezależnie od siebie zauważyli oni, że choć opisywane przez nich zjawisko jest nowe, to jego korzeni można szukać już w latach 40.¹⁷ Począwszy od lat 90., estetyka *slow cinema* rozwijała się symultanicznie i autonomicznie na całym świecie, narodziła się bowiem samoistnie, a nie w wyniku spójnego manifestu artystycznego. Globalność tego nurtu związana jest z jego rozpowszechnieniem poprzez obieg festiwalowy; stał się transnarodowy i uniwersalny. *Slow cinema*, choć łatwe do intuicyjnego rozpoznania, nie jest jednolite tematycznie i stylistycznie, a każdy reżyser¹⁸ wyraża je w innej, charakterystycznej dla siebie poetyce. Przez tę heterogeniczność jego zakres pojęciowy definiowany jest przede wszystkim przez opisanie wybranych cech dystynktywnych tej estetyki i wyliczenie realizujących ją twórców¹⁹. Matthew Flanagan za najważniejsze wyznaczniki *slow cinema* uważa „stosowanie (często ekstremalnie) długich ujęć, pozbawione centrum i niedopowiedziane sposoby opowiadania historii oraz wyraźny nacisk kładziony na ciszę i codzienność”²⁰. A rozpatrując tę estetykę ze względu na jej funkcję, pisze, że ustanawia ona kino:

które zmusza nas do wycofania się z kultury szybkości, zmodyfikowania naszych oczekiwań wobec narracji filmowej oraz fizycznego dostrojenia się do przemyślanego rytmu. (...) Jeśli chodzi o opowiadanie historii, znana [powszechnej widowni – M.F.] hegemonia dramatu, konsekwencji i motywacji psychologicznych ulega złagodzeniu, osiągając punkt, w którym wszystko (treść, wykonanie, rytm) staje się równoważne w przedstawieniu²¹.

¹⁶ Zob. *Slow Cinema*, eds. T. de Luca, N.B. Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, s. 1–2. Na polskim gruncie istotną pozycję w dyskursie nad *slow cinema* zajmują badania Rafała Syski podsumowane w jego publikacji: *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.

¹⁷ Jako podwaliny pod *slow cinema* wskazuje się najczęściej włoski neorealizm, twórczości Yasujiro Ozu, Roberta Bressona, Carla Theodora Dreyera, Michelangelo Antonioniego, Chantal Akerman i Andrieja Tarkowskiego. Zob. E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Springer, Cham 2018, s. 10.

¹⁸ Mimo iż *slow cinema* jest nurtem wyraźnie promującym postawę reżysera-autora, da się wyróżnić wiele jego narodowych podgatunków, takich jak: rumuńska nowa fala, irańska nowa fala, amerykańskie Sundance, nurt tajwański, japoński itd.

¹⁹ W dyskursie filmoznawczym istnieje wiele katalogów przedstawicieli *slow cinema*. Zob. m.in.: S.H. Lim, *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2014, s. 14; M. Flanagan, 'Slow Cinema': *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, University of Exeter, doctoral thesis, niepubl., s. 8–9, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/4432/FlanaganM.pdf> (dostęp: 15.10.2024); P. Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Oakland 2018, s. 32.

²⁰ M. Flanagan, *16:9 in English. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, https://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (dostęp: 15.10.2024).

²¹ *Ibidem*.

Celem *slow cinema* nie jest zaangażowanie widza w historię. Wręcz przeciwnie, jest nim „znudzenie go”²², zawieszenie widowni w „martwym czasie”²³, celebrowanie jego upływu. Reżyserzy wytwarzają ten efekt poprzez redukcję lub rezygnację ze środków wpływających na emocje odbiorców – muzyka nie jest ilustracyjna, a montaż wyrazisty, akcja zostaje oddramatyzowana, nade wszystko zaś kluczowe są długie ujęcia. Nie definiują one jednak *slow cinema per se*, bo spotkać je można także w filmach głównego nurtu, gatunkowych i rozrywkowych. Ujęcie nie ma być długie jako takie (trudno bowiem określić, czy jest długie, gdy nie ma zewnętrznego punktu odniesienia), istotniejsze od jego nominalnej długości jest „sprawianie, że coś trwa dłużej, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni”²⁴ – „marnotrawne” przedłużenie czasu trwania”²⁵. Mimo że celem *slow cinema* jest znudzenie widza, to paradoksalnie podstawowym jego zamierzeniem jest zachęcenie go do czynnego uczestnictwa w tej nudzie oraz zaangażowania w refleksję i kontemplację wykraczającą poza ramy projekcji.

