

## **Mainstream and beyond**

# PANOPTIKUM

FILM / NEW MEDIA / VISUAL ARTS  
www.panoptikum.pl

## ADRES DO KORESPONDENCJI / ADDRESS:

Redakcja „Panoptikum”  
ul. Wita Stwosza 58/109  
80-952 Gdańsk  
tel. (058) 523 24 50  
info@panoptikum.pl

## REDAKCJA / EDITORIAL BOARD:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / Editor-in-chief / [graz@panoptikum.pl](mailto:graz@panoptikum.pl)  
Sebastian Jakub Konefał – [info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)  
Monika Bokinięć – [mobok@panoptikum.pl](mailto:mobok@panoptikum.pl)  
Krystyna Weiher-Sitkiewicz – [info@panoptikum.pl](mailto:info@panoptikum.pl)

## REDAKTOR PROWADZĄCY NUMERU / GUEST EDITOR:

prof. dr hab. Mirosław Przyłipiak

## RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Lancashire, UK), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Polska)

## RECENZENCI / REVIEWERS:

- Lyubov Bugayeva (Saint Petersburg University, Rosja)
- Lucie Česálková (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Rafał Koschany (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Eva Näripea (Eesti Kunstiakadeemia, Tallinn, Estonia)
- Constantin Părvulescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Balázs Varga (Eötvös Loránd University, Węgry)

REDAKCJA JĘZYKOWA / EDITING OF POLISH LANGUAGE TEXTS: Monika Rawska

REDAKCJA JĘZYKOWA / PROOFREADING: Jeremy Pearman, Martyna Skowron

PROJEKT GRAFICZNY, OKŁADKA, LAYOUT I SKŁAD  
GRAPHIC DESIGN, COVER DESIGN, LAYOUT AND TYPESETTING:  
Jacek Michałowski / Grupa 3M / [info@grupa3m.pl](mailto:info@grupa3m.pl)

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.  
Visual material reproduced with the explicit consent of the right holders.

Wydawca / Publisher: Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk  
(<http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/panoptikum>)

© Copyright by Uniwersytet Gdański. Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

© Copyright by University of Gdańsk. Reproduction in whole or in part by any means is prohibited without the prior written consent of the copyright owner.

ISSN 1730-7775

# **Mainstream and beyond**

# Spis treści

Wstęp 6

## Teoria i praktyka kina głównego nurtu

**Mirosław Przyłipiak**  
*The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema* 14

**Noël Carroll**  
*Koordinowanie narracji filmowej z reakcjami emocjonalnymi widza* 32

**Martina Olivero**  
*Tragic Narrative Solutions in Contemporary American Mainstream Cinema. Eastwood-Penn-Grey* 43

**Krystyna Weiher Sitkiewicz**  
*W poszukiwaniu głównego nurtu w kinie polskim* 56

**Katarina Mišikova**  
*Red is the New Black. Storytelling and Style in Candidate (2013) and The Red Captain (2016)* 69

## Kino „nienormatywne”

**Jacek Ostaszewski**  
*Oddramatyzowanie i antyklamaks w kinie współczesnym* 80

**Sebastian Jakub Konefał**  
*Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal Status of Female Vampire in Swedish Films Frostbite and Let the Right One In* 95

<b>Kamil Lipiński</b> <i>Fragmented Narrative in Nomadic VJ Performance by Peter Greenaway</i>	108
<b>Grzegorz Fortuna</b> <i>Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies</i>	121
<b>William Brown</b> <i>#problempierwszegoswiata: Gdy długie filmy trwają jeszcze dłużej</i>	131

## Varia

<b>Thomas Elsaesser</b> <i>Trapped in Amber: The New Materialities of Memory</i>	144
<b>Paulina Pohl</b> <i>Filmowe asamblaże. Analiza stylu wizualnego Wesa Anderson</i>	159
<b>Magda Howorus-Czajka</b> <i>Lęk i czerwona kotara. Prestiż a twórczość nie-filmowa Davida Lyncha</i>	176
<b>Marta Kasprzak</b> <i>Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki - recenzja</i>	185
<i>Biogramy</i>	192
<i>Contents</i>	196

## 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 zachęconych 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)

tury 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 sejsmografem 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 geografii 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 nowocześnie 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; *Mata 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 antyklamaksu, 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 antyklamaksu, 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 erotic 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 Greenaway'a 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 Konefał** 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 Konefał** 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 utrwalonej 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 and 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





**Teoria i praktyka kina  
głównego nurtu**

# Mirosław Przyłipiak

University of Gdańsk

## The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema

The origin of this paper was a discussion about two American films, *Deadpool* (2016) and *The Big Short* (2015). A question arose about whether they might be called “mainstream films”. On the one hand, both of them are American films produced in Hollywood, featuring major stars and which performed well at the box office. On the other hand, both of them have rather complicated structures. Moreover, *Deadpool*, has some features that not long ago were considered innovative elements of arthouse cinema, such as the great number of allusions to films, comics, songs, and novels, as well as constant breaking of the fourth wall; likewise, *The Big Short*, with its ‘heavy’ penchant for economy and finances and outlandish editing, looks like a fulfillment of Sergei Eisenstein’s dream to film Karl Marx’s *Das Kapital*. Taking that into account, can they actually be called “mainstream”? Asking this question I do not intend to determine what a mainstream film is or is not. My endeavour is rather of a linguistic nature, its aim being to establish how the term is used and understood, what meaning is assigned to it in contemporary discourse about cinema.

### Overview

Before we go to the crux of the matter, a more general view is necessary. According to Oxford Dictionaries the word “mainstream” means “The ideas, attitudes, or activities that are shared by most people and regarded as normal or conventional” (Oxford Dictionaries, 2018). A definition provided by the Cambridge Dictionary is very similar: “mainstream” means “considered normal, having or using ideas, beliefs etc. that are accepted by most people” (Cambridge Dictionary). Among synonyms, we find words like: normal, conventional, ordinary, orthodox, conformist, accepted, established, recognised, common, usual, prevailing, popular.

If we focus on the sphere of culture, it turns out that the word is frequently used, but rarely discussed or defined – this is a common complaint of research-

ers who have dealt with this issue (Toynbee, 2002, p. 149; Thornton, 1995, p. 92-96; Huber, 2013, p. 3). Moreover, it is used in many different contexts and is assigned many different meanings.

It is sometimes imagined to be a place (when things “go mainstream” or “cross over into the mainstream”); sometimes it is a cultural force, a natural energy which “sweeps” things with its magnetic pull (...); at other times it is used as a marketing synonym for the “mass audience” of popular culture products; frequently it is used as an adjective, attached to a noun to signify some inherent aesthetic trait; you’ll hear it used in the place of the word “normal” or “normative”; it can also refer to a socio-economic category used by politicians to refer to the majority of their constituency. The mainstream is, in some ways, a schizophrenic category (...) (Huber, p. 4/5)

In another place, discussing Dick Hebdige’s classical book *Subculture: The Meaning of Style* (1979), Huber underlines not only the ambiguity of the term, but also its extremely negative connotations, which make it a “subcultural other”, against which proper tastes and attitudes can be discriminated:

In its many guises, mainstream becomes, at various times and sometimes all at once, a synonym for hegemony; a social group; the opposite of art; the epitome of “straight-ness”; the enemy of creative youth culture; the repository of cultural artefacts ripe for resignification with subversive meaning; the site of artifice; the locus of all that must be resisted (...) here we find an inkling of the mainstream that is banal, homogeneous, unsophisticated, undiscerning, uncultured, low, inauthentic, fake, commercial, conservative, unimaginative, conformist or just plain stupid. (Huber, p. 8)

Yet, against all these odds, Huber is defending the use of the term. She is pointing out to its metaphorical potential (mainstream as the river, “all-encompassing, homogeneous and homogenizing”, which “stands for cultural dominance”) (p. 10), and is stressing the necessity of considering “mainstreamness” not on an abstract level, but at the level of particular manifestations. A case in point was the song “Say It Once” by Ultra – after some months of immense popularity it fell out of regular circulation and was not mainstream any more. “This is where thinking with and through ‘mainstream’ reveals its usefulness: as a conceptual tool that illuminates the ways in which certain kinds of music (and other aspects of culture) come to temporarily dominate everyday life at certain times and in certain places.” (p. 12). Huber refers to a view of Jason Toynbee, who defines mainstream as “a formation that brings together large numbers of people from diverse social groups and across large geographical areas in common affiliation to a musical style” and links it to the “currents” of hegemony (in the Gramscian sense), “aesthetics of the centre” and economy. (Toynbee 2002, p.150-156; Kärjä, 2006 p. 11).

## Mainstream in Cinema

A preliminary venture into the field of film culture confirms the above-mentioned complaints: definitions are scarce, usages – haphazard, meanings – multiple, index searches – frustrating. None of the film encyclopedias that I have consulted contain an entry on “mainstream film” or “mainstream cinema”: neither Ephraim Katz’s *Film Encyclopedia* (2001), nor *L’Encyclopédie du cinéma*, ed. Roger Boussinot (1967), nor the Scandinavian *Bra Böckers Film och Tv Lexikon*, ed. Bo Heurling, Höfanäs (1985), nor the *Dictionnaire du cinéma*, ed. Jean-Loup Passet (1995), nor the *Schirmer Encyclopedia of Film*, ed. Barry Keith Grant, Detroit, N.Y. London (2007), nor the Polish *Encyklopedia kina*, ed. Tadeusz Lubelski, Kraków (2010). A search in general encyclopedias does not fare better. One will not find an entry in the *Encyclopedia Britannica*, or in the *Big Polish Encyclopedia*. I have also looked through various academic texts from various sectors of film studies (theory, analysis, production and reception studies) and I have found very few attempts to define the term. Presumably, it is widely assumed that the notion of mainstream film should be taken for granted, that everybody knows ‘more or less’ what it means and there is no need for any further explanation.

I have hence decided to apply two different approaches. First, I searched the Internet. The goal was to find out how this term is understood by people who write about films on the web, such as bloggers or film forum members, or, simply put – film buffs. It turns out that some people find the notion unclear and either seek out its definition or try to define it themselves. I have found six bloggers who have tackled the issue and two internet forums where it was discussed. This suggested that a certain need exists to clarify the notion of mainstream cinema. Secondly, I turned to academia, analysing the scarce definitions that I found, as well as some academic texts in which the term was used but not defined. The goal was to identify how the notion of mainstream cinema is understood by people in academia, who apparently take its meaning for granted.

Both groups share certain traits. The notion of mainstream cinema is often used interchangeably with such notions as popular cinema, commercial cinema, standard film, and dominant, typical, or even classical, cinema – all these terms have been treated as synonymous, or, at least, the supposed differences between them have not been clarified. To this we can add such notions as “middlebrow cinema” (Faulkner, 2016) and “high concept films” (Wyatt, 1994). Besides, the notion of mainstream cinema has usually been juxtaposed with terms such as arthouse cinema, avant-garde cinema, experimental cinema, independent cinema, parallel cinema, or even oppositional cinema. So, in parallel with Huber’s findings, “mainstream film” often plays the role of the subcultural “other”.



## Mainstream Film as a Blockbuster

It is convenient to start an Internet search with its most popular source of knowledge: Wikipedia. Here is the definition:

**Mainstream movies** can be defined as movies that cost much to make and are created for profit. To pay the cost and make the profit they are made so very many people will want to pay to see them. They have a wide release to first run theaters. Those are movie theaters that run mostly new mainstream movies from the major movie companies. After their time in first-run theaters, mainstream movies are sold at popular stores. Hollywood and Bollywood movies are usually considered mainstream, and may also be blockbusters. The boundary is vague. An example of the opposite of mainstream movie is art films. (Wikipedia)

This definition focuses on production and distribution. It says nothing about the films themselves – what they look like, or what their style or structure is. What matters is that they cost a lot, and are made and distributed to maximise profits. The only description of films is that “they are made so very many people will want to see them”, without, however, any further elaboration. This general attitude – defining mainstream cinema basically on the basis of its budget, producer (major film companies), and distribution (first-run cinemas) – with almost total neglect of the features of the films themselves, prevails among bloggers. They put forward several similar definitions or descriptions of the term (Wyres, 2014; Bromley, 2010; Arts and Faith, 2006; Singh, 2013; Culture Snob, 2009; Balcerzak, 2013), out of which the most exhaustive and detailed one was provided by Jake Bromley, who juxtaposes it with independent cinema. The biggest part of his text concerns marketing and distribution. Mainstream films – “examples of which are Hollywood movies and blockbuster movies” – are produced by major film studios and supported by intensive marketing in all forms of media. They “use trailers on television and DVDs, they advertise on the internet, magazines, posters and the radio”, whereas independent films, due to their very limited budget, “often rely on word of mouth (...) or entering a film festival”. Mainstream films “are released on a wide scale in different cinemas internationally”, so it is easy to see them, and then “released for home use and sold in usually popular stores”; whereas independent films are either not shown in cinemas, and immediately directed to DVD distribution, or are shown in specialised, local cinemas.

Jake Bromley also devotes some attention to the films themselves, relating the differences between a mainstream and an independent film, which are “easily noticeable when watching the film and paying attention to certain aspects of the way in which it was shot”, to the differences in the budget. Mainstream filmmakers, quite unlike independent filmmakers, can afford to employ “A-list actors”, to shoot in expensive, easily recognisable locations, to use “extravagant special effects”, and to adapt bestselling novels (Bromley, 2010).

An interesting discussion on the subject took place on the Internet forum called “Arts and Faith”. It started on 5 January 2006, from the question “What makes a film/movie mainstream”, posted by a person nicknamed “Thom”.

The answers, which give a good image of how people understand the term, are as follows:

To my mind, what makes a movie mainstream is some combination of its marketing and the number of theaters it is shown in.

I would say I have always defined the difference between ‘mainstream’ and ‘not mainstream’ [as] based on where it happens. If it shows in a multi-plex, it is mainstream or attempting to be so. If it shows in an art house, it isn’t.

I actually don’t use the word ‘mainstream’. Movies are either independent (no studio funding) OR studio productions (has funding from day one, has a big marketing budget, etc.). Many times independents blow up while big budget studio films go under the radar. Like *Napoleon Dynamite*: it was produced independently for about \$400,000, but was bought by Fox Searchlight (owned by NewsCorp) who put over \$10 million into the marketing campaign. And now it’s hard to find an American between the ages of 10 and 50 who hasn’t seen that movie. So, IMO, what makes a movie ‘mainstream’ probably has more to do with the advertising than the production budget.

If it is around 90 minutes to four hours and is showing in a theater, the odds are 99% that it is mainstream. If it has a narrative flow of any type, even an anti-narrative flow, the odds are that it is mainstream. If anyone anywhere put a large chunk of money into it, it is most likely mainstream. Everything you watch is mainstream. [...] The audience is now large enough in every social niche that what is marketed as non-mainstream is clearly mainstream to that niche.

I think that while most films may then be produced to be mainstream, many will never be. (Arts & Faith, 2006)

Most of these voices confirm that the notion of mainstream cinema is commonly regarded as a function of distribution and – to a smaller extent – budget production. Some points, however, shed light on other interesting factors. First, mainstream status may be sought, but not achieved, depending, I assume, on the film’s success or lack thereof. Secondly, if the main criteria are marketing and distribution, then any film may become mainstream, provided that someone puts enough money towards these two activities. This has actually been the fate of many independent productions which became blockbusters, like *El Mariachi* or *The Blair Witch Project*. Thirdly, the remark about niches makes it plain that the notion of mainstream fares better in a more uniform society, as the more the audience is diversified, the more the notion of mainstream becomes relative and difficult to define. Fourthly, the remark that a mainstream film must have a narrative

flow, even of an anti-narrative sort, points out that the dominant narrative structure on which past mainstream films were supposedly founded has been broken down, and that many different types of structures are now fair game.

The views discussed so far define “mainstream” on the basis of features that are basically extratextual, that is, which do not refer to the films themselves but rather to the circumstances of the film production, marketing, and distribution. Even if some remarks about the films appear, it is also in the context of their production, or, to be precise – budget. This ‘external’ attitude is characteristic of the views expressed on the Internet; so, to the extent that blogs and forums echo popular understanding, one may say that this is how the vast majority of filmgoers understand the term.

### Mainstream and Ideology

Academic texts are different in this respect, because they tend to focus on films rather than on external circumstances. A case in point is the definition of the entry “dominant/mainstream” provided by Susan Hayward in her book *Cinema Studies. The Key Concepts*. Admittedly, it also mentions wider circumstances, but it generally focuses on “a filmic text”. It goes as follows:

Dominant cinema is generally associated with Hollywood, but its characteristics are not restricted to Hollywood. As Anette Kuhn says (1982, p. 22), it is in the relation between “the economic and the ideological” [that] the dominant cinema takes its concrete form”. Thus all countries with a film industry have their own dominant cinema and this cinema constantly evolves depending on the economic and ideological relations in which it finds itself. Given the economic situation, the film industry of a particular country will favour certain production practices over others. For example, the assembly line system and vertical integration of Hollywood **studios** in the 1930s and 1940s have now given way to a fragmentation of the industry and to the rise of the independent film-makers whom Hollywood studio companies now commission to make films. On the ideological front, the dominant filmic text in Western society revolves round the standardised plot of order/disorder/order restored. The action focuses on central characters so the plot is character-driven. **Narrative** closure occurs with the completion of the **Oedipal trajectory** through either marriage or a refusal of coupledness. In any event closure means a resolution of the heterosexual courtship (Kuhn 1983, p. 34). This resolution often takes the form of the recuperation of a transgressive female into the (social) order (Kuhn 1983, p. 34). Visually, the ideological relation is represented through the “reality” effect – the illusion of reality. The **continuity** of the film is **seamless**, the **editing** does not draw attention to itself. The **mise-en-scene**, **lighting** and **colour** are appropriate to the **genre**. **Shots** confirm to the **codes and conventions** dictated by the generic type. (Hayward, 2013, p. 118/119)

This definition consists of many different parts, each of them taken from a different methodological inspiration, and the stitches between them are far from being seamless. The part that deals with economy seems to me rather inconclusive and inoperative. It is difficult to establish how a passage from “vertical integration” to “fragmentation” of the industry can influence the ideology of films and, especially, how it can help to distinguish between mainstream and non-mainstream films. The part on film structure is too broad, for practically all fiction films (not only from Western societies) revolve around an order/disorder/order restored plot and are focused on the central character. The part inspired by psychoanalysis coupled with feminism is at the same time too broad and too narrow. Too broad, for it can also be applied to many films which have never been considered “mainstream”; too narrow, because in some films which have been qualified as mainstream a romantic plot is either non-existent or subsidiary. The “illusion of reality” discriminant is particularly troublesome in an era where most blockbusters belong to the “phantasy” genres. The last part of Hayward’s definition refers obviously to the concept of classical Hollywood cinema, as it was conceptualised in the seminal book by Bordwell, Steiger and Thompson (1985) – no surprise that this book is recommended for further reading. Yet, the notion of mainstream film, insignificant in this book, and the idea of seamless transparency as a distinguishing feature of mainstream film, seem to be obsolete nowadays, when jump-cuts and various forms of breaking the fourth wall belong to the staples of popular cinema (*Deadpool* being the obvious example, among many others).

The notion of ideological conditioning of mainstream films informs also a definition provided by Pieter Jacobus Fourie from South Africa (his provenance is significant here): “mainstream cinema is usually associated with and seen as the product of dominant production industry in a society; the production of Hollywood, for example. Oppositional cinema sets itself the goal of analyzing and interpreting dominant ideology” (Fourie, 2001, p. 225). Fourie also gives an interesting example:

In South Africa, film production, for decades, was dominated by mainstream cinema of a few production companies set in the mode of apartheid ideology. Since the eighties these films were questioned by so-called oppositional cinema or alternative films, such as *Jobman* or *Taxi to Soweto*, which set itself the goal of questioning apartheid ideology. (Fourie, 2001, p. 225)

So, the defining feature of mainstream cinema is that it contains and propagates dominant ideology. What is more, there is no one mainstream cinema, but many mainstreams. Each dominant ideology has its own mainstream cinema, provided it has film production companies at its disposal. Incidentally, a similar concept has been developed by an Indian blogger, Naorem Mohen Singh. In his view, mainstream cinema in India is the opium served to the masses in order to help them “escape to a world of fantasy. In a bid to reach the masses, mainstream cinema has become melodramatic and rhetorical. The presentation of extremes has been

common". According to Singh, the definition of a mainstream cinema can vary by country. For example, a mainstream cinema from China would not be considered a mainstream film in India. But from a global perspective, mainstream cinema could be defined as Hollywood films, because it is these films which make up the majority of the most widely distributed films in the world. This makes Hollywood films the worldwide mainstream.

Singh juxtaposes mainstream cinema, at least the Indian mainstream cinema, to parallel cinema, a well-defined movement which originated in Bengal in the 1950s. Parallel cinema is not escapist; on the contrary,

[It] concentrates on contemporary socio-political problems of the country. These films are made for the elite audiences and they are expected to change their thought processes. Mostly, there are no idols or stars in the art movie. There are only ideas that shake the minds of the viewer. (Singh, 2013)

This dichotomy is typical of descriptions of mainstream cinema, but Singh breaks through it, for he also introduces two other kinds of cinema, namely middle cinema and regional language cinema. In my opinion, this is a valuable idea which helps avoid reductive binarism.

### Mainstream as Realism and Continuity

The above-mentioned authors attempted to define mainstream. Many academics, though, use the term, without defining it, so the meaning which they attribute to it must be extracted from their writing. This is the case of Robert Rosenstone's article, "The Historical Film as Real History" (1995). Rosenstone, a renowned historian who has always occupied himself with the issue of presenting history in film, does not analyse the term; he simply uses it, juxtaposing it to "experimental films". For him, the main characteristic of mainstream cinema is "realism". Mainstream films "want to make us think they are reality", so that "we can somehow look through the window of the screen directly at a 'real' world". This effect is achieved through the convention of "cinematic realism", made up of "certain kinds of shots in certain kinds of sequences, seamlessly edited together", (which seems to refer to continuity editing). Thus depicted, "standard film" is separated from experimental film, which "contests the characteristics of mainstream film". It does not "make the same claim on us as does the realist film. Rather than opening a window directly onto the past, it opens a window onto a different way of thinking about the past" (Rosenstone, 1995, p. 11).

The concept of seamless editing brings to mind, among others, William Brown's *Supercinema*. The book's theme is the influence of digitality on cinema. Brown, like many other authors, does not analyse the terms; he seems to take them for granted. Yet, at one point he makes a remark that sheds light on his understanding of the notion of mainstream cinema. Recounting discoveries in the "burgeoning field of neurocinematics," William Brown states that mainstream films lead

human brains to ‘tick together’, in that the same parts of the human brain fire in different humans as they watch the same sequences from the same films. [...] Interestingly, the more ‘mainstream’ a film is – i.e. the more it employs the techniques of continuity editing – the more ISC [intersubject correlation – MP] is shown to occur. (Brown, 2013, p. 135-136).

This remark makes continuity editing the defining factor of mainstream cinema. Mainstream film is simply a film which uses continuity editing. Moreover, “mainstreamness” may be graduated – the more a film employs continuity editing, the more mainstream it is.

### **David Bordwell: Tradition, Innovation, Comprehensibility**

Many authors who either define mainstream cinema or just use the term refer implicitly or explicitly to David Bordwell’s findings. Interestingly enough, he has neither seemed to define this term nor has he used it too often. Its use in such seminal books as *Film Art. An Introduction*, *The Classical Hollywood Cinema* (written with Kristin Thompson and Janet Steiger) and *Narration in the Fiction Film* is insignificant. In some of Bordwell’s books it does not appear at all, and where it does appear, its meaning must be inferred. I carried out a close examination of its usage in the book *The Way Hollywood Tells It* (2006), which is particularly interesting, because it concerns the moment of a big change in cinema, when – according to many researchers – the classical mode, so convincingly depicted by this author, was on the wane, and a new, post-classical cinema was emerging.

The word “mainstream” appears about 20 times in this book, in various contexts. Apart from mainstream films, we also have “mainstream audience”, “mainstream filmmaker”, “mainstream storytelling”, “mainstream story principles”, “mainstream construction”, “mainstream moviemaking”, “mainstream directors”, “mainstream theaters”, “mainstream style”. It seems that “mainstreamness” touches every aspect of film culture; it defines people (mainstream filmmaker, mainstream audience), distribution (mainstream theater), and some features of the film itself (mainstream style, story principles, construction, etc.).

A closer analysis of Bordwell’s book reveals that he uses the term in several different ways. One of them is the opposition between mainstream and innovation. For instance, referring to the situation of the 1990s, when a new generation of viewers appeared, Bordwell asserts that “the young audience was drenched in modern media, from cable TV to computers, and viewers knew the standard moves of the mainstream storytelling. They were ready to embrace innovations” (p. 74). Mainstream storytelling is something rooted in the past; a cultural heritage against which innovations are measured. Elsewhere, when writing on so called “puzzle films”, Bordwell remarks:

We are guided through the games of gap making and gap filling by genre conventions, the redundancy built into mainstream story principles. [...] As

the zone of indeterminacy widens, however, our reliance on classical closure wanes and we must call on more rarefied comprehension skills. (p. 82)

Here, mainstream is clearly equated with “classical closure” which enables an average viewer, a representative of the “mainstream audience”, to navigate the changing tides of contemporary cinema. The conclusive statement is found in a paragraph devoted to the notion of spectacle, where one reads:

Spectacle is expensive, so the bulk of any picture will consist of stretches of sheer story, mostly conversation. How else would one fill these stretches if not by appeal to canons of mainstream construction [...] in short, all the resources of tradition? (p. 107)

So, mainstream appears to be a certain abstract film form, rooted in the tradition of American cinema, which on the one hand opposes innovations, while on the other makes innovations possible, in a sense that it provides the viewer, the mainstream viewer, with a firm ground from which they can venture into less familiar territories. However, it is not the only meaning of the term which can be drawn from Bordwell’s book. He quotes a manual for beginning directors, stating that “[i]f you are going to make it as a director of mainstream theatrical features, you have to force perspective”<sup>1</sup> (p. 128). In this case, a mainstream theatrical feature is not a film rooted in history. On the contrary, it is a film which readily embraces innovations such as employing extreme lens length. Similarly, Bordwell lists basic features of a phenomenon which he calls “intensified continuity” (fast cutting rate, bipolar extremes of lens lengths, reliance on tight singles, free-ranging camera) and concludes that “virtually every contemporary American mainstream film will exhibit at least some of them” (p. 138). Here, too, the meaning of “mainstream film” is different – it is not an abstract film form which is rooted in the past and displays a reluctance, or at least a certain ambiguity, towards innovations. Here, I guess, the attribution is not textual – i.e. it does not depend on the film’s features – but rather institutional: a mainstream film is a film produced by a big studio, having big promotional means at its disposal, and is aimed at mass audience.

These two, to some extent opposing, meanings of the notion seem to reconcile in a third. Depicting a situation from the 1990s, when “a fresh batch of films seemed to shatter the classical norms, and [...] offbeat storytelling became part of business as usual”, Bordwell states that “the mainstream filmmaker who embraced the new complexities of plotting faced a problem. How could innovations be made comprehensible and pleasurable to a wide audience?” (p. 73). Elsewhere he argues that “mainstream Hollywood can stretch to accommodate even the time-warping repetitions of *Groundhog Day* (1993), as long as they rest on a clear pattern of goal orientation and cause and effect” (p. 94). Bordwell later continues:

<sup>1</sup> The manual quoted is: Gil Betman, *First Time Director: How to Make Your Breakthrough Movie*, Studio City, CA: Michael Wiese, 2003.

whatever new shapes degrees-of-separation plots take, most remain coherent and comprehensible, thanks to principles of causality, temporal sequence, and duration, character wants and needs, the motivic harmony that have characterized mainstream storytelling (not just cinema) for at least a century. (p. 100)

The notion of comprehensibility seems to be crucial here. Anything goes as long as it is comprehensible. Mainstream cinema can accept and accommodate all sorts of innovation, on the condition that the unambiguous nature of the movie be preserved. In short: comprehensibility is the defining feature of mainstream cinema.

This interpretation may be corroborated by a text to which David Bordwell refers in an endnote, in which he writes: “On the user-friendly aspects of the mainstream style, see Noël Carroll ‘The Power of Movies’” (p. 246). Significantly, Noël Carroll does not use the term in this article, which was originally published in 1985 (Carroll, 1996). He prefers such notions as “movies” (as opposed to the broader category of “films”), “popular mass-media films”, “Hollywood International – films made in [...] the classical style” (p. 79), “typical” or “standard” movies. Whatever the name, the defining feature of this genre of cinema is its mass appeal, achieved principally because of its clarity. In this paper, Noël Carroll explains the “intensity of movies by examining those features that enable movies to depict situations with a very high degree of clarity. In a nutshell [...] the power of movies resides in their easily graspable clarity for mass audience” (p. 80). This clarity is achieved through “pictorial representations, variable framings, erotetic narration, and interrelation of these elements” (p. 92).

## External and Internal Approaches

As is evident from the hitherto discussed views and papers, a current reflection on mainstream in cinema is devoid of classism and evaluative bias. In none of them could one read that mainstream cinema or its audiences is worse in any respect. More generally, the emphasis is put not so much on the viewers, their tastes and social background, as on the processes of production and marketing on the one hand and the characteristics of the filmic texts on the other. According to various definitions, a mainstream film can be understood as

A Hollywood blockbuster, which is made for profit and uses all strategies at hand to achieve this goal. Particularly prominent among these strategies are: big budgets (including a promotional budget), the presence of stars and celebrities as an attraction for a mass audience, and distribution in first-run cinemas.

*A film which propagates dominant ideologies.*

*A realist film, with a special emphasis on either a closed structure or continuity editing; this realist film usually incorporates an uplifting message.*

*A film which employs continuity editing.*



*A film rooted in the tradition of classical Hollywood cinema, which employs its cinematic conventions.*

*A film that is easy to comprehend; Bordwellian excessively obvious film.*

Until recently, all of these elements worked together and supported each other, such that it could be relatively easy to say that a mainstream film is a film rooted in the easily comprehensible, realist aesthetics of classical Hollywood cinema, with continuity editing, a closed structure, and very often an uplifting message, designed as mass entertainment, and usually produced by big Hollywood companies, with a big budget, large-scale marketing, and wide distribution. It was possible because of a relatively high degree of uniformity within film culture. Contemporary cinema is experiencing growing diversification in all spheres, including modes of reception, distribution, and aesthetic tendencies. It is therefore increasingly difficult to single out a dominant, “mainstream” tendency.

Let us take the two basic meanings of mainstream cinema into consideration, which are what I called “external” and “internal” or “textual”. In the “external” understanding, a mainstream film is a big-budget film screened in multiplexes and first-run cinemas and promoted by an aggressive marketing campaign, with its “textual” elements involving stars and special effects. If this is the meaning of mainstream cinema, it is quite obvious that these conditions are only fulfilled by a small percentage of movies, even among Hollywood productions. David Bordwell aptly reminds us of this, making a long list of films produced in Hollywood (such as baseball movies, golf movies, dolphin movies, Christmas movies, and several dozens of others), only to conclude that we too often concentrate on the peaks (that is, blockbusters), whereas “Hollywood dwells also in the valleys. Perhaps our orthodox account of the industry’s recent history, focusing on the rise of megapictures, lets all the other films slip too far to the periphery” (Bordwell, 2006 p. 10). This topographical metaphor is meaningful. In what way may a peak be “mainstream” in relation to a valley? The valley does not resemble the peak; the valley does not imitate the peak, nor does it attempt to; and the valley is in no way able to, nor ‘wants’ to, follow the peak. The peak is the peak, the valley is the valley. There is no point in subordinating one to the other, and that is precisely what the notion of mainstream does.

The “external” meaning of the term is problematic for other reasons as well. If one of its criteria is a mass audience, what can we do with films which were intended to be blockbusters, but failed. Are they mainstream, too? And if they are – why? And, to reverse this scenario, can we call a film which was produced as an indie film, but then gained popularity mainstream? Another thing – the notion of mainstream seems to have originated from the time when films were viewed in movie theaters. This is why distribution, first-run cinemas, and multiplexes are considered so important. However, nowadays the role of movie theaters in film culture is dwindling, and, it seems, it will dwindle even more. With this, the notion of mainstream cinema loses its meaning too.

