

## Wstęp

Niniejszy numer *Panoptikum* poświęcony jest przemianom współczesnego kina w kontekście dwóch, ściśle ze sobą powiązanych kategorii – filmowego mainstreamu oraz narracji – długo niewzbudzających żadnych wątpliwości. W myśleniu o filmie dominował prosty podział na kino „komercyjne” (mainstreamowe), łatwe, lekkie i przyjemne, gromadzące tłumy widzów skutecznie zachęcanych sprawnymi kampaniami marketingowymi, oraz „artystyczne”, nierzadko trudne oraz wyrafinowane formalnie, skierowane do wyrobionej widowni i wyświetlane w niszowych kinach czy klubach filmowych. Narracja kina mainstreamowego podlegała ściśle określonym regułom, była powtarzalna i łatwa do śledzenia, a jej podstawowym celem było jasne, przejrzyste i w pełni zrozumiałe opowiedzenie historii. Narrację kina artystycznego (często traktowanego jako synonim autorskiego) postrzegano jako bardziej zawiłą, nieoczywistą i wymagającą.

Ten prosty podział, nie do końca zresztą odpowiadający temu, co rzeczywiście działo się w kinie, jednak skutecznie organizujący myślenie o nim, zaczął się załamywać. Jak zwykle w wypadku zjawisk kulturowych, trudno określić dokładny moment (sam proces był zresztą długotrwały), ale zaryzykowałbym, że decydujące tąpnięcie nastąpiło gdzieś w latach dziewięćdziesiątych. W tej niezwykle ważnej dekadzie skumulowało się wiele kluczowych zmian technologicznych (gwałtowny rozwój internetu i telefonii komórkowej, cyfryzacja kul-

## Editorial

This issue of *Panoptikum* is devoted to the transformation of contemporary cinema in the context of two closely related and long unquestioned categories – mainstream cinema and narrative. Thinking about cinema was dominated by a simple division into “commercial” (mainstream) cinema: easy and pleasant, gathering crowds of viewers effectively encouraged by effective marketing campaigns, and “artistic” cinema: often difficult and formally sophisticated, targeted at the informed audience and displayed in niche cinemas or film clubs. The narrative of mainstream cinema followed strictly defined rules, it was repetitive and easy to follow, and its basic purpose was clear, transparent and fully understandable storytelling. The narrative of artistic cinema (often treated as a synonym of auteur cinema) was perceived as more intricate, unobvious and demanding.

This simple division never fully corresponded to what was actually going on in the cinema, but effectively organised thinking about it. However, it began to collapse. As usual in the case of cultural phenomena, it is difficult to determine the exact moment (the process itself lasted for a long time), but I would risk the claim that the decisive rock burst, so to speak, occurred in the 1990s. During this extremely important decade, many key technological (rapid development of Internet and mobile telephony, digitisation of culture and communication)

ture i komunikacji) oraz kulturowych (teoria i praktyka postmodernizmu), na trwałe odmieniając zarówno nasze życie codzienne, jak i pejzaż kultury. Zmieniło się również kino, które zarówno w treści, jak i formie, w tym, co przedstawia, i w sposobach przedstawiania, zawsze było czułym seismografem rzeczywistości. Świadectwem tego jest choćby tytuł książki wydanej w 2001 roku w Stanach Zjednoczonych: *The End of Cinema as We Know It: American film in the Nineties* (New York University Press). Niniejszy tom pokazuje, w jaki sposób przemiany te wpłynęły na podstawowe kategorie porządkujące geografę kultury filmowej.

Numer składa się z dwóch zasadniczych części: jednej poświęconej kinu mainstreamowemu, a drugiej alternatywom, nie po to jednak, aby ten podział utwierdzić, przeciwnie, aby ukazać jego umowność. I tak **Mirosław Przyłipiak** analizuje samo pojęcie filmu mainstreamowego, wskazując, że jest ono rozumiane w sposób nad wyraz dowolny. Rozmaici jego użytkownicy podstawiają pod nie całkowicie różne treści, które układają się w sześć głównych sposobów jego rozumienia. Stosowanymi wyróżnikami są: nakłady na produkcję, sposób dystrybucji, wyniki kasowe, realizacyjność, estetyka kina klasycznego, propagowanie dominującej ideologii, zrozumiałość i przystępność. Są one tak do siebie nieprzystające, że – zdaniem autora – najlepiej byłoby całkowicie z pojęcia filmu mainstreamowego zrezygnować. **Krystyna Weiher-Sitkiewicz** przenosi te rozważania na grunt polski. Analizując box office rodzimych produkcji w ostatnich kilkunastu latach, wskazuje, że na miano mainstreamowych zasługują filmy bardzo różnorodne, takie jak kopie amerykańskich formatów (najlepiej

and cultural (theory and practice of postmodernism) changes were accumulated, permanently altering both our everyday life and the landscape of culture. Cinema has also changed, since it has always been a sensitive seismograph of reality both in content and in form – in what it presents and in the ways it presents them. This was evidenced by the title of the book published in 2001 in the United States: *The End of Cinema as We Know It: The American Film in the Nineties* (New York University Press). This volume demonstrates how these changes influenced the basic categories ordering the geography of film culture.