Z Lâm Đồng do Cannes

Opisywane powyżej zjawiska znajdują swoje praktyczne odbicie w przykładzie wietnamskiego filmu *W żółtym kokonie* (*Bên trong vỏ kén vàng*, 2023), wyreżyserowanego przez debiutującego w pełnym metrażu Phạm Thiên Ân. Dzieło to z łatwością można wpisać w ramy transnarodowości – niewątpliwie jest filmem festiwalowym (w różnych rozumieniach tego terminu). Obraz zresztą odniósł na tym polu znaczny sukces. Jego premiera miała miejsce w canneńskiej sekcji Directors’ Fortnight, a Jury nagrodiło Ân Złotą Kameralą. Warto zatem bliżej przyjrzeć się procesom, które stoją za jego produkcją, oraz poetyce samego filmu, wielokrotnie opisywanej w kategoriach *slow cinema*.

Przed wejściem w świat filmu Ân studiował informatykę w Ho Chi Minh. Nie ukończywszy jednak tych studiów, zaczął chwytac się różnych zajęć, zajmował się między innymi montowaniem reportaży ślubnych. Razem z przyjaciółmi – Đinh Duy Hungiem i Trần Văn Thi kręcili także własne krótkie metraże. Dzięki wsparciu rządowego programu, ich czternastominutowy *Stay Awake, Be ready* (*Hãy tỉnh thức & sẵn sàng*, 2019) miał premierę w Cannes. Stanowi on wariant pierwszej sceny pełnometrażowego debiutu Ân – trzech mężczyzn rozmawia wieczorem przy stoliku, a na ulicy obok dochodzi do wypadku. Dzięki obecności w pobocznej sekcji reżyser został zakwalifikowany do programu Focus COPRO’ organizowanego przez

²² P. Schrader, *Transcendental Style*..., s. 20.

²³ *Ibidem*, s. 9.

²⁴ *Ibidem*, s. 11.

²⁵ M. Flanagan, *‘Slow Cinema’*..., s. 214.

francuski festiwal²⁶, w trakcie którego poznał swojego producenta – Singapurczyka Jeremy'ego Chua²⁷. Projekt *W żółtym kokonie* dostał się także do programu Open Doors Hub, który ma ułatwiać poszukiwanie funduszy, a organizowany jest przez festiwal w Locarno. W rezultacie film koprodukowały firmy z Hiszpanii i Francji, a współfinansowały go granty z Singapuru, Francji i wspomnianego Hubert Bals Fund. Współpraca z tak wieloma podmiotami była związana z licznymi naciskami. Ân wspomina, że musiał napisać stanowczy list do jednej z francuskich producentek z prośbą o niewtrącanie się w jego decyzje narracyjne. Odrzucał też prośby organizatorów jednego z funduszy o doprecyzowanie pewnych wątków fabularnych²⁸.

W żółtym kokonie opowiada historię Thiêna, który w wyniku niespodziewanej śmierci szwagierki Hành w wypadku motocyklowym musi przejąć opiekę nad swoim bratankiem Đạo, cudem ocalałym z tego wypadku. Opuszcza Ho Chi Minh i zabiera go do swojej rodzinnej wsi w prowincji Lâm Đồng, by pogrzebać zmarłą i odnaleźć ojca chłopca – Tâma. Przyjazd w rodzinne strony wiąże się z powrotem wspomnień z jego młodości, dotyczących głównie niezrealizowanej miłości do Thảo, która w międzyczasie wstąpiła do zakonu. Cisza prowincji i kolejne spotkania z napotkanymi ludźmi zmuszają go do konfrontacji z własnymi wątpliwościami duchowymi i kryzysem egzystencjalnym.

Trudno nie zauważyć, że opowieść cechuje rys autobiograficzny. Bohater nosi drugie imię reżysera, obaj też wyemigrowali z Lâm Đồng do Ho Chi Minh, by zająć się montażem reportażu ślubnych²⁹. Film nagrywany był w obu tych miejscach przez okres trzech lat. Jak zauważała Cindy Wong, festiwale przychylniej patrzą na produkcje noszące ślad autentyczności³⁰. W filmie *W żółtym kokonie* realizatorzy składają w ten sposób hołd swojej małej ojczyźnie, odrysowując różne detale regionu, takie jak uprawa jedwabiu, obecność mniejszości etnicznej Koho i duże wpływy katolicyzmu³¹. Do głównych ról wybrano także lokalnych naturszczyków, a mężczyzna, który opowiada o walkach z Vietcongiem, jest prawdziwym weteranem.

Tytuł filmu odnosi się do kokonów jedwabników. Jako forma przejściowa między larwą a motylem oznacza szeroko rozumianą przemianę. Z drugiej strony

²⁶ *Focus Copro* [katalog wydarzenia], cdn-medias.festival-cannes.com/uploads/sites/2/2024/03/focus-copro-2019-line-up.pdf (dostęp: 15.10.2024).