Let us now shift to the “textual” way of defining the notion. In this line of reasoning, a film may be called mainstream if it observes certain rules. However, most of the rules recounted above are either not observed in contemporary cinema or are too broad and therefore devoid of any power to distinguish. The rule which has certainly lost its dominant status is continuity editing. Jump cuts of every kind can be found in all types of contemporary films, including the most popular ones. For that matter, rules concerning film space, like the 180° rule or the axis of action, do not have to be observed in contemporary cinema either, as films of different genres, including popular films, continually break them. The rule of realism is either too broad or not applicable. Too broad, because in a sense all movies refer to reality, so it is not helpful in distinguishing between various kinds of movies. Not applicable, because, first, the most popular genres nowadays, i.e. fantasy and sci-fi, are non-realist by definition, and secondly, because “traditional” realism, based on continuity, closed structure and transparency, which Rosenstone probably had in mind, is rather outdated today. Realism cannot be regarded as mainstream when the rules of transparency are commonly violated by countless quotations from other movies or by the actors’ direct addresses to the viewers, even in the most popular movies, like *Deadpool* or Tarantino films, among many others.

The rule of general comprehensibility is either too broad or too narrow. Too broad, because many films, including the ones aimed at a narrow target audience, are basically comprehensible, as far as the general structure of space, time and chain of events is concerned. The division of films into two groups, clear and unclear, seems to me a legacy of modernism, with the cult of the “difficult” avant-garde juxtaposed with “easy” mass culture. This division, tinged with an ideological bias, has never been particularly accurate, but now it seems nothing less than obsolete, at a time when films that are purposefully complex, ambiguous, and unclear have a devoted mass audience. Good examples are the so-called “puzzle films”, about which Thomas Elsaesser justly wrote that they “seemed to cross the usual boundaries of mainstream Hollywood, independent, auteur film and international art cinema.” (Elsaesser, 2009, p. 13). Moreover, even films which do not go as far as puzzle films are sometimes quite demanding and require notable effort of the viewer, as Henry Jenkins aptly proved referring to *The Matrix Reloaded* (2003) (Jenkins, 2006, chapt. 3). In addition, the films with which this paper started – *Deadpool* and *The Big Short* – abound in allusions and quotes which demand at least some research in order to be fully understood.

The criterion of dominant ideology is too broad to discuss in detail here. Generally speaking, Hayward’s, Fourie’s and Singh’s definitions meet in three points: that there is one global mainstream, i.e. Hollywood cinema; that there are many local mainstems, practically each local film industry produces or can produce its own mainstream; that “mainstreamness” is informed by ideology and mainstream films are the ones that propagate a dominant ideology. The applicability of this criterion depends on characteristics of the market in which a given film is considered “mainstream”. Certainly, it fares better in relatively small markets

where the level of the audience's homogeneity is high and where the ideology of the produced films can be controlled – at least to a certain extent. States and/or nations seem to be natural candidates. Not surprisingly, the above-mentioned critics who have combined “mainstreamness” with ideology refer to the state/national cinemas of RSA and India, although the latter certainly cannot be called a small market. Furthermore, two articles in this volume, which use the combination, do so on a local scale, referring, respectively, to Slovakian (Mišikova, 2018) and Polish (Weiher-Sitkiewicz, 2018) cinema. Still, it is not always easy to determine what a dominant ideology is. This task is certainly easier with authoritarian countries, which must justify their power ideologically, than with liberal ones, which more readily accept differentiation of produced films' ideological background. I would be in real trouble if I were to say what a “dominant ideology” of the Polish film industry is nowadays, not to mention, for example, a Swedish or a British one. And even in an authoritarian system, a situation is not always that simple. Take an example of *Man of Marble* by Andrzej Wajda, produced in communist Poland. Although undoubtedly informed by leftist ideology, it was at that time perceived as an anti-communist movie by a communist establishment. This film spawned a very important current of Polish cinema, called “cinema of moral anxiety”, which drew big critical interest. In terms of resonance and critical interest it was certainly a dominant current of Polish cinema of the '70s. At exactly the same time many films were produced which faithfully reflected dominant political – i.e. communist – ideology, but which passed unnoticed by both the audience and the critics. Which of these two trends should be called “mainstream”? The situation with “worldwide mainstream” – to use Singh's phrase – is also far from clear. Are all films produced by Hollywood cinema mainstream movies, or only some of them, and which ones? Are all Hollywood movies informed by the same ideology, and what kind of ideology could it be? This question is particularly urgent when we take into account Thomas Elsaesser's idea that Hollywood films strive to provide “access for all”, which would enable them to appeal “to audiences of different gender, different age groups, different national identities and different ethnic as well as educational backgrounds” (Elsaesser, 2011, p. 248).

The last – and most difficult – criterion is the relationship between mainstream cinema and the tradition of, or, more precisely, the concept of classical Hollywood cinema. The extent to which contemporary cinema is a continuation of “classic Hollywood cinema” is a very complex question and a subject of ongoing debate. In my opinion, the continuation is difficult to discern when it comes to the stylistic level. On the structural level (chain of events), the link is stronger, but even here we must take into account new structures and film genres, which in the classical era were very rare or non-existent, such as puzzle films, reverse order films, loop films, forking narratives, and network narratives. We must also not forget about the new status of genres like science fiction and fantasy, which today have an established position in the market, but which were of secondary importance in the classical era. Overall, in my opinion, change prevails over continuation. True, many films are still produced in the classical vein (among many others that are not), but

I would not dare to call them mainstream. True, some elements of classical style and structure can be found in every movie, but to extrapolate them and on this basis claim that nothing has changed would mean to dismiss many traits which are characteristic, significant, and meaningful in contemporary cinema.

## Conclusion

The notion of “mainstream cinema” is relatively easy to understand when it is used in a vague, “more or less” manner, and especially when pitted against some other form, which is “not mainstream”, for instance arthouse or independent. It fares much worse then when it comes to deciding whether a specific film is mainstream. A good example is the list discussed in the article “What Is Mainstream”, posted by Culture Snob (Jeff Ignatius) on Wednesday, December 23, 2009. This list, posted the other day by a Jim Emerson for MSN and which he called “pretty mainstream”, includes not only *The Lord of the Rings* and *WALL•E* (which Culture Snob regards uncontroversial, on the basis of their box office results), but also films like *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Mulholland Drive*, *Oldboy*, and others, whose “mainstreamness” can easily be questioned. A similar discussion took place on the above-mentioned Arts and Faith forum in 2006. The participants discussed, among others, such titles as *Napoleon Dynamite*, *Videodrome*, and David Lynch’s movies. As one might guess, this discussion remained inconclusive.

The question which must be asked is to what extent a dictionary meaning of the word “mainstream” is obligatory. If it is not obligatory, we can use the term in any manner, picking up any of the seven possible meanings extracted above, and possibly more, too. If it is obligatory, its usage should comply with dictionary definitions. In most definitions, mainstreamness connotes two features: wide acceptance by people and normality/conventionality. The former concerns people and societies. In the case of cinema, this society is the audience and its attitude is measured on the basis of box office results. The greater the box office performance, the higher the level of acceptance and the more “mainstream” a given film is. The latter feature concerns the things themselves, films in our case. Its “normality” and “conventionality” means that it is typical, similar to most other films. The idea of similarity underlies the Bordwellian concept of “classical cinema”, hence it is so often referred to in discussions about mainstream cinema. Yet, if the notion of mainstream demands both conditions – wide popularity and normality – to be fulfilled, then it is quite obvious that this can be difficult to achieve. The question lies in whether the most popular films, the blockbusters, are typical, i.e. similar to most films. Well, that depends where one looks for this similarity, but in many respects they are not typical, being much more sumptuous than the others. What makes them blockbusters is their uniqueness rather than their typicality; otherwise most films would be blockbusters. Moreover, nowadays, in an era of growing diversification in film styles, it is more and more difficult to establish what a typical film is.

On the other hand, this “statistical” approach to typicality can be misleading, because the blockbusters account for most of the audience. For instance, 355 films premiered in Poland in 2017 and 56,586,000 tickets were sold for them. Out of these tickets, 17,660,000 were sold for the 10 top movies, which means that 2.8% films accounted for 32% of the tickets. The top 20 movies (5.6% of the total) accounted for 44%; the top 50 (14% of the total) 68% (Adamczak, 2018; boxoffice.pl). That would mean that a lot of people watch mainly blockbusters, which in turn means that, for them, a blockbuster is a typical film. Two possible conclusions can be drawn from this. The first, which in a way closes the circle, is that mainstream films are blockbusters, because, for most people, they are typical films. This conclusion would need to be corroborated by field research, for sheer statistics can be misleading. The blockbuster audience is not homogeneous and consists of various viewers. Moreover, a viewer’s film consumption cannot be measured solely on the basis of his or her visits to the cinema, as people also watch movies on television and on the Internet. The second possible conclusion is that the notion of mainstream films is relative. If mainstream means typical, and typicality depends on the kind of films that a given viewer watches, then each potential viewer could have his or her own mainstream, which would in turn mean that even experimental film can be called mainstream – for some.

This plainly goes too far, though. I think that the best conclusion would be to stop using the term entirely, for it promises too much, trying to combine box office results, the audience’s tastes, marketing and distribution strategies, politics, ideology and aesthetics. Let us call blockbusters blockbusters, typical films typical films, comprehensibility comprehensibility, films that impart dominant ideology – likewise. There is no need to call them mainstream, very often implying combinations which are untenable. I, for myself, declare not to use this term from now on. Yet, at the same time, I do not believe that this appeal can be effective. After all, this notion of mainstream is so handy...

## Bibliography:

- Adamczak, M. (2018). *W cieniu bomby. O dystrybucji filmowej*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7334-w-cieniu-bomby-o-dystrybucji-filmowej.html> [accessed: 01-04-18]
- Balcerzak, G. (2013). *Films that conform or subvert to Hollywood mainstream standards*. <https://gabrielabalcerzak.wordpress.com/category/hollywood-mainstream-film/> (accessed: 28.04.17)
- Betman, G. (2003). *First Time Director: How to Make Your Breakthrough Movie*. Studio City, CA: Michael Wiese.
- Boussinot, R. (ed) (1967). *L'Encyclopédie du cinema*. Bordas.
- Bordwell, D., Steiger, J., Thompson, K., (1985). *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Bordwell, D., (1986). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

- Bromley, J. (2010). *The difference between mainstream and independent film*. Sunday, 31 October. <http://jakesmediablog1.blogspot.com/2010/10/differences-between-mainstream-and.html> [accessed: 02.05.2017]
- Brown, W. (2013). *Supercinema. Film-Philosophy for the Digital Age*. Berghahn.
- Cambridge English Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream> (accessed: 20.04.2018)
- Carroll, N. (1996). *The Power of the Movies*. "Daedalus", Fall 1985; in: Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996.
- Culture Snob. (2009), *What Is Mainstream*. <http://www.culturesnob.net/2009/12/what-is-mainstream/> [accessed 28.04.2017].
- Elsaesser, T. (2009). *The Mind-game film*, in: Buckland, W. (ed). *Puzzle films. Complex storytelling in contemporary cinema*, Malden: Wiley-Blackwell.
- Elsaesser, T. (2011). *Access for All: Avatar and Hollywood's Global Public*. "New Review of Film and Television Studies" Vol. 9, Issue 3: 247-264.
- Elsaesser, T. (2012). *Persistence of Hollywood*. London-New York: Routledge.
- Faulkner, S. (ed) (2016), *Middlebrow Cinema*, London-New York: Routledge.
- Fourie, P.J. (2001), *Film Theory and Criticism*, in: Fourie, P.J. (ed). *Media Studies vol 2: Content, Audiences and Production*. Juta Education, Landsdowne (South Africa).
- Grant, B. K. (ed) (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*. Detroit, N.Y. London.
- Hayward, S. (2013) *Cinema Studies. The Key Concepts*. Fourth Edition, London-New York: Routledge.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Heurling, B. (ed) (1985). *Bra Böckers Film och Tv Lexikon*. Höfanäs.
- Jenkins, H. (2006), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Kärjä, A-V. (2006). *A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation*. "Popular Music" (2006) Volume 25/1.
- Katz, E. (2001). *The Macmillan International Film Encyclopedia*. Fourth Edition, Macmillan Publishers.
- Lubelski, T. (ed). (2010). *Encyklopedia kina*, Kraków: Biały Kruk.
- Mišíková, K. (2018). *Red Is the New Black. Storytelling and Style in Candidate* (2013) and *The Red Captain* (2016), "Panoptikum".
- Oxford Dictionaries: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/mainstream> (accessed: 20.04.2018)
- Passek, J-L. (ed) (1995). *Dictionnaire du cinema*. Larousse.
- Rosenstone, R. A. (1995). *The Historical Film as Real History*, "Film-Historica", Vol. V, No.1: 5-23; [http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical\\_film.pdf](http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf).
- Singh, N. M. (2013). *Explain the difference between Mainstream and Parallel Cinema*, <http://ugcnet-masscom.blogspot.com/2013/09/explain-difference-between-mainstream.html> [accessed: 02.05.17]
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Toynbee, J. (2002). *Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks*. W: *Popular Music Studies*, ed. D. Hesmondhalgh and K. Negus, London: Arnold).
- Weiber-Sitkiewicz, K (2018). *W poszukiwaniu głównego nurtu w polskim kinie współczesnym*. „Panoptikum”

Wyatt, J. (1994). *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. University of Texas.

Wyres, B. (2014). *Media Portfolio. Differences between Mainstream Cinema and Art House Cinema*, <https://benwyre.wordpress.com/2014/02/06/differences-between-mainstream-cinema-and-art-house-cinema/> [accessed: 04-05.2017] <https://simple.wikipedia.org/wiki/Mainstream> [accessed: 05.05.2017] FGK

Arts and Faith. (2006). <http://artsandfaith.com/index.php?/topic/7661-what-makes-a-moviefilm-mainstream/> [accessed: 03.05.17. boxoffice.pl]

## The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema

The goal of this paper is to establish how the term “a mainstream film” is used and understood, what meaning is assigned to it in contemporary discourse about cinema. Wide research was carried out, aimed at pinpointing its usage both on the Internet, among bloggers and film forum members, as well as in academic papers. It turns out that the term is widely used, but very scarcely defined. Moreover, it is understood in very different, often incompatible manners. At least six meanings were detected. A mainstream film can be a blockbuster, a film which propagates dominant ideologies, a realist film, a film which employs continuity editing, a film rooted in the tradition of classical Hollywood cinema, a film that is easy to comprehend. Until recently, all these meanings could be combined due to a relatively high degree of uniformity within film culture, but now, when cinema is experiencing growing diversification in all spheres, it is probably better not to use it at all.

**Keywords:** mainstream film and cinema, blockbuster, contemporary American cinema.

# Noël Carroll

The City University of New York

## Koordynowanie narracji filmowej z reakcjami emocjonalnymi widza

W trakcie mojego życia zawodowego, polegającego na pisaniu o filmach, z jednej strony zajmowałem się teoretyzowaniem na temat opowiadania, z drugiej zaś zastanawiałem się nad tym, jak filmy angażują nasze emocje. W tym wystąpieniu chcę połączyć te dwie kwestie, aby pokazać, w jaki sposób fabularne i emocjonalne oddziaływanie filmów zwykle łączy się i uzgadnia ze sobą. Mam tu na celu nie tylko dopełnienie mojej własnej teorii, lecz również weryfikację podejrzenia, jakoby kognitywna teoria filmu nie miała wiele do powiedzenia na temat ich afektywnego wymiaru. Postaram się zatem wyjaśnić, w jaki sposób narracja i emocje są zazwyczaj koordynowane z perspektywy kognitywnej. Nazywałem rozwijane wcześniej przeze mnie podejście do opowiadania filmowego narracją erotetyczną. Z drugiej strony, moje spojrzenie na emocjonalne oddziaływanie dzieł sztuki określiłem mianem kryterialnej prefokalizacji. Zadaniem tego wystąpienia jest więc ukazanie, w jaki sposób można zintegrować model kryterialnej prefokalizacji z modelem narracji erotetycznej. W tym celu najpierw przywołam pojęcie narracji erotetycznej, następnie zaś wprowadzę ideę kryterialnej prefokalizacji, pokazując, jak wpasowuje się ona w system erotetyczny.

Zacznę zatem od narracji erotetycznej. Pojęcie to ma nam wyjaśnić kilka kwestii związanych z filmem. Pozwolę sobie podkreślić, że mówię tu o kinie masowym, nie o całym kinie, ani nawet o całym kinie narracyjnym. Co więcej, mam na myśli filmy typowe. Zaznaczę, że istnieje kilka rodzajów odchyień standardowych, jak na przykład w niedawnym filmie *Split* (2016, reż. M. Night Shyamalan), jednak w odniesieniu do typowych filmów koncepcja narracji erotetycznej próbuje wyjaśnić, po pierwsze, jak film utrzymuje naszą uwagę, porzywa nas. Po drugie, jak to się dzieje, że jesteśmy w stanie śledzić jej rozwój. Po trzecie, jak udaje się wywołać w nas przekonanie o jej jednolitości. Po czwarte, w jaki sposób daje nam poczucie domknięcia, finalności, że jest po wszystkim, a opowieść skończyła się dokładnie tam, gdzie powinna i nie zostało już więcej do powiedzenia.



Zaczynając od kwestii podtrzymywania uwagi publiczności, warto odwołać się do uwag filozofa Davida Hume'a z eseju *O tragedii*. Hume pisze: „Jeśli chcecie poruszyć kogoś dogłębnie opowieścią o jakimś wydarzeniu, najlepszym sposobem na wzmocnienie jej efektu byłoby zgrabne opóźnienie przekazania mu informacji o nim. Najpierw należy wzbudzić jego ciekawość i niecierpliwość, a następnie odkryć tajemnicę”. Oznacza to, że aby fabuła przykuwała uwagę, wzbudzała ciekawość widzów co do tego, jak skończy się dane wydarzenie, należy opóźnić podanie informacji o jego rezultacie, o tym, co Hume nazywa tajemnicą (czy bohater w filmie *Łotr 1*. [2016, reż. Gareth Edwards] uzyska dostęp do istotnych informacji o ukrytym słabym punkcie Gwiazdy Śmierci?), a widownia będzie pozostawać pod urokiem opowiadania w toku jego rozwoju. Hume nazywa to tajemnicą, dla ułatwienia określiłbym to jednak mianem pytania. Filozofowi chodzi o to, że fabuła, często nieodparcie, podtrzymuje zainteresowanie widzów poprzez stawianie pytań, na które odpowiedź chcemy uzyskać i na które oczekujemy. Co więcej, koncepcja opowiadania filmowego jako zadawania pytań pozwala nam wytłumaczyć wspomniane już przeze mnie zjawisko domknięcia, finalności i braku niedopowiedzeń. Z domknięciem filmu mamy bowiem do czynienia wówczas, kiedy udzielone zostały odpowiedzi na wszystkie istotne pytania postawione w fabule, czyli kiedy opowiadanie filmowe nie ma już nic więcej do powiedzenia. Weźmy na przykład archetypiczną fabułę: chłopak spotyka dziewczynę, podobają się sobie nawzajem, wkracza jakiś śliski Lothario Benton i uwodzi ją. Czy chłopakowi uda się zdemaskować rywala i odzyskać serce ukochanej? To właśnie chce wiedzieć publiczność. I w końcu protagonista odzyskuje wybrankę. Koniec. Domknięcie. Film nie opowiada nam dalej, że para następnie kupiła polisę ubezpieczeniową, ponieważ nie jest to część opowieści. Film nie wzbudził przecież naszej ciekawości polisą. Gdyby dodano taki epizod, uczucie domknięcia uległoby osłabieniu. Nie uznalibyśmy, że zakończenie nastąpiło we właściwym miejscu, ponieważ wykroczyło poza moment domknięcia. Z drugiej strony, gdyby następnie pokazano szczęśliwą rodzinę, a potem uprowadzenie ich ukochanego niemowlęcia, widownia chciałaby się dowiedzieć, czy dziecko zostanie uratowane. Kolejne komplikacje przyczyniają się do podtrzymania zainteresowania odpowiedzią na to pytanie. Film dobiega więc końca, gdy odpowiedź zostanie udzielona. Przypuśćmy, że, jak to zwykle bywa, dowiadujemy się, że dziecko zostało uratowane. Domknięcie pojawi się wraz z otrzymaniem tej informacji. Bez odpowiedzi na to pytanie w typowych filmach z suspensem będziemy raczej odczuwać frustrację niż domknięcie. Jeśli natomiast zostałoby nam dalej pokazane, że dziecko przyjmuje szczepionkę na grype, poczulibyśmy fabularne *non sequitur*, ponieważ to, czy dziecko potrzebowało szczepienia, nie jest ani elementem tej historii, ani jednym z istotnych pytań, które nas zaabsorbowały. Oznacza to, że taka scena raczej wygenerowałaby więcej pytań, niż popchnęła akcję do przodu, pozostawiając niedokończony wątek. Rodzaj opowiadania generującego pytania, na które następnie udziela odpowiedzi, nazwałem erotetycznym, nawiązując do greckiego określenia oznaczającego stawianie pytań. Jest to opowiadanie posuwające się do przodu, skłaniając widzów do stawiania pytań,

choćby podświadomie, o działania i wydarzenia, a następnie udzielające odpowiedzi. Narracja filmowa ma zwykle, choć nie zawsze, tego rodzaju charakter. Zamknięcie ma miejsce, gdy wszystkie istotne pytania, które film wyraźnie nam postawił, uzyskują jasne odpowiedzi. *Szczęki* (1975, reż. Steven Spielberg) zachęcają nas do pytania, czy rekin może zostać unicestwiony i w końcu zaspokajają naszą ciekawość.

Model narracji erotetycznej wyjaśnia również, dlaczego filmy wydają się jednorodne. Ponieważ uzyskaliśmy odpowiedź na wszystkie nasze pytania, jawią się jako kompletne. Co więcej, rozwijająca się sieć pytań wymagających odpowiedzi jednocy opowieść, czyni ją spójną, o ile sceny i sekwencje są połączone w sposób rozumiały z innymi scenami i sekwencjami za pomocą sieci pytań i odpowiedzi. Ponadto filmowe opowiadania nie tylko skupiają naszą uwagę na zadaniu pytań (o ile są one wyraźne), lecz również pomagają podążać za akcją filmu, ponieważ dzięki nim porządkujemy przychodzące informacje pod kątem ich znaczenia dla zagadnień, które nas zajmują. W *Rozdarłej kurtynie* (1966), kiedy Alfred Hitchcock pokazuje nam prawdziwy autobus pasażerski zastępujący fałszywy, przewożący bohaterów granych przez Paula Newmana i Julie Andrews, jesteśmy w stanie przyjąć prezentowane wydarzenia, ze względu na ich wkład w odpowiedź na pytanie, czy protagoniści przejadą kontrolę drogową bez problemów. Kiedy autobus zbliża się do punktu kontrolnego, zaczynamy w to wątpić, co potęguje napięcie. Niemniej jednak obecność tego epizodu jest łatwa do zrozumienia – jest istotny dla pytania, które w tej sytuacji zajmuje naszą uwagę.

W narracji erotetycznej pojawiają się pytania różnego rodzaju i pozwolę sobie poświęcić wyróżnieniu kilku z nich trochę miejsca. Film zazwyczaj rozpoczyna się odpowiedzią na kilka pytań, które sobie automatycznie zadajemy, znajdując się w nowej sytuacji. Chcemy się dowiedzieć, gdzie i kiedy toczy się akcja, kim są ci ludzie, czego chcą i dlaczego tak postępują. Początek typowego filmu odpowie na te podstawowe pytania przynajmniej w takim stopniu, żebyśmy mieli wystarczająco dużo informacji, aby zrozumieć kolejne pytanie zmieniające stan początkowy oraz towarzyszące mu komplikacje. Niektóre sceny i sekwencje po prostu rodzą pytania, na które odpowiadają kolejne sceny i sekwencje. We wczesnym kinie amerykańskim dwuujęciowe filmy o porwaniach rozpoczynały się sceną porwania dziecka, stawiając w ten sposób pytanie o to, czy zostanie odnalezione. Następnie drugie ujęcie dostarczało odpowiedzi w postaci uratowania dziecka z uścisku jakiegoś stereotypowego, śniadego imigranta. W innych, bardziej złożonych filmach, sceny i sekwencje obrazów mogą spełniać funkcję odraczania, jak doradzał Hume, odpowiedzi na nasze pytania. Może to wynikać z tego, że kolejna scena jedynie częściowo odpowiada na bieżące pytanie, na przykład gdy dowiadujemy się, że dziecko zostało uprowadzone, chcemy się między innymi dowiedzieć – jeśli nie byliśmy świadkami uprowadzenia – kto to zrobił. Częściową odpowiedzią może być informacja, że porywaczką była utykająca kobieta, która jednak dokładnie – wciąż nie wiadomo. Rozwój wydarzeń może również podtrzymać wcześniejsze pytanie, na przykład, jeśli skazany wymyka się po-

ścigowi w jednej scenie, zastanawiamy się, czy zostanie złapany w kolejnej, czy jeszcze kolejnej. Lub też gdy nieustraszeni pogromcy wampirów zbliżają się do kryjówki Drakuli, a ten przemienia się w nietoperza i ucieka, pozostawiając nas z pytaniem, czy jeszcze kiedyś uda się go namierzyć.

Czasami scena odpowiadając na jedno z naszych pytań, w jego miejsce stawia kolejne. Kiedy King Kong zostaje poskromiony na Wyspie Czaszki (*Kong: Wyspa Czaszki*, 2017, reż. Jordan Vogt-Roberts), dociekliwi widzowie będą chcieli wiedzieć, co Cole zamierza z nim zrobić. W każdym miejscu w diegezie można oczywiście wprowadzić nowe postacie, sytuacje i siły, stawiając nowe pytania domagające się odpowiedzi, łączące się z tym, co zostało już opowiedziane. Zatem sceny i sekwencje w opowiadaniach erotycznych służą do stawiania pytań lub odpowiadania na nie, do udzielania częściowej odpowiedzi, do zwielokrotniania pytań i do odpowiadania na niektóre w sposób otwierający je na kolejne. Ponieważ są one powiązane ze sobą tą siecią pytań i odpowiedzi, sprawiają wrażenie spójnych. Wszystko wydaje się pasować do tej konkretnej sieci.

Pytania i odpowiedzi, które składają się na typowe opowiadanie, są uszeregowane hierarchicznie. Dla wygody możemy dokonać następujących roboczych rozróżnień. Po pierwsze, są przewodnie makro-pytania. Należą do nich te, które rządzą filmem od początku do końca. Czy chłopakowi uda się zdobyć dziewczynę? Czy Goldfinger zrealizuje swoje plany dotyczące Fortu Knox? Czy wieś z *Siedmiu samurajów* (1954, reż. Akira Kurosawa) przetrwa? Oczywiście przewodnich makro-pytań może być więcej niż jedno. W *Generale* (1926) Bustera Keatona jest ich kilka, w tym: Czy Johnniemu uda się zaciągnąć do armii Konfederatów? Czy będzie w stanie odzyskać lokomotywę Generała? Czy uratuje swoją dziewczynę Annabelle? Czy zdąży ostrzec Konfederatów o zbliżającym się ataku Unionistów? Są to powiązane ze sobą, a nawet w tym wypadku wzajemnie się napędzające, makro-pytania trzymające nas w napięciu, a my oczekujemy, że odpowiedź na nie zostanie udzielona. Kiedy tak się dzieje, *Generał* się kończy. Nie pytamy, co Johnnie będzie robił po zakończeniu wojny domowej, nie jest to bowiem jedno z przewodnich makro-pytań, do zadawania których zachęca nas film. Udzielenie odpowiedzi na pojawiające się w spójnym opowiadaniu filmowym makro-pytania zwykle skutkuje domknięciem, czasem w postaci kody, a my trwamy w poczuciu, że wszystko zostało wyjaśnione. Filmy są jednak uspójniane nie tylko dzięki przewodnim makro-pytaniom. Istnieją również pytania „lokalne”, które domagają się lub skłaniają do odpowiedzi o bardziej ograniczonym zakresie.

W jednej ze scen *Generała* porywacze-unioniści zrzucają gruz na tory kolejowe, aby wykoleić Generała z depczącym im po piętach Johnniem. Zastanawiamy się więc, czy plan Jankesów zadziała i oczywiście w kolejnych scenach otrzymujemy odpowiedź. Johnnie wychodzi cało z opresji. Struktury tych lokalnych opowiadań erotycznych możemy nazwać mikro-pytaniami i mikro-odpowiedziami. Zazwyczaj dostarczają one spoiwa, które w lokalnym kontekście pozwala podążać za akcją w kolejnych scenach, a jednocześnie podtrzymują naszą uwagę.

Ponadto te mikro-pytania i odpowiedzi są zazwyczaj hierarchicznie podporządkowane przewodnim makro-pytaniom ożywiającym opowiadanie. Na przykład sieć pytań dotyczących tego, czy Generał z Johnniem się wykołei, dostarcza informacji potrzebnych do udzielenia odpowiedzi na przewodnie makro-pytania: czy uda mu się ocalić lokomotywę, miłość do Konfederacji oraz czy ostatecznie zasłuży na swój mundur i zostanie przyjęty do armii.

Na koniec należy zauważyć, że istnieją struktury erotetyczne, które nie stanowią ani makro-, ani mikro-pytań. Są to kompleksy pytań i odpowiedzi, które zajmują dużą część filmu, lecz nie jego całość. Na przykład początek filmu *Psychoza* (1960) Hitchcocka zdominowany jest przez pytanie, co się stanie z Marion, jednak problem ten zostaje rozwiązany w momencie, w którym zabija ją Norman Bates. Makro-pytanie o jej losy organizuje dużą część filmu, lecz nie całość, ponieważ po tym, jak Marion zostaje wypatroszona pod prysznicem, chcemy się dowiedzieć, czy morderstwo zostanie odkryte, a sprawca złapany. Pytanie o Marion jest podtrzymywane przez wiele mikro-pytań, na przykład czy podejrzenie wyglądający policjant będzie dalej prowadzić śledztwo? Jest zatem częścią makrostruktury, choć nie stanowi opowiadania przewodniego w jej obrębie. Nie umożliwia domknięcia. Prowadzą do niego odpowiedzi na przewodnie makro-pytania.

Zadawanie pytań jest naturalną skłonnością ludzkiego umysłu. Nie jest to jedynie praktyka językowa. To proces myślowy, niezbędna cecha poznania. Filmy i opowiadania popularne w ogóle wykorzystują tę naturalną skłonność, przedstawiając nam sytuacje, w których możemy, choćby milcząco, formułować pewne pytania. Obietnica odpowiedzi podtrzymuje nasze zainteresowanie, ukierunkowuje śledzenie przepływu informacji, gwarantuje opowieści jedność i spójność, a zwykle w końcu również domknięcie.

Mimo że przetwarzanie opowiadania filmowego zostało scharakteryzowane przede wszystkim jako zagadnienie poznawcze, ma również wyraźny wymiar afektywny, o ile ciekawość (w tym ciekawość opowiadania, o którą tu niewątpliwie chodzi) jest – jak chciałby Thomas Hobbes – emocją. Bazuje ona na pragnieniu lub zainteresowaniu, ma przedmiot – nieznanne – i może być doświadczana fenomenologicznie poprzez wręcz fizjologicznie palące napięcie. Niemniej jednak nasze zaangażowanie emocjonalne w filmy nie jest wyłącznie dziełem funkcji retorycznych narracji erotetycznej, jest bowiem w oczywisty sposób również funkcją treści emocjonalnych opowiadania lub fabuły. Aby wyjaśnić, w jaki sposób skutecznie angażuje się publiczność, sięgnę do mojej teorii kryterialnej prefokalizacji.

Każda próba wyjaśnienia, w jaki sposób filmy angażują emocje, musi opierać się na samej koncepcji emocji. Moim zdaniem – nie jestem autorem tego podejścia, ale je podzielam – są to procesy obejmujące stany mentalne powodujące wewnętrzne stany cielesne, zazwyczaj ugruntowujące stany behawioralne. W szczególności obejmują one wartościujące stany mentalne, takie jak umie-

jętność zakwalifikowania okoliczności mogących mieć wpływ na nasze dobro własne. Strach to ocena danej sytuacji jako niebezpiecznej, ostrzega nas w sposób cielesny, przyspieszając fizjologicznie nasz puls lub fenomenologicznie wysyłając dreszcze przebiegające po plecach. Po uruchomieniu cielesnego strachu jesteśmy gotowi do walki, ucieczki lub zastygnięcia. Zatem emocje to mechanizmy psychofizyczne, wykorzystywane do negocjacji z otoczeniem. Za ich pomocą wychytujemy te elementy środowiska, które mogą nam pomóc lub przeszkodzić. Są one przede wszystkim szybkimi mechanizmami oceny sytuacji – zwłaszcza w porównaniu z takimi procesami, jak refleksja czy rozumowanie. Ewolucja obdarzyła nas tymi narzędziami, ponieważ szybkie reagowanie na bodźce środowiskowe ma kluczowe znaczenie dla przetrwania. Nawet jeśli czasami wprowadzają nas w błąd, lepiej jest zadbać o bezpieczeństwo, niż żałować. Emocje nade wszystko dbają o nasze dobro: strach ostrzega nas przed niebezpieczeństwem, złość przed niesprawiedliwością, zazdrość przed utratą uczucia etc.