This issue consists of two main parts: one devoted to mainstream cinema and the other to its alternatives. The aim, however, was not to reaffirm this division, but to show its conventionality. **Mirosław Przyłipiak** analyses the very notion of mainstream film, indicating that its understanding is indeed quite arbitrary. Various uses of the term substitute different content for it, which can be arranged into six main meanings. These applied distinctions include: expenditure on production, method of distribution, box office results, realism, and aesthetics of classical cinema, relying on dominant ideology, intelligibility and accessibility. These understandings are so incompatible that, according to the author, the best solution would be to abandon the notion of mainstream film entirely. **Krystyna Weiher-Sitkiewicz** takes these considerations to the Polish context. She has analysed the box office of local productions in the last several years, she points out that very diverse films can be called

wzbogacone polskim kolorytem), niektóre z tak zwanych „filmów artystycznych”, adaptacje klasyków literackich i inne. Za najważniejszy wyróżnik „polskiego mainstreamu” uznaje zgodność z dominującą ideologią, za podwaliny której przyjmuje: krytyczne spojrzenie na PRL i czasy transformacji ustrojowej, uwznioślenie walki o niepodległość, dumę narodową i kult wielkiej jednostki, a wszystko to przesiąknięte tradycją romantyczną. Tekst **Kataríny Mišíkovej** poświęcony jest fenomenowi kina popularnego w kraju – jak do niedawna uważano – skazanym na produkcję filmów „festiwalowych”. Mišíková analizuje dwa wielkie przeboje kina słowackiego, *Kandydata* (2013) i *Czerwonego kapitana* (2016). Przyczyn ich popularności upatruje w połączeniu popularnego w społeczeństwie słowackim przekonania o infiltrowaniu życia publicznego przez tajne służby minionego systemu z nowoczesną estetyką – wykorzystaniem technik „zintensyfikowanej ciągłości” (David Bordwell), obrazowania CGI, narracji samoświadomej oraz dwuznaczności narracyjnych. **Martina Olivero** natomiast wskazuje na osadzenie filmów określanych jako mainstreamowe (*Obietnica*, 2001; *Mala Odessa*, 1995; *Północ w ogrodzie dobra i zła*, 1997) w tradycji tragedii greckiej. Olivero zwraca uwagę na obecność w tych obrazach trzech właściwości gatunku: powściągliwości w ukazywaniu kluczowych, tragicznych zdarzeń (co przeciwstawia się właściwej dzisiejszej kulturze tyranii widzialnego), obrazowaniu konfliktu między niewzruszonym prawem a jednostką ludzką, a wreszcie obecności dzikiego, pierwotnego i prymitywnego żywiołu. Na tym tle artykuł **Noëla Carrolla** można uznać za wyjątek. Poświęcony jest bowiem narracji w kinie masowym, typowym. Ba-

mainstream, such as copies of American formats (especially enriched with Polish locality), some so-called “artistic films”, adaptations of literary classics and others. She recognises compliance with the dominant ideology as the most important distinctive feature of “Polish mainstream”. This dominant ideology includes a critical view of the PRL (the Polish People’s Republic) and the period of political transformation, elevating the struggle for independence, national pride and the cult of personality, and this saturated with romantic tradition. **Katarína Mišíková’s** text is devoted to the phenomenon of popular cinema in her country until recently thought to be condemned to the production of “festival” films. Mišíková analyses two big hits of Slovak cinema, *Candidate* (2013) and *The Red Captain* (2016). She finds reasons for their popularity in the combination of, the popular belief in Slovak society about public life being infiltrated by the secret police of the former system with, modern aesthetics: the use of “intensive continuity” (David Bordwell), CGI imaging, self-conscious narration, and narrative ambiguity. **Martina Olivero**, on the other hand, points to the embedment of films described as mainstream (*The Pledge*, 2001, *Little Odessa*, 1995, *Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997) in the tradition of Greek tragedy. Olivero draws attention to the presence of the three characteristics of the genre in these three films: tragic events (which opposes the current culture pervaded by the tyranny of the visible), the image of the conflict between the inviolable law and the human individual, and finally the presence of a wild, primitive and primordial element. Against this

dacz rozwija obecną również w innych swoich pismach koncepcję narracji erotycznej, w której film skłania widza do stawiania pytań, a następnie udziela na nie odpowiedzi. To typowo kognitywne spojrzenie na kino (Carroll jest jednym z jego czołowych przedstawicieli) zostaje wzbogacone o refleksje dotyczące wywoływania emocji za pomocą procesu nazwanego przez autora kryterialną prefokalizacją.