²⁷ S. Wong, *The journey of Cannes award-winner 'Inside The Yellow Cocoon Shell' by Vietnam's Pham Thien An*, 8.09.2023, www.screendaily.com/features/the-journey-of-cannes-award-winner-inside-the-yellow-cocoon-shell-by-vietnams-pham-thien-an/5185619.article (dostęp: 15.10.2024).

²⁸ C. Aguilar, *How Do You Make the Year's First Cinematic Masterpiece? First, Consider It an Act of Faith*, 6.02.2024, www.indiewire.com/features/interviews/inside-the-yellow-cocoon-shell-pham-thien-an-interview-1234951204/ (dostęp: 15.10.2024).

²⁹ L. Nguyen, *Phạm Thiên Ân: From 'Yellow Cocoon' to Cannes*, www.texasobserver.org/pham-thien-an-inside-yellow-cocoon/ (dostęp: 15.10.2024).

³⁰ C. Wong, *Film Festivals...*, s. 82–85.

³¹ S. Wong, *The journey of Cannes award-winner...*

metamorfoza ta może być stale odwlekana. Sam reżyser zauważa, że kokon można rozumieć jako symbol stagnacji albo pułapkę, która ogranicza człowieka, kierując jego uwagę na niekończącą się pogoń za uznaniem i pieniędzmi³².

Miejsce akcji jest jednak nie tylko realistycznym settingiem, ale bezpośrednio odnosi się do najważniejszych tematów w filmie. Lokacje wpływają na wnętrze bohatera. Ho Chi Minh, które obserwujemy przez pierwsze pół godziny, jest hałaśliwe i tłoczne, a chaotyczne trajektorie ludzi i skuterów prowadzą do tragicznej śmierci Hân. Bohater, imigrant z małej miejscowości, wydaje się nie być w najlepszym momencie życia: pracuje do późna w małym wynajmowanym pokoju, ma słaby kontakt z rodziną, której jedna część pozostała na wsi, a druga wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych³³. Moment przejścia z miasta do prowincji Lâm Đồng zostaje zaznaczony wyraźnym cięciem: widok na ruchliwą ulicę zmienia się w długie statyczne ujęcie, ukazujące mgłę okrywającą górzystą panoramę. Wytrącenie z krątaniny codziennego życia i powrót do naturalnych krajobrazów prowincji jest czynnikiem, który przekierowuje uwagę Thiêna na kwestie egzystencjalne.

Nawet pobieżny ogląd *W żółtym kokonie* wystarczy, by ujawniły się skumulowane w nim wątki bezpośrednio odnoszące się do kwestii wiary i religii. Osadzenie akcji w katolickiej społeczności Wietnamu³⁴ jest świadomą decyzją Phạm Thiên Ân, by tematyka i symbolika chrześcijańska były w filmie obecne *expressis verbis*. Peter Bradshaw już w tytule swojej pochlebnej recenzji dla „The Guardian” stwierdził, że ten: „klejnot *slow cinema* to cudowna medytacja nad wiarą i śmiercią”³⁵. Samo otwarcie filmu zapowiada ten kierunek: „W hałaśliwym, tętniącym życiem mieście Thiên (Lê Phong Vũ) prowadzi niespieszną rozmowę ze swoimi przyjaciółmi na temat religijnej wiary i sensu życia (...), gdy zostają nagle oszołomieni ogłuszającym wypadkiem motocyklowym zaledwie kilka metrów dalej”³⁶; w którym, jak się później okazuje, ginie właśnie Hân. Jej śmierć jest katalizatorem wędrówki bohatera, prowokującym go do namysłu nie tylko nad kwestią żałoby i śmierci, ale także nad jego miejscem w świecie i wpływającym na jego stosunek do wiary.

³² *Finding context the most challenging aspect: Director Phạm Thiên Ân on his award-winning movie*, [b.a.], 7.06.2023, vietnamnews.vn/life-style/1548774/finding-context-the-most-challenging-aspect-director-pham-thien-an-on-his-award-winning-movie.html (dostęp: 15.10.2024).

³³ To też autobiograficzny wątek, bo reżyser mieszka dziś z rodziną w Teksasie.

³⁴ W Wietnamie praktykujący katolicy stanowią mniejszość religijną (6–7% – ok. 7 mln.), która pod względem liczby wyznawców i tak jest piątą największą wspólnotą w całej Azji. Zob. U.S. Department of State, *2021 Report on International Religious Freedom: Vietnam*, <https://www.state.gov/reports/2021-report-on-international-religious-freedom/vietnam/> (dostęp: 15.10.2024).

³⁵ P. Bradshaw, *Inside the Yellow Cocoon Shell review – jewel of slow cinema is a wondrous meditation on faith and death*, 5.03.2024, <https://www.theguardian.com/film/2024/mar/05/inside-the-yellow-cocoon-shell-review-jewel-of-slow-cinema-is-a-wondrous-meditation-on-faith-and-death> (dostęp: 15.10.2024).