Obecnie w literaturze filozoficznej i psychologicznej toczy się dyskusja o tym, czy oceny emocjonalne mają charakter poznawczy, czy całkowicie afektywny. Czasem spór ten przybiera postać pytania o to, czy emocje angażują płat czołowy, czy też są wyłącznie kwestią ciała migdałowatego. Według mnie procesy emocjonalne mogą być stymulowane poznawczo, nawet jeśli w życiu codziennym oceny najczęściej mają charakter afektywny. Dla teorii filmu ma to oczywiście znaczenie drugorzędne. Istotniejszy jest fakt, że stanowią system klasyfikacji (organizują i postaciują) cech otoczenia na sprzyjające lub niesprzyjające. Emocje to także mechanizmy selektywnej uwagi – oceniają całość lub elementy świata wedle określonych kryteriów (również adekwatności). Bodziec należy przy tym postrzegać jako posiadający konkretne cechy, wywołujące określoną reakcję emocjonalną. Na przykład sytuacja musi być postrzegana jako niebezpieczna (nawet jeśli w rzeczywistości nie jest), byśmy zareagowali strachem. Reakcję można określić jako irracjonalną, jeśli jest nieadekwatną odpowiedzią na intencjonalny obiekt, jak wówczas, gdybym zareagował przerażeniem na SpongeBoba Kanciastoportego, o którym wiem, że jest nieszkodliwy.

Po tym skrótowym przedstawieniu natury emocji chcę pokazać, co mogą nam powiedzieć o filmach. Zacznę jednak od tego, w jaki sposób funkcjonują w życiu codziennym, co następnie pomoże ujawnić różnice między ich działaniem w rzeczywistości, a odbiorem filmu. Emocje są jak reflektory: selektywnie wybierają elementy i skupiają na nich naszą uwagę. Uruchamiają cielesny alarm, gdy coś może istotnie wpłynąć na naszą sytuację i informują, jak to ocenić. Są naturalnym dziedzictwem, nawet jeśli kulturowo modyfikowanym, funkcjonującym jako pierwsza linia obrony, wyprzedzająca, a często nawet zastępująca, namysł.

Inaczej funkcjonuje to w filmach. Rzeczywistość na ekranie została uprzednio zaprojektowana w taki sposób, aby pewne aspekty wyróżniały się emocjonalnie, jak na przykład niebezpieczeństwo lub niesprawiedliwość. Elementy ujęcia, sceny lub sekwencji zostały wstępnie wyselekcjonowane i uwidocznione przez twór-

cę filmu za pomocą narzędzi wizualnych, takich jak scenografia i różne sposoby kadrowania, efekty dźwiękowe, w tym odgłosy niediegetyczne i muzyka, a także rozmaite struktury opowiadania i dramaturgii. Podczas gdy w naturze to nasze emocje filtrują, w filmach masowych sceny zostały już wstępnie przetrawione lub przefiltrowane przez twórców filmowych. To kieruje naszą uwagę na te elementy sceny domagające się reakcji emocjonalnej, którą już przygotowano, wybierając i uwypuklając obiekt adekwatny do reakcji emocjonalnej, którą zamierza wywołać. Na przykład kiedy Cora Smith (Lana Turner) pojawia się po raz pierwszy w filmie *Listonosz zawsze dzwoni dwa razy* (1946) Taya Garnetta, prezentuje nam się duże zbliżenie jej zgrabnych nagich nóg, od samych ud po palce u stóp, co wręcz popycha w stronę pożądliwych uczuć, jeśli nie cała, to przynajmniej znaczną część widowni. Twórcy projektują obrazy i wydarzenia z myślą o z góry zaplanowanych reakcji emocjonalnych, kierując naszą uwagę na te elementy sytuacji, które są kryterialnie adekwatne do ich wywołania. W obu wersjach *Świtu żywych trupów* (1978, reż. George A. Romero; 2004, reż. Zack Snyder) zepsute, niekompletne i rozkładające się ciała zombie są ukazywane przede wszystkim po to, aby wzbudzić wstręt, zmysłowy element horroru, nieodparcie skupiając uwagę na tych cechach. Proces ten nazywam kryterialną prefokalizacją. Mamy z nią do czynienia, ponieważ zespół tworzący film przygotował sceny – wizualnie, dźwiękowo, fabularnie, dramaturgicznie – w taki sposób, aby kierować naszą uwagę na określone aspekty środowiska, które są adekwatne dla emocji, jakie twórcy filmowi chcą wywołać.

Prefokalizacja ta jest określona mianem kryterialnej, ponieważ wyselekcjonowane przedmioty uwagi są odpowiednie do zamierzonej emocji. Oznacza to, że spełniają kryteria oceny tego typu emocji, na przykład temat nieczystości i niekompletności ludzkiego ciała jako obrzydliwego. Aby wzbudzić wstręt jako reakcję na zombie w *Świcie żywych trupów*, twórcy filmu aranżują sceny, w których nie możemy uniknąć zwracania uwagi na te właśnie cechy monstrów, chyba że zamknijemy oczy lub opuścimy kino. Analogicznie w przypadku suspense, polegającego na przedstawieniu sytuacji, w której kryterialnie wydaje się, że niepożądane zakończenie jest bardziej prawdopodobne. Bohaterka, na przykład, wydaje się skazana na upadek ze zdradliwego wodospadu. Aby wywołać suspens, twórca filmu musi opracować sekwencję tak, aby niepożądane wydarzenie – śmierć kobiety – wydawało się nieuniknione, co można zasugerować za pomocą częstych przebitek z ujęciami wody coraz szybciej pędzącej ku krawędzi wodospadu, w ten sposób kryterialnie prefokalizując wątek nieustającego niebezpieczeństwa i nieprawdopodobieństwa ratunku. To u części widzów wywoła reakcję emocjonalną czy też ocenę emocjonalną w postaci napięcia.

Krótko mówiąc, kryterialna prefokalizacja polega na uwypuklaniu na pierwszym planie cech ekranowych zdarzeń i stanów rzeczy spełniających warunki lub kryteria istotne dla wywołania zamierzonej reakcji emocjonalnej u widzów. Według mnie jest wiodącym sposobem, w jaki filmy zazwyczaj angażują nasze emocje. Ta hipoteza, jak twierdzą, jest bardziej słuszna, niż powszechnie przy-

mowany pogląd, że podstawową metodą emocjonalnego odbioru filmów jest identyfikacja, rozumiana jako odczuwanie przez widzów tych samych emocji, które przeżywają postacie. Odrzucam to twierdzenie z kilku powodów. Omówię pokrótce dwa. Pierwszy stanowi empiryczna nieadekwatność tego podejścia. Zazwyczaj bowiem widzowie wcale nie przeżywają tych samych emocji. Młoda pływająca w oceanie kobieta z ekspozycji *Szczęk* nie odczuwa niepokoju, a raczej wielką przyjemność, my jednak jesteśmy pełni obaw, ponieważ wiemy, że krąży wokół niej rekin. Drugim problemem teorii identyfikacji jest nieadekwatność konceptualna. Zwykle co innego jest przedmiotem emocji widza i postaci. Kiedy matka na ekranie rozpacza z powodu utraty syna, nie dzielimy jej emocji, jakbyśmy sami stracili dziecko, odczuwamy raczej smutek wynikający ze współczucia osobie przeżywającej stratę.

Chociaż kategoria identyfikacji jest pod kilkoma względami nieadekwatna, sądzę, że teoria ta przynajmniej w jednym względzie ma słuszność. Faktycznie bowiem nasze relacje z postaciami są najważniejszym elementem emocjonalnego zaangażowania w film jako całość. Nie oznacza to, że jest to jedyny sposób, w jaki obrazy angażują publiczności. Kompozycja, w tym między innymi pejzaże, scenografia, architektura, kostiumy, punkt widzenia i ruch kamery, montaż, a także muzyka itp., również kształtuje zaangażowanie widzów w to, co przedstawione na ekranie. Wydaje się jednak, że centralnym kanałem angażowania emocjonalnego w kino masowe jest postać. W ostatniej części wystąpienia postaram się pokazać, w jaki sposób kryterialna prefokalizacja strukturyzuje nasze zaangażowanie w bohaterów, co również pozwoli mi, zgodnie z zapowiedzią, uwidocznić sposób, w jaki wspomaga ona narrację erotetyczną.

Postaci stanowią zwykle emocjonalny ośrodek opowiadania filmowego, ponieważ gdy widzowie sprzymierzają się z jednymi przeciwko drugim, zainteresowanie ich losami staje się źródłem reakcji emocjonalnych. Główny bohater ma jakiś zamiar. Jeśli przeszkody blokują realizację, widz czuje się sfrustrowany. Jeśli ta przeszkoda jest na dodatek dziełem podstępnych złoczyńców, odbiorca czuje złość na złoczyńcę, a nawet nienawiść. Może to wygenerować narracyjne pytanie o złoczyńcę: czy spotka jego lub ją zasłużona kara. Podobnie gdy przeszkody są usuwane ze ścieżki prowadzącej do realizacji zamiaru, odczuwamy radość, a przynajmniej czujemy się dobrze.

Oczywiście nasze pozytywne nastawienie do zamiaru protagonisty nie tylko tworzy narracyjne pytania o to, czy uda się go zrealizować. Jeśli mamy afektywny interes w tym, by odpowiedź była pozytywna, pytanie zostaje nacechowane emocjonalnie. Nasze emocje nie służą jedynie do stawiania pytań narracyjnych – wzmacniają je, aby skłonić nas do szukania odpowiedzi zgodnej z interesem protagonisty i niezgodnej z interesami antagonistów. W trakcie filmu odczuwamy wiele rozmaitych emocji w reakcji na różne postaci. Sądzę, że kryterialna prefokalizacja w każdym przypadku stanowi najlepszy model wyjaśnienia, w jaki sposób wywołana została nasza reakcja. Za pomocą szeregu zabiegów film kryterialnie prefokalizuje niemal niepokonaną moc kosmitów i ich pragnienie ludzkiej krwi,

wywołując w ten sposób strach u widzów pozytywnie nastawionych do ludzkich bohaterów, kibicujących ich woli przetrwania. Scena po scenie, sekwencja po sekwencji, kryterialna prefokalizacja skupia emocje kluczowe dla danych okoliczności, często generujące mikro-pytania, na przykład: czy uda jej się uciec, a nawet makro-pytania: czy istoty pozaziemskie mogą zostać pokonane.

Istnieje jednak jeszcze skuteczniejszy sposób, w jaki kryterialna prefokalizacja wspiera narrację erotetyczną. Jak wcześniej wspomniałem, źródło rozmaitych pojawiających się emocji, które odczuwamy w reakcji na postacie w kolejnych scenach filmu, ostatecznie zależy od naszego sprzymierzenia się z konkretnymi bohaterami. Oznacza to, że nasze poszczególne reakcje na ich losy zależą od naszego przywiązania lub dystansu. Oburzamy się, że Maximus został zdradzony w *Gladiatorze* (2000, reż. Ridley Scott), ponieważ jesteśmy do niego pozytywnie nastawieni lub emocjonalnie przywiązani. Podobnie kiedy cesarz Kommodus zostaje pokonany, nasze serca rosną, ponieważ znienawidziliśmy go. Wszystkie te reakcje zostały wywołane przez sposób, w jaki każda z tych postaci została kryterialnie prefokalizowana.

Kwestię tę może rozjaśnić pogląd Arystotelesa na konstrukcję bohaterów tragedii wyrażony w jego *Poetyce*. Aby wzbudzić litość i trwogę, bohater tragiczny powinien być święty, ponieważ jego porażka byłoby oburzająca, zamiast doświadczać powyższych uczuć byłibyśmy wściekli. Bohater nie powinien być jednak zły – jego porażka wzbudziłaby wówczas raczej zadowolenie. Tragiczna postać powinna być moralnie podobna do zwykłego widza: uczciwa, lecz nie idealna, ponieważ właśnie taka konstrukcja wywoła niepokój. Jeśli bowiem tragedia może spotkać zwykłą, dobrą osobę, taką jak Edyp, może również spotkać kogoś z widowni. Przenosząc to na grunt mojej koncepcji, postawa bohaterów musi być z góry określona jako moralnie słuszną, lecz nie idealną. Muszą być oni godni naszej lojalności. To jest zadanie dla twórców filmowych. W jaki sposób sprawiają, że emocjonalnie przywiązemy się do postaci? W jaki sposób istotne cechy muszą być kryterialnie prefokalizowane, by wzbudzić naszą przychyłność? I odwrotnie – jak istotne cechy antagonisty muszą zostać kryterialnie prefokalizowane, aby wywołać naszą niechęć? Moja hipoteza jest następująca: odpowiedź leży zwykle w moralności. Protagonści muszą być kryterialnie prefokalizowani pod względem ich cnót i ostatecznej sprawiedliwości racji, którymi się kierują. Należy je prezentować w taki sposób, aby ich szeroko pojęte moralne interesy wspólne z interesami widzów stały się wyraźne, jeśli nie od samego początku filmu, to chociaż później, być może w decydującym punkcie zwrotnym. Analogicznie – antagonistą powinien być kryterialnie prefokalizowany jako moralnie wadliwy. Gdy protagonści są prezentowani jako prospołeczni, przynajmniej w ostatecznym rozrachunku, antagonści są zazwyczaj od samego początku prefokalizowani jako antyspołeczni (czasem zostaje to ujawnione dopiero w toku rozwoju fabuły). Dlatego naturalnie dzielimy postaci na dobre lub złe (*good guys*, *bad guys*). Nawet tak zwani antybohaterowie w którymś momencie okazują się kryterialnie prefokalizowani jako uspołecznieni.



Kryterialna prefokalizacja bohatera jako godnego podziwu lub wartościowego moralnie jest gwarantem więzi emocjonalnej, co angażuje nas nie tylko w intensywne przeżywanie przewodnich makro-pytań, lecz również skutecznie napędza w kolejnych scenach mikro-pytania o to, czy działania posuną naprzód, czy też cofną realizację jego zamiarów. Podobnie kryterialnie prefokalizowana moralna niegodność antagonisty wzmacnia ten ładunek emocjonalny. Kiedy anta- goniści przeszkadzają naszym bohaterom, wzbudza to w nas gniew oraz nadzieję, że się doigrają.

Jak pokazuje ten krótki szkic, zjawisko kryterialnej prefokalizacji służy celom erotycznej narracji przede wszystkim poprzez zapewnienie więzi emocjonalnej z protagonistami oraz naszej afektywnej awersji lub antypatii wobec antagonisty. Sprawia to, że angażujemy się w makro-pytania dotyczące ogólnych szans bohaterów na powodzenie oraz w mikro-pytania prowadzące nas od sceny do sceny na drodze do realizacji ich celów, jak również wywołujące szereg doraźnych emo- cji kluczowych do zrozumienia ich zachowań w danych okolicznościach.

To, co starałem się tu osiągnąć, to przedstawienie zarysu mojej teorii typowej narracji filmowej w kontekście pojęcia narracji erotycznej, a także opisanie spo- sobu, w jaki filmy zwykle angażują nasze emocje, co nazwałem kryterialną pre- fokalizacją. Na koniec próbowałem pokazać, jak te dwa procesy mogą razem funk- cjonować i współdziałać. Kryterialna prefokalizacja skłania nas do nawiązywania emocjonalnej więzi z niektórymi postaciami i odczuwania antypatii w stosunku do innych, co generuje makro- i mikro- pytania wzmacniane przez emocjonalnie nacechowane życzenia i pragnienia dotyczące odpowiedzi na nie.

*Z angielskiego przełożyła Monika Bokiniec*

*Zapis wykładu wygłoszonego na konferencji filmoznawczej Fast, Slow and Reverse. Faces of Contemporary Film Narration, Gdańsk-Kraków 24–28 maja 2017 roku.*

### **On Co-Ordinating Movie Narration and the Arousal of Audience Emotions**

The purpose of the paper is to show how the narrative address of the movies and their emotional address are typically interconnected. Specifically, how the criterial prefocusing model can be integrated with the erotetic narration model.

Erotetic narration explains how a movie holds attention, how spectators are able to follow its unfolding, how it succeeds in making us feel that it is unified, and how it engenders the feeling of closure. It is based on the claim that question formation is a natural human mental propensity and movies exploit this natural propensity, by presenting us with situations that dispose us to formulate certain questions if

only tacitly. The promise of those questions being answered sustains our interest in the story, while guiding our tracking of the flow of information and viewing the story with a feeling of unity and coherence, and typically, ultimately closure.

Our emotional engagement with movies is not solely a function of the rhetoric of erotetic narration, but also of the emotional content of the narrative. So in order to explain how that engages the audience effectively, Carroll turns to his theory of criterial prefocusing. Emotions are understood here as mechanisms of selective attention, which organise our perception of the environment by picking up what will help or hinder us. Contrary to our natural environment, in the movies, the environment has already been designed to make certain emotional themes, such as danger or injustice, stand out. Elements of the shot, scene or sequence are preselected and made salient by the moviemaker by means of visual devices such as scenography, framing, aural effects and various narrative and dramaturgical structures.

The phenomenon of criterial prefocusing serves the purposes of erotetic narration primarily by securing our emotional attachment to the protagonists and our affective aversion or antipathy to the antagonist, which invests us in macro-questions about the overall prospect for success and micro-questions from scene to scene.

**Keywords:** erotetic narration, audience emotions.

# Martina Olivero

University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne

## Tragic Narrative Strategies in Contemporary American Cinema. Eastwood-Penn-Grey (1995-2001)

### The Role of Tragedy in the Excess of Visuality

Tragedies were performed for the first time in ancient Greece between the sixth and fifth century BC, but it was only a century later that Aristotle studied in the *Poetics* the tragic structures, basically transforming tragedy into a narrative genre. Nevertheless, we don't want to compare contemporary American mainstream films to ancient Greek tragedies here; neither will we consider contemporary transpositions of ancient tragedies. In other words, our aim is not so much to describe the formal structures of a tragedy, as they were firstly studied and recognised by Aristotle, but to see *through* them in order to create a contemporary aesthetics of tragic narrative solutions.

Actually, this thesis was first suggested by Bernard Sichère in a lecture given at the French National Library in 2012 on the interpretation of the Antigone drama by French psychoanalyst Jacques Lacan. Sichère identifies a main tendency in contemporary art and movies in the impossible need to go beyond the representable. However, art has always been concerned by an unrepresentable, unbearable "thing" that Lacan calls either *La Chose* or *Das Ding* (referring to Heidegger). But this *Thing*, which stands at the very heart of reality, is also what Slavoj Žižek calls The Real. In an article which appeared in the journal *Savoirs et clinique* (39), the Slovenian philosopher asks the reader to think about the famous Kinder chocolate egg. As a matter of fact, in this case, people are not really interested in eating the chocolate, since what they care most about is the surprise it contains. This void, filled by the surprise at the centre of the Kinder egg, is then compared to the inner part of our desire, which, according to Lacan,

always escapes to us, never being totally satisfied. In Žižek's perspective, no goods will ever fill our desire. This is why, in a psychoanalytic view, sometimes in art, and especially in contemporary artistic tendency, there is a strong will to deeply explore the infinite human desire and give this void a face. Sichére considers the crisis of contemporary art in general, and I will add: of some currents of contemporary cinema as well, is due to the paradoxical resolution of representing this unrepresentable, which finally entails a failure of the device itself. In other words, the camera does not gain in power while showing the last stage of the unnameable, visually depicted by a perpetration, an over-exposition and an omnipresence of blood, human hair, organs, and wounds in a systematic and repetitive way. Now, if we consider the definition given by Aristotle we could say, with Jean Ungaro who refers to American solo-hero action movies, that the spectator's participation at the hero's sufferance implies making this sufferance visible by many processes: howls, cries, groans, open wounds, blood. Or by the use of different weapons, sharp objects and instruments of torture: chains, sticks, iron bars, fire extinguishers, chainsaws, hammers, screwdrivers, kitchen knives, razors. Sufferance must be seen to be felt by the spectator, whence blood that spurts full screen, flesh in tatters, traces of the blows on bodies, corpses piled up. The body must ostensibly wear the stigmas (87).

Otherwise, we can find this very same tendency in a large number of works from figurative and plastic art, starting from Body Art to many other contemporary performers from Marina Abramovich to Chris Burden, from Gina Pane to Petr Pavlensky, from Herman Nitsch to ORLAN. Now, let us explain all the evil and sufferance displayed in some contemporary artworks and movies just in the name of a cathartic deliverance from fear and terror ("through pity (*eleos*) and fear (*phobos*) it [the tragedy] achieves a purgation (*katharsis*) of emotions (*phatēmata*) corresponding to these", Aristotle, 1449b 27-28)?: Can we justify the representation of horror as a major way to exorcise the animal, ancestral, pre-thinking, our savage passions? In an attempt not only to approach it, to be scared and inspired by it but at the same time to represent it, to give the Thing a face, many movies become a manifestation of open bodies, organs, rapes, incest and many other terrible things we cannot even *imagine*. In our attempt to give an interpretation of this large phenomenon, we should consider the contemporary tyranny of images. We could indeed read this common cinematographic tendency as a consequence of what Guy Debord (1931-1994) calls the spectacularisation of society. In his famous thesis presented in 1967, French philosopher Debord describes the modern consumerist and mass society with an absolute dominion of the spectacle. The spectacle is not just a collection of images, but rather it represents social relationships that are persistently mediated by images. In a consumerist society, social life is not anymore about living, but about having; the spectacle uses the image to convey what people need and must have. Moreover, social life moves forward, leaving a state of "having" and proceeding into a state of "appearing"; namely the appearance of the image. We could thus suppose that this aestheticisation of the world that comes with the

celebration of war and violence (Debord, 2013), largely presented in contemporary cinema, is strictly connected with the spectacularisation of evil and tyranny of the visible (very close to totalitarian aesthetics). Debord defines it with the concept of Spectacle. The society of the spectacle defines a society where images have taken the place of human relationships, where they are associated with political power and capitalistic intentions and where they are not recording history anymore, they have taken power over history itself. Our suggestion here is that a free, repetitive and omnipresent aestheticisation of violence and suffering is a consequence of the massive development of images which has led to an excess of visuality.

On the other hand, if we focus for a moment on the ancient tragedy, which Aristotle was referring to, it is clear that it was not thought to expose us to what we have called the unnameable, nor did it bear it directly. The stratified complexity of a tragic play, which includes recitation, dance, music, costumes, architecture, and scenography, was specifically built to keep this deadly zone at a distance, to save spectators from it. Never in a tragic scene, that showed the most terrible, fierce and merciless stories, did we see Antigone hanging herself or Oedipus extricating his own eyes or Medea stabbing her two little kids. On the one hand, tragedy is not conceived to plunge us in front of the unnameable. While on the other, tragic narratives enable us to take distance from this core that Lacan, in Seminar VII, indifferently names (the Real of) the Thing or *Das Ding* in German (55-85, 121-137 and following). Through a careful analysis of the text of Sophocles' play, Lacan succeeds in defining a possible pattern of the tragic structure. In order to do that, he indeed uses the image of a central void, which is progressively enveloped by different layers: the first one represented by the Beautiful, the second one by the Good. At the very centre of the tragedy, there is something terrible and irremediable, to which the tragic action seeks to come closer, without representing it directly. Anything terrible that happens to the tragic protagonist is only suggested through the complex apparatus of the tragic device (text, recitation, music, dance, scenography, and costumes). For example, and again according to Lacan, it is only thanks to Antigone's dazzling beauty that the spectators can withstand such a pitiless end. In this case, the play uses all the possible aesthetic devices to make the tragic excess bearable.

We will now analyse three different cinematographic examples of media narratives that use tragic devices. These films are presented here in relation to at least one major tragic, both narrative and aesthetic, solution, by isolating single elements that belong to classic tragic forms. We argue that they should be considered as samples of contemporary tragedies.

### **The Unrepresentable, Unnameable Thing**

*The Pledge: Requiem for the Detective Novel* (*Das Versprechen: Requiem auf den Kriminalroman*, 1958) was originally a novel by Friedrich Dürrenmatt, based on



Image 1. The Pledge (Sean Penn, USA, 2011).

the script of *It Happened in Broad Daylight* written together with Vajda and Hans Jacobi (*Es geschah am hellichten Tag*, Switzerland, West Germany, Spain, 1958), whose feature was directed by Hungarian Ladislao Vajda. Dürrenmatt, who was not happy to see the detective proven successful at the end of the story, decided to write a new novel starting from the previous film script. *Das Versprechen* differs from *Es geschah am hellichten Tag* by having the detective fail to identify the killer in the end because of the murderer's death in a car accident. This failure ultimately leaves the detective a broken and witless old man. Moreover, I also found an Italian version of the film titled *The promise* (released in 1978 and directed by Italian director Alberto Negrin) realised for Italian national television. The movie includes Dürrenmatt's tragic end and the detective Matthai becoming crazy by continuing to search for the murderer, accidentally killed in a car accident. Nevertheless, the cinematographic version that interests us for its tragic structure is the one directed by American filmmaker Sean Penn in 2011 and based on the screenplay by the Pole Jerzy Kromolowski and his wife Mary Olsen-Kromolowski, with music by Hans Zimmer. The action starts (as most of Penn's films do) with a preview of his conclusion, showing a dirty, disturbed old man, whose image is superimposed with another one displaying birds flying in a blue sky, a recurrent theme all over the narration. Next to the beautiful and peaceful long shots of snowy Nevada landscapes, the most terrible thing occurs: the slaughtered raped body of a little girl is found (Image 1). However, the image of the child's corpse is not shown but for a very few seconds and only suggested by a nearly imperceptible sequence of rapid flashes that still imprint irremediably on the spectator's mind. In other words, they provoke that shock effect that Walter Benjamin was arguing about in *The work of art in the age of its technological reproducibility* (127-133), without violating the formal rules of the representation, which is exactly how the impossible, unbearable thing at the very heart of tragedy works.

Immediately after that retired detective Jerry Black (Jack Nicholson) is asked to promise on a crucifix to find the little girl's rapist and murderer. From that moment, without being aware of it, he has sentenced himself to death. That promise would become for a fatal pledge for Black. It is only at the end, however, that he appears as a real tragic hero: not only is no redemption accorded to him, but we finally come to know that promise has become his madness. Like Oedipus, who by killing a passerby unwillingly transformed himself into a parricidal, detective Black is himself the author of his own final perdition. Tragically, he cannot know that his investigation is actually right and that the suspected murderer was actually coming to the appointment he had made with him but was fortuitously killed in a car accident on his way there. In the impossibility to find him, Jerry becomes his own obsessing pledge and after having lost his family as a result of that, he is finally condemned to lose his reason, too, and spends the rest of his life as a crazy and completely lonely lost man.

There is another typical tragic element that is used in the film: blindness. Traditionally, there are two types of tragic blindness. The first one is prophetic and typically afflicts soothsayers, like Tiresias. Its conviction is in some way transformed into a gift that assures a clear, mantic vision of the future. But besides that, there is a damned version of blindness. This is the kind of disability that affects Oedipus at the end of his life, and which is intended as a sort of self-redemption and purgation for the crimes he committed, unconsciously. Now, because the superimposed scenes of detective Black staring into space with his eyes closed occur twice, both at the beginning and at the end of the film, we have reason to consider that it is an important clue to reading the narration. Black is not physically blind, but still, we could say that because of his eyes that are kept closed during this prophetic sequence, shown at the very beginning of the feature, his is a mental blindness (Image 2). In that case, it would be a sign



*Image 2. Jack Nicholson in The Pledge (Sean Penn, USA, 2011). Initial sequence*

of his tragic insanity: apparently, he is depicted as a lone crazy man but he is actually the only one who has seen the truth. In that sense, he stands between Tiresias, because of his real knowledge, and Oedipus, because its damnation is irremediable.

### The disruption of traditional ethical values

The second element which I would like to draw your attention to is the political dimension of the tragic narrative. From the Aristotelian definition of tragedy as the achievement of purgation (*katharsis*) through pity (*eleos*) and fear (*phobos*), we can say that the tragic action had a positive effect on the citizen-spectatorship and thus it contributed to a better public life in the polis. Yet, when Aristotle gave the first theorisation on tragic narrative structures in the fourth century BC, in many respects he was already far from the tragic man of the sixth century BC, the time when the tradition of the tragic myth in Greece was born. By expressing itself as an original literary genre, it is a new thought, a new man, a new vision of the world (*Weltanschauung*), in other words, a new tragic consciousness that sees the light (Vernant-Naquet 1088). For this reason, the social and political context in which the tragedy was born is not marginal. The tragedy is not just a form of art but also a social institution. Vernant suggests that the relationship between tragedy and the social context in which it has been developed may be thought of in terms of a double antinomy (Vernant-Naquet 1089). On the one hand, the chorus represents the political community, who speaks not to celebrate or to worship, but to reflect, question and problematise the tragic subject under the philosophical and political thought. Yet, the language used by the chorus is that of the traditional lyric poetry, to which Simonides, Bacchylides, and Pindar belong. In this sense, we should say that the illustrious lyric poets of the preceding epoch prepare the birth of tragedy. Then, besides the chorus, the protagonists of the tragic action are part of the great heroic and religious traditions. Despite that, they express themselves in prose, as if they want to make themselves immortal and contemporary to the audience at the same time. Thus, in one person, the tension between the mythological past and the present of the polis is crystallised. This is why Vernant and Naquet suggest that the real question about tragedy does not concern its origins, but the social and psychological elements that have made it possible for this literary genre to transform and revolutionise not only the literature, but also the theatrical, philosophical and artistic fields up to the present day (1081). The tragic phenomenon is indeed characterised by the permanence of two kinds of awareness, a new political consciousness and a traditional mythical presence, human justice and sacred norms. So for the first time, tragedy challenges traditional ethical and religious values in the name of a new legal and political universe. Indeed, it started to develop when the concept of human responsibility for actions began to spread and when man undertook to interpret himself as an autonomous agent before the natural and sacral elements of the universe. This is translated into tragic characters' constantly questioning



their own actions. However, according to Nietzsche in *The birth of tragedy from the spirit of music*, tragic inspiration interrupted precisely when this query had become more systematic, namely with the institutionalisation of the Platonic Academy and then the Aristotelian philosophy.

*Little Odessa*, written and directed by James Grey (USA, 1995), awarded with a Silver Lion at the 51<sup>st</sup> Venice International Film Festival, takes place in Brighton Beach, a prevalent Russian speaking community in Brooklyn (NY), which, because of its intense Soviet migration, starting from the '70s, has been renamed Little Russia or Little Odessa. The movie, a mafia tale taking place in New York City, has for a protagonist a Russian-Jewish family whose elder son is irremediably engaged in the Brooklyn's underworld. The entire film can be read as a contemporary Dostoevsky narrative: a harsh, pitiless, tragic drama, where, again, no redemption is accorded to the main characters. The story is built on the succession of a crime and its punishment but in a context where neither common ethics nor the public legal system is effective. Mafia, indeed, acts silently behind and beside the institutional system. It operates as an invisible organisation with its own social divisions, rules, and traditions. *Little Odessa*, as the *Antigone* by Sophocles, shows a world where two parallel ethical orders coexist. In the ancient tragedy, the traditional established laws that belong to Creon, who represents state power, fail in front of blood ties, in the name of which Antigone faces the death penalty in order to bury her brother Polynices, against the king's edict. In the movie, the public justice is completely ineffective to restore legality. The protagonist Joshua (Tim Roth), a violent murderer, can be considered as an anti-Oedipian figure. Instead of committing parricide by mistake, he deliberately decides to kill his own father, and only then he fails in shooting him (Image 3). There is, however, a contradiction between the purpose of his action and its modality: his gesture, as in a typical mafia context, is



Image 3. *The abortive parricide in Little Odessa (James Grey, USA, 1995).*

schizophrenic as it intends to prevent violence by using violence. The tenderness for his beloved little brother Reuben (Edward Furlong) cannot be undertaken without embracing the most brutal means. Thus, the love for a brother turns into the failed killing of his own father, the loyalty to his fellows leads to the death of other “enemies” companions, and so on.

Furthermore, throughout the film music plays a fundamental role. Its beauty is stunning, severe and solemn and gives the perfect balance to the harshness and roughness of the scenes. In the end, a powerful Russian choral song is played as if a tragic orchestra was singing off-screen, the camera starts recording a cold, lifeless and snowy suburb in Brooklyn and then frames Joshua's empty look who has fatally lost those dearest to him. His mother has died of brain cancer, his girlfriend Alla and little brother Reuben perished because of intransigent mafia revenge and a series of fatal mistakes. The effect of the three elements (music, landscape, and foreground on the protagonist's hopeless gaze) convey to create an oppressive, unbearable and grim narrative which perfectly represents the entire film.