Druga część tomu, poświęcona formom alternatywnym, zaczyna się od artykułu **Jacka Ostaszewskiego**. Co ciekawe, autor ten, podobnie jak poprzednik, nawiązuje do Arystotelesa i sformułowanych przezeń zasad prawidłowej dramaturgii, po to jednak, aby przeciwstawić im tradycję oddramatyzowania akcji i antyklimaksu, wywiedzioną z dramatu modernistycznego. Ostaszewski opisuje pokrótce te praktyki u klasyków europejskiego modernizmu, a także we współczesnych filmach z gatunku *slow* (Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan), by dojść do zaskakującego wniosku: praktyki oddramatyzowania i antyklimaksu, zwykle kojarzone z kinem artystycznym, znaleźć można dzisiaj również w licznych produkcjach rozrywkowych i gatunkowych zaliczanych zazwyczaj do głównego nurtu. **William Brown** także wychodzi od kina *slow*, skupia się jednak na tym nazwanym przez siebie *long*, które można znaleźć zarówno wśród najbardziej ekstrawaganckich produkcji awangardowych, jak i komercyjnych filmów holly- czy bollywoodzkich. Brown opisuje rozmaite sposoby radzenia sobie z ponadnormatywną długością, wskazuje też względność odczuwania czasu trwania filmu („żaden dobry film nie jest za długi. Żaden zły nie jest zaś wystarczająco krótki”) oraz na związki mię-

background, **Noël Carroll's** paper can be considered an exception. It is dedicated to the narrative in a mass-market, typical cinema. Carroll develops the idea of erotetic narrative according to which the film prompts the viewer to ask questions and then answers them. This typically cognitive perspective of cinema (Carroll is one of its leading representatives) is enriched with reflections on evoking emotions through a process described by the author as criterial prefocusing.

The second part of the volume, devoted to alternative forms of cinema, begins with a paper by **Jacek Ostaszewski**. Interestingly, this author, like his predecessor, refers to Aristotle and his principles of proper dramaturgy, but in order to counter them through the tradition of dedramatising the action and anti-climax derived from the modernist drama. Ostaszewski briefly describes these practices in the classics of European modernism, as well as in contemporary so called slow movies (Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan), to reach a surprising conclusion: the practice of dedramatising and anti-climax, mainly associated with artistic cinema, today can also be found in numerous entertainment and genre productions usually classified as mainstream. **William Brown** also begins with slow cinema, but he focuses on the cinema which he described as long and which can be found among the most extravagant avant-garde productions as well as commercial Hollywood and Bollywood films. Brown describes various ways of dealing with excessive length, and indicates the relativity of the duration

dzy długością filmu a pojmowaniem czasu w społeczeństwie kapitalistycznym. Esej **Kamila Lipińskiego** poświęcony jest projektowi multimedialnemu Petera Greenawaya pod tytułem *Tulse Luper*. Autor traktuje ten projekt jako przykład silnego trendu przenikania się kina, sztuki galeryjnej, rzeczywistości pozaartystycznej, a także jeden z możliwych wariantów rozwoju filmu po przełomie cyfrowym. Dwa ostatnie teksty z tej części poświęcone są kinu grozy. W obu przypadkach chodzi o obrazy zrealizowane wbrew tradycji głównego nurtu. **Grzegorz Fortuna** przeciwstawia sobie amerykański horror mainstreamowy i niezależny. Pierwszy z nich charakteryzuje się daleko posuniętą schematycznością i powtarzalnością (większość filmów to sequele, prequele itp.), o przewidywalnej linii narracyjnej. Drugi cechuje się znacznie większą innowacyjnością i oryginalnością, a jego twórcy mają więcej swobody. Fortuna wskazuje też na trudności w przeprowadzeniu linii odgraniczającej te odmiany. **Sebastian Konęfał** pisze natomiast o horrorze szwedzkim. Zauważa, że do niedawna tamtejsi producenci byli nastawieni do tego gatunku niechętnie: nieliczne produkcje powstawały poza oficjalnym systemem. Sytuacja zmieniła się w ostatnich latach, wraz z pojawieniem się pierwszych szwedzkich horrorów wampirycznych (*Frostbitten*, 2006, oraz *Pozwól mi wejść*, 2008). Oba te filmy czerpią z powracającej w latach dziewięćdziesiątych mody na wampiryzm, nawiązują również do osiągnięć klasycznego szwedzkiego kina artystycznego.