³⁶ *Ibidem*.

W trakcie swojej podróży Thiện (często dosłownie) otoczony jest przez katolickie artefakty kulturowe: msze, obrzędy, przestrzenie sakralne, rozliczne dewocjonaia, nade wszystko jednak przez świadectwa wiary napotkanych osób. Również w warstwie wizualnej zawierają się symbole ewokujące chrześcijańskie skojarzenia, a przyjęcie estetyki *slow cinema* skłania do kontemplacji i kieruje ku transcendencji. Widz wraz z Thiệnem uczestniczy we mszy za zmarłą Hạnh, szczególnie wyeksponowano homilię przedstawiającą świadectwo jej pobożnego życia; w innej scenie umieszczono kluczowy moment celebracji – transsubstancjację. W *Żółtym kokonie* ukazują też inne nabożeństwa lokalnego Kościoła, głównie żałobne. Protagonista przy wielu okazjach trafia do różnych sakralnych przestrzeni: kościoła, kaplicy, na cmentarz, a bratanek zapisuje do katolickiego przedszkola. Odwiedza też domy gorliwych katolików, których dewocję dodatkowo ujawniają prywatne ołtarzyki, figurki Matki Boskiej i wiszące na ścianach wizerunki świętych (w tym podwójny portret z kanonizacji Jana Pawła II i Jana XXIII).

W filmie Ana zwornikiem fabuły jest poszukiwanie brata Thiệna – Tâma. Jest to przy tym kino drogi – gatunek, po który często sięga *slow cinema*. Przyjęło się uważać, że filmy drogi, nawet te niereprezentujące wprost tej estetyki, traktują podróż jedynie jako pretekst do czegoś innego. Nie inaczej jest w przypadku *W żółtym kokonie* – właściwy temat historii ujawnia spotkanie w podróży starsza kobieta. Gdy Thiện pyta ją, czy widziała jego brata, odpowiada mu: „Dlaczego szukasz go dopiero teraz?”. I dopowiada, że ma na myśli poszukiwanie jego samego i jego własnej duszy, bo „czasem jest jedyną rzeczą, której potrzebujesz”. Ujawnia protagoniście mistyczną wizję zaświatów, której doszła po doświadczeniu z pogranicza śmierci, i daje świadectwo swojego nawrócenia. Jej bezpośredni apel wzywający Thiệna przede wszystkim do odnalezienia Boga podsumowuje kilka innych wcześniejszych spotkań i świadectw, które usłyszał w ciągu podróży, rozpoczętej po deklaracji wyrażonej w jego pierwszych słowach w filmie. Rozmawiając z przyjaciółmi w scenie otwierającej, bohater określił swój profil: „Istnienie wiary jest dwuznaczne. Chcę wierzyć, ale nie mogę”. W innej scenie młody Đạo pyta wujka, czym jest niebo i „co to jest wiara?”, Thiện odpowiada, że „wiara to to, czego szukam”. Bohater przedstawia się jako agnostyk szukający Boga. Słyszy o nim w kościele, swoje świadectwo daje wyniszczony weteran wojny wietnamskiej, a była dziewczyna, Thảo – po rozstaniu z Thiệnem – oddała swoje życie Bogu i wstąpiła do klasztoru. Okazuje się także, że wielki nieobecny filmu – Tâma – przed poślubieniem Hạnh wstąpił do seminarium, by rozeznaczyć swoje powołanie. Są to tylko drogowskazy na jego drodze. To, czy bohater podąży ostatecznie za ich śladem – typowo dla *slow cinema* – nie zostaje dopowiedziane.

Dopełnieniem opisanych powyżej elementów treściowych jest symbolika wizualna, którą operuje *W żółtym kokonie* reżyser. Najbardziej plastyczne jest *tableau vivant* odtwarzające obraz Caravaggia – *Niewierny Tomasz*. Weteran zajmuje miejsce Chrystusa, a Thiện – wątpliwego apostoła. Charakterystyczne dla barokowego malarza

światłocienie pojawiają się także w wielu innych scenach filmu i symbolicznie odnośzą się do kondycji życiowej protagonisty. Do dualnej symboliki nawiązuje także retrospektywna scena dialogu między Thiênem i Thão – wówczas parą zakochanych. Bohaterka mówi: „Czuję się zakłopotana, duszę się. Jakby otaczała mnie gęsta chmura. Uniemożliwia mi dotarcie do światła. Nie mogę istnieć jednocześnie w świetle i w ciemności. Ten świat kusił mnie wystarczająco długo”. Fragment ten z jednej strony zapowiada podjętą przez nią decyzję o wstąpieniu do klasztoru, z drugiej strony tłumaczy wszechobecną w filmie mgłę, przez którą co jakiś czas przebija jednak światło. Wyrażna jest także symbolika zwierzęca, czerpiąca zarazem z ornamentyki chrześcijańskiej i lokalnego animizmu. Wielokrotnie kadr w całości wypełniają piejące koguty, ryby wijące się w sieci, scenę spaceru-snu kończą czarne bawoly blokujące przejście, z kolei w następnej – już na jawie – dalszą drogę wskazują Thiênowi jedwabniki, by idąc ich tropem mógł dojść do wieloznacznego finału. Po dotarciu do nowej rodziny Tâma (którego bohater i tak nie zastaje), protagonista zanurza się w zbiegu rzek i układa się w niej jak figurka ukrzyżowanego Chrystusa (którą wcześniej spostrzegł na dnie innego wartkiego potoku). Pham Thien Ân zapytany o znaczenie religijnego wymiaru w jego filmie stwierdził:

Staralem się pokazać wiarę jako coś więcej niż zwykłe narzędzie narracyjne lub konceptualne pojęcie. (...) Nie chciałem wykorzystywać katolickiej symboliki, po prostu dlatego, że pojęcie wiary stało się kluczowe dla rozwoju mojej historii. To powietrze mojego filmu, jego oddech i jego rdzeń³⁷.

Od *słow cinema* do stylu transcendentального

Duchowość jest ważna w *W żółtym kokonie*, bo pogłębia narrację i uwydatnia styl. Treść i forma dopełniają się wzajemnie w celu doprowadzenia widza do kontemplacji. Kluczową rolę odgrywa w tym procesie upływ czasu, jego uobecnienie się w percepcji widza. Andriej Tarkowski napisał, że dzięki niemu:

bardzo wyraźnie zdajemy sobie sprawę, że obraz widziany w kadrze nie wyczerpuje swojego znaczenia w warstwie wizualnej, lecz sugeruje obecność rzeczywistości istniejącej w sposób nieograniczony poza kadrem; sugeruje obecność życia. (...) Prawdziwy film – z dokładnie utrwalonym na taśmie czasem – wychodzi poza ramy kadru i żyje w czasie, jeżeli czas żyje w nim³⁸.

³⁷ Ł. Mańkowski, *Lucid Transitions: A Conversation with Pham Thien An*, 19.06.2024, <https://mubi.com/en/notebook/posts/lucid-transitions-a-conversation-with-pham-thien-an> (dostęp: 15.10.2024).

³⁸ A. Tarkowski, S. Kuśmierczyk, *Czas utrwalony / Tarkowski*, przeł. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Warszawa 2007, s. 124–125.

Choć medytacja nad czasem jest podstawowym efektem oczekiwanym przez twórców z nurtu *slow cinema*, to film *Âna* idzie o krok dalej – w kierunku transcendencji. Realizuje tym samym fundamentalne założenie stylu transcendentalnego (cytowanego już) Paula Schradera – „który w zwierciadle człowieka wyraża coś z Transcendentnego”³⁹.

Należy nadmienić, że Paul Schrader używa „opatentowanego” przez siebie pojęcia stylu transcendentalnego w bardzo elitaryzującym zakresie, niejako zawłaszczając je dla wybranych przez siebie twórców. Odwołanie się do niego w przypadku analizy *W żółtym kokonie* nie będzie jednak sprzeczne z myślą przewodnią autora, gdyż nowe wydanie⁴⁰ swojej kanonicznej książki *Transcendental Style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*⁴¹ zogniskował on właśnie wokół *slow cinema*. Z tego powodu Schradera często wspomina się przy okazji analizy tej estetyki. Styl transcendentalny najlepiej tłumaczyć przez jego trzy podstawowe komponenty, którymi są: „codziennność” (*the everyday*), „rozbieżność” (*disparity*) i „stasis” (staza)⁴². Wszystkie one wzajemnie się uzupełniają, a w rezultacie opowiadają spójną historię ewokującą transcendencję. Z perspektywy *slow cinema* najważniejsza wydaje się codzienność, a w zasadzie „celebracja codzienności”, czyli „skrupulatne przedstawienie nudnych, banalnych miejsc codziennego życia. (...) Codziennność celebrytuje goły próg egzystencji, te banalne zdarzenia, które oddzielają żywych od umarłych, fizyczność od materii, te zdarzenia, które tak wielu ludzi utożsamia z samym życiem”⁴³. To wspomniany „martwy czas”. Tym, co wyraża codzienność w stylu transcendentalnym i zarazem w *slow cinema*, jest statyczność, monotonia, nijakość i przewidywalność. Jej znaczenie podkreślali także m.in. cytowani Cindy Wong i Matthew Flanagan.