### **Ancestral, Sacred, Primitive Forces**

The third element I would like to discuss is represented by the tragedy's savage dimension. According to Montani, the tragic phenomenon is veritably the advent of the truth, in Greek ἀλήθεια (IX-XVIII). Despite the nobility of its verses, this performative art always retains a libidinal, wild aspect, with Nietzsche “orgiastic” thanks to its musical spirit (chapter XXI 147-154). This thesis can also be corroborated by the etymology of the Greek root τραγ, that refers to the name τράγος, goat. Indeed, it seems that the Eschyleian tragedies were preceded by performances that took place on the occasion of the Dionysian festivals. This confirms that the great tragic playwrights, Aeschylus, Sophocles, and Euripides, only formalised some less noble content, in other words, traditional popular songs. Again, the etymology of tragedy (τραγωδία) seems to go back to the cry (-ωδία from ὠδή) of goats, making a link with the old satirical and calumnious representations played during the Bacchanalian feasts, where a goat was the sacrificial victim or the prize awarded to the best actor. Furthermore, it is thought that originally actors wore masks of goats, or even, according to the meaning of the verb τραγίζειν, they performed imitating the animal's bleating. For all these reasons, it is not inconsiderate to foresee a certain connection between a tragic event and the meaning of “truth”. It has also been conceived by some philosophers that the truth always deals with an obscure, wild and informal nature. For instance, Heidegger considers ἀλήθεια (truth) as the perennial movement of veil-unveiling a dark and unutterable background, a relationship between the fierce Earth and the human World and according to Nietzsche it is the irreducible dialectic between the formal Apollonian and the orgiastic Dionysian element. Thus, tragedy inhabits, dialectically, the

space-time between its popular origin and its sublimatory, ecstatic and almost mystical effect.

Tragedy absorbs the musical orgiastic enthusiasm to its highest degree, so that suddenly, among the Greeks as well as us, it brings music to its perfection. But it immediately adds to it the tragic myth (and hero) which, like a mighty titan, takes on its shoulders the whole weight of the Dionysian world and relieves us of it, while on the other hand – always through the myth but this time in the person of the hero – it knows how to deliver us from the incoercible desire that drives us towards this existence, reminding us of the thought of another being and of a higher form of pleasure, which the hero presses throughout the battle he leads, but to which he is, in fact, prepared by his own ruin and not by his victories. (Nietzsche 148).

In this passage from *The birth of tragedy from the spirit of music*, there are two elements that must be retained. The first one is, of course, the essential musical nature of the tragic event. Concerning the other one, Nietzsche names here the figure of the tragic hero, who is not without importance. It is on him that the resolution of the narrative plot is based. As Nietzsche clearly explained, the tragic hero's first feature consists of rejecting the blind instinct of survival and of denying life as the supreme value. An attitude which is perfectly embodied by the heroine Antigone, for example. Hence, according to Lacan, the greatest tragic value is Desire and the ability to pursue it at all costs. Considering "life" or "survival" everything that concerns personal interests, well-being, and daily pleasures, the tragic hero, though not indifferent to them, does not take them into account when it comes to making his own choices. Let us think about Oedipus, who extricates his own eyes, or Medea, who barbarously kills her children, or Antigone, who hangs herself. And if this was not enough, all of them are desperately aware while doing it. The choice of the hero puts before us the disturbing, intolerable and unbearable presence of an excess, which by nature does not belong to the order of what we ethically consider as "rational". The tragic excess escapes any justification, it refuses any explanation. The excess belongs to pure carnality, it is quite an ancestral, primitive, fierce instinct. Indeed, men are never alone on stage but always accompanied by a presence. This presence in the ancient tragedy is played by the Gods whose intervention never has a secondary role. Later Camus will identify them with the tragic sacred element. For him, tragedy seems to be a phenomenon only reserved for fixed periods in history.

*Midnight in the garden of good and evil* (USA, 1997) is an American crime drama film directed and produced by Clint Eastwood. It is based on the 1994 homonym novel by John Berendt, which became the NY Times best seller of all time and was then a finalist for the Pulitzer Prize in 1995. Settled in the American deep south, Savannah (Georgia) and Beaufort (South Carolina), the movie is based on true events that happened in the 1980s but that were then

rearranged. The title alludes to the voodoo notion of “midnight”, the period between the time for good magic (11 pm to midnight) and the time for evil magic (midnight to 1 am), while “the garden of good and evil” refers principally to the cemetery in Beaufort, South Carolina, where Dr. Buzzard, the husband of Minerva, the voodoo priestess who figures in the story, is buried. The cover of the book, later used for the film posters, is a sculpture titled *The bird girl*, made by artist Sylvia Shaw Judson (1936). Four statues were actually obtained from the original mold and the most famous one was placed in Bonaventure cemetery (Savannah, GE). Then, a Savannah photographer, Jack Leigh, was commissioned to take a photograph for the cover of the book. The cover image became immediately iconic, with author John Berendt calling it “one of the strongest covers I’ve ever seen”, and the statue became a popular stop for tourists in the area. Eastwood thus chose to use that same powerful image and the film meaningfully ends with a long shot over *The bird girl*, bearing two identical plates in her hands: they could be used to feed birds but also be considered as the two parts of a balance (Image 4). The feature follows the structure of a real traditional tragedy: the young and beautiful Billy Hanson (Handsford in the book) (Jude Law), a local male prostitute, is fiercely killed during a Christmas party where all Savannah’s upper class is reunited in the house of self-made antique dealer Jim Williams (Kevin Spacey). The protagonist, brilliant journalist John Kelso (John Cusack), has been sent from New York to cover the party for the *Town and Country* local journal, but then finds out he was actually chosen by someone who asked for him to be there. In the little southern town, Kelso immediately discovers a world where magic and public law come together with unnoted examples of human absurdity (men who walk imaginary dogs, voodoo rituals, old women with charged guns at aristocratic parties, young unmarried women’s clubs etc). Among all this bizarre human spectacle and the four times trial which is engaged against Jim, the defendant for premeditated murder, the transgender lady Chablis (Madame DeVeau) is probably the most tragic character: when she takes the floor, the narration is interrupted. Her role could correspond to the one which once belonged to the Greek chorus, who commented with a collective voice on the dramatic action.

It is not a detail, either, if the film starts and ends with approximately the same scene of voodoo priestess Minerva, who is in Roman mythology the goddess of wisdom but also of trade and strategy, the owl of Minerva being also the sacred symbol of wisdom and knowledge and the representation of philosophy, according to Hegel. Her presence is revealing: the spectator can either think that magical, sacred, obscure forces have driven the action or that the whole story is simply the consequence of a tragic, fatal double accident. So in the end, the sudden death of Jim can be seen both as revenge taken by dead Billy to restore justice (which did not happen with the human trial), a curse, or a simple misadventure. To quote one of the most popular sentences from the film: “Truth, like art, is in the eye of the beholder. You believe what you choose and I believe what I know”.

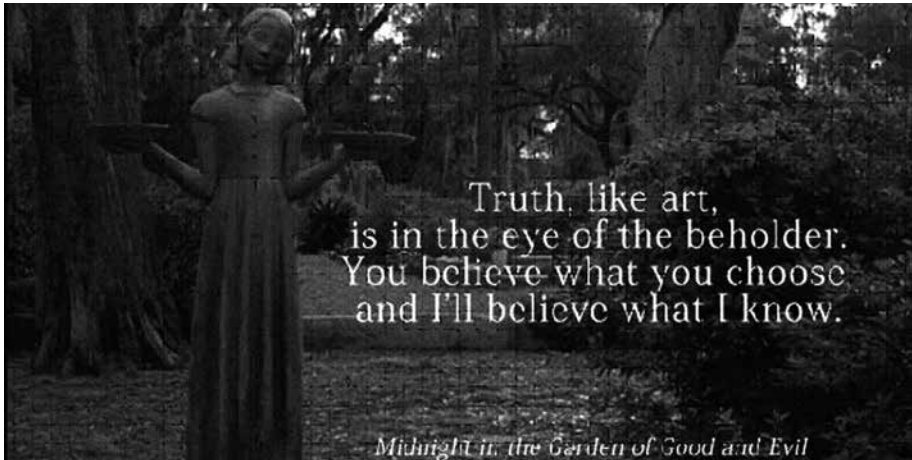


Image 4. Film poster of *Midnight in the garden of good and evil* (Clint Eastwood, USA, 1997).

### In the end, “all is good”

In the text of a lecture given in Athens in 1955, *On the future of tragedy*, Camus asserts: “In other words, tragedy is ambiguous, drama is simplistic” (1703). This means that if the forces acting in a drama are either part of what is good or wrong, in the tragedy they belong to the same ambiguous ethical category. Eventually, we could say that those tragic powers do not belong to ethics anymore, they have overcome all the ethical distinctions. Tragic actions are both legitimate and illegitimate, good and bad at the same time. In the tragedy, an ethical revolution intervenes to transform what is considered good, into its opposite. Thus, Camus adds: “Antigone is right, but Creon is not wrong” (1703). Indeed, the two protagonists of Sophocles’ play belong to a different religiosity: Antigone’s is private and familiar, centred around the home and the cults of dead people. The other, which is represented by the head of the state, Creon, is public and regulated by laws and institutions. Nevertheless, the gods who intervene in the action, Eros and Dionysius, criticise both of them: Creon is accused of being blind and lacking intelligence and interpretation (qualities required from a state leader); Antigone is guilty of having refused Eros in the figure of her fiancé, Haemon. Thus, the dramatic formula “only one is right and justifiable”, has to be replaced by the tragic formula “all are justifiable, no one is right” (1703). There is a tragedy where the universal order of things is questioned, perturbed, out-dated and not only peacefully given and accepted (Antigone). And yet, in the excess of doubt and rationalism, tragic spirit is also annihilated. When an absolute dominance of reason occurs, when the only accepted law is human law (Creon), when everything is fully understood, analysed and justified, no tragedy can exist (1705). This is why we must introduce here the concept of tragic fault, without pretending to exhaust its complexity. We could explain it with these words: the tragic fault is irresponsible. Always unknown at the moment when the tragic hero acts, the (fatal) consequences of his action turn out to be irreparable.

What tragedy assures is to keep alive the mystery about the protagonist's guilt, or, better, the mystery about the total absence of any mystery, and hence of its complete acceptance. The meaning of the tragedy for Camus is retained in the three words pronounced by Oedipus at the very moment he cut his eyes out: "All is good" (1706).

It is for this reason that we return to Camus's pages to affirm that the tragic narrative, in order to be able to still manifest itself in the contemporary era, needs a precarious balance between mystery and reason, human and divine, politics and religion, freedom and the sacred. These are also all the elements we have found in some mainstream features. Exactly as in the Athens of the sixth and fifth centuries BC, where the citizens were divided between a duty to the gods and a democratic ambition, it is that unique and inseparable ambiguity that raises and develops along with the tragic dimension. Its spirit shapes a world divided into opposing forces and where men find themselves acting and at the same time undergoing, where they are both innocent and guilty, seeing and blind, mythical heroes and contemporary citizens. If we consider, according to Camus, the fact that a tragic contemporary epoch is still conceivable (1707) and that tragedy in its structure and spirit is not dead, we must seek a place where this ambiguous balance, like the one carried by *The bird girl*, a place where this impossible responsibility can still be acted. And this place, for both its massive and political role, would be played by some currents of contemporary cinema.

To conclude, in terms of tragic narrative strategies we should say, again with Camus, that "if everything is a mystery, there is no tragedy. If everything is right either. The tragedy is born between shadow and light, and by their opposition" (1705).

## Bibliography:

- Aristotle. *La Poétique*. In Œuvres. Paris: Gallimard, 2014.
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Payot, 2013.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Éditions Buchet-Chastel, 1967.
- . *Un art de la guerre*. Paris: Bibliothèque Nationale de France – Gallimard, 2013.
- Camus, Albert. *Sur l'avenir de la tragédie*. In *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse 1959-1960*. Paris: Éditions du Seuil, 1986, p. 285-333.
- Montani, Pietro (dir.). *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann. Antigone e la filosofia*. Roma: Donzelli Editore, 2001.
- Nietzsche. *La nascita della tragedia*. Bari: Laterza, 2010.
- Sichère, Bernard. *L'Antigone de Lacan*. Conference given on the 02/05/2012. Paris: The French National Library, 2012. Video.
- Ungaro, Jean. *Américains héros de cinéma*. Paris-Budapest-Torino: L'Harmattan, 2005.

Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*. Paris: Éditions de la découverte, 2000-2001.

Žižek, Slavoj. « Passion du réel, passion du semblant ». ERES, *Savoirs et clinique*, 2003/2 (n°3), p. 39-56. DOI : 10.3917/sc.003.0039. Available online at: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-2-page-39.htm>.

### **Tragic Narrative Strategies in Contemporary American Cinema. Eastwood-Penn-Grey (1995-2001)**

Tragedies were performed for the first time in ancient Greece between the sixth and fifth century BC. A century later, Aristotle in the *Poetics* gave his famous definition of tragedy, transforming it into a narrative genre. Our aim is primarily to introduce and analyse some characteristics of the tragic scheme. Three main elements will be taken into consideration. We will see that at the very heart of the tragic narration there is “something” unrepresentable, unbearable and nameless that Lacan, in the VII seminar on ethics, names *Das Ding* or *La Chose*, The Thing. After that, we will consider the representation of an ethical power which disputes the traditional and institutionalised order. Thirdly, the presence of sacred forces will be evoked to contextualise the ancient and contemporary tragic narrations in a mythical, pre-logical, pre-textual framework. However, in order to identify any forms of tragic narratives in the contemporary era, a consideration of the *medium* itself cannot be avoided, as tragedies were shown and affected large crowds of people and had a substantial political role. Cinema is thus revealed to be the most privileged media device to present modern tragic narrations and their typical aesthetic solutions. In this article, we will discuss three examples of tragic narratives in mainstream American cinema from the last three decades. Works by Sean Penn (*The Pledge*, 2001), James Grey (*Little Odessa*, 1995) and Clint Eastwood (*Midnight in the garden of good and evil*, 1997) will be investigated.

**Keywords:** tragic narratives, contemporary American mainstream cinema, aesthetics, psychoanalysis, philosophy of film, narratology.

# Krystyna Weiher-Sitkiewicz

Uniwersytet Gdański

## W poszukiwaniu głównego nurtu w polskim kinie współczesnym

Gdyby w latach dziewięćdziesiątych ktoś zapytał, co jest głównym nurtem polskiego kina, być może zapadłaby niezręczna cisza. Jeszcze na początku XXI wieku wyznaczenie polskiego mainstreamu wydawało się zadaniem bardzo trudnym. Określenie „mainstream” kojarzyło się z Hollywoodem, a Polacy rzadko wybierali rodzimy film z repertuaru kina, dlatego jeśli ktoś w ogóle dostrzegł nurt – to tylko jeden. Potwierdza to w 2007 roku Ewelina Konieczna w tekście o wymownym tytule *Kto ogląda polskie filmy?*, w którym pisze: „Dość powszechne jest dzisiaj przeświadczenie o kryzysie polskiej kinematografii, nawet optymiści z niepokojem przyglądają się różnym zabiegom służącym zainteresowaniu widza polskim kinem, które przyjmuje do wiadomości jego istnienie, czasem nawet wykazuje umiarkowane nim zaciekawienie, ale i tak chętniej ogląda filmy powstające poza granicami naszego kraju – w Ameryce, Azji, Europie Zachodniej” (s. 164).

Po 10 latach wszystko się jednak zmieniło. Polacy oglądają polskie filmy, a nawet je lubią. Zmianę dostrzegają również dziennikarze i krytycy. Na przykład Bartosz Godziński w tekście *„Dobre polskie kino” to już nie oksymoron* podkreśla: „nie trzeba już chodzić na rodzime produkcje z patriotycznego obowiązku, ale z czystej przyjemności” (Natemat, 2018). Jeszcze mocniejszych słów użył Darek Kuźma z Onet.pl: „widzowie, którzy twierdzą, że polskie kino znajduje się w marnym stanie – lub, co gorsza, że umarło! – są w dużym błędzie” (2014).

O dobrej kondycji polskiego kina świadczy również to, że filmy stają się towarem eksportowym (na przykład *Córki Dancingu*, 2015, reż. Agnieszka Smoczyńska), mają zapewnioną dystrybucję poza granicami Polski, odnoszą sukcesy na międzynarodowych festiwalach, czego najlepszym przykładem jest Oscar dla *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Polska produkcja filmowa jest różnorodna i rozciąga się od artystycznego kina dla garstki koneserów po przeboje dla kilkumilionowej publiczności; od kameralnych dramatów po wielkie widowiska historyczne.



W tym szerokim strumieniu musi znajdować się główny nurt.

Pozostaje pytanie: jak definiować mainstream?

Choć termin ten jest powszechnie stosowany i każdy z grubsza wie, co oznacza, to dotychczas nie zaistniał w akademickim dyskursie filmoznawczym. Aż do teraz. Mirosław Przyłipiak w tekście *The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema*, opublikowanym w niniejszym numerze „Panoptikum”, bada problem, przywołując siedem znaczeń mainstreamu wywiedzionych z literatury naukowej:

1. hollywoodzkie blockbustery;
2. kino komercyjne z dużym budżetem, gwiazdami w obsadzie, nastawione na zysk, skierowane do szerokiej widowni;
3. filmy realistyczne, z linearną narracją;
4. kino propagujące dominującą ideologię;
5. filmy z ciągłym montażem;
6. filmy zakorzenione w klasycznym kinie hollywoodzkim;
7. filmy oczywiste, zrozumiałe.

Opierając się na definicjach i ustaleniach Przyłipiaka, chciałabym odnaleźć główny nurt w polskim kinie.

Autor wspomnianego artykułu bierze pod uwagę całą historię kina i różne kinematografie światowe, dlatego nie wszystkie definicje będą użyteczne w moich poszukiwaniach. Niektóre kryteria traktuję jako pomocnicze albo wręcz oczywiste w XXI wieku (linearność narracji, zrozumiałość fabuły, ciągły montaż, realizm i zerowy styl). Wyodrębniam zatem dwa sposoby rozumienia mainstreamu, którym chcę się przyjrzeć dokładniej:

1. kino komercyjne z dużym budżetem, gwiazdami w obsadzie, nastawione na zysk, skierowane do szerokiej widowni oraz
2. kino propagujące dominującą ideologię.

Wydaje mi się, że najlepiej pasują one do specyfiki polskiego kina, co postaram się udowodnić.

Mam świadomość, że to grząski grunt, zjawisko jest bowiem trudne do uchwycenia, dlatego też w tytule artykułu jest „poszukiwanie”, a nie „znalezienie”. Próba ta ma jednak konkretny cel: chcę sprawdzić, w którą stronę zmierza polskie kino, zdiagnozować je, zauważyć, co sprawia, że polska kinematografia ewoluuje i przyciąga coraz więcej widzów.

## **Kino, które musi się sprzedać**

Jeżeli zbadamy wyniki polskiego box office’u za lata 2006-2017, okaże się, że wiele polskich filmów znajduje się w czołówce zestawienia. W rekordowych rocznikach (2011 i 2014) aż osiem tytułów znalazło się w pierwszej dwudziestce najbardziej kasowych hitów. W pięciu rocznikach (2011, 2014-2017) polski film zajął

pierwsze miejsce w rankingu popularności, wyprzedzając hollywoodzkie blockbustery. Z danych od 2014 do 2017 roku wynika ponadto, że średnio co piąty sprzedany bilet był na polski obraz<sup>1</sup>. Oczywiście na rynku nadal dominują filmy hollywoodzkie i są one często jedyną propozycją w sieciach kin, ale gdy na ekrany wchodzi głośna i wyczekiwana polska produkcja – bez trudu konkuruje z takimi przebojami, jak *Łotr 1. Gwiezdne wojny – historie* (2016, reż. Gareth Edwards) czy *Kapitan Ameryka: Wojna Bohaterów* (2016, reż. Joe Russo, Anthony Russo), które w światowym zestawieniu 2016 roku zajmują kolejno 1. i 3. miejsce (Box Office Mojo), w Polsce – 7. i 30. (SFP, 2017)<sup>2</sup>. To dowodzi, że polski główny nurt kina – niezależnie od tego, jak go zdefiniujemy – ma siłę porównywalną z hollywoodzkim mainstreamem. Powody są różne: na przykład TVN przyciąga atrakcyjnością zagranicznych formatów, ogromne sumy inwestuje w promocję oraz gwiazdorską obsadę. Magnesem okazuje się nazwisko reżysera, adaptacja popularnej książki czy odwołanie się do ważnych wydarzeń historycznych.

W 2011 roku Marcin Adamczak zaznaczył, że „Polski rynek filmowy jest [...] na wskroś «europejski», charakteryzuje się wszelkimi kontynentalnymi trudnościami i niedoskonałościami. Wyjąwszy narodowe «superprodukcje» przełomu lat 1990. i 2000. oraz niektóre przynajmniej komedie romantyczne [...] *box-office* oraz sektor dystrybucji zdominowane są przez podmioty hollywoodzkie, a produkcja polskich filmów pozostaje nierentowna” (s. 225). To rozpoznanie było wówczas trafne. Jednak po siedmiu latach widać, że polski rynek filmowy zaskakuje dynamiką rozwoju. W dalszym ciągu w kinach dominują produkcje amerykańskie, ale *box office* wykazuje, że nie tylko polskie komedie romantyczne przebijają się do widzów. Co więcej, rodzime filmy stają się rentowne. Według Adamczaka zysk przynoszą produkcje, które przyciągnęły do kin 800 tysięcy widzów (2015, s. 80). W latach 2006-2017 próg ten przekroczyło 41 tytułów.

Zdaniem Arkadiusza Lewickiego „społeczny oddźwięk” zdobywa w Polsce film z frekwencją 300 tysięcy widzów. W latach 1990-2008 było to zaledwie 36 tytułów (2011, s. 277), a od 2009 do 2017 roku sztuka ta udała się 84. Wśród nich znalazły się filmy artystyczne i festiwalowe, takie jak *Body/ciasto* (2015, reż. Małgorzata Szumowska), *Ostatnia rodzina* (2016, reż. Jan P. Matuszyński) czy *Pod Mocnym Aniołem* (2014, reż. Wojciech Smarzowski), co wydaje się charakterystyczne dla polskiego rynku. Kino artystyczne nie stanowi zatem rewersu głównego nurtu (jak podpowiada zdrowy rozsądek i pobieżne spojrzenie na rynek amerykańskich blockbustów), lecz staje się jego częścią.

Paradoksalne w kontekście analogii do hollywoodzkiego kina jest to, że głównym źródłem dofinansowania polskiej kinematografii są dotacje przyznawane

<sup>1</sup> Frekwencja w kinach w 2014 roku wyniosła 40,4 mln widzów (Zwoliński, 2015), z czego na polskie filmy udało się ponad 11,3 mln osób; w 2015 roku (Zwoliński, 2016) – niecałe 44,7 mln, na polskie – ponad 8 mln; w 2016 – powyżej 51,5 mln (Zwoliński, 2017), na polskie – powyżej 13,1 mln; a w 2017 – 56,6 mln (najlepszy wynik od 1989 roku), na polskie – 13,26 mln.

<sup>2</sup> Wyjątkiem były *Gwiezdne wojny: Przebudzenie mocy* (2015, reż. J. J. Abrams): 2 994 026 widzów uzbierały w 2015 i 2016 roku – film miał premierę 18 grudnia 2015 roku (źródło: sfp.org.pl).

i rozliczane przez państwową instytucję, co oznacza, że polski mainstream odnajdziemy na obszarze, który z definicji komercyjny nie jest. Na marginesie warto zaznaczyć, że tylko w dwóch krótkich okresach, w dwudziestoleciu międzywojennym oraz – częściowo – w latach dziewięćdziesiątych, filmy były finansowane przede wszystkim z prywatnych pieniędzy i kredytów, a producenci nie mogli liczyć na państwowe subwencje. W czasach PRL-u ciężar finansowania kinematografii wzięło na siebie państwo, a krótko po upadku komunizmu zaczęto myśleć nad stworzeniem alternatywnego systemu, który wesprze branżę filmową. W tej części Europy istnienie takiego mechanizmu wsparcia wydaje się czymś oczywistym.

Nie wszystkie filmy są jednak wspierane finansowo przez PISF. Rynek jest złożony: czasami pieniądze wykładają sponsorzy, czasami korporacje medialne (jak Grupa Polsat czy TVN), osoby prywatne, a nawet sami twórcy; wiele filmów ma kilka źródeł finansowania. Co ciekawe, najbardziej komercyjne – na przykład autorstwa Patryka Vegi – paradoksalnie uchodzą za niezależne. Nie są bowiem dofinansowane przez państwowe instytucje.

Kinem środka można by określić polskie kopie formatów globalnego Hollywoodu: komedie romantyczne i inne formy gatunkowe. Najczęściej są to produkcje finansowane z pieniędzy korporacyjnych (ITI/TVN), nastawione na szeroką dystrybucję, obrazy „sezonowe”, na przykład zaprojektowane na walentynki (*Planeta singli*, 2016, reż. Mitja Okorn) czy święta Bożego Narodzenia (trylogia *Listy do M*, 2011, reż. Mitja Okorn; 2015, reż. Maciej Dejczer; 2017, reż. Tomasz Konecki). Komedie romantyczne cieszą się w Polsce nieustanną popularnością, co podkreśla Anna Wróblewska w tekście o fenomenie tego gatunku w Polsce: „Wiadomości o śmierci polskich komedii romantycznych okazały się przesadzone. Po pewnym wahnięciu w latach 2012-2014 mamy do czynienia z renesansem gatunku” (Wróblewska, 2018). Jej słowa potwierdzają wyniki oglądalności: *Listy do M*. 3 zyskały rekordowo ponad trzy miliony widzów, a rok wcześniej sukcesy święciły filmy *Planeta singli* (1 926 090) i *7 rzeczy, których nie wiecie o facetach* (2016, reż. Kinga Lewińska, 2016, 1 146 862 widzów).

Jednakże – moim zdaniem – samo skopiowanie hollywoodzkiego wzorca nie daje gwarancji znalezienia się w głównym nurcie. Problem okazuje się bowiem bardziej złożony. Dobrym przykładem jest *Dżej Dżej* (2014) Macieja Pisarka – współfinansowana przez PISF komedia z Borysem Szycem w roli głównej, która zgromadziła jedynie 10 246 widzów. Film ani nie przyciągnął publiczności, ani nie zaskarbił sobie sympatii krytyków. „Twórcy polskich komedii udowadniają nam raz za razem, że nie ma takiego dna, w które nie dałoby się zapukać od spodu. Tym razem puka Maciej Pisarek” – pisał Michał Walkiewicz (2014). I choć *Dżej Dżej* miał odpowiadać gustom współczesnego widza – w końcu mówi o relacji człowiek–maszyna, która była tematem między innymi głośnych filmów: *Ona Spike’a Jonze’a* oraz *Ex Machina* Alexa Garlanda – poniósł porażkę. Niskie walory artystyczne i płytka fabuła spowodowały, że przeszedł bez echa. Wątpliwości budzi przede wszystkim sposób ukazania rzeczywistości – mimo pozorów realizmu – kłócącej się z utrwalonym w kulturze obrazem życia codziennego w Polsce. Co

istotne, żaden widz ani krytyk nie uznałby, że produkcja ta reprezentuje główny nurt polskiego kina.

Wierne kopiowanie hollywoodzkich formatów wiąże się z dużym ryzykiem. Bardziej typowym rozwiązaniem w wypadku polskiej kinematografii jest więc korzystanie z gatunków globalnego Hollywoodu przy jednoczesnej zmianie kolorytu na polski. System gwiazd, styl zerowy, zgodność z konwencjami gatunkowymi oraz nastawienie na wysokie wyniki w box officie – to wszystko elementy świetnie funkcjonujące w amerykańskiej produkcji filmowej, uzupełnione o lepiej lub gorzej oddane realia polskiej rzeczywistości, rodzime historie i problemy, z którymi boryka się współczesny Polak, a także o cnoty i grzechy narodowe. W taki oto sposób gości się zwolenników kinematografii narodowej z entuzjastami uniwersalnego kina rozrywkowego. Przykładami są filmy: Patryka Vegi (trylogia *Pitbull*, 2005 i 2016 oraz *Botoks*, 2017), Łukasza Palkowskiego (*Bogowie*, 2014 i *Najlepszy*, 2017), Wojciecha Smarzowskiego (*Drogówka*, 2013) czy Marii Sadowskiej (*Sztuka kochania. Historia Michaliny Wiśtockiej*, 2017). Wszystkie z wymienionych albo mówią coś ważnego o Polsce, albo przynajmniej stwarzają taki pozór.

Koloryt i lokalność nie muszą zawężać grupy odbiorców, o czym świadczą sukcesy polskich filmów na światowych festiwalach (*Zjednoczone stany miłości*, 2016, reż. Tomasz Wasilewski czy *Córki Dancingu*). W Europie obecnie pożądane są obrazy, które odznaczają się oryginalną, narodową specyfiką. Dlatego też realizacja Wasilewskiego, choć opowiada o kobietach przeżywających swe dramaty w Polsce lat dziewięćdziesiątych, została nagrodzona w Berlinie i spotkała się z pozytywnym przyjęciem publiczności. Jak zauważa Tadeusz Lubelski: z jednej strony w skali świata triumfuje globalne Hollywood, lecz z drugiej – panuje moda na kinematografie narodowe, dzięki którym rozpoznaje się własną tożsamość (2009, s. 5). W Polsce udało się niektórym twórcom połączyć „hollywoodzkość” z kinem narodowym. Dobrym przykładem może być *1920 Bitwa Warszawska* (2011) Jerzego Hoffmana – z gwiazdorską obsadą, zdjęciami 3D, scenami batalistycznymi, gdzie opowieść o ważnym wydarzeniu historycznym stanowi pretekst do przedstawienia historii miłosnej.

W polskim kinie ostatniej dekady działają różne, często sprzeczne siły, które wpływają na popularność filmów. Dla przykładu *Ida* nie była szeroko dystrybuowana (nominacje do Oscara wymusiły wtórną dystrybucję), ale *Wolny* (2016) Wojciecha Smarzowskiego – już tak. W Polsce nadal silna jest tradycja kina autorskiego, co z perspektywy Hollywoodu i blockbustów wydaje się wręcz egzotyczne – tam liczy się głównie producent i wysoki budżet. Oczywiście, gatunki mają swoich wybitnych twórców, takich jak Alfred Hitchcock, Ridley Scott czy Steven Spielberg, ale większość współczesnych blockbustów nie ma problemów z dotarciem do milionów widzów bez górujących nad nimi figur autorów (w nowofalowym rozumieniu tej kategorii).

W Polsce, nawet w dyskursie akademickim dotyczącym filmów gatunkowych, używa się nazwisk niektórych reżyserów jako etykiet komunikujących zarówno

konkretny styl, ulubione tematy, jak i preferowane konwencje gatunkowe (na przykład: „kino Vegi”, „kino Smarzowskiego” lub „kino Pasikowskiego”). Twórczość reżyserów-autorów to istotna gałąź polskiego kina rozrywkowego.

Festiwale również mają wpływ na to, jakie filmy będą oglądane w danym sezonie w polskich kinach, a werdykty jury są szeroko dyskutowane w mediach. Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni jest często gwarantem sukcesu i skuteczną trampoliną dla debiutantów. Dobry przykład stanowi *Jesteś bogiem* (2012, reż. Leszek Dawid), którego głównym bohaterem jest Magik, raper z legendarnej grupy hip-hopowej Paktofonika. Obraz skierowany do wąskiego grona odbiorców stał się najpopularniejszym polskim filmem 2012 roku z wynikiem oglądalności 1 445 616 widzów. Jego sukces zainicjowały nagrody w Gdyni, a film stał się niespodziewanie wielkim wydarzeniem.