Trzecia część tomu, czyli *Varia*, zazwyczaj obejmuje teksty niemieszczące się w wiodącej tematyce. Tym razem jest jednak inaczej. Z czterech artyku-

of the film (“no good movie is too long, no bad film is short enough”) and the relationship between the length of the film and the understanding of time in capitalist society. **Kamil Lipiński’s** essay is devoted to Peter Greenaway’s multimedia project *Tulse Luper*. The author treats this project as an example of a strong trend of cinema intermingling with gallery art and non-artistic reality, as well as one of the possible variations of film development after the digital turn. The last two texts in this part are devoted to horror cinema. They both refer to images made against mainstream tradition. **Grzegorz Fortuna** juxtaposes American mainstream and independent horror. The former is characterised by advanced conventionality and repeatability (most of the films are sequels, prequels, etc.), with a predictable narrative line. The latter is characterised by much greater innovation and originality, and creators have more freedom. Fortuna also indicates difficulties in carrying out the line delimiting these varieties. **Sebastian Konęfał** writes about Swedish horror. He notes that until recently, Swedish producers did not favour this genre: few productions were created, usually outside the official system. The situation has changed in recent years, with the first Swedish vampire horror films (*Frostbite*, 2006, and *Let the Right One In*, 2008). Both of these films draw from the fashion for vampirism returning in the nineties, and also refer to the achievements of classical Swedish art cinema.

The third part of the volume, *Varia*, usually includes papers unrelated thematically to the main topic of the issue. This time, however, it is

łów co najmniej dwa można uznać za uzupełnienie rozważań zasadniczej części tomu. I tak artykuł Magdy Howorus-Czajki poświęcony jest twórczości plastycznej Davida Lyncha, reżysera, który bywa umieszczany zarówno w mainstreamie, jak i poza nim. Autorka osadza jego działalność w kontekście współczesnego rynku sztuki oraz „ekonomii prestiżu”, analizuje jej podstawowe właściwości – znajdując liczne paralele z pracami Tadeusza Kantora – a wreszcie konstatuje spójność dokonań plastycznych i filmowych amerykańskiego artysty. Drugi z omawianych w tej części reżyserów, Wes Anderson, swoją twórczością również komplikuje prosty podział na mainstream i alternatywy. **Paulina Pohl** przeprowadza gruntowną, szczegółową analizę stylu wizualnego tego twórcy, omawiając kompozycję kadru, punkty widzenia i ruchy kamery, formaty ekranu, scenografię, rekwizyty, barwy, oświetlenie, słowem – wszystko, co wpływa na wizualność filmu. **Thomas Elsaesser** pisze o problematyce pamięci i historii utrwalonych w materialnych śladach przeszłości, zarówno wytworzonych (pomniki), jak i będących pozostałościami dawnych wydarzeń. Kino, obecnie medium „przestarzałe”, odchodzące, ma szczególne predyspozycje, aby odegrać rolę zaświadczonej o przeszłości skamieliny. Na tym tle Elsaesser omawia dwa obrazy dokumentalne z gatunku *found footage*: swój własny *The Sun Island* (2017) oraz głośny film Sarah Polley *Historie rodzinne* (2012). Tom zamyka recenzja książki *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki* autorstwa **Marty Kasprzak**.

different. Of the four papers included here, at least two can be regarded as complementing the main part of the volume. **Magda Howorus-Czajka's** paper is devoted to the artistic works of David Lynch, a director placed both in the mainstream and outside it. The author embeds his activity in the context of the contemporary art market and the “economy of prestige”; she analyses its basic features and finds numerous parallels with the works of Tadeusz Kantor; and finally, she establishes the consistency of the artist's visual and film achievements. The second director discussed in this part, Wes Anderson, also complicates the simple division into mainstream and its alternatives. **Paulina Pohl** carries out a thorough, detailed analysis of the visual style of this artist, discussing the composition of the frame, viewpoints and camera movements, screen formats, scenography, props, colours, lighting – everything that affects the visual aspect of the film. **Thomas Elsaesser** writes about the problems of memory and history recorded in material traces of the past, both created (monuments) and remnants of old events. Cinema, now an “outdated”, departing medium, is particularly predisposed to play the role of a fossil testifying to the past. In this context, Elsaesser discusses two documentary films of the found footage genre: his own *The Sun Island* (2017) and the well-known film by Sarah Polley *Family Stories* (2012). The issue closes with a review of the book *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki* by **Marta Kasprzak**.

Mirosław Przyłipiak  
tłumaczenie: Monika Bokiniec