Celebrację czasu codzienności *slow cinema* osiąga dzięki swojej cesze dystynktywnej – przedłużonym ujęciom. Spoglądając najpierw na same liczby, trzygodzinne *W żółtym kokonie* złożone jest raptem z 69 ujęć, których uśredniony czas trwania wynosi 2 minuty 30 sekund. Aż jedenaście z nich trwa powyżej „ekstremalnych” 5 minut, z których dwa mają po 12 minut, a najdłuższe – ponad 24. Najkrótsze ujęcia to kilkunastosekundowe panoramy przyrody i trzy trwające mniej niż 10 sekund detale. Jednak nawet one, z racji ich statyczności, budzą wrażenie przedłużonych, co unaocznia wspomniany prymat długości subiektywnego odczucia nad obiektywnym czasem trwania. Pojedyncze ujęcie potrafi stanowić w *W żółtym kokonie* całą scenę, a dwudziestoczworominutowe ujęcie zaczynające się rozmową Thiëna

³⁹ Transcendentny, nazywany też Świętym (The Holy), jest u Schradera uogólniającym synonimem Boga i Absolutu. Zob. P. Schrader, *Transcendental Style...*, s. 35–38.

⁴⁰ Chodzi o esej *Rethinking Transcendental Style*, stanowiący wstęp do cytowanego wydania. Zob. *ibidem*, s. 1–33.

⁴¹ Do znacznego spopularyzowania myśli Paula Schradera w Polsce przyczyniła się Mariola Marczak. Zob. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Arcana, Kraków 2000, s. 32–40.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 67–77.

⁴³ *Ibidem*, s. 67.

z Trungiem zawiera w sobie jeszcze dwie quasi-sceny: długą jazdę na skuterze i rozmowę z weteranem. Phạm Thiên Ân, podobnie jak nestor *slow cinema* Béla Tarr, „używa długich ujęć na przemian, aby stworzyć wrażenie immersji lub, przeciwnie, wyalienować widza poprzez jednostajny ruch kamery, albo statyczne kompozycje, bądź poprzez uniezależnienie kamery od ruchu postaci”⁴⁴. Przy użyciu tych samych środków, ale zależnie od kontekstu, w scenie-ujęciu z *W żółtym kokonie* można się zanurzyć, dochodząc do oszczędnie dawkowanych emocji, lub z niej wyobcować, odtwarzając w sobie stan duchowego zagubienia Thiêna.

Według cytowanego fragmentu z *Czasu utrwalonego* Tarkowskiego czas może uobecniać się także w nieruchomym kadrze. Szerokokątne obrazy sprawiają, że „kadr nie kieruje wzrokiem widza; pozwala mu [po nim – M.F.] wędrować”⁴⁵. Można by określić to za André Bazinem jako „demokratyzacja wizji”. Widz sam montuje sobie film, w zależności od tego, na co spojrzy. Ân i jego operator – Đinh Duy Hung zdecydowali się nieco „uatrakcyjnić” statyczność kadru poprzez konsekwentne wprowadzanie do filmu bardzo spowolnionego ruchu kamery, która nieśpiesznie odsłania kolejne zakamarki filmowanej przestrzeni, czyniąc z niej w ten sposób pełnoprawnego bohatera ich obrazu. Przejścia kamery z zewnątrz do wnętrza, jazdy podążające płynnie za protagonistą albo stopniowe wprowadzanie go w obręb kadru, zmiany planów i perspektyw oraz najazdy na elementy scenografii są w *W żółtym kokonie* substytutem montażu, ale wydłużają one ujęcie do granic deskryptywności, dostarczając o nim tyle informacji, ile tylko się da. To uszczegółowienie jest środkiem do psychizacji przestrzeni, która opisuje to, czego Thiên poszukuje. Wyraźnie egzemplifikują to choćby częste widoki zamglonych gór albo opisywane wcześniej dewocjonalia rozlokowane w domach postaci.

W paradygmacie *slow cinema* diegetyczne dźwięki otoczenia zwykły dominować nad dialogiem (obraz zamiast słów). Podobnie jednak jak w przypadku czasu trwania istotniejszy wydaje się kontekst i rola udźwiękowienia. *W żółtym kokonie* – jak w wielu innych filmach w obrębie tej estetyki – dialogów jest stosunkowo dużo i stanowią sedno wielu scen. Z reguły są one wydzielone kilkuminutowymi interwałami odgłosów tła. Treść prowadzonych rozmów również opóźnia akcję, a nie posuwa ją do przodu. Są to często rozmowy blahe, przyziemne, zdawałoby się – redundantne. Opierają się bowiem na kanwie Schraderowskiej codzienności, w której co jakiś czas dochodzi jednak do rozbieżności

między człowiekiem a jego otoczeniem. (...) Ta rozbieżność jest rosnącym pęknięciem na matowej (nudnej) powierzchni codziennej rzeczywistości, (...) widz podejrzewa, że w życiu może być coś więcej niż egzystencja z dnia na dzień. (...) Zaczyna czuć, że nie

⁴⁴ A.B. Kovács, *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*, Wallflower Press, New York 2013, s. 55.