Ostatnia dekada pokazuje, że sytuacja rodzimych produkcji na wewnętrznym rynku filmowym stabilizuje się. Każdego roku kilka filmów osiąga status wielkiego przeboju, nie są to już incydenty ani „wyjątki od reguły” (jak w latach dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku). Można nawet mówić o swoistej powtarzalności popularnych formatów oraz o prawie serii, co stanowiłoby dowód na istnienie kina środka: rozrywki dobrze skrojonej, odnoszącej sukcesy finansowe. Frekwencyjne wyniki potrafią zaskoczyć nawet największych sceptyków, jak choćby dwa *Pitbulle* z 2016 i *Botoks* z 2017 roku Vegi, które przyciągnęły ponad sześć milionów sześćset tysięcy widzów. Kазus Patryka Vegi jest zresztą kluczowy dla zrozumienia istoty polskiego mainstreamu. O sukcesach jego filmów, zarówno frekwencyjnych, jak i medialnych, zdecydowały nie tylko potencjał komercyjny w postaci gwiazdorskiej obsady i sprawne posługiwanie się konwencjami filmu sensacyjnego, ale również odpowiadanie na potrzeby widzów, oczekujących niewymagającej rozrywki. Moim zdaniem kluczową rolę odegrał sposób portretowania współczesnej Polski – ten obraz rzeczywistości okazał się atrakcyjny dla masowego odbiorcy. Wyróżnić można tu trzy aspekty. Po pierwsze, realistyczne ukazanie życia zwykłych Polaków oraz funkcjonowania instytucji, z którymi każdy miał w życiu kontakt, a więc policji i służby zdrowia. Po drugie, zgodność tego obrazu z dyskursem tabloidowym – powszechnie znanym i rozpoznawalnym bez względu na wiek lub wykształcenie odbiorców. Po trzecie zaś wizja ta jest zgodna z dominującą narracją, a konkretnie – wpisaną w kulturę po 1989 roku nieufnością wobec bezwzględnych mechanizmów kapitalizmu (gangster jest wytworem tego systemu) oraz aparatu państwowego, uznawanego za nieskuteczny w kluczowych sektorach, zwłaszcza bezpieczeństwa i zdrowia.

Mainstream rozumiem jako kino kasowe lub przynajmniej o „społecznym oddźwięku”, choć pierwiastka popularności w żadnym wypadku nie można pominąć. Masowa widownia nie czyni jednak filmu od razu mainstreamowym (jak analogicznie: wyprodukowanie filmu w Polsce nie sprawia, że można go od razu zaliczyć do kinematografii narodowej). Nie sprawi tego również posłużenie

się wzorcem hollywoodzkiego blockbustera. Potrzebny jest jeden dodatkowy element wymagający szczegółowego omówienia.

### Kino zideologizowane

Jednym z kryteriów dofinansowania filmów przez PISF jest „znanie dla kultury narodowej oraz umacnianie tradycji polskiej i języka ojczystego” (PISF, Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii). Państwowa instytucja, która współfinansuje produkcję filmową, nie tylko dba o podniesienie rangi i przywrócenie prestiżu rodzimego kina na świecie, ale także pilnuje, by filmy – zwłaszcza historyczne – reprodukowały dominującą ideologię.

Nie jest to zresztą sytuacja precedensowa w historii. Podobne zjawisko można było bowiem zaobserwować w dwudziestoleciu międzywojennym. Polski film gatunkowy, jak udowodniła Alina Madej w książce *Mitologie i konwencje* (1994), przetwarzał wszystko to, co osiągnęło sukces w kulturze popularnej (na przykład literaturę brukową, konwencje teatru rewiowego i kabaretu), wysokiej (jak teksty klasyków literatury), a nade wszystko pozostawał w zgodzie z dominującym wzorcem kulturowym, ukształtowanym przez tradycję romantyczną oraz odzyskanie niepodległości w 1918 roku. Ukazywanie wydarzeń historycznych, sposób mówienia o współczesności, relacjach międzyludzkich, społecznej hierarchii, ważnych dla państwa instytucjach, takich jak wojsko czy Kościół, było podporządkowane dominującej ideologii. Tylko produkcje niezależne lub awangardowe, na przykład Spółdzielni Autorów Filmowych, mogły dystansować się wobec tego wzorca.

Dzisiejsze kino polskie również żywi się tym, co jest szeroko dyskutowane w mediach i odwołuje się do wzorca kulturowego, powstałego po obaleniu komunizmu i ukonstytuowaniu się gospodarki kapitalistycznej. Precyzyjne zdefiniowanie tej dominującej ideologii jest oczywiście zadaniem bardzo trudnym, i to z kilku powodów. Współczesna historia Polski obfituje bowiem w gwałtowne zwroty, a interpretacja dziejów, od Piastów po III RP, podlega naciskom politycznym. W kilku fundamentalnych kwestiach panuje jednak zgoda ponad podziałami. Te wyraźne punkty na ideologicznej mapie Polski to: negatywna ocena PRL-u i okresów zniewolenia, uwznioślenie walki o niepodległość (we wszystkich epokach), krytyczne spojrzenie na czasy ustrojowej transformacji, która wstrząsnęła społeczeństwem i przyczyniła się do rozpadu relacji międzyludzkich, duma narodowa budowana na polskich sukcesach (naukowych, artystycznych, sportowych) i modernizacji kraju, kult „wielkiej jednostki” (jak papież Jan Paweł II, Jerzy Popiełuszko, Lech Wałęsa czy nawet Zbigniew Religa), mającej odwagę zmienić rzeczywistość. Wszystkie te zagadnienia przenikają romantyczne spojrzenie na historię.

„Profesjonalne kino to potężna machina, angażująca mnóstwo osób i środków – pisze Agnieszka Wiśniewska. – Wielki kulturalny przemysł, za którym stoi dominująca ideologia – zestaw wyobrażeń o świecie i mechanizmach trak-

towanych jako oczywiste i naturalne. To ona kształtuje społeczne gusta, podpowiada, co jest aktualnie problemem społecznym i kto jest wielkim Polakiem [...]. Kino reprodukuje dominującą ideologię, zarządzając społecznymi lękami, tworząc iluzję harmonii, w której cudownie rozwiązują się wszelkie prywatne i publiczne konflikty” (2010, s. 6). *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna* Krytyki Policznej (z niej pochodzi powyższy cytat) proponuje odpowiedzi na pytanie, jak wygląda polskie społeczeństwo ostatnich dwudziestu lat, jak różni się z przeszłością i jak samo siebie postrzega. Warto się im w tym kontekście przyjrzeć.

W dominującej ideologii kryje się – rzecz jasna – silny ładunek perswazyjny, a granica między obiektywnym wzorcem kulturowym a przekazem propagandowym okazuje się umowna. Witold Mrozek podkreśla, że „Kinematografia polska od kilku lat staje się w mniejszym lub większym stopniu instrumentem praktyk społecznych, mających pomóc dominującemu obozowi prawicy w osiągnięciu określonych celów” (2009, s. 295). Na przytoczenie zasługuje również uwaga Artura Żmijewskiego: „Obejrzałem z rzędu kilka z tych strictly ideologicznych filmów: *Prymas*, *Karol. Człowiek, który został papieżem*, *Katyn*, *Generał Nil* [...]. Mimo, albo właśnie dzięki swojej gwałtownej propagandowości, są to filmy efektywne [...]. Dzisiaj to przecież aktorzy i reżyserzy tych filmów są propagandową tubą dominującej ideologii – to oni odpowiadają na zamówienie władzy” (2010, s. 205). Wysokobudżetowe polskie kino dla masowego odbiorcy nigdy nie jest więc neutralną i niezaangażowaną rozrywką. Wprost przeciwnie – jest ideologicznie wyraziste, wymuszające określony sposób interpretacji historii lub oceny wydarzeń współczesnych. Istnieje w mediach, inicjuje dyskusje, które są prowadzone przez naukowców, publicystów, polityków, ludzi kultury, zataczając coraz szersze kręgi (przykładami mogą być: *Miasto 44* [2014] Jana Komasy; *Wąteśa. Człowiek z nadziei* [2013] Andrzeja Wajdy czy *Róża* [2011] Wojciecha Smarzowskiego).

Interesująca w tym kontekście jest *Róża*. Film z pewnością reprodukuje dominującą ideologię: podkreśla bohaterstwo Polaków w walce z totalitarnym systemem, krytycznie ocenia ustrój komunistyczny, portretuje jednostkę silną, mającą odwagę przeciwstawić się naciskom politycznym, przedstawia romantyczny wzorzec miłości (do kobiety, ojczyzny i własnych ideałów). Jednocześnie ukazuje kontrowersyjny problem odpowiedzialności za cierpienia Mazurów po 1945 roku. Smarzowskiemu udało się odpowiednio rozstawić akcenty, dzięki czemu film pogodził media lewicowe i prawicowe – jednomyślnie uznały, że taka narracja zgodna jest z polską racją stanu. Można zatem powiedzieć, że Smarzowski zrealizował film mainstreamowy. I choć *Róża* nie przyciągnęła do kin ogromnej widowni (431135 widzów), zasięgu jej oddziaływania nie można mierzyć tylko liczbą sprzedanych biletów. Zaistniała bowiem na festiwalach i w dyskursie filmoznawczym, zainicjowała prasowe spory o los Mazurów, wpisała się ponadto w szerszą dyskusję o współwinie Polaków za cierpienia mniejszości etnicznych w XX wieku, niejako torując drogę filmowi, na który czekała już masowa publiczność: *Wołyniowi* (2016).

Drugą ważną kwestią są ekranizacje lektur szkolnych. „Adaptacje rodzimej klasyki literackiej zawsze cieszyły się wielką popularnością w Polsce i były zazwyczaj gwarancją sukcesu kasowego. Po 1989 roku dla wielu znanych filmowców, których nazwiska są często utożsamiane z historią kina polskiego, adaptacje stały się jedynym sposobem na odzyskanie publiczności” – pisał Marek Haltof (2007, s. 79). *Ogniem i mieczem* (1999) Jerzego Hoffmana oraz *Pana Tadeusza* (1999) Andrzeja Wajdy obejrzało łącznie 13,2 milionów widzów (choć trzeba pamiętać, że w znacznym stopniu wynik ten udało się uzyskać dzięki szkołom). To więcej o dwa i pół miliona niż łączny wynik kolejnych osiemnastu najpopularniejszych polskich filmów do roku 2000 (Haltof, 2007, s. 81). Ewa Mazierska postrzega adaptacje historyczno-kostiumowe jako „odzwierciedlenie dominującej ideologii, a także jako filmy wzmagające poczucie polskiej tożsamości narodowej” (za: Haltof, 2007, s. 82). Píše ponadto, że „polskie filmy dziedzictwa narodowego zazwyczaj kreują wyidealizowany obraz przeszłości narodowej – promują zrodzony z nostalgii konserwatywny obraz patriarchalnej Polski” (za: Haltof, 2007, s. 83). Haltof dodaje, że „Historia w polskich adaptacjach filmowych jest estetyzowana, bezpieczna, politycznie poprawna, podana w formie łatwo przyswajalnej” (Haltof, 2007, s. 86). W taki oto sposób zgodność z obowiązującym wzorcem kulturowym staje się przepustką do filmowego mainstreamu. Kino lektur szkolnych to kolejny dowód na to, że reprodukcja dominującej ideologii, choćby w kostiumie, pozwala określić istotę głównego nurtu.

Obecnie polscy twórcy rzadko realizują adaptacje lektur. Ofertę dla szkół zdominowały filmy historyczne. Wyjątkiem są *Kamienie na szaniec* Roberta Glińskiego (2014, 834 638 widzów) oraz *Śluby panińskie* Filipa Bajona (2010, 1 002 141 widzów), jakby potwierdzające słowa Haltofa, oraz *Panie Dulskie* (autorska reinterpretacja *Moralności Pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej), również Bajona (2015, 123 302 widzów), które odsłaniają mechanizm działania kina reprodukcją dominującą ideologię. Być może powodem tak niskiej frekwencji *Pań Dulskich* było zbyt dalekie odejście od litery pierwowzoru, co wiązało się z opuszczeniem głównego nurtu i oddaleniem w stronę artystycznych, a zarazem bardzo autorskich poszukiwań.

## Wnioski

Nie lekceważąc innych kryteriów, sądzę, że zgodność z dominującą ideologią jest czynnikiem najistotniejszym, który pozwala zrozumieć fenomen głównego nurtu w polskim kinie. Uważam, że modelowym przykładem polskiego mainstreamu są *Bogowie* Łukasza Palkowskiego. Po pierwsze, to *biopic*, opowiedziany w hollywoodzkim stylu: od zera do bohatera – w dodatku bohatera ważnego dla współczesnej historii Polski. Po drugie, Polska Ludowa zostaje ukazana w sposób krytyczny, choć niepozbawiony niuansu, z elementami ironii i humoru. To kraj wielkich możliwości dla ludzi mających odwagę rzucić wyzwanie biurokracji i myślących nieszablonowo, choć wciąż, za sprawą ustroju, tłamszący wybitne jednostki,



opresyjny. Po trzecie, zagrały w nim gwiazdy (Tomasz Kot, Piotr Głowacki, Kinga Preis). Po czwarte, film pobudza narodową dumę z osiągnięć wybitnego Polaka, który w prymitywnych warunkach osiągnął nawet więcej, niż jego zachodni konkurenci. Po piąte, i najważniejsze, dzięki wysokiej frekwencji (2 265 771 widzów) jako pierwszy w historii PISF-u zwrócił całą dotację i zarobili na nim producenci<sup>3</sup>. Dodatkowo obraz zyskał uznanie krytyków, zdobył nagrody na festiwalach (Złote Lwy, Orły), a także był dystrybuowany za granicą (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Irlandia, Hiszpania).

Dla porównania przywołam *Hiszpankę* (2014) Łukasza Barczyka, która dowodzi, że brak realizowania dominującej ideologii, w połączeniu ze zbyt ekscentrycznym stylem wizualnym, może istotnie wpłynąć na odbiór filmu. Reżyser dysponował ogromnym jak na polskie warunki budżetem (24 663 543 złotych), w obsadzie znalazły się gwiazdy, również zagraniczne (Crispin Glover, Jakub Gierszał, Magdalena Popławska), produkcja zrealizowana została na bardzo wysokim poziomie warsztatowym, a tematem był polski zryw niepodległościowy. Wszystkie te elementy powinny były zapewnić obrazowi status mainstreamowego przeboju dla wielomilionowej widowni – i takie były zapewne oczekiwania inwestorów. Narracja wynikająca z niekonwencjonalnych wyborów artystycznych zdominowała fabułę i tym samym obraz stał się trudny w odbiorze dla widza przyzwyczajonego do przezroczystego języka filmowego. Również autorskie podejście do historii Polski, stojące w kontrze do romantycznej tradycji i sienkiewiczowskiej „bohaterszczyzny”, nie sprostało oczekiwaniom publiczności (w tym również krytyków). *Hiszpanka* okazała się frekwencyjną porażką (zaledwie 62 610 widzów).

Drugim kontrprzykładem jest *Smoleńsk* (2016) Antoniego Krauzego. Film reżysera rozpoznawalnego, z dużym dorobkiem artystycznym. Budżet wyniósł prawdopodobnie osiem milionów złotych (choć nigdy nie ujawniono konkretnej sumy). Tematem było jedno z najważniejszych i najszerzej komentowanych wydarzeń ze współczesnej historii Polski, opowiedziane w duchu tradycji romantycznej. Obraz obejrzało jedynie 463 275 widzów (dla porównania *Wołyn* Smarzowskiego z premierą w tym samym roku zebrał trzykrotnie większą widownię – 1 449 304). Przyczyn stosunkowo niskiej frekwencji tej superprodukcji było wiele. W filmie nie wystąpili znani aktorzy, realizowano go na przestrzeni trzech lat, borykając się z problemami z budżetem (PISF nie przyznał dotacji), kilkukrotnie przesuwano datę premiery, zabrakło hollywoodzkiego rozmachu. *Smoleńsk* nie zaistniał również na festiwalach, ani nie zebrał pozytywnych recenzji. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną okoliczność: obraz tak naprawdę nie reprodukował dominującej ideologii – katastrofę samolotu prezydenckiego przedstawił w sposób zniekształcony przez politykę partii rządzącej, w sposób skrajnie zideologizowany. Ogromne kontrowersje towarzyszące produkcji nie pomogły przyciągnąć masowej widowni do kin. Krauzemu nie udało się zatem to, co osiągnął Smarzowski w *Róży* i *Wołyniu*. Zboczył z głównej ścieżki w stronę kina na polityczne zamówienie, zamiast próbować w jakikolwiek sposób pogodzić skrajności. Należy jednak zauważyć, że ze

<sup>3</sup> Warto dodać, że budżet nie był wysoki jak na film historyczny: 5 950 103 złotych

względu na kontrowersje wokół katastrofy smoleńskiej, które podzieliły Polaków, było – i być może jeszcze długo będzie – za wcześniej, by ukształtował się dominujący, dający się zreprodukować wzorzec ideologiczny. Wybrane przeze mnie przykłady wyraźnie pokazują, że podstawową cechą polskiego kina głównego nurtu jest umiar. Realizacje nie mogą być zatem ani zbyt „artystyczne”, ani przesadnie radykalnie ideologicznie. Nazwisko reżysera nie zawsze stanowi o sukcesie filmu (na *Obce ciało*, 2014, Krzysztofa Zanussiego poszło jedynie 20 718 widzów), tak samo jak duży budżet nie jest gwarantem wysokich zysków. Oznacza to, że polski film mainstreamowy to kategoria na tyle wąska, że łatwiej jest z niej kolejne obrazy wykluczyć niż włączyć, co udowadnia analiza rodzimej produkcji filmowej z ostatnich 10 lat. Kino głównego nurtu dopiero się zatem kształtuje.

Na marginesie muszę zaznaczyć, że w artykule skupiłam się wyłącznie na dystrybucji kinowej, ponieważ wciąż brakuje narzędzi do zweryfikowania liczby widzów korzystających z innych mediów (televizja, internet, nośniki DVD/Blu-Ray, nie wspominając nawet o szarej strefie piractwa). Nie sądzę jednak, by włączenie do analizy tak zwanych rynków wtórnych mogło mieć istotne znaczenie. Oglądalność filmu w obiegu telewizyjnym może być bowiem silnie związana z wcześniejszym statusem przeboju – nie wpłynie zatem na definicję głównego nurtu.

W drugiej dekadzie XXI wieku spełniło się marzenie o kinie środka. Wydawało się, że dopiero ono zagwarantuje stabilność ekonomiczną polskiej kinematografii po upadku komunizmu oraz życzliwe zainteresowanie widza. Po XV Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Bożena Janicka słusznie zauważyła: „Pisano nieraz, że widz odwrócił się od polskiego kina; po ostatnim festiwalu chyba trzeba będzie tę konstatację zastąpić inną. Filmy pokazane w Gdyni świadczą o tym, że to raczej kino odwróciło się od widza, pokazując mu, by wyrazić się elegancko, odwrotną stronę medalu” (1990). Wtórował jej Maciej Karpiński: „Normalne kino to kino bez filmów zastępczych i filmów aluzyjnych, filmów robionych po to tylko, by okazać się od kogoś sprytniejszym, czy nawet inteligentniejszym, albo by znaleźć porozumienie z paroma innymi, którzy myślą tak samo jak my. Czy umiemy stworzyć takie kino?” (1990). Ostatnia dekada z całą pewnością pokazuje, że umiemy, choć w latach dziewięćdziesiątych nic nie zapowiadało przyszłych sukcesów. Potrzebne było nowe pokolenie reżyserów. Mamy kino środka, z twórcami chcącymi sprostać wymaganiom zarówno wytrawnego widza, jak i tego chodzącego do kina raz w roku. Mamy swój mainstream ze znakiem jakości: dobre, bo polskie.

## Bibliografia:

Adamczak, M. (2011). *Filmowe realizacje grupy ITI jako przykład lokalnej imitacji reguł „globalnego Hollywood”*, [w:] P. Zwierchowski, D. Mazur red. *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

Adamczak, M. (2015). *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Godziński, B. (2018). „Dobre polskie kino” to już nie oksymoron. Rok 2018 będzie przełomowy pod wieloma względami. „naTemat”. <http://natemat.pl/228215,dobre-polskie-kino-to-juz-nie-oksymoron-rok-2018-bedzie-pod-tym-wzgle-dem-przelomowy> (dostęp: 25.01.2018).
- Haltof, M. (2007). *Narodowe nostalgje. Uwagi o współczesnych adaptacjach klasyki literackiej*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Kino polskie po 1989 roku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Janicka, B. (1990). *Na mieliznie*, „Film” 1990, nr 41.
- Karpiński, M. (1990). *Ostatni festiwal filmowy*, „Kino” 1990, nr 11-12.
- Konieczna, E. (2007). *Kto ogląda polskie filmy? Pytania o funkcje polskiego filmu fabularnego w życiu młodzieży akademickiej*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Kino polskie po 1989 roku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Kuźma, D. (2014). *Perelki współczesnego polskiego kina*. „Film.onet.pl”. <http://film.onet.pl/perelki-wspolczesnego-polskiego-kina/> (dostęp: 20.12.2017).
- Lewicki, A. (2011). *Kino popularne a polskie społeczeństwo po roku 1989*, [w:] P. Zwierzchowski, D. Mazur (red.), *Polskie kino popularne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Lubelski, T. (2009). *Wstęp*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jaki kino narodowe*. Kraków: korporacja ha!art.
- Madej, A. (1994). *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Universitas.
- Mrozek, W. (2009). *Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej*, [w:] T. Lubelski, M. Stroiński (red.), *Kino polskie jaki kino narodowe*. Kraków: korporacja ha!art.
- Walkiewicz, M. (2014). „Ona”, na jaką nas stać. „Filmweb”. <http://www.filmweb.pl/review/%22Ona%22%C2%na+jak%C2%na+sta%C2%na-15918> (dostęp: 27.01.2018).
- Wiśniewska, A. (2010). *Wstęp. Historia krytyczna, czyli co ty wiesz o polskim kinie?*, [w:] A. Wiśniewska, P. Marecki (red.), *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Wróblewska, A. (2018). *2017 w kinach: dane i podsumowanie*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26530,1,1,2017-w-kinach-dane-i-podsumowanie.html> (dostęp: 29.01.2018).
- Wróblewska, A. (2018). *Polska komedia romantyczna: fenomen*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,26489,1,1,Polska-komedia-romantyczna-fenomen.html> (dostęp: 19.01.2018).
- Zwoliński, P. (2015). *Box Office 2014. Padł rekord*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. [https://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,291,20554,1,1,Box-Office-2014-Padl-rekord.html](https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,291,20554,1,1,Box-Office-2014-Padl-rekord.html) (dostęp: 22.12.2017).
- Zwoliński, P. (2016). *Box Office 2015. Podsumowanie*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. [https://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,291,22561,1,1,Box-Office-2015-Podsumowanie.html](https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,291,22561,1,1,Box-Office-2015-Podsumowanie.html) (dostęp: 22.12.2017).
- Zwoliński, P. (2017). *Podsumowanie polskiego Box Office 2016*. „Stowarzyszenie Filmowców Polskich”. [https://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,291,24354,1,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html](https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,291,24354,1,1,Podsumowanie-polskiego-Box-Office-2016.html) (dostęp: 27.12.2017).
- Żmijewski, A. (2010). „Katyn”, Karole, świadectwo, czyli praca ideologii, [w:] A. Wiśniewska, P. Marecki (red.), *Kino polskie 1989-2009. Historia krytyczna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

## In Search of a Mainstream in the Contemporary Polish Cinema

In this text, the author seeks what the main stream in contemporary domestic cinematography is. Following the definitions of mainstream by Mirosław Przylipek from the text "The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema", the author distinguishes two ways of understanding this phenomenon in the context of Polish cinema. First of all, these productions are commercial, with a large budget, with stars in the cast, profit-oriented, aimed to appeal to a mass audience (e.g. copying global Hollywood formats and presenting it through Polish lenses); secondly, they are films propagating a dominant ideology. The designation of the Polish mainstream has specific goals: (1) to establish which direction Polish cinema is heading in, (2) to dissect it, (3) to note what makes Polish cinematography evolve and what it is that attracts more and more viewers.

In the summary, the author shows that what is most important in Polish cinema is the dominant ideology that allows us to understand the phenomenon of its main stream. As a model example of the Polish mainstream, the film *Gods* by Lukas Palkowski is quoted.

**Keywords:** contemporary Polish cinema, mainstream cinema.

# Katarina Mišíkova

Academy of Music and Dramatic Arts in Bratislava

## Red is the New Black. Storytelling and Style in *Candidate* (2013) and *The Red Captain* (2016)

The deficiency of popular films in Slovak cinema has been a constant subject of discussion among Slovak filmmakers and film critics. Film critic Pavel Branko (1991)<sup>1</sup> pointed out already in 1970 that although Slovak cinema reached the threshold of artistic maturity during the new wave period in the 1960s, there was still a lack of dramaturgical strategy in the field of popular cinema. In 2008, Martin Šmatlák, film critic and currently also the director of the Slovak Audiovisual Fund, attributed the absence of popular genres after 1989 to the non-existence of solid production background and pointed out that “Slovak cinema lacks what might be called ‘storytelling’, a professional narration of story in a coherent film form” (Šmatlák, 2008, p. 144). Attempts at financially more demanding mainstream films were rare and can be found only towards the end of the first decade of the new millennium in the cycle of historical mystifications (*Bathory* [2008, Juraj Jakubisko]; *Gypsy Virgin* [*Cinka Panna*, 2008, Dušan Rapoš]; *Jánošík: A True Story* [*Jánošík - Pravdivá história*, 2009, Kasia Adamik – Agnieszka Holland] and *The Legend of Flying Cyprian* [*Legenda o lietajúcom Cypriánovi*, 2010, Mariana Čengel Solčanská]), later in low-budget youth films (*BRATISLAVAfilm* [2009, Jakub Kroner] and *Love* [*Lóve*, 2011, Jakub Kroner]) and in domestic appropriations of horror and science-fiction B-movies (*Evil* [*Zlo*, 2012, Peter Bebjak]; *Attonitas* [2012, Jaroslav Mottl]; *Immortalitas* [2012, Erik Bošňák] and *Socialist Zombie Massacre* [*Socialistický zombi mord*, 2014, Rastislav Blažek – Peter Čermák – Zuzana Paulini]).

<sup>1</sup> Branko worked on the manuscript of his book in the wake of the normalisation era in the years 1969-1970, when he had to leave his career as an established film critic and went to work as a researcher for the Slovak Film Institute. The book was published in 1991 after the downfall of the communist regime.

While nowadays the spectre of popular genres in Slovak cinema ranges from comedies to thrillers and fairy tales,<sup>2</sup> the myth of weak genre potency of Slovak cinema still endures and is mainly connected to rather low audience rates for the majority of domestic films.<sup>3</sup> Many of these are social realist dramas successful on the festival circuit, but there are also comedies, thrillers and science fiction films with unfulfilled popular ambitions. This myth also resonates in the filmmaking community<sup>4</sup> and reflects a rather inaccurate understanding of “genre” film as a product of serial production conforming to a set of solid conventions and as the antitheses to “arthouse” film which is on the contrary based on overcoming limiting genre norms and conventions.

The Slovak Audiovisual Fund reacted to the absence of popular genres by establishing the programme MINIMAL which was targeted towards the support of low budget popular genre films of debutants. It also repeatedly set its programme priorities on supporting popular genre films with the potential of audience success.<sup>5</sup>

My paper deals with two recent films that film critics perceived as milestones of popular cinema in Slovakia because of two facts: the first being their popularity among audiences, the second was their aesthetics, contesting the stereotypical image of a Slovak film as a paradowntary social drama. These are political thriller *Candidate* (*Kandidát*) by Jonáš Karásek from 2013 and detective film *The Red Captain* (*Červený kapitán*) by Michal Kollár from 2016. While these films took a rather different approach towards conventions of popular genres, they share several common features.

*Candidate* reflects current reality and *The Red Captain* deals with the period shortly after the democratic turn, but both stories derive from political subjects and several actual events in Slovakia. *Candidate* is a story about the wiretapping of a boss of an advertising company, who is assigned by a bishop to run the campaign for a completely unknown presidential candidate and decides that he is going to make him win the election. First he and his team make up a fictional genealogy leading to Slovak national revivalist and national icon Ľudovít Štúr,<sup>6</sup> then he even wants to

<sup>2</sup> For an analysis of the genre landscape of contemporary Slovak cinema see Mišíková (2015).

<sup>3</sup> While the attendance for Slovak films has been on the rise for several years, in 2016 the total share of audience attendance of domestic films was still only 6.61% and none of them made it to the Top 10 box office hits (Ulman, 2016, p. 24-27).

<sup>4</sup> Even Peter Bebjak, director of the melodrama *Apricot Island* (*Marhuľový ostrov*, 2011), the horror film (*Evil*) and the gangster thriller *The Line* (*Čiara*, 2017), who is paradoxically considered to be one of the few genre film specialists of Slovak cinema, thinks that “genre film production in Slovakia does not really work” (Kudláč, 2015).

<sup>5</sup> See the archive of the structure of support of the Slovak Audiovisual Fund online <http://www.avf.sk/support/structurearchive.aspx> [Accessed December 10, 2017].

<sup>6</sup> Ľudovít Štúr (1815-1856) was the leader of the Slovak national revival in the 19th century, the author of the Slovak language standard (which became the basis of Slovak literary language) and a member of the Hungarian Parliament.

turn him into a Slovak John Kennedy and plans his fake assassination. However, things get out of control, the candidate is shot for real and this is traced back to the sponsors of the campaign. The film suggests that the former communist secret service and the church officials are closely linked to democratic political power and at the same time ironically comments on the milieu of advertising business.

*The Red Captain* goes back to the year 1992, to the period shortly before the split of Czechoslovakia. It is an investigation of the torture and murder of a lay clerk who was killed by a group of communist secret police called Spiritual, which was investigating the clergy and collecting evidence against it. The film refers to the collaboration of the Catholic church with the secret police as well as to the continuity of its power in democratic times, when many agents became businessmen.

Both films nod to popular conspiracy theories about the country's power-political background in the process of transformation from communism to democracy and question the functionality of the institutions of state, church and police.<sup>7</sup> By the same token, they drive from actual realities. The scriptwriters of *Candidate* Maroš Hečko and Michal Havran published their book *Candidate – Diaries of wire-tapping* (Hečko – Havran ml., 2012) just shortly after the infamous Gorilla affair leaked.<sup>8</sup> This was one of the biggest political scandals of the recent period, which arose from wiretapped conversations about provisions and bribes of an owner of a big Slovak investment group with several politicians.<sup>9</sup> The film's opening was scheduled a few months before the presidential elections in 2014 which were won by the current Slovak president Andrej Kiska, originally little known candidate from the business and charity work milieu. While the publishing of the book several days before the Gorilla affair leaked was most probably an extraordinary coincidence, the date of the film's opening was already part of its marketing strategy.<sup>10</sup> The film also incorporated several realia from Slovak political marketing into the plot, for example the slogan of Slovak government party SMER "People deserve their guarantees" or the name of the webpage *www.goodpresident.sk*, which was used in the actual presidential elections in 2004 by the unsuccessful candidate and later the advisor to Andrej Kiska, the sociologist Martin Bútora.

On the other hand, *The Red Captain* is an adaptation of the eponymous literary bestseller from 2007 by the Slovak detective fiction writer Dominik Dán,<sup>11</sup> which features references to several real events, especially to the collaboration of archbishop Ján Sokol with the communist secret police. He is listed in its confidential

<sup>7</sup> Jana Dudková (2017) considers both films to be part of a cycle of Slovak films that epitomise the general mistrust in functionality of state institutions.

<sup>8</sup> The second edition of the book was published by a major publishing house Ikar at the time of the film's opening (Hečko – Havran ml., 2013).

<sup>9</sup> The political scandal was disclosed by the journalist Tom Nicholson who also published a book about it (Nicholson, 2012).

<sup>10</sup> Cf. Dudková (2017).

<sup>11</sup> Dán (2007).

records as agent Špirituál.<sup>12</sup> Several actual events from the period of the split of Czechoslovakia are incorporated into the film's narration in the form of newspaper and television news.

Both films gained mainly positive critical appraisal and became the biggest box-office hits in the year of their release. The annual attendance rate of *Candidate* in 2013 was 80,234 viewers (Ulman, 2014, p. 24), the annual attendance rate of *The Red Captain* in 2016 was 87,224 viewers (Ulman, 2017, p. 18).<sup>13</sup> However, it is interesting to note that these domestic hits were commercial failures in the Czech Republic (*Candidate* had only 8,604 viewers and *The Red Captain* had only 13,342 viewers).<sup>14</sup> When comparing the commercial success of these two films, it is also worth mentioning that their production background was completely different. *Candidate* was the first outcome of the Audiovisual fund's MINIMAL programme and its budget was € 180,000 (€ 112,000 support from the Audiovisual fund), *The Red Captain* was an international Slovak-Czech-Polish co-production and its budget was € 2,140,000 (€ 925,000 support from the Audiovisual fund, € 150,000 contribution from Slovak Television), which makes it one of the most expensive Slovak films ever.<sup>15</sup> However, marketing strategies of both films, which contributed to their domestic audience reception, show several similarities. They both profited from political subjects resonating in Slovak society and from connections to other commodities related to films. In the case of *The Red Captain*, it was mainly the effect of Dominik Dán's fandom. *Candidate* worked with more complex marketing devices: apart from strategical timing also from advertising channels still not very common in Slovak cinema – it featured not only the book which was written simultaneously to the film script, but also the Facebook profile of the fictional presidential candidate Peter Potôň<sup>16</sup> and a fashion collection named Candidate by the fashion brand Marco Mirelli (the main protagonist wears these suits in the film as did the filmmakers while attending the film's premiere).

However, the real novelty of the films *Candidate* and *The Red Captain* was their flashy visual style. Both films work with modified colour temperature – *Candidate* is dominated by cold neon lights, screens and glass reflections, *The Red Captain* is attuned to ochre palette corresponding to the season of hot summer as well as with the retro ambience of the decaying post-socialist world. While *Candidate* rests on advertisement aesthetics and rapid editing, *The Red Captain*

<sup>12</sup> See the online registry of protocols of the State security (secret police) available at: <http://www.upn.gov.sk/regpro/zobraz.php?typ=kraj&kniha=63&strana=7&zaznam=56940> [Accessed December 5, 2017].

<sup>13</sup> As a point of reference: arthouse social realist dramas get approximately 2000 viewers per year, the most commercially successful among them was the film *Eva Nová* (2015, Marko Škop) with an annual attendance rate of 9000 viewers (Ulman, 2016, p. 16).

<sup>14</sup> See the attendance rates statistics available at: <http://kinomaniak.cz/filmly/kandidat/> and <http://kinomaniak.cz/filmly/rudy-kapitan/> [Accessed October 15, 2017].

<sup>15</sup> See the statistics of financial support of the Slovak Audiovisual fund available at: [http://registracia.avf.sk/zobraz\\_ziadosi.php?program=1&podprogram=11](http://registracia.avf.sk/zobraz_ziadosi.php?program=1&podprogram=11) [Accessed October 15, 2017].

<sup>16</sup> See <https://www.facebook.com/peter.poton.1> [Accessed December 1, 2017].



employs longer shots with self-cautious travellings. Both films present a certain stylistic mannerism, which creates the effect of smoothness, fast rhythm and easy comprehension. They represent two distinct ways of implementing post-classical cinematic style. David Bordwell labels this style as the intensified continuity<sup>17</sup> and claims that this concept refers to aesthetic tendencies of mainstream popular cinema after 1960 which adhere to classical narrative principles of temporal, spatial and causal relations, however, by the intensification of established techniques amp up traditional continuity and raise it to a higher pitch of emphasis.

“Far from rejecting traditional continuity in the name of fragmentation and incoherence, the new style amounts to an intensification of established techniques. Intensified continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis.” (Bordwell, 2002, p. 16)

The most prominent features of intensified continuity are the faster cutting rate, the bipolar extremes of lens lengths, the reliance on tight singles in dialogue scenes and a free-ranging camera. However, several scholars have challenged the notion of intensified continuity, claiming that the changes introduced in popular mainstream cinema in recent decades depart radically from the concepts of classical continuity and that the style of contemporary popular cinema needs to be described within a different conceptual framework. Steven Shaviro (Shaviro, 2010), while being in accord with many of Bordwell’s stylistic descriptions, proposes the term post-continuity. It is a style of filmmaking in which “the preoccupation with immediate effects trumps any concern for broader continuity – whether on the immediate shot-by-shot level, or on that of the overall narrative” (Shaviro, 2012).

For the purpose of this paper there is no need to solve the dilemma between classical or post-classical cinema. Instead, I would like to concentrate on distinctive stylistic strategies that conform to changes described by both Bordwell and Shaviro as well as other scholars.<sup>18</sup> Let us have a look at the narration of these films. They both considerably depart from their literary sources in order to create a compact story. The book *Candidate* includes numerous digressive reflections of the narrator that touch upon the autofictive background of both authors, while the film makes the protagonist of its narration the wiretapped subject. On the other hand, the filmic plot of *The Red Captain* completely omits the literary storyline about the templar treasure, which was without doubt inspired by the books by Dan Brown. The key element of both film plots thus becomes the detective framework of surveillance and investigation. *The Red Captain* adheres to conventions of detective genre and concentrates on the character of high-principled detective Krauz, who wants to solve an old case of murder and reveals a complex intrigue among secret police officials. The narrator of *Candidate* is a character called The Blond who was hired to wiretap the advertising guru Adam Lambert. Although the film was promoted as a “cynical thriller”, it combines elements of several genres: thriller

<sup>17</sup> Bordwell (2002).

<sup>18</sup> Cf. Elsaesser – Buckland (2002).

(the motif of surveillance), detective film (the motif of murder) and comedy (parody of political phenomena and sitcom-like scenes, featuring a popular TV comic actor Michal Kubovčik who plays The Blond). Both films adhere to clear temporal, spatial and causal relations between scenes thanks to what Noël Carroll (1985) called erotetic narrative structure and reach a considerable level of narrative redundancy in dialogue scenes summarising the events for the viewer. However, the two films also feature certain structured ambiguity. While they provide the viewer with answers to macro-questions (who ordered the wiretapping in *Candidate?*; why was the lay clerk killed and by whom? in *The Red Captain*), they leave certain narrative lines undecided, which gives way to conspiracy interpretations. In *Candidate*, it is mainly the subversive way in which the narration undermines the importance of its own microanswers: it does not really matter who actually killed the candidate. In *The Red Captain*, it is the way in which certain micro questions are left without answers: were all the injuries of the lay clerk caused by the secret police or were some of them from WW2?; was he a mere victim of the regime, or an involuntary collaborator as well? Furthermore, the narration shows a distinct level of self-consciousness by deploying stylistic devices revealing or concealing crucial information. For example in *Candidate* the face of Peter Potôň is not revealed to the viewer at all, he is either shown from behind, only in a fragment or defocused in a long take. The Presidential candidate without identity, who delivers only clichés, has no face even on his posters – his face is composed of a thousand photos of ordinary people. This self-conscious stylistic choice contributes to the cynical suspense of the film: it simulates suspense, but at the same time reminds us that what is not shown is not important at all, because the head of the state is only the head of a dummy, appointed by powerful men in the background (the slogan of the film was “It is (not) you who elects the president.” and its poster featured a headless dummy dressed in a suit). In *The Red Captain* the narrative authority is represented mainly by ostentatious camera movements as well as by framing in dialogue scenes and in scenes that point out the secret police’s record hidden in the bolstering of Krauz’s car.

According to Bordwell, the aesthetics of intensified continuity strives to invoke moment-by-moment anticipation by intensifying techniques, even in scenes without special dramatic suspense, in order to enhance the emotional impact on the viewer. This creates overt narration in which self-conscious stylistic gestures are not reserved for expositions or shock moments, but make up part of normal scenes. In a similar vein, Shaviro observes that the post-continuity style aims to create a series of continuous shocks for the audience by fracturing and fragmenting classical continuity and reducing it to incoherence.

*Candidate* features mainly intensifying editing techniques. Its pre-title and title sequence in condensed form introduces the setting, initial event of wiretapping and main characters. It lasts 140 seconds, with average shot length around 1.5 seconds.<sup>19</sup> The style exhibits an ostentatious change of image ratio, image rotation,

<sup>19</sup> As a point of reference: ASL of the social drama *Koza* (2015, Ivan Ostrochovský) is 38 seconds.

“wipe-by” cuts, split screen, atypical camera angles, graphic design elements and intertitles, crane shots as well as security camera shots. The film further combines more traditionally shot dialogue scenes with montage sequences and paradocumentary TV inquiries and intertitles indicating the number of days left to the elections. Transitions from one scene to another are made smoother by rapid editing (e.g. Lambert’s drive home); the montage of advertisement images (details of visually attractive objects void of significant meaning, such as red varnish Prada stiletto heels, a shower head, a coffee machine, or an aspirin pill dissolving in a glass of water); dialogue scenes are made dynamic by camera movements (e.g. slow-motion push-in in the scene of the bet between Lambert and his rival); titles (e.g. when the election team is introduced by name and their professional roles) or even repeated lines of dialogue (when Lambert repeats the name of the Finnish art director in a loop because he cannot get the pronunciation right).

The title sequence of *The Red Captain* introduces the setting and era at a much slower pace but in a similarly condensed form by incorporating CGI newspaper in the film’s opening. The newspaper titles and photos interconnect diegetic and nondiegetic elements: they feature not only production details about the cast and crew, but also events like the planned split of Czechoslovakia, the war in the Balkans or the Olympic games together with an article about a serial killer, who was caught by detective Krauz. The film’s visuals are dominated by CGI effects that create a compelling visualisation of Bratislava in the early 1990s (400 CGI shots make for a Slovak record in digital effects [Poláš, 2016]). Similarly to *Candidate*, *The Red Captain* features atypical diagonal framing (e.g. in the dialogue scene between Krauz and the former secret service official in a car, or in the train when Krauz picks up his bag), even a the Vertigo effect in the scene without any internal dramatic suspense between Krauz and the former secret service official in the field. As an alternative to *Candidate*’s montage of advertisement attractions *The Red Captain* deploys extreme close-ups in dialogue scenes (e.g. a glass of rum devoured by the archivist) or explicit images of mortal remains and body injuries that visually stimulate viewer’s emotions (e.g. in the autopsy room, at the crime scene or when pulling the fishing hook off the small boy’s temple).

To conclude, let us question whether the domestic success of these two films is a result of their aesthetics. While they surely presented novel stylistic techniques to Slovak cinema (techniques not new at all in international measure), their poor reception in the Czech Republic as well as attendance rates of much more traditional mainstream films from last year which were no. 1 and no. 2 box office hits of 2017<sup>20</sup> (the romantic comedy *Everything or nothing*<sup>21</sup> [*Všetko alebo nič*, 2017, Marta Ferancová], shot after the popular romantic bestseller and political thriller *The Abduction*<sup>22</sup> [Únos, 2017, Mariana Čengel Solčanská], which draws from real

<sup>20</sup> See statistics of the Union of Slovak Cinema Distributors available at: <http://www.ufd.sk/i-polrok-2017-v-kinach-sr/> [Accessed December 15, 2017].

<sup>21</sup> 68,352 viewers during the first weekend

<sup>22</sup> 69,354 viewers during the first weekend

events of the abduction of the president Michal Kováč's son, organised by the secret service and orchestrated by prime minister Vladimír Mečiar in 1995) seem to suggest that the Slovak audience is rather interested in strong local subjects connected to popular commodities or prominent media representations than to new visual aesthetics. I would claim that the success of *Candidate* and *The Red Captain* lays in the fact that they were able to attract broad audiences as well as gain critical appraisal thanks to the combination of several aspects. On the one hand, domestic audiences appreciated popular conspiracy theory subject matter, the dynamic style giving the impression of "fast" narration that grips viewer's attention even in narratively undynamic sequences, and marketing devices. On the other hand, the critics were keen on the alternative culture elements integrated in the film *Candidate* (e.g. cameo appearances of figures from the intellectual milieu) and the subversive touch of its plot, while in *The Red Captain* they mostly appreciated the combination of the subject dealing with the communist past in a different way than the nostalgic trend and the film's smooth visual style.

## Bibliography:

- Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, vol. 55, no. 3 (Spring 2002), pp. 16-28.
- Branko, P. (1991). *Od začiatkov po prah zrelosti. Slovenský film 1945 - 1970*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení.
- Carroll, N. (1985). The Power of Movies. *Daedalus*, vol. 114, no. 4, The Moving Image (Fall, 1985), pp. 79-103.
- Dán, D. (2007). *Červený kapitán*. Bratislava: Ikar.
- Dudková, J. (2017). Tri filmy o nedôvere. Form(ul)ovanie nedôvery v štát v slovenskom hranom filme nového milénia. *Slovenské divadlo*, vol. 65, no. 4, pp. 345-360.
- Elsaesser, T. – Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Cinema – A Guide to Movie Analysis*. London: Bloomsbury.
- Hečko, M. – Havran ml., M. (2012). *Kandidát – Denníky z odpočívania*. Bratislava: Inaque.
- Hečko, M. – Havran ml., M. (2013). *Kandidát – Denníky z odpočívania*. Bratislava: Ikar.
- Mišíková, K. (2015). Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom filme. In K. Mišíková – M. Ferencuhová, eds. *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, pp. 9-36.
- Nicholson, T. (2012). *Gorila*. Bratislava: Dixit.
- Poláš, M. (2016). Michal Kollár: Na Červeného kapitána máme úver aj poistku. Available at: <https://www.etrend.sk/trend-archiv/rok-2016/cislo-15/na-cerveneho-kapitana-mame-uver-aj-poistku.html> [Accessed October 30, 2017].
- Shaviro, S. (2010). *Post-Cinematic Affect*. Ropley, Hants: Zero Books.
- Shaviro, S. (2012). *Post-Continuity: full text on my talk*. Available at: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034> [Accessed December 1, 2017].
- Šmatlák, M. (2008). Hľadanie vlastnej cesty. *Kino-Ikon*, vol. 12, no. 2, pp. 135-147.
- Ulman, M. (2014). *Report on the Slovak Audiovisual Situation in 2014*. Available at: <http://>

[www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/141/REPORT\\_ON\\_THE\\_SLOVAK\\_AUDIOVISUAL\\_SITUATION\\_2014\\_Web.pdf](http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/141/REPORT_ON_THE_SLOVAK_AUDIOVISUAL_SITUATION_2014_Web.pdf) [Accessed October 15, 2017].

Ulman, M. (2016). *Report on the Slovak Audiovisual Situation in 2015*. Available at: [http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/237/REPORT\\_ON\\_THE\\_SLOVAK\\_AUDIOVISUAL\\_SITUATION\\_2015\\_Web.pdf](http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/237/REPORT_ON_THE_SLOVAK_AUDIOVISUAL_SITUATION_2015_Web.pdf) [Accessed October 15, 2017].

Ulman, M. (2017). *Report on the Slovak Audiovisual Situation in 2016*. Available at: [http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/322/REPORT\\_2016\\_web.pdf](http://www.cedslovakia.eu/uploads/ckeditor/attachments/322/REPORT_2016_web.pdf) [Accessed October 15, 2017].

## Acknowledgements

*This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under contract No. APVV-0797-12*

### **Red is the New Black Storytelling and Style in *Candidate* (2013) and *The Red Captain* (2016)**

The non-existence or deficiency in the production of popular genres in the history of Slovak cinema after the split from Czech Republic in 1993 has been a much discussed subject in the Slovak filmmaking community. It is a common belief among both filmmakers and film critics, that due to the lack of popular genre traditions and financial difficulties of film production, Slovak cinema is not able to attract domestic audiences and is primarily focused on the arthouse and festival circuit. This overt simplification, however, has in recent years been challenged by the emergence of several films that introduced generic novelties into Slovak cinema.

The paper deals with two major representatives of this popular genre upheaval that were successful at the box office: the political thriller *Candidate* (2013) by Jonáš Karásek and the detective story *The Red Captain* (2016) by Michal Kollár. Both films are literary adaptations touching upon the subject of continuity of the communist regime after the democratic turn in 1989. Although not unanimously critically praised, they both gained considerable attention thanks to presenting an alternative to the realistic arthouse social drama trend of Slovak fiction film. The text examines innovations that these films introduced into popular genre discourse of Slovak cinema by concentrating on prominent storytelling and stylistic techniques derived mainly from mainstream popular cinema and offer some preliminary thoughts on reasons underlying their successful reception among domestic audiences.

**Keywords:** film genre, popular cinema, intensified continuity, post-continuity, Slovak cinema.





**Kino**  
**„nienormatywne”**

# Jacek Ostaszewski

Uniwersytet Jagielloński

## Oddramatyzowanie akcji i antyklamaks w kinie współczesnym

Zajmując się jakimkolwiek zagadnieniem dotyczącym dramaturgii, nie sposób pominąć *Poetyki* Arystotelesa. W odniesieniu do dramatyzyzowania akcji stwierdza on, że jest to zasada kompozycyjna w sztukach naśladowczych. Polega na budowaniu w toku rozwoju akcji napięcia między scenami, dla którego podstawowym środkiem jest perypetia rozumiana jako „zmiana biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci, która odbywa się [...] zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością” (Arystoteles, 1983, s. 31; por. s. 17, 72). Celem dramatyzyzacji jest zaangażowanie widza w akcję i w śledzenie losów postaci. W zakończeniu dzieła napięcie dramatyczne znajduje swoje rozładowanie w katastrofie tragicznej lub w komediowym rozwiązaniu utworu. W postarystotelesowskiej dramaturgii, dla której normatywnym zwieńczeniem była XIX-wieczna „szkoła dobrej kompozycji” skodyfikowana przez Eugene’a Scribe’a i Victora Sardou, podkreślano znaczenie logicznego następstwa zdarzeń oraz jedności i „skończoności” akcji, w ramach której napięcie stopniowo rosło, aż do osiągnięcia klimaksu, czyli punktu kulminacyjnego rozwoju akcji. Konflikt, będący zarzewiem rozwoju akcji i motorem działań postaci, znajdował w klimaksie swe rozwiązanie, pełniące jeśli nie funkcję katartyczną – jak chciał Arystoteles, poprzez wzbudzenie litości i trwogi, a następnie oczyszczenie tych uczuć (Arystoteles, 1983, s. 17) – to przynajmniej satysfakcjonujące z punktu widzenia poznawczych i estetycznych oczekiwań widzów. Zainteresowanie wywołane w zawiązaniu akcji zostaje zaspokojone wraz z rozstrzygnięciem konfliktu, a zarazem rozwiązaniem problemu. Forma przedstawiania – składająca się z początku, środka i zakończenia – staje się kompletna.

W filmach kina klasycznego i postklasycznego dość konsekwentnie respektowany jest model trójaktowej kompozycji, będący kontynuacją tej tradycji: z ekspozycją i zawiązaniem akcji w akcie pierwszym, z komplikacjami w akcie drugim i punktem kulminacyjnym w akcie trzecim, po którym co najwyżej następuje wybrzmienie. Jak zauważa David Bordwell, współczesne kino głównego nurtu jedy-



nie intensyfikuje atrakcje, nie naruszając zasady spójności opowiadania i ciągłości akcji (Bordwell, 2002, s. 16, 24).

Źródeł zakwestionowania Hitchcockowskiej zasady, iż film powinien zaczynać się od trzęsienia ziemi, potem zaś napięcie ma nieprzerwanie rosnać, aż do finałowej konfrontacji, szukać można w tradycji dramatu modernistycznego. Pierwsze próby oddramatyzowania akcji związane z nowym rozumieniem realizmu i pogłębieniem psychologii postaci pojawiły się pod koniec XIX wieku. W sztukach Henryka Ibsena, Antona Czechowa, Augusta Strindberga czy Maurice'a Maeterlincka zauważalne jest zainteresowanie dylematami psychologicznymi, które ujawniają postacie przy okazji sytuacji o pozornie małym potencjale dramatycznym. Naturalny dla dramatu czas terazniejszy w sztukach Ibsena – na przykład w *Johnie Gabrielu Borkmanie* (1896) – staje się tylko pretekstem do przywoływania przeszłości i życia nią przez postacie. Już to stanowi odstępstwo od Arystotelesowskiej zasady, że „celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci” (Arystoteles, 1983, s. 19)<sup>1</sup>. W *Wiśniowym sadzie* (1904) i *Trzech siostrach* (1901) Czechowa akcja z jednej strony jest minimalizowana, z drugiej zaś – co zakrawa na swoisty paradoks – staje się niezwykle złożona. Wynika to z przeciwstawiania odmiennych stanowisk reprezentowanych przez bohaterów, które jednakże nie wchodzi w sytuacje konfliktowe, lecz każda z nich pozostaje zatopiona we własnych rozmyślaniach.

Słowa wypowiedane są w towarzystwie, nie na osobności. One same jednak izolują tego, kto je wypowiada. Niemal niepostrzeżenie nieistotny dialog przechodzi w ten sposób w istotne rozmowy z samym sobą (Szondi, 1976, s. 32).

Przebieg całej akcji ukazuje tylko stopniowe przebudzanie się z marzeń i tracanie się we wspomnieniach (Allardyce, 1962, s. 167-169). August Strindberg w dramatach naturalistycznych, szczególnie po tak zwanym kryzysie Inferna, przedstawia protagonistę w duchu niemal ekspresjonistycznym, bardziej w konflikcie z samym sobą niż ze światem i „innymi”. Jedność akcji zastępuje jedność „ja”, w ramach której pokazywana jest ewolucja psychologiczna bohatera. Strindberg był zwolennikiem jednoaktowych dramatów, ale nie w sensie formy skróconej, lecz odejścia od modelu opartego na konstruowaniu akcji na rzecz skupienia uwagi na postaci, uznając, że w ten sposób można stworzyć dramat naturalistyczny (Törnqvist, 1996, s. 358). Po latach zostanie to nazwane dramaturgią „ja”, dramaturgią subiektywną, z charakterystycznym ograniczeniem relacji międzyludzkich na rzecz subiektywnej „soczewki”, przez którą są one oglądane. Z kolei „sytuacja dramatyczna” w klasycznej kompozycji jest tylko punktem wyjścia dla akcji, staje się głównym tematem w *Intruzie*, *Słepcach* i *Wnętrzu* Maurice'a Maeterlincka. Całkowicie bierne postacie trwają w sytuacjach, by rozpoznać swoją bezradność egzystencjalną. We *Wnętrzach* „ożywiony dialog jest w gruncie rzeczy tylko wy-

<sup>1</sup> Dalej Arystoteles stawia kropkę nad i, powiadając: „Tragedia nie może przecież istnieć bez akcji, może natomiast istnieć bez charakterów” (Arystoteles, 1983, s. 19).

mianą opisów” (Szondi, 1976, s. 57), przeobrażając tym samym dramat w formę quasi-epicką.

Kino nowofalowe, nazywane też kinem modernistycznym – na przykład przez Andrása Bálinta Kovácsa w *Screening Modernism* – w ożywym porywie zrywania z zastaną „sztaampą” zaczęło eksperymentować z pozornie nienaruszalną klasyczną konstrukcją dramaturgiczną. Pierwszym sygnałem była finałowa stopklatka w *400 batach* (1959, reż. François Truffaut). Bohater filmu, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), *porte-parole* reżysera, popada w „bezustanne tarapaty” – jak wyjaśnia Tadeusz Lubelski niezręczność dosłownego tłumaczenia tytułu (Lubelski, 2000, s. 118; por. Gołubiński, 2008, s. 265). Nie jest on protagonistą zmierzającym do osiągnięcia celu w obrębie intrygi, lecz zdeorientowanym i zaniedbanym dzieckiem buntującym się przeciwko niezbyt przyjaznemu światu. Trudno jednak świat uznać za antagonistę, podobnie jak matkę czy ojczyma. Finałowa ucieczka z domu poprawczego o zaostrowym rygorze nie jest punktem kulminacyjnym, lecz kolejną perypetią. Bohater wymyka się pościgowi i dociera na plażę. Stopklatka, w momencie gdy biegnie w stronę otwartego morza, nie udziela odpowiedzi na pytanie, czy ta ucieczka będzie fortunna i czy – na bardziej ogólnym poziomie – uda mu się wyrwać z opresji dzieciństwa. Z drugiej strony zakończenie nie pozostawia złudzeń – jak zauważa Marilyn Fabe – otwarte morze daje poczucie upragnionej wolności, ale równocześnie oznacza pułapkę – nie ma już dokąd uciec (Fabe, 2004, s. 126).

Najbardziej oczywistym przykładem modernistycznych eksperymentów z zasadami klasycznej dramaturgii w kinie są filmy Michelangelo Antonioniego. W *Przygodzie* (1960) na postawione w zawiązaniu akcji pytanie: „Co się stało z Anną?”, nie pada żadna odpowiedź. Anna (Lea Massari) po prostu znika, a zataczające coraz szersze kręgi niemrawe poszukiwania stają się pretekstem do romansu między jej dotychczasowym kochankiem Sandrem (Gabriele Ferzetti) a najbliższą przyjaciółką Claudią (Monica Vitti). Demonstracyjna rezygnacja z intrygi, w tradycyjnym rozumieniu, wymusza na widzach przeniesienie uwagi z rozwiązania problemu „co się stało z Anną?” na obserwowanie postaw – zdawałoby się – bliskich jej osób. Ale i ten nowy wątek nie osiąga klimaksu. Sandro spędza noc z inną kobietą chwilę potem, jak zapewnia o swym uczuciu zakochaną w nim Claudię. Odkrycie tego faktu nie owocuje żadną dramatyczną kulminacją. Claudia godząc się ze zdradą Sandra, przenosi problem – w ramach „neorealizmu wewnętrznego” – z tendencji do definitywnego rozstrzygnięcia na bardziej realistyczny poziom pogodzenia się z... rzeczywistością, które można spuentować kolokwialnym zwrotem: „nie dramatyzujemy, przecież nic się nie stało”.

Także *Zaćmienie* (1962) pozbawione jest klasycznego klimaksu. Film kończy sześciominutowa sekwencja przedstawiająca miejsce umówionego spotkania pary kochanków – Vittori (Monica Vitti) i Piera (Alain Delon) – na które, mimo dawanych sobie przyrzeczeń, żadne z nich się nie stawia. Pytania o przyczyny nieobecności i o to, czy się jeszcze spotkają, pozostają bez odpowiedzi. Podobnie otwartą formę zakończenia przedstawia na przykład Miloš Forman w *Czarnym Piotrusiu* (1963).

Typowa dla kina klasycznego zasada integralnej ciągłości akcji, w której protagonista zmierza do osiągnięcia celu wyznaczonego w jej zawiązaniu, ulega atrofii i oddramatyzowaniu z powodu innej konstrukcji bohatera. W kinie modernistycznym traci on zdolność do działania. Miejsce konfliktów międzyludzkich i dramatycznych konfrontacji zajmują dylematy życiowe i rozterki moralne. Dla filmów z daleko posuniętą subiektywizacją, z zacieraniem granic między rzeczywistością diegetyczną a wizjami subiektywnymi, ze skłonnością do autorefleksyjności i autotematyzmu wyjątkowo reprezentatywne są dwa diametralnie odmienne dzieła mistrzów kina modernistycznego – z jednej strony posępna wizja Ingmara Bergmana w *Personie* (1966), z drugiej zaś skarnawalizowane przedstawienie Federica Felliniego w *Osiem i pół* (1963). W *Personie* ledwie zarysowana konfrontacja między milczącą z wyboru aktorką teatralną, Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), i jej elokwentną – z konieczności – pielęgniarką Almą (Bibi Andersson) rozgrywa się nie na poziomie akcji, lecz emocji. Sceny oparte na dialektyce – w rozumieniu Hegłowskim – milczenia i mowy, rzeczywistości i snu znajdują swoje zwieńczenie w obrazie przenikania się tożsamości obu kobiet w wymagowanym odbiciu w lustrze. Błyskawicznie jednak jakakolwiek próba interpretowania tej sceny na poziomie logiki akcji zostaje wzięta w cudzysłów przez powracające – na zasadzie ramy kompozycyjnej – sygnały wewnątrzdiegetyczne realizacji filmu i projekcji filmowej.

W *Osiem i pół* kryzys tożsamości ujawnia się poprzez kryzys twórczy reżysera Guida Anselmiego (Marcello Mastroianni). Produkcja filmu już ruszyła, a on wciąż nie ma pomysłu, jak go zrealizować. Pobyt sanatoryjny w uzdrowisku, ubarwiony niezwykle skomplikowanym, a z drugiej strony niezwykle banalnym życiem towarzyskim, ma w sobie wprawdzie potencjał dramatyczny przeblaskujący w konfrontacjach autora z krytykami, reżysera z producentami czy kochanki z żoną, ale przyćmiewa je subiektywny dyskurs na temat „niemożności artystycznej”. Stany lękowe, wyobrazeniowe reminiscencje z dzieciństwa i chaos myślowy znajdują ujście w karnawałowym korowodzie wokół rakiety będącej częścią scenografii projektu filmowego. Tutaj otwarte zakończenie jest symptomem utraty zdolności do działania. O ile w klasycznym modelu opowiadania aktywny i jasno zorientowany na cel protagonista był wehikułem optymistycznej nadziei na sukces osiągnięty w punkcie kulminacyjnym – co było równoznaczne z tak zwanym „szczęśliwym zakończeniem”, o tyle w filmach modernistycznych bohater traci pewność co do swoich racji i celów, a tym samym zdolność do działania. Konflikt zostaje przeniesiony ze świata zewnętrznego do wewnętrznego, w którym bohater sam zmagą się ze swymi słabościami i wątpliwościami, a ich nierozstrzygalność potwierdza otwarte zakończenie (por. Ostaszewski, 2015, s. 45-48).

Chwył zastosowany przez Antonioniego w *Przygodzie* – z otwartym zakończeniem i bohaterami bez jasno określonych celów, nie ujawniającymi motywacji dla swych zachowań – z jednej strony źle przyjęty przez publiczność w trakcie pierwszego pokazu na festiwalu w Cannes, z drugiej zaś dwukrotnie na tymże festiwalu nagrodzony, był sygnałem zmian w estetyce filmowej. Oddramatyzowanie

– podobnie jak w dramacie modernistycznym – służy przeniesieniu uwagi z akcji na postać i przedstawieniu jego niepewności wobec coraz bardziej technicyzowanej i przyśpieszającej rzeczywistości. Subiektywizacja jako technika introspekcji ujawnia dylematy wewnętrzne. Bohatera kina klasycznego z charakterystyczną wolą do działania zastępuje bohater modernistyczny niezdolny do działania, dla którego potencjalne cele są problematyczne wobec wszechogarniających wątpliwości. Taki bohater staje się uniwersalnym modelem dla twórców eksperymentujących na różne sposoby z estetyką realizmu.

Modernizm na gruncie kina, wyraźnie powiązany z tak zwanym kinem artystycznym, jest wciąż zjawiskiem otwartym, niewątpliwie jednak nowy impuls dał mu transnarodowy nurt *slow cinema*<sup>2</sup>. Krytycy i badacze omawiający twórczość takich reżyserów jak: Béla Tarr, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang, Šarūnas Bartas czy Theo Angelopoulos za podstawowe cechy tego nurtu uznają wolne tempo akcji przedstawianej w bardzo długich ujęciach i minimalizm estetyczny w sensie środków stylistycznych, w tym także ekspresji aktorskiej. Jak ujmuje to Matthew Flanagan: „Minimalistyczna struktura narracyjna współczesnego *slow cinema* opiera się przeważnie na procesie bezpośredniej redukcji, konsekwentnym odrzuceniu głęboko zakorzenionych elementów dramatycznych” (Flanagan, 2008).

W odróżnieniu od kina mainstreamu twórcy ci mają też inne podejście do czasu. Zdarzenia przedstawiane są w porządku chronologicznym, rzadko równolegle prowadzone są dwa wątki. Wynika to – jak zauważa Rafał Syska – z tego, że opowiadania są jednoogniskowe w rozumieniu teorii Ricka Altmana (Syska, 2014, s. 221-235; por. Altman, 2008, s. 120-130; Flanagan, 2008). Sceny montowane są bez elips czasowych, przez co akcent pada na trwanie i na sam upływ czasu. Jak w kontekście twórczości Tiago de Luki stwierdza Orhan Çağlayan, zasada nieprzerwanej rejestracji rzeczywistości przywołuje Bazinowską koncepcję realizmu, z tym że André Bazin zakładał obiektywne postrzeganie rzeczywistości, natomiast twórcy *slow cinema*, poprzez nieprzerwaną ciągłość, przedstawiają, często w sposób wręcz manierystyczny, rzeczywistość zsubiektywizowaną (Çağlayan, 2014, s. 13). W filmach tych budowana jest atmosfera nudy, nostalgii i – nierzadko – absurdu. Pojawiające się w nich sytuacje i poczucie humoru, ale także zanik tradycyjnej komunikacji, a właściwie konwersacji, mają swe korzenie w teatrze absurdu spod znaku Alfreda Jarry’ego, Eugène’a Ionesco i Samuela Becketta. Wydaje się, że reżyserom „kina kontemplacyjnego” – bo też tak bywa nazywany ten nurt – bliska jest także ta strategia artystyczna. Martin Esslin, twórca samego pojęcia „teatru absurdu”, powiadał o dramatach: „mają na celu obalenie tej martwej ściany samozadowolenia i zautomatyzowania i stworzenie na nowo świadomości sytuacji człowieka wobec konfrontacji z podstawowymi prawdami jego istnienia” (Esslin, 1976, s. 262). Co jednak istotne, *slow cinema* łączy z teatrem absurdu także oddramatyzowanie akcji – nie dochodzi tu do zderzenia przeciwstawnych charakterów uwikłanych w konflikty. Często motywy działań postaci są niejasne, a tajemnicza natura ich poczynań niezrozumiała.

<sup>2</sup> Nazwę nurtowi nadał w 2003 roku Michel Ciment, redaktor magazynu filmowego „Positif”.

Podobnie jak w teatrze absurdu, w tych filmach groza łączy się ze śmiechem, a motywy tragiczne splatają się z komicznymi.

Przykładem niwelowania napięcia dramatycznego jest sekwencja wojenna w filmie *Flandria* (2006, reż. Bruno Dumont). Sekcja/drużyna żołnierzy wyrusza na rutynowy patrol. W kontekście elementarnej znajomości taktyki tego typu operacji nieco absurdalne wrażenie robią konie jako środek transportu<sup>3</sup>, lecz tym, co najbardziej zaskakuje, jest deficyt informacji fabularnej. Bohater tak naprawdę nie wie, o co walczy, cele misji są całkowicie niejasne. Rzeczywistością rządzi przypadkowość i atawizmy. Nie wiedząc, jakie zadanie mają do wykonania żołnierze, nie znając motywów ich działań, widz jest skazany na beznamiętne obserwowanie narastającego chaosu i reakcji postaci na to, co ich spotyka: najpierw – śmierci dowódcy patrolu i jednego z żołnierzy, potem – zabicia dwóch nastolatków, sprawców ostrzału, gwałtu na rebeliantce, a po schwytaniu żołnierzy przez rebeliantów – kastracji i zastrzelenia dowódcy gwałtu. Przemoc odciska się przemocą, nie prowokując do identyfikowania się z którąkolwiek z postaci. Filmy wojenne oparte na zasadzie konfliktu, walki i zabijania w punkcie wyjścia zdają się gwarantować doskonały temat do dramatyzacji. *Flandria* Dumonta tego nie potwierdza. Odchodząc od schematów narracyjnych kina wojennego, pokazuje konflikt zbrojny jako miraż ucieczki od beznadziei codzienności i braku perspektyw, bez możliwości powrotu do poprzedniego życia.

Z innym wariantem oddramatyzowania akcji mamy do czynienia w *Rosettie* (1999, reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne). Tytułowa bohaterka walczy – i to dosłownie – o prawo do normalności, jaką jest stała praca. Jest dla niej gotowa zaprzepaścić szansę na związek z Riquetem (Fabrizio Rongione), chłopakiem, który próbuje jej pomóc. Film wieńczy antyklmaks. Kolejne niepowodzenia doprowadzają Rosettę (Émilie Dequenne) do nieskutecznej próby samobójczej. Gdy dźwiga kolejną butlę z gazem do przyczepy kempingowej, by najprawdopodobniej ponownie targnąć się na swoje życie, wokół niej znów zaczyna kraść na motorowerze Riquet. Ostateczne oddramatyzowanie akcji następuje w ostatnim ujęciu filmu, gdy bohaterka upada pod ciężarem butli i zaczyna płakać. Po jej twarzy po raz pierwszy płyną łzy.

Chcąc bardziej szczegółowo wyjaśnić, na czym polega technika oddramatyzowania akcji w filmach nurtu *slow cinema*, odwołam się do dzieł Nuriego Bilgego Ceylana. Film *Klimaty* (2006), po którym określono go Bergmanem *slow cinema*, posiada otwarte zakończenie o charakterze antyklmaksu. W trzech kolejnych sceneriach, przedstawianych w następujących po sobie porach roku (lato w Kas, jesień w Stambule i zima w północno-wschodniej Anatolii), rozgrywają się kolejne akty smutnej elegii o końcu pewnego związku i uczucia. Już w fazie ekspozycji i zawiązania akcji dowiadujemy się, że związek umarł. Uświadomienie

<sup>3</sup> Wpisują się one w strategię inscenizacyjną Bruno Dumonta z jednej strony uniwersalizacji wojny – nie wiemy, o który konflikt chodzi – z drugiej strony jej ahistoryczności, poprzez łączenie atrybutów wojen minionych (zbiórka rekrutów, konie) i współczesnych (ewakuacja z użyciem helikoptera, wykorzystanie ręcznego granatnika).

sobie tego faktu i nieporadne, podszyte egoizmem próby ratowania go pokazują jedynie, jak Isa (Nuri Bilge Ceylan) i Bahran (Ebru Ceylan) oddalają się od siebie, z czym współgra przejście od upalnego lata na tureckiej Riwierze do śnieżnej zimy. W *Trzech matkach* (2008) ostentację, z jaką perypetie rozgrywają się „poza kadrem”, pomimo że akcja posuwa się do przodu, można uznać za prototyp osiągnięcia oddramatyzowania za pomocą elipsy. Historia opowiadana jest linearnie, z tym że film nie zawiera właściwej ekspozycji, zaś elipsy czasowe występują w innych miejscach niż w kinie klasycznym. Standardowo służą one do eliminowania materiału „nieistotnego dramaturgicznie”, a więc pozbawionego działań i zdarzeń ważnych dla rozwoju akcji. Tymczasem film zaczyna się po zdarzeniu, które inicjuje akcję – bogaty polityk, Servet Gündüz (Ercan Kesal), właśnie potrafił na drodze człowieka, najprawdopodobniej ze skutkiem śmiertelnym. Dzwoni do swojego kierowcy, Eyüpa (Yavuz Bingöl), i namawia go by wziął winę na siebie. W filmie pominięte zostają potencjalnie spektakularne zdarzenia, jak aresztowanie i proces sądowy. Bohatera widzimy od razu w rozmównicy więziennej, podczas odwiedzin syna Ismaela (Ahmet Rifat Sungar). Wizyta żony Eyüpa, Hacer (Hatice Aslan), u Serveta przedstawiona jest z pominięciem potencjalnie „dramatycznej” prośby o wypłatę części obiecanej kwoty za wzięcie przez mężczyznę winy na siebie. Scenę otwiera plan średni Serveta, który odbiera telefon i swobodnie konwersuje z kolegą partyjnym, po czym przez telefon zwraca uwagę sekretarce, by nie łączyła każdego dzwoniącego i nie wpuszczała każdego przychodzącego. W tym momencie kontrplan ujawnia obecność Hacer siedzącej na krześle dla petentów. Po pytaniu Serveta, czy Eyüp wie o prośbie, przez 50 sekund obserwujemy kobietę nerwowo szukającą w torebce dzwoniącego telefonu komórkowego. Rozważający sprawę polityk podchodzi najpierw do wentylatora, by się ochłodzić, następnie do okna i obserwuje oddalającą się Hacer. W podobnej poetyce – w myśl tytułowej zasady: „nie widzę, nie słyszę, nie mówię” – rozegrana zostaje scena zdrady małżeńskiej, do której dochodzi – jak łatwo się domyślić – z udziałem Hacer i Serveta. Ismael niespodziewanie wraca do mieszkania. W planach bliskich, w długich ujęciach widzimy jego niespieszne ruchy: ogląda się w lustrze, wyjmuje z lodówki wodę i pije, po czym gapi się przez otwarte okno na ruch uliczny. Po dłuższej chwili odgłosy z sypialni rodziców uświadamiają mu, że nie jest w mieszkaniu sam. Po zajrzeniu do sypialni przez dziurkę od klucza jego wzrok pada na nóż w kuchni, po kolejnej dłuższej chwili wybiera rozwiązanie znacznie mniej dramatyczne – dyskretnie wymyka się z domu.

Z innym wariantem strategii oddramatyzowania mamy do czynienia w kolejnym filmie Ceylana, *Pewnego razu w Anatolii* (2011), określanym przez krytyków mianem „kryminału metafizycznego”. W pierwszej scenie przez brudną szybę okna warsztatu obserwujemy trzech mężczyzn uczestniczących – sądząc po spartańskich warunkach – w zaimprovizowanej naprędce popołudniowej imprezie. Jeden z nich po chwili wychodzi i przy wieczornym świetle przed budynkiem karmi psa resztkami jedzenia. Następują napisy czołowe, a po nich w świetle zmierzchu dowiadujemy się, że postój trzech samochodów w pagórkowatym krajobrazie związany jest z próbą ustalenia miejsca ukrycia zwłok przez aresztowanego. Eskortują

go policjanci w asyście prokuratora i lekarza. Problem w tym, że sprawca był tak pijany, że nie pamięta gdzie to było, jedynie, że było tam pole i rosło okrągłe drzewo. Jego współnik – trzeci uczestnik libacji – twierdzi, że nie wie, gdzie to było, bo spał.

W *Do utraty tchu* (1960, reż. Jean-Luc Godard) Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), jadąc z Marsylii do Paryża kradzionym autem, zabija policjanta przy próbie kontroli. Zabójstwo zostaje oddramatyzowane poprzez przypadkowość i impulsywność samego zdarzenia. Kilka zbliżeń na broń i fragmenty ciała zostaje spuentowanych wystrzałem i ujęciem w planie pełnym policjanta upadającego w krzaki.

W *Pewnego razu w Anatolii* Ceylan idzie jeszcze dalej, elipsa pomija fazę przejścia od wspólnego biesiadowania przez konflikt do zabójstwa, próbę jego ukrycia, a następnie zatrzymania podejrzanych i ich przesłuchania z obciążającą „konkluzją”. Film zaczyna się zatem od nieprzedstawionej zbrodni, o której wiemy jedynie, kto ją popełnił. Rusza żmudna procedura. Poszukiwaniom zwłok w kolejnych prawdopodobnych lokalizacjach towarzyszą trywialne rozmowy. Policjanci dyskutują o wyższości bawolego jogurtu nad innymi, szczególnie tymi odtłuszczonymi. Komisarz policji uspokaja przez telefon żonę, zaś policyjny kierowca zwierza się lekarzowi, że dla odstresowania przyjeżdża w te okolice postrzelać sobie do zwierząt, a jak ich nie ma, to strzela w powietrze. W sposób typowy dla dramatów Czechowa jego wyznania niepostrzeżenie przekształcają się w monolog wewnętrzny na temat dobra i zła, życia i nieuchronności śmierci. Postępu w śledztwie nie widać, za to na plan pierwszy zaczynają się wysuwać nastroje i stany umysłu. Niepiesznie prowadzone działania stają się rutynowe, narasta znużenie, a wszystko spowija atmosfera nudy. Zniecierpliwiony i znudzony jest prokurator, znudzony i obojętny jest też lekarz. Właściwie nikogo nie interesuje przebieg zdarzeń czy motywy sprawcy. Nie wzbudza najmniejszego zainteresowania nagłe wzięcie na siebie winy przez brata podejrzanego, który został zatrzymany jako współsprawca. Do końca filmu nikt nie odnosi się do wyjaśnień podejrzanego, Kenana (Firat Tanış), iż powodem bójki miało być powiedzenie w trakcie libacji ofierze, Yasarowi (Erol Erarslan), że tak naprawdę ojcem jego syna, jest on, Kenan. Tu nie ma dążenia do prawdy, nie ma też jej ujawnienia – sprawa śledztwa pozostaje otwarta.

Stopniowo coraz większe znaczenie ma w filmie tocząca się na kolejnych postojach konwersacja między prokuratorem Nusretem (Taner Birsel) a lekarzem Cemalem (Muhammet Uzuner). Lekarz wierzy w możliwość racjonalnego wyjaśnienia każdego przypadku kryminalnego. Trzymający się procedur oraz rytuałów władzy prokurator powiada, że w jego zawodzie czasem „trzeba by być astrologiem, żeby znaleźć przyczynę”. Opowiada historię kobiety, która zapowiedziała swoją śmierć z pięciomiesięcznym wyprzedzeniem i faktycznie w zapowiedzianym terminie umarła w sposób naturalny. W toku dociekliwych pytań lekarza wychodzi na jaw, że prokurator mówi o własnej żonie, zaś z dalszej wymiany uwag wynika, że to, w co nie wierzy prokurator, da się wyjaśnić przyczynowo. Był to akt zemsty za zdradę małżeńską, którą popełnił prokurator, choć – z jego punktu widzenia – nie miała żadnego znaczenia. Ten triumf racjonalizmu lekarza prowadzi do za-

skakującego rozwiązania w końcowej scenie autopsji zwłok Yasara. Lekarz fałszuje protokół autopsji, ukrywając okrutną prawdę, że mężczyzna został pogrzebany żywcem. To rozwiązanie – jeśli w ogóle uznać je za rozwiązanie – ma charakter antyklmaksu. Cemaal dyktując wnioski z obdukcji, spogląda przez okno, za którym widać oddalającą się żonę Yasara. Prawda i racjonalność – jak podpowiadają ujawnione doświadczenia prokuratora – mogą przegrać z litością i współczuciem dla drugiego człowieka.

W kontekście przywołanych przykładów można chyba uznać, że oddramatyzowanie akcji nie jest już tylko innowacyjnym uniezwykleniem, lecz rozpoznawalną strategią dramaturgiczną kina artystycznego spod znaku modernizmu, służącą twórcom filmowym do realizacji różnych celów w komunikowaniu widzom znaczeń. W filmoznawstwie od lat przyjęta jest taktyka opisu zjawisk kina modernistycznego na zasadzie porównań z kinem klasycznym lub tak zwanym kinem mainstreamowym, a więc obejmującym też kino postklasyczne. David Bordwell uzasadniał to przekonaniem, że najbardziej rozpowszechnione schematy i konwencje filmowe kształtują kompetencje odbiorcze i związany z nimi horyzont oczekiwań. Daje to asumpt do artystycznej gry z oczekiwaniami publiczności i kształtuje tło, na którym można rozpoznać nowatorstwo. Oddramatyzowanie akcji niewątpliwie należy do takich innowacyjnych rozwiązań. Co ciekawe jednak, stało się tak rozpoznawalną strategią, że filmy z ambicjami, realizowane w paradygmacie produkcji mainstreamowych, zaczęły sięgać do repertuaru chwytów typowych dla kina artystycznego.

We *Francuskim łączniku* (1971, reż. William Friedkin) policjanci z wydziału narkotykowego, zajmujący się na co dzień łapaniem ćpunów w mrocznych zaułkach Brooklynu, wpadają na trop afery przemycniczej. Pasja i nieustraszenie Popeye'a Doyle'a (Gene Hackman) i jego partnera, Buddy'ego Russo (Roy Scheider), prowadzą do konfliktu z Alainem Charnierem (Fernando Rey), tytułowym francuskim łącznikiem, który przeciera szlak dla dostaw narkotyków z Europy na rynek amerykański. W klasyczną z pozoru konstrukcję opowiadania wkradają się elementy naruszające sposoby przedstawiania w kinie walki policji z przestępczością mafijną: Popeye co i rusz przekracza dopuszczalne granice działań, miasto dalekie jest od ideału – panuje w nim brud i nieporządek, finał zaś przeczy pierwowzorowi literackiemu, na kanwie którego powstał film. (Tam mieliśmy do czynienia z apoteozą działań policji i FBI). W finale *Francuskiego łącznika* dochodzi do konfrontacji policjantów z gangsterami odbierającymi towar od Alaina Charniera. Popeye rusza w pościg za wymykającym się Francuzem. W mrocznej hali zrujnowanego budynku przemysłowego, widząc przemykającą się postać, strzela, opróżniając bębenek rewolweru. Gdy pochylają się nad ciałem, szokowany Russo rozpoznaje w zabitym Agenta Mulderiga z FBI. Ten od początku filmu był przeciwnikiem metod Popeye'a, obwiniał go o śmierć partnera oraz zarzucał niepotrzebną brawurę. Popeye, z niewzruszoną miną, przeladowuje broń i ze słowami: „Ten sukinsyn jest tutaj, widziałem, dostanę go” rusza w dalszy pościg. Gdy wybiega z hali, słyszymy jeszcze jeden strzał i po ściemnieniu dowiadujemy się z napisów, iż „Alain Charnier



niegdy nie został złapany. Podobno mieszka we Francji”; „Detektywi Doyle i Russo zostali przeniesieni z wydziału do spraw narkotyków”.

Todd Berliner zwraca uwagę na to, że Friedkin wpisuje się tym filmem w rewidzjonizm kina gatunków z początku lat siedemdziesiątych – obok takich tytułów jak *Mały wielki człowiek* (1970, reż. Arthur Penn) czy *Młody Frankenstein* (1974, reż. Mel Brooks) – i stwierdza: „Zakończenie *Francuskiego łącznika* pozwala sobie na subtelny żart z widzów, w sposób nieprzewidywalny zmieniając trajektorię narracji filmowej” (Berliner, 2010, s. 113). Z interesującej nas tu perspektywy osiąga to poprzez posłużenie się w finale filmu zaskakującym widzów antyklmaksem i – de facto – otwartym zakończeniem, co odciska na całości typowe dla kina artystycznego piętno dwuznaczności i pesymizmu.

Jeszcze bardziej zaskakujący antyklmaks pojawia się w *Gran Torino* (2008, reż. Clint Eastwood). Głównym bohaterem jest Walt Kowalski, emerytowany pracownik fabryki Forda, samotnie kocujący na werandzie swojego domu na przedmieściach Detroit, z puszką piwa, psem i karabinem M1 za drzwiami ganku. Właśnie pochował swoją żonę, z synami – jak sam mówi – nie udało mu się zaprzyjaźnić, wnukami jest tylko rozczarowany. Swoje frustracje i zgorzknienie ubiera w maskę mizantropii. Nikogo nie lubi, a wobec coraz liczniejszych w sąsiedztwie imigrantów z Azji demonstruje – przynajmniej na poziomie agresji werbalnej – czysty rasizm. Jednocześnie Clint Eastwood w roli Walta przywołuje – poprzez mimikę, gesty czy sardoniczny humor – postacie składające się na jego wizerunek legendy kina amerykańskiego. Jak zauważa Roger Ebert, Eastwood jako Walt jest emerytem, ale jako Brudny Harry nadal pracuje (2008). Zawianiem akcji jest przyłapanie Thao Vanga Lora, syna sąsiadki, na próbie kradzieży tytułowego Forda Gran Torino – auta mającego dla Walta wartość symboliczną i zarazem sentymentalną. Protagonista angażując się w sprawy imigrantów z sąsiedztwa, staje do konfrontacji z lokalnym gangiem Wietnamczyków. Zaczyna ojcować Thao, a zbliżenie się z sąsiadami sprawia, że poprawiają się także jego relacje z synami. Maską twardziela, gbura i rasisty okazuje się skrywać dobrego człowieka. Tymczasem eskalacja przemocy ze strony bandytów wobec sąsiadów, pobicie i zgwałcenie Sue Lor, siostry Thao, nieuchronnie wiedzie do konfrontacji. Starym zwyczajem do walki przeciwko bandzie oprychów Clint Eastwood – jako Walt – staje samotnie. Sugestywnym sięgnięciem po zapalniczkę prowokuje bandytów do otwarcia ognia. Ginie na oczach okolicznych mieszkańców, uwalniając ich oraz rodzinę Thao od prześladowców. (Sprawcy zostają aresztowani za morderstwo). To poświęcenie własnego życia ma – zgodnie z regułami kina głównego nurtu – złożoną motywację. Walt boleśnie odczuwa śmierć żony, sam cierpi na zaawansowaną chorobę nowotworową. Wyznaje też, że to, co robił jako żołnierz amerykański w trakcie wojny koreańskiej i za co dostał medal Srebrnej Gwiazdy, było haniebne i jedyne, czego tak naprawdę pragnie, to odkupienie swych win. Mimo to finałowy antyklmaks zawdzięcza swą siłę grze, jaką Clint Eastwood podjął – na różnych płaszczyznach – z uprzedzeniami, ze stereotypami – a w finale – z własnym wizerunkiem filmowym. Przez 50 lat obecności

na ekranie – jako Człowiek Bez Imienia w trylogii dolarowej Sergio Leone, inspektor Callahan w pięciu filmach o „Brudnym” Harrym czy jako Kaznodzieja z *Niesamowitego jeźdźca* (1985, reż. Clint Eastwood) – to on uśmiercał na ekranie swoich antagonistów i tylko dwukrotnie – jako bohater filmowy – sam umierał, w *Oszukanym* (1971, reż. Don Siegel) i w *Drodze do Nashville* (1982, reż. Clint Eastwood)<sup>4</sup>. Wydaje się jednak, że ten zaskakujący antyklamaks doskonale wpisuje się w rewizjonistyczny zwrot Clint Eastwooda w kwestiach stosowania przemocy, zapoczątkowany w *Bez przebaczenia* (1992, reż. Clint Eastwood). Nieodmiennie gloryfikując ideę skrajnego indywidualizmu, twórca podejmuje temat poczucia winy, potrzeby wybaczenia i pokuty<sup>5</sup>.

Zaburzenia trajektorii dramaturgicznej – w postaci antyklamaksu – są obecne nie tylko w dziełach pozostających w orbicie gatunków opartych na tematyce przemocy i wymierzania sprawiedliwości, lecz także w hybrydycznym przetwarzaniu motywów typowych dla horrorów, SF i filmów katastroficznych. *We Mgle* (2007, reż. Frank Darabont), ludzie zostają uwięzieni w supermarkecie, najpierw przez tajemniczą mgłę skrywającą przerażające mutanty, uśmiercające każdego kto, jak się zdaje, wychynie na zewnątrz. Recenzenci zwracali uwagę na ciekawe studium zachowań społecznych w obliczu zagrożenia. W filmie dochodzi do konfrontacji postawy racjonalno-pragmatycznej z fanatyczno-religijną, mającą swe źródła w lękach wywoływanych – najkrócej rzecz ujmując – tym, czego nie znamy i czego nie widać. W finale z supermarketu udaje się wyrwać głównemu bohaterowi wraz z synem i nieliczną garstką rozsądnych i odważnych. Ale jadąc autem, oni także tracą resztki nadziei. Widzą bezmiar zniszczeń, w tym także zrujnowany dom głównego bohatera, Davida Draytona (Thomas Jane), z ciałem jego żony. Gdy paliwo się kończy, mgła nie ustępuje, a obok samochodu przechodzi chrząszcz rozmiarów przerośniętego brontozaura, David, po wymianie spojrzeń ze współpasażerami, skraca ich prawdopodobne męki za pomocą rewolweru. Ponieważ dla niego zabrakło kuli, wysiada z auta, by skonfrontować się z nemezis. Tymczasem z mgły zamiast zmutowanych, gigantycznych owadów wyłaniają się żołnierze armii amerykańskiej. Sytuacja została opanowana, mgła ustępuje. Ten antyklamaks jest godny przewrotności Stephena Kinga, autora mini-powieści, która stała się podstawą scenariusza<sup>6</sup>. Wyjście ze stanu zagrożenia, jeśli w ogóle możliwe, bohaterowi – mimo starań – przynosi niepowodzenie i świadomość, że coś poszło nie tak. Ten antyklamaks jeden z komentatorów uznaje za najokrutniejszych happy end, jaki widział w kinie i dodaje: „Wymowa filmu jest pesymistyczna [...], gdyż ukazuje daremność działania jako strategii

<sup>4</sup> Zwraca na to uwagę Howard Hughes (Hughes, 2009, s. 211).

<sup>5</sup> Warto zauważyć, że antyklamaks należy tutaj do porządku struktury dramaturgicznej, co potwierdza zaskoczenie tym rozwiązaniem zarówno postaci w diegezie jak i widzów. Natomiast cała kompozycja filmu ma charakter dzieła zamkniętego, bowiem rozstrzygnięcie finałowej konfrontacji na zasadzie samopoświęcenia zamyka wszystkie wątki fabularne.

<sup>6</sup> *Mgła* Stephena Kinga została opublikowana w 1985 roku, w Polsce można ją znaleźć w tomie opowiadań *Szkielecowa zatoka*.

przeżycia – bierność sprawdza się w nim znacznie lepiej” (Prószyński)<sup>7</sup>. Źródłem tej strategii „antyklimaksowej” należy jednak upatrywać w twórczości Stephena Kinga, który preferuje tego typu skrzywienia ironiczne w zamknięciach swoich fabuł. Jest to widoczne także w innej filmowej adaptacji, w filmie *Cujo* (1983, reż. Lewis Teague), gdzie wprawdzie udaje się pokonać bestię, czyli bernardyna zarażonego wściekliwością przez nietoperza, niemniej jednak nie udaje się ocalić chłopca, który jest w tym filmie stawką gry z nemezis.

Z antyklimakse mamy także do czynienia w stosunkowo skromnej realizacji z gatunku SF, *Raport z Europy* (2013, reż. Sebastián Cordero). Sześciu astronautów dociera na księżyc Jowisza, by zbadać możliwość istnienia obcych form życia poza Ziemią. Napięcie dramatyczne związane z losem postaci uczestniczących w misji zostaje zniwelowane już w ekspozycji – dowiadujemy się, że na Ziemię z powrotem dotarły tylko dane z Europy1 i zarejestrowane obrazy z kamer pokładowych. Zapis zdarzeń i wywiady z uczestnikami pierwszego programu wysłania ludzi w odległy Kosmos przesuwają na dalszy plan kwestie związane z akcją i z postaciami. Za puentę musi wystarczyć fortunna transmisja danych z wyprawy. Postacie – wbrew konwencji gatunkowej – rezygnują z podjęcia próby powrotu na Ziemię do pozostawionych rodzin i bliskich. Ważniejsze okazuje się nawet nie poznanie, ale zbliżenie się do rozwiązania zagadki, czy jesteśmy sami we wszechświecie. Ideę poznawania deklaruje dowódca, który wobec wątpliwości co do celów misji jednego z członków załogi stwierdza: „Odkrycie niczego też jest odkryciem”. Kwestię odejścia od klasycznej przyczynowości, klimaksu i zamknięcia w tym filmie w interesujący sposób analizuje Caetlin Benson-Allott. Zauważa ona, że nasze pragnienie porządku i wyjaśniania wszystkiego w kategoriach przyczynowych ogranicza możliwość zrozumienia świata, dla którego niemniej ważną zasadą jest przypadkowość i chaos (Benson-Allott, 2013, s. 54).

Jeszcze jednym przykładem antyklimaksu może być *Zdarzenie* (2008, reż. M. Night Shyamalan), aczkolwiek film ten budzi mieszane uczucia wśród recenzentów i komentatorów na forach internetowych. Opowiada historię rozszerzającej się plagi samobójstw. Okazuje się, że biosfera dokonuje samoregulacji, uwalniając się od zagrożenia, jakim są ludzie. Shyamalan miesza jednak konwencje w taki sposób, że osiąga efekt raczej niezamierzonej parodii. Najlepiej widać to w scenach, w których rozbraja dramatyzm sytuacji za pomocą wątpliwego humoru. Na przykład w scenie popełnienia samobójstwa poprzez włożenie głowy do paszczy lwa czy w obrazie staruszek szydełkujących przez telewizorem w maskach przeciwwgazowych. Gdy w finale główni bohaterowie podejmują decyzję o opuszczeniu kryjówki i wyjściu na spotkanie zabójczej toksynie, okazuje się, że zjawisko ustało. Antyklimaks, który miał puentować eko-ideologiczną historię o nieprzewidywalności losu, rozczarowuje przede wszystkim dlatego, że zostały tu pomieszane różne tryby opowiadania.

<sup>7</sup> Jeśli by nie potraktować tej wypowiedzi jako ironicznej, to można by z kolei – ironicznie – skomentować: oto mamy rezultaty oddramatyzowania akcji i posługiwania się antyklimakse.

By temat oddramatyzowania i antyklamaksu zamknąć, pokazując jednocześnie do jak różnych celów może być wykorzystywana ta technika kompozycyjna, wspomnieć należy o parodii filmowej. Właściwie nie wiadomo, czy lepiej powiedzieć, że naturalnym żywiołem oddramatyzowania akcji jest parodia, czy raczej, że istotą parodii jest oddramatyzowanie akcji. Parodiowanie – niezależnie czy literackie, czy filmowe – polega na humorystycznym bądź krytyczno-ironicznym „naśladowaniu z zemstą” wzorca, poprzez wyjaskrawienie i zagęszczenie jego cech (por. Wesstein, 1966, s. 802-811; Markiewicz, 1974, s. 38). Jak zauważa Thomas Schatz: „Gdy klasyczne konwencje gatunkowe stają się coraz bardziej dopieszczone i ostatecznie sparodiowane i obalone, ich przezroczystość ustępuje miejsca nieprzezroczystości: nie patrzymy już przez formę... patrzymy na formę samą w sobie” (Schatz, 1981, s. 38). Zatem to, co stanowiło punkt wyjścia dla zasad udratyzowania akcji według Arystotelesa – czyli akcja i zaangażowane w nią postacie – tracą swoją realność, stając się elementami wziętymi w nawias poprzez komiczne wyolbrzymienie. Jednak w momencie gdy naśladowanie popada w przesadę, a kontekst podpowiada intencję komiczną – czy też mówiąc kolokwialnie: prześmiewczą – śmiech rozbraja nawet potencjalnie dramatyczny materiał. Przykładami może być tu zarówno *Zabity na śmierć* (1976, reż. Robert Moore) jako parodia filmu detektywistycznego czy *Doc Snyder hält die Welt in Atem* (1993, reż. Helge Schneider)<sup>8</sup> jako parodia westernu, a także prawie cała reżyserska filmografia Mela Brooksa. Oddramatyzowanie w przypadku parodii jest efektem wzięcia w nawias motywu, który pierwotnie uznawany był za realistyczny i „dramatyczny”, natomiast poprzez re-kontekstualizację i intensyfikację ujawnia swą „sztuczność” i staje się zarzewiem prześmiewczej zabawy, wpisując się – tym samym – w omawianą tutaj paletę technik dystansacyjnych. Pokazuje to, że we współczesnym kinie oddramatyzowanie pełni bardzo różne funkcje i spotkać je można w filmach, najkrócej rzecz ujmując, nieprzystawalnych.

Gdy pisze się o antyklamaksie, trudno sobie wyobrazić klasyczne podsumowanie rozważań. Może zatem tytułem zamknięcia, przywołam jeszcze jeden przykład. *Dym* (1995, reż. Wayne Wang) jest opowiadaniem epizodycznym z dwoma pierwszoplanowymi postaciami Auggiego (Harvey Keitel) i Paula (William Hurt), których łączy zamiłowanie do palenia. Film podzielony jest na pięć rozdziałów, w których rozwijanych jest równoległe kilka wątków. Jak zauważa w analizie dzieła Wanga Karsten Treber, w poszczególnych wątkach pojawiają się konflikty bądź problemy związane z przepracowaniem przeszłości. Życie wszystkich postaci naznaczone jest śmiercią albo nieobecnością ukochanej osoby. Paul musi się uporać ze śmiercią żony, co powinno mu umożliwić powrót do życia, a tym samym do pisarstwa; Rashid pragnie kontaktu z ojcem, Cyrusem, którego utracił w dzieciństwie; Ruby zjawia się u Auggiego po osiemnastu latach, by pomógł finansowo w terapii antynarkotykowej ich – rzekomo – wspólnej córki. Wszystkie te wątki spletają się ze sobą, a miejscem ich przecięcia jest sklep z papierosami Auggiego na Brooklynie. Żaden z wątków nie zostaje w filmie doprowadzony do ostatecznego rozwiązania,

<sup>8</sup> Tytuł można przetłumaczyć jako *Texas – Doc Snyder trzyma świat w napięciu*.

zaś rolę – na swój sposób genialnego – klimaksu, na zasadzie „fałszywego” happy endu, pełni opowieść Auggiego, którą podsuwa on Paulowi jako temat do zamówionego przez gazetę opowiadania wigilijnego (Treber, 2005, s. 178-199). Dla tematu oddramatyzowania kluczowa jednak wydaje się scena, w której Paul odkrywa hobby Auggiego – codziennie rano, o godzinie ósmej robi on zdjęcie na rogu Trzeciej Ulicy i Siódmej Alei. Paul jest zaskoczony, ale i rozbawiony tym projektem „dzieła życia”. Auggie wyjaśnia mu ideę: „To mój róg ulicy. Mała część świata, ale tu też coś się dzieje, jak wszędzie indziej. To kronika mojego miejsca na świecie”. Widząc sceptycyzm Paula, dodaje:

Nigdy tego nie pojmiesz, przyjacielu, jeśli nie zwolnisz. [...] Lecisz za szybko. Ledwo co się przyglądasz tym zdjęciom [...]. Ludzie są w płaszczach przeciwdeszczowych i kaloszach. Albo w podkoszulkach i szortach. Czasem ci sami ludzie, czasem inni. Czasem ci inni stają się ci sami. A ci sami znikają. Ziemia kręci się dookoła słońca i codziennie promienie słoneczne padają pod innym kątem.

Ot i cała filozofia *slow cinema* i – zarazem – oddramatyzowania akcji.

## Bibliografia:

- Allardyce, N. (1962). *Dzieje dramatu. Od Aischylosa do Anouilba* (tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki). T. 2. Warszawa: PIW.
- Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Arystoteles (1983). *Poetyka* (tłum. H. Podbielski). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Benson-Allott, C. (2013). *Questioning Causality, Climax, and Closure „Europa Report”* (Sebastián Cordero, 2013). „Film Quarterly”, Vol. 67, No. 1.
- Berliner, T. (2010). *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Bordwell, D. (2002). *Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film*. „Film Quarterly”, Vol. 55, No. 3.
- Çağlayan, O. E. (2014). *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*. Rozprawa doktorska. University of Kent. <http://kar.kent.ac.uk/43155/> (dostęp 05.05.2017).
- Ebert, R. (2008). *Gran Torino*. <http://www.rogerebert.com/reviews/gran-torino-2008> (dostęp: 30.04.2017).
- Esslin, M. (1976). *Znaczenie absurdu* (tłum. P. Bikont). „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Fabe, M. (2004). *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Flanagan, M. (2008). *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. „16/9”, No. 29.
- Gołuński, T. (2008). *François Truffaut: między pożądaniem a żalobą*, [w:] A. Helman, A. Pitrus (red.), *Autorzy kina europejskiego*. Kraków: Rabid.
- Hughes, H. (2009). *Aim for the Hearth: The Film of Clint Eastwood*. London–New York: I.B. Tauris & Co.
- Lubelski, T. (2000). *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*. Kraków: Universitas.

- Markiewicz, H. (1974). *Parodia i inne gatunki literackie*, [w:] H. Markiewicz, *Nowe przekroje i zbliżenia*. Warszawa: PIW.
- Ostaszewski, J. (2015). *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej. Historia kina*. T. 3. Kraków: Universitas.
- Prószyński, A. *Mglisty pejzaż z potworami w tle*. <http://matematyka.ukw.net.pl/ap/www.fantastyka.wortale.net/732-Mgla---Mglisty-pejzaz-z-potworami-w-tle---filmy-fantastyka.html> (dostęp: 22.05.2017).
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres*. New York: Random House.
- Syska, R. (2014). *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Avalon.
- Szondi, P. (1976). *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950* (tłum. E. Misiólek). Warszawa: PIW.
- Törnqvist, E. (1996). *The Strindbergian One-Act Play*. „Scandinavian Studies”, Vol. 68, No. 3.
- Treber, K. (2005). *Auf Abwegen. Episodischen Erzählen im Film*. Remscheid: Gardez! Verlag.
- Wesstein, U. (1966). *Parody, Travesty, and Burlesque: Imitation with Vengeance*, [w:] F. Jost (red.), *Proceedings of the Fourth Congress of the International Comparative Literature Association*. The Hague: Mouton.

### **Dedramatisation of Action and Anti-Climax in the Feature Film**

The paper discusses the influence of modernist aesthetics on the changes in the dramatic structure of film. In the films analysed by the author, the typical tricks for the classical model, such as dramatisation of action and climax as the classic denouement, are etiolated, turning into their antitheses: de-dramatising of action and anti-climax. On the examples of films such as: *The Four Hundred Blows* by F. Truffaut, *The Adventure* by M. Antonioni, *Gran Torino* by C. Eastwood, *The Mist* by F. Darabont, *Smoke* by W. Wang, and *Three Monkeys* and *Once Upon a Time in Anatolia* by N.B. Ceylan, the author demonstrates the functions and artistic potential of denouements which shift attention from action to characters and leave the viewer with the dilemma of an “open” ending.

**Keywords:** dedramatisation of film action, anti-climax in the feature film.

# Jakub Sebastian Konefał

University of Gdańsk

## Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal Status of Female Vampire in Swedish Films *Frostbite* and *Let the Right One In*

### Intro: Swedish Horror and “the long shadow of Ingmar Bergman”

Swedish cinema is not perceived as a medium that is particularly interested in exploring fantastic fears on the screen. Horror films from this country have often struggled with many obstacles that made their production highly difficult. Censorship and the unfriendly financing system for this genre efficiently blocked projects related to uncanny angst (Muszalski, 2016, p. 77-79). Undoubtedly, there are some classic productions from this country, such as *The Phantom Carriage* (*Körkarlen*, 1921) by Victor Sjöström and *Häxan: Witchcraft through the Age* (*Häxan*, 1922) by Benjamin Christensen,<sup>1</sup> but their aesthetics seem to be closer to the narrative patterns of artistic cinema.

Hence, most movies from the short and not very impressive list of Swedish horror films belong to the domain of cultural texts produced outside the official system. Few others conceal their origins in the areas of arthouse creativity, related to some existential fears. A good example of this type of author's strategy may be Ingmar Bergman's picture called *The Hour of the Wolf* (*Vargtimmen*, 1968). This title often appears in various registers of influential horror movies and is mentioned by many creators of the genre as an important inspiration but, similar to the Swedish movies from the 1920s, cannot be treated as an example of a horror production *per se*. Indeed, “the curse of Bergman's overwhelming talent” has become another reason for the lack of support from the Swedish Film Institute (SFI) for the projects related to the cinema of fears. Such a situation was usually related to the fact that the decision makers from SFI most often consider

<sup>1</sup> More about other Scandinavian horror films from the first fifty years of the 20<sup>th</sup> century may be found in: Iversen, 2016, pp. 332-333.

scary movies as insufficiently artistic to compete with the works of the author of *Persona* (1966).

However, not only the “the long shadow of Bergman”<sup>2</sup> hindered the production of horror films in Sweden. The negative attitude towards cinema of fears was strengthened by the media debates about the destructive influence of cinematic, TV and “video violence” (called in Swedish „*videovåld*”) on young viewers. Taking all these factors into consideration, it is no wonder that the desperate directors from the younger generation, who tried to shoot horror films, were content to create self-made images. This situation prevailed until the first decade of the 21<sup>st</sup> century when two important events happened.

The first was the international career of John Ajvide Lindqvist’s vampire novel *Let the Right One In* (*Låt den rätte komma in*), published in Sweden in 2004. Lindqvist’s work is an extraordinary hybrid of a story about adolescence and the elements of horror. Created with an unhurried and depressing narrative style, the plot of *Let the Right One In* evocatively reflects the climate of life in the Swedish suburbs in the 1980s. Its poetics is strongly rooted in the tradition of social critique from Scandinavian literature and films (known, for example, from the classical works of Selma Lagerlöf, whose text *Körkarlen*, from 1912, became the basis of the scenario of *The Phantom Carriage*).

The main protagonist of Lindqvist’s book is a teenager bullying victim called Oskar. He befriends a mysterious girl that has just moved to the flat in his block house. Eli does not go to school, looks strange and dresses unusually. The shutters in her apartment always carefully isolate the sunlight and the curious gazes of neighbors. The two outsiders develop an emotional bond. In addition to the story of Oskar and Eli, the plot of the novel presents the life of people living on the margins of society – such as the alcohol-abusing guests of a local pub – who will become the first victims of the teenage vampire. Many readers have interpreted the book as a deliberate expression of criticism of the Swedish welfare state system, concerning such serious issues as fear of immigrants, social alienation, school violence or even pedophilia.

National recognition of Lindqvist’s novel expanded the cultural field of the unpopular genre. This was a milestone for the initiators of the second major breakthrough in the history of modern Swedish vampire movies. Daniel Ojanlatva, Piddé Andersson and Anders Banke, fans of cinema of fears, had been unsuccessfully applying for co-financing of their horror project since 1999. A film-based legend says that eventually its authors decided to appeal to a “narrative fraud” to get funds for the production of their dream movie about vampires. Banke claims that he had presented part of the script of his film to SIF employees. It imitated an existential movie and contained a war scene, which appeared as a gloomy settlement with the specters of Scandinavian cooperation with the Nazis (Muszalski, 2016, p. 89).

<sup>2</sup> This term was also used to describe the influence of Bergman on the earlier generations of directors. See: Gustafsson, 2017, pp. 33-40.



However, a more credible explanation for the phenomenon of partial financing of the first horror movie in the history of modern Swedish cinema seems to be the positive reception of the novel *Let the Right One In*.

Probably a factor that might also have strongly influenced the decision of clerks from Svenska Filminstitutet was the fact that the first decade of the 21<sup>st</sup> century was a time of transnational popularity of romantic images of vampires. This phenomenon was mostly associated with the commercial success of two literary cycles for teenagers from the USA.<sup>3</sup> The first of them was the series of books by Charlaine Harris, released in 2001, known in the Anglo-Saxon world as *The Southern Vampire Mysteries*.<sup>4</sup> The second publishing phenomenon, associated with the teenage vampire-mania, was the case of Stephanie Meyer's novels, called *The Twilight Saga*. Meyer's books were quickly adopted by Hollywood becoming the cinematic trilogy. In both sagas strong female protagonists initiate their adult life through a romance with vampire lovers. And the teenage hype for vampire fiction might be the last factor that helped Banke, Ojanlatva and Andersson to develop their project. However, the effect of their attempts was nothing that the SFI decision makers could have imagined. It can also be presumed that the young Swedish audience did not expect any of the narrative surprises that came to the cinema screens.

### ***The incoherent narration of Frostbite***

The first Swedish vampire film appeared to be a genre hybrid of horror, teenage coming of age story, historical drama and comedy (with a huge amount of surreal black humor and gory special effects) with the already mentioned serious prologue. The beginning of the plot places the action on the periphery of the winter front of the Second World War. A group of soldiers, who belong to the infamous SS Panzer Division Wiking, roams the snowy ground on Ukrainian soil where they found a hut inhabited by vampires. To avoid spoiling the pleasure of watching the movie, I will just add that the prologue ends with the abduction of a small vampire girl in a coffin to an unknown place.

The modern part of the story also presents the winter realities, transferring the action to the north of Sweden, where the polar night period has just started. The specific genius loci can be regarded as a metaphorical allusion to the social relations prevailing in Scandinavia, oscillating between the demystification of many stereotypes (for example in the suggestive presentation of the local youth's

<sup>3</sup> Of course, the bases for the romantic vampire-mania from the first decade of the 21<sup>st</sup> century were prepared a little earlier by such films as *Dracula* (1992) by Francis Ford Coppola, *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, (1994, directed by Neil Jordan) and the success of the TV series *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), showrunned by Joss Whedon.

<sup>4</sup> A few years later HBO produced a TV series called *True Blood* (2008-2014), based on the Harris stories. The show about the adventures of Sookie Stackhouse (and other characters) from her saga deconstructed many fictional models from horror literature and cinema in a camp way.

party) and their confirmation (in scenes showing the alienation of people who do not belong to the local community).<sup>5</sup> In such a kind of geographic and mental background, we meet the main female characters of the movie. Their plot models have been linked to the nomadic character of vampirism, already known from the 19th-century classic novels such as *The Vampyre: a Tale* (1819) by John Polidori, *The Dark Blue* (aka *Carmilla*, 1871-72) by Joseph Sheridan Le Fanu and *Dracula* (1897) by Bram Stoker.

Moreover, characteristic features of the *Frostbite* protagonists are also combined with the vampire figure of the Other, popular in post-modern cinema (Mutch, 2013, p. 45). The adult female character, doctor Annika Wallén, looking for a change in her life, grabs a new career opportunity and goes to the North of Sweden with her daughter. Of course, the role of stranger does not only belong to Annika and her teenage child, but also to the small vampire from Ukraine, who is kept in a pharmacological coma in the local hospital. It is no wonder that their fates will quickly link together, finally resulting in nomadic wandering across Sweden, which, is vividly reminiscent of the wanderings of the vampire Eli in *Let the Right One In*.<sup>6</sup>

In the plot related to the adventures of the Swedish lady doctor, the screenwriters also used other popular narrative strategy from horror cinema – a combination of the scientific element with the male figure. This figure in *Frostbite* is represented by the mysterious professor Gerhard Beckerts, who secretly conducts research on vampirism to improve the Scandinavian genome. The movie script also contains some structures connected with the critique of patriarchy. The researchers involved in the feminist studies of horror rightly note common uses in this genre motifs related to the *bio-power* and *clinical gaze* – terms described by Michel Foucault in his book *The Birth of the Clinic* (1999, p. 7-17). In such relationships, women are dependent on the power of men and usually perform the role of victims or monstrous beings, who are trying to liberate themselves from the male control.

Interestingly enough, the case of Maria (a name written in Cyrillic on the coffin of a small female vampire) connects both these narrative anatomies. It is her character who plays the role of a monster woman in the plot (and eventually kills her male antagonists), but she is also the unconscious perpetrator of a vampirism plague, because her blood is used by some unruly teenagers during a party. Moreover, in the creation of the underage heroine, we can also find a third narrative figure – the outline of a victim woman – aggrieved

<sup>5</sup> Interestingly, the process of embedding the film's action in the winter realities can also be found in the already mentioned novel *Let the Right One In*. Cold and snow will also become important narrative factors in texts of culture from the whole Nordic region and have been used until today in such genres as crime stories and horror films quickly named by Anglo-Saxon journalists as *Nordic noir* and *Nordic horror*.

<sup>6</sup> Especially the end of *Frostbite* interestingly mirrors the end of *Let the Right One In*. Both female vampires have to leave the places where they were taken by their male "patrons" and travel with newly met mortal human beings who do not represent masculine *bio-power*.

by the scientist trying to control her superhuman powers. This incoherent and nomadic status, very popular in many other postmodernist vampire incarnations (Creed, 2007, pp. 60-71) also vaguely implies the possibility of sexual abuse of the unconscious, minor girl. Such an attempt may be found in the scene with the medical apprentice, who goes to the room with the “Slavic sleeping princess” to test the young vampire’s involuntary reactions.

Finally, the usage of the bio-power and clinical-gaze themes is also connected with the genesis of vampirism, which here is partly detached from metaphysical connotations, and related to the presence of an unspecified virus in the blood of the infected people.<sup>7</sup> On the one hand, the deconstruction of the genre’s roots (that might already be found in Richard Matheson’s classic story *I am a Legend* from the year 1954) is an attempt to undertake a transnational dialogue with postmodernist formulas from the Anglo-Saxon vampire horror (Weinstock, 2012, p. 70). Similar narrative patterns were used in the memorable *Rabid* (1977) by David Cronenberg, cinematic adaptations of the comic series *Blade* or Guillermo del Toro’s TV series *The Strain*, (2014- 2107).

On the other hand, the separation of vampirism from its cultural roots may also be interpreted as an autoreferential attempt to use a different model to the artistic one, known so far from the Scandinavian productions from the 1920s. And probably the change in the narrative tone of *Frostbite*’s narration is also connected with this second aim. As I mentioned before, the unexpected turn in the second part of the plot into the regions of black humor and grotesque violence effects in many comic reinterpretations of horror conventions. Dogs speaking with human voices, a tasteless accumulation of gags in the absurd scene of a family dinner (during which one of the young antagonists devours the domestic white rabbit) or quite unusual uses of a garden gnome to fight vampires are elements that vividly recall the obscene jokes from the work of Peter Jackson (known from his trilogy of bad taste) as well as bloody sketches from three full-length images of Sam Raimi’s *Evil Dead* series. The camp perception of vampirism in the second part of the story also evokes memorable cinematic parodies and pastiches of horror classics, such as Roman Polański’s *Dance of the Vampires* (1967) or *Blood for Dracula*, (1974) by Paul Morrissey (whose protagonist ineptly looked for some virgin blood in Marxist-infected Italy).

After all, the idea of separating the new Swedish horror from the artistic and social roots of classical Scandinavian cinema does not seem to have been fully realized. As I mentioned above, despite its humorous form, the plot of *Frostbite* still resonates with the model of socially involved cinema. The movie script takes up the difficult subject of reluctance towards foreignness and otherness. It also draws attention to the patriarchal division of work power and the mundane problems of the modern welfare system (Hakola, 2015) such as alcohol and drug

<sup>7</sup> However, Swedish teenage vampires still avoid garlic and Christian crosses.

use or colonization of young people's interests by the artifacts of American culture. A similar mix of incoherent narration, genre and arthouse liquidity and serious social critique were also used in the next Swedish horror productions about female vampires such as Peter Pontikis' *Vampyrer* (2008) or *Let The Right One In* (*Låt den rätte komma in*, 2008) by Tomas Alfredson.

## Swedish Vampires and Hauntology

There are, moreover, many other examples of narrative discontinuities in *Frostbite*, related to the evolution of horror aesthetics and syntax. One of the most interesting issues connected with the field of world creation is the asynchronous application of time presentation.

Such a figure evokes the phenomenon of the hauntological reproduction of the past, researched by Jacques Derrida in his *The Specters of Marx* (Derrida, 2016). Derrida analyses, among others, a motif of "time out of joint", known from Shakespeare's *Hamlet*. He perceives the strategy of nostalgic eliciting of the spirit of the past (which, in his opinion, "is at the same time present and not present") in many texts of culture as an expression of mourning that directs the reader to the vanishing of some concepts in culture (Derrida, 2016, pp. 43-50). According to Derrida, such a spectral nostalgia "haunts" modernity. Its presence should be described as "hauntological" or even "haunt-ontological" and might be easily spotted in *Frostbite*.

The characteristic clothes of young characters, their pop culture fascinations or the vehicles seen on the streets suggest that the action of the movie is located in what is a very popular period in contemporary popular culture, that of the 1980s. The aesthetics of the image from this time in the Swedish film leads us to the postmodern narrations from such American vampire productions as Tony Scott's *The Hunger* (1983) and *Lost Boys* (1987) by Joel Schumacher.

However, the attentive viewer will realize that certain elements of *Frostbite*'s world do not match the nostalgic reception of the presented story because their time references are inadequate to the rest of the scenography.<sup>8</sup> A good example of this strategy is the appearance of a modern laptop in one of the scenes. The hauntological dimension of such a narrative play (previously known, among others, from Derek Jarman's movie *Caravaggio*) fits well with Berthold

<sup>8</sup> The incoherent character of the narrative in *Frostbite* is also emphasized in the language diacritic, used by the characters from the movie. Their accents do not match geo-linguistically with the area where the story is located.

Brecht's *Verfremdungseffekt* ("defamiliarisation effect" or "alienation effect").<sup>9</sup> This narrative figure is "stripping the event of its self-evident, familiar, obvious quality and creating a sense of astonishment and curiosity about them" (Brooker, 1994, p. 191) by using the actor's direct speech to the viewers or mixing different times of action and dialogues. Equivalents of such attempts may be found in the narration of *Frostbite* both in the changes of mood (from humorous into serious tone, and back) and in the incoherent time settings, based on the idea of mixing the temporal status of things presented on the screen.

The sense of dyschronia, caused in *Frostbite* by showing objects that do not belong to the temporal order of the presented world also leads us to the hauntological and liminal state of vampires (and perhaps entire popular culture). This fictional character is, after all, the embodied phantom or the discontinuous spectral entity, which (as Agamben mentions in his essay about the spectral status of Venice):

is suddenly condensed and crystallized into a figure that is at once labile and exigent, mute and winking, resentful and distant. [...] Spectrality is a form of life, a posthumous or complementary life that begins only when everything is finished. Spectrality thus has, with respect to life, the incomparable grace and astuteness of that which is completed, the courtesy and precision of those who no longer have anything ahead of them (Agamben, 2009, p. 39).

The hauntological perspective seems to be an adequate form for the description of incoherent Swedish horror diegesis. It is also the creative conception for the interpretation of the vampire heroine, who might be considered a specter or a ghost of historical (and also contemporary) Scandinavian Nazi fascinations. Such a hauntological phantom of II World War traumas related to partial cooperation of some Scandinavian countries with Nazi Germany might also be the SS zombies from the Norwegian horror movies of Tommy Wirkola (*Dead Snow*, 2009 and *Dead Snow 2*, 2014) and Hitler's army, hidden for over 60 years on the dark side of the moon from the Finnish *Iron Sky* (2012), directed by Timo Vuorensola.<sup>10</sup> The hauntological dimension of the world and characters from *Frostbite* can also be interpreted as an autoreferential gesture, pointing to the multidimensional meaning of vampirism in culture. The incoherent narration reveals the displacements and discontinuities in this figure, which are responsible for the ease of adjusting its liminal features to the

<sup>9</sup> The roots of the alienation effect are also shortly described by the Italian philosopher Giorgio Agamben, who is looking for a substitute of parody, often used in modern culture (and which is also present in *Frostbite*). In his essays from the book *Profanations*, Agamben writes about the figure of *parabasis*, which opposes the usage of parody. As an example of a *parabasis*, Agamben evokes a moment in the ancient drama, when the actors leave the stage and the choir addresses the speech directly to the audience. The Italian philosopher proves that the usage of such a narration trick disorients the recipient of the cultural text: "Called forth and carried away from his place and his position, the reader accedes not to the place of the author but to a sort of space between worlds" (Agamben, 2007, p. 51).

<sup>10</sup> Nordic movies about all kinds of Nazi specters, that were produced in the second decade of the 21<sup>st</sup> century might also be interpreted as a parody expression of social traumas caused by more contemporary, real life horrors, connected for example with Anders Behring Breivik's terrorist attacks in Oslo and on Utøya island.

new themes and aesthetics. Unfortunately, this status is also conducive to the process of trivializing postmodern vampires which is a tendency that frequently affects contemporary texts of audiovisual culture. And perhaps that is why the second part of the plot and aesthetics in *Frostbite* transforms into areas of gore and black humor.

Finally, all these narrative attempts and references are not only responsible for the cult status of the movie in Scandinavian countries, but also boosted its popularity on the Anglo-Saxon market of DVD rentals.<sup>11</sup> And even today, *Frostbite* is regarded as the Swedish production with the largest number of special effects. It is also the first Scandinavian film to receive an award at Fantasporto fantasy film festival in Portugal.

### **Incoherent Narration, Liminal Vampire and Hauntological Tropes in *Let the Right One In***

The incoherent form of narration and hauntological status of vampire and film worlds was also continued in the most known Swedish horror production – *Let the Right One In*, directed by Tomas Alfredson in 2008, and might be considered as one of the pillars of the artistic success of this movie. The cinematic adaptation of John Ajvide Lindqvist's novel includes an even more complex model of the vampire protagonist and also contains a far more complicated dimension of the fictional world. First of all, the status of its main female character is blurred by the incoherent gender determinants. Firstly, the vampire figure in this movie is suspended between sexual and asexual perception by means of age categories (swinging from the teenage body status to the determinants of the unnaturally old creature). Secondly, due to some visual narrative patterns (such as the androgynous appearance), Eli's character transcends from female to male gender categories.<sup>12</sup>

The sexual status of protagonists from *Let the Right One In* might also be analysed in the perspective of Foucault's bio-power relationships. On the one hand, Eli is both a victim of pedophile practices (that are strongly suggested in her relation with Håkan) and a person who uses her uncertain sexual status to control and seduce young Oskar. On the other hand, Eli may also be perceived as a manipulative monster that chose young Håkan for her teenage lover. However, when he became too old to hunt for human prey, the vampire decided to replace him with Oskar, who is bullied at school and needs a protector and imaginary (girl)friend. Finally, Eli is also the monster *per se*, because, after Håkan's death, the vampire has to kill people to feed on their blood. Nonetheless,

<sup>11</sup> *Frostbite* was the first Scandinavian horror movie with the leading role played by the TV star – Petra Nielsen. See: Eat My Brains!, *Exclusive interview; Anders Banke, director of Frostbite*, <http://www.eatmybrains.com/showfeature.php?id=60> [Accessed March 20, 2018].

<sup>12</sup> Sometimes the Swedish vampire's actions are connected with passivity and sensibility (stereotypically perceived as female), in other cases Eli is an active and stronger character than Oskar. Moreover, in John Ajvide Lindqvist's novel Eli is a castrated boy, called Elias, and a victim of a vampire pedophile.

such a status is, once again, blurred in the screenplay, due to the fact that the murders are not connected in the movie with sexual (or any) pleasure and vividly cause the feelings of shame, repulsion and guilt, which effectively disrupt the viewers' point of view on this character.

Furthermore, the camera work of Hoyte von Hoytema (a Dutch-Swedish cinematographer who studied at the National Film School in Łódź, Poland) often indicates the uncertain ontological status of Eli by using a shallow depth of field in the shots presenting the vampire in the company of Oskar. These frames are usually composed by placing the boy in the foreground and in focus. In contrast, his vampire companion is often presented behind or in the shadow of the human being, and appears as a blurred specter, which is out of focus. Such narrative attempts again suggest that Eli may be an imaginary friend (or the imaginary monster). However, we can perceive him as a hauntological creature, born of family and with the school traumas of a teenage boy, who cannot defend himself and is not able to give vent to his angst and anger.<sup>13</sup>

The phantomatic (or hauntological) status of Oskar's dreams about an imaginary protector and a girlfriend also relates in the movie to the lack of metaphysical attributes of gothic vampirism. As I mentioned before, this narrative pattern was previously used in John Ajvide Lindqvist's novel and partly appears in Anders Banke's movie *Frostbite*. In the film adaptation of *Let the Right One In*, there are also no visible signs that Eli is afraid of Christian crosses or holy water.<sup>14</sup> However, the teenage predator still owns some inhuman superpower – such as the ability to climb high building walls or walk barefoot in the snow. What is more, the vampire is a part of the supernatural world, too, thanks to the power to change into an animal-like creature that can quickly and effectively attack human beings. This last ability may be interestingly analyzed by the concept of “becoming-animal” that Gilles Deleuze and Felix Guattari developed in their texts, such as *A Thousand Plateaus*. In a similar perspective, Oskar's fantasy of Eli might be interpreted as an example of a subconscious dream connected with sexual maturation and the urge to control his changing body. It can also be regarded as an illusive attempt to transcend the liminal status of teenagers in society.

Finally, similar to Maria from *Frostbite*, Eli is the symbolic Other in the meaning of national identity and nomadic status. The vampire travels across Sweden to avoid being caught by the police. The androgynous creature looks different and wears clothes that may be linked to immigrants from Syria or Gypsies from Eastern Europe. The uncertain ethnic status of Eli links this character to the margins of Scandinavian society. The Swedish vampire lives in an empty, rented flat, in a poor neighborhood of blockhouses and feeds on the

<sup>13</sup> The negative feelings of Oskar are presented, among others, in the scene where the boy attacks a tree with a knife.

<sup>14</sup> In the novel, the vampirism is described as a kind of parasite that roots itself next to the human heart.

blood of the alcohol abused unemployed citizens. All these elements might be interpreted as a critique of the changes in the welfare state system that started in Sweden in 1980s. (Nestingén, 2008, pp. 9-13).

The social critique behind the hauntological status of Scandinavian horror narratives is also clearly visible in the textual and visual creation of Blackaberg, the place where the book and the film are set. At the beginning of John Ajvide Lindqvist's novel it is mentioned that this district of Stockholm was built as "an urban utopia for the middle class". The narration of the book even presents this new estate in the manner of the Old Testament, but this figure introduces irony and anxiety:

It was not a place that developed organically, of course. Here everything was carefully planned from the outset. [...]. One could imagine that it had fostered a pioneer spirit. The Mayflower; an unknown land. Yes. One can imagine all those empty buildings waiting for their occupants. And here they come! Marching over the Traneberg Bridge with sunshine and the future in their eyes. The year is 1952. [...] They are probably singing something. "The Internationale" perhaps. Or "We Come Unto Jerusalem," depending on their predilection. It is big. It is new. It is modern. But that wasn't the way it was. [...] "It's a good place we've come to." Only one thing was missing. A past. [...] You were beyond the grasp of the mysteries of the past; there wasn't even a church. Nine thousand inhabitants and no church. That tells you something about the modernity of the place, its rationality. It tells you something of how free they were from the ghosts of history and of terror. (Lindqvist, 2008, pp. 1-2)

In a later passage of the book "the landscape anxiety" transforms into feelings of fear and repulsion that are connected to the figure of the vampire, who appeared in Blackaberg. In such a perspective, Eli is a specter of the impure past that tries to mingle with the utopian and modern character of the district:

These buildings, the walking paths, the spaces, people, everything is just... like a single big damn sickness, see? Something went wrong. They thought all this out, planned it to be... perfect, you know. And in some damn wrinkle it went wrong, instead. Some shit. [...] like they had some idea about the angles, or fucking whatever, the angles of the buildings, in their relation to each other, you know. So it would be harmonious or something. And then they made a mistake in their measurements, their triangulation, whatever the hell they call it, so that it was all a little off from the start, and it went downhill from there. So you walk here with all these buildings and you just feel that... You shouldn't be here. This place is all wrong, you know? Except it isn't the angles, it's something else, something that just... like a disease that's in the... walls and I... don't want any part of it anymore. (Lindqvist, 2008, p. 333)



The idea of the uncanny character of geometry in Blackeberg's architecture is creatively used in the camera work of Hoyte Van Hoytema that escalates the feeling of paranoia and social isolation connected with The Cold War in the 1980s (Troy, 2015, p. 30). To boost the uncanny and nomadic relations between the figure of the vampire and the negative determinants of place and time, Hoytema uses many figures of visual narration related to liminality, transition and voyeurism, such as doors, gates, tunnels, bridges, windows and mirrors. They are often presented in geometrical patterns and the appliance of spherical lenses indicates their disquieting character.<sup>15</sup>

These visual attempts effectively deprive the movie of nostalgic atmosphere and positive memories of adolescence – the figures that are often used in contemporary horror films. However, the creators of *Let the Right One In* go even further in their narrative games and successfully mix the hauntological status of vampires and 1980's fears, linking them with the third element of textual and visual narration from the novel – the specter of the Russian submarine that was discovered in the Baltic Sea on 27<sup>th</sup> October in 1981. (Troy, 2015, pp. 30-31) This ghost figure of the Russian invasion appears in the fictional world, among others, in the dialogues of the boys, who are equally afraid of the vampire killer and the nuclear conflict with the communists. All these factors, once again, after the Nazi reminders from Banke's *Frostbite*, direct our attention to the fact that the film specter of Swedish vampires strongly relates to the unburied traumas of the past and contemporary fears of late postmodernity. Finally, the narrative inconsistency of the first Swedish vampire horror film leads us to some more general ontological discontinuities, associated with the fluidity and spectral character of many figures in the culture of late postmodernity.<sup>16</sup> Their incoherent status may identify the insufficiency of some methodologies, which are only based on the conflict between modernism and postmodernism. All the narrative games mentioned above are also probably responsible for the extraordinary status of both movies and the Swedish novel.

### Coda: Transnational Popularity of Swedish Vampires

Above all, the ambiguity, complex narration and originality of both vampire productions from Sweden have opened the gates of transnational productions for the directors of *Frostbite* and *Let the Right One In*. However, their transnational careers are slightly different. Anders Banke, who studied

<sup>15</sup> Detailed analyses of Hoytema's camera work might be found here: Hemphill, J. *An Unusual Romance*. Available at: [https://theasc.com/ac\\_magazine/December2008/LettheRightOneIn/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/December2008/LettheRightOneIn/page1.html) [Accessed March 20, 2018]. Vaziri, T. *The Cinematography of "Let The Right One In," Part 1*. Available at: <http://fxrant.blogspot.com/2009/11/cinematography-of-let-right-one-in-part.html> [Accessed March 20, 2018].

<sup>16</sup> Derrida claims that almost all 20<sup>th</sup>- century media have a spectral, hauntological status. The phantom of human voice is used on phones and mobile phones (as well as on the radio). Also cinema, TV and Internet contain the phantoms of voices and images. See: Derrida, 1989.

film production in Russia and used professional help from this country during the creation of the special effects to *Frostbite*, directed his next film in the homeland of Andrei Tarkovsky. Then he also created a television series there. In contrast, the film version of *Let the Right One In* became a ticket to the world of high budget co-productions for Tomas Alfredson. He directed the highly prized film adaptation of John le Carré's novel *Tinker, Tailor, Soldier, Spy* in 2011 and later, in 2017, transposed Jo Nesbø's book, called *Snowman* (with the cast of Michael Fassbender, Rebecca Ferguson and Charlotte Gainsbourg) to the language of cinema.

Furthermore, the transnational success of *Let the Right One In* quickly attracted the attention of producers from the USA to the Nordic horror.<sup>17</sup> Two years later Matt Reeves directed the re-make of Alfredson's film, transferring its action to Los Alamos in New Mexico and changing the dynamics of the relationship between the two main characters. Until today, the movie scenario has also been adapted into two theatre dramas. One of them was performed in Sweden, the other in Scotland. What is more, in the USA, the fans of Eli can buy the comic book prequel, called *Let Me in: Crossroads*. Besides, in 2016, Jeff Davis directed the pilot of the television series based on the script of *Let the Right One In*, but the production of the show was suspended due to a lack of financial support from the American channel TNT.

Looking forward and taking into consideration the examples of both films' transnational popularity it is hard to imagine that all these things might not have happened if some stubborn people had not started to fight for the right to direct horror films professionally in the post-Bergman Sweden of the late 1990's and had not decided to use the incoherent narration for the creation of hauntological specters of the Scandinavian vampire.

## Bibliography:

- Agamben, G. (2009). *Nudities*. transl. D. Kishik, S. Padatella, Stanford, California: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2007). *Profanations*. transl. J. Fort, New York: Zone Books.
- Creed, B. (2007). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (2016). *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. transl. T. Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Derrida J. (1989). "The Ghost Dance: An Interview with Jacques Derrida by Andrew Payne and Mark Lewis". trans. J-L. Svoboda. *Public* 2, pp. 60–73, Available at: <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/29785/27369> [Accessed March 20, 2018].
- Foucault, M. (1997). *Narodziny kliniki*. transl. P. Pieniążek, Warszawa: Wydawnictwo KR.

<sup>