⁴⁵ P. Schrader, *Transcendental Style...*, s. 12.

wszystko jest w porządku w tym banalnym świecie. Jest w stanie oczekiwania; poszukuje wskazówek⁴⁶.

A tymi ostatnimi są wysłuchiwanie przez Thiệna w milczeniu świadectwa wiary napotkanych osób. Pod ich wpływem „nuda” jego codzienności zaczyna wieść ku transcendencji. Jej wyrazem jest *stasis*, reprezentujące „nowy” świat, w którym duchowość i fizyczność mogą współistnieć, wciąż w napięciu i nierozwiązane, ale jako część większego schematu, w którym wszystkie zjawiska są mniej lub bardziej wyraziste dla większej rzeczywistości – Transcendentnego⁴⁷. Stazą jest zamrożona w Bressonowskim stylu część ostatniego ujęcia, w którym Thiệna zanurza się w płynącej wodzie. Są nią też choćby majestatyczne panoramy krajobrazu, ale także częste ujęcia na – wydające się zbędne – drobne elementy: powiewające firanki, pył unoszący się w powietrzu, snopy światła przebijające przez zabrudzone szyby, złowione ryby. Poprzez te marginalia dokonuje się w istocie epifania Transcendentnego, który przemawia poprzez efemeryczność delikatnej codzienności.

Paul Schrader stwierdził, że „transcendentalny reżyser jest «przewodnikiem duchowym»”⁴⁸. Religijny charakter w treści, symbolice i, nade wszystko, stylu transcendentalnym dopełniającym estetykę *slow cinema* *W żółtym kokonie* umieszcza Phạm Thiệna w tej właśnie roli.

W świetle powyższej analizy *W żółtym kokonie* jawi się jako dzieło o niezwykle złożonym stylu i narracji, choć na pozór operuje minimalistycznymi środkami. Udowadnia tym samym, że ascetyczna estetyka może wiązać się z wyrafinowaniem formy. Oparcie produkcji i dystrybucji owego filmu na międzynarodowych festiwalach potwierdza aktualność opisów, którymi posługują się Cindy Wong i badacze nurtu *slow cinema*, które wyrasta dziś na *lingua franca* arthouse’owego kina. Niektórzy doszukują się zagrożeń obecnych w takim stanie rzeczy: recenzenci coraz częściej zauważają istnienie opisywanej formuły „filmu festiwalowego”, która wydaje się nieco generyczna⁴⁹. Podobne obawy wysuwał dekadę temu także polski filmoznawca Rafał Syska, pisząc o zagrożeniach związanych ze spowszednieniem *slow cinema*⁵⁰. Przykład filmu Phạm Thiệna dowodzi jednak, że omawiana tendencja jest żywa i można odkrywać w niej pewne *novum*. *W żółtym kokonie* spowalnia akcję, by „stworzyć nową rzeczywistość, zbadać pamięć, wywołać kontemplację”⁵¹, jest dowodem na to, że kino zdolne jest ewokować transcendencję. Przy pomocy spowolnienia i przedłużonych ujęć wciąż da się tworzyć historie, które dzięki użyciu rozpoznawalnej estetyki trafią do kinofili na całym świecie.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 108.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 21.

⁴⁹ Zob. J. Quandt, *The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals* [w:] *Dekalog. 03, On film festivals*, ed. R. Porton, Wallflower, London 2009, s. 76.

⁵⁰ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, s. 276.

⁵¹ P. Schrader, *Transcendental Style...*, s. 21.

Literatura

- Aguilar C., *How Do You Make the Year's First Cinematic Masterpiece? First, Consider It an Act of Faith*, 6.02.2024, www.indiewire.com/features/interviews/inside-the-yellow-cocoon-shell-pham-thien-an-interview-1234951204/ (dostęp: 15.10.2024).
- Altman R., *Film/genre*, British Film Institute, London 1999.
- Bradshaw P., *Inside the Yellow Cocoon Shell review – jewel of slow cinema is a wondrous meditation on faith and death*, 5.03.2024, <https://www.theguardian.com/film/2024/mar/05/inside-the-yellow-cocoon-shell-review-jewel-of-slow-cinema-is-a-wondrous-meditation-on-faith-and-death> (dostęp: 15.10.2024).
- Brennan J., *Helping His Country Find a Voice: Director: Tran Anh Hung brings the unspoken side of Vietnam to the screen in this quiet film, set in 1951 Saigon*, 2.02.1994, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-02-02-ca-18213-story.html> (dostęp: 15.10.2024).
- Çağlayan E., *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Springer, Cham 2018.
- Elsaesser T., *Sieć festiwalu filmowych. Nowa topografia kina europejskiego*, tłum. A. Pospieszńska, M. Rawska [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Falicov T., *The “festival film.” Film festival funds as cultural intermediaries* [w:] *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, eds. M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, Routledge, London–New York 2016.
- Falicov T., *Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video* [w:] *Locating Migrating Media*, eds. G. Elmer, C. Davis, J. Marchessault, J. McCullough, Lexington Books, Lanham 2010.
- Finding context the most challenging aspect: Director Pham Thiên Ân on his award-winning movie*, [b.a.], 7.06.2023, vietnamnews.vn/life-style/1548774/finding-context-the-most-challenging-aspect-director-pham-thien-an-on-his-award-winning-movie.html (dostęp: 15.10.2024).
- Flanagan M., *16:9 in English. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, https://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (dostęp: 15.10.2024).
- Flanagan M., *‘Slow Cinema’: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, University of Exeter, doctoral thesis, niepubl., <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/4432/FlanaganM.pdf> (dostęp: 15.10.2024).
- Focus Copro* [katalog wydarzenia], cdn-medias.festival-cannes.com/uploads/sites/2/2024/03/focus-copro-2019-line-up.pdf (dostęp: 15.10.2024).
- Hunt L., Wing-Fai L., *Introduction* [w:] *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*, eds. L. Hunt, L. Wing-Fai, Bloomsbury Publishing, London–New York 2008.
- Kovács A.B., *The cinema of Béla Tarr. The circle closes*, Wallflower Press, New York 2013.
- Lim S.H., *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2014.
- Luca T. de, Jorge N.B., *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
- Mańkowski Ł., *Lucid Transitions: A Conversation with Pham Thien An*, 19.06.2024, <https://mubi.com/en/notebook/posts/lucid-transitions-a-conversation-with-pham-thien-an> (dostęp: 15.10.2024).
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Arcana, Kraków 2000.
- Nguyen L., *Pham Thiên Ân: From ‘Yellow Cocoon’ to Cannes*, www.texasobserver.org/pham-thien-an-inside-yellow-cocoon/ (dostęp: 15.10.2024).
- Ostrowska D., *International Film Festivals as Producers of World Cinema*, „Cinéma & Cie” 2010, vol. 10, no. 14–15.

- Quandt J., *The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals* [w:] *De-
kalog. 03, On film festivals*, ed. R. Porton, Wallflower, London 2009.
- Rawle S., *Transnational Cinema. An Introduction*, Palgrave, London 2018.
- Schrader P., *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Oak-
land 2018.
- Stringer J., *Film festivals in Asia. Notes on history, geography, and power from a distance* [w:] *Film Festivals.
History, Theory, Method, Practice*, eds. M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, Routledge, London–New
York 2016.
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Avalon, Kraków 2014.
- Tarkowski A., Kuśmierczyk S., *Czas utrwala / Tarkowski*, przeł. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki,
Warszawa 2007.
- U.S. Department of State, *2021 Report on International Religious Freedom: Vietnam*, [https://www.
state.gov/reports/2021-report-on-international-religious-freedom/vietnam/](https://www.state.gov/reports/2021-report-on-international-religious-freedom/vietnam/) (dostęp:
15.10.2024).
- Valck M. de, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University
Press, Amsterdam 2007.
- Wong C., *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New
Jersey–London 2011.
- Wong S., *The journey of Cannes award-winner 'Inside The Yellow Cocoon Shell' by Vietnam's Pham Thien
An*, 8.09.2023, [www.screendaily.com/features/the-journey-of-cannes-award-winner-inside-
the-yellow-cocoon-shell-by-vietnams-pham-thien-an/5185619.article](http://www.screendaily.com/features/the-journey-of-cannes-award-winner-inside-the-yellow-cocoon-shell-by-vietnams-pham-thien-an/5185619.article) (dostęp: 15.10.2024).

SUMMARY

TRANSCENDENTAL STYLE IN CONTEMPORARY FESTIVAL CINEMA AS ILLUSTRATED BY THE FILM BÊN TRONG VỎ KÉN VÀNG (INSIDE THE YELLOW COCOON SHELL) BY PHẠM THIÊN ÂN

Contemporary mediascapes are increasingly influenced by transnational logics. One of the most important factors contributing to that situation is the network of international film festivals that in recent decades have evolved into complex multifaceted institutions shaping cinema around the globe. Researchers like Cindy Wong point out that programmers have numbers of predilections towards certain qualities. This has led to the creation of the so-called “festival film genre.” We want to examine these issues through a case study of Phạm Thiên Ân’s *Inside the Yellow Cocoon Shell* (2023), a Vietnamese movie that was awarded the *Caméra d’Or* at Cannes. In my close reading I give consideration to institutions that fund the movie, as well as recurring religious and local themes. Most importantly, I draw my formal analysis from notions of *slow cinema* and Paul Schrader’s *transcendental style*, demonstrating that they are both closely related to the aesthetics of the “festival film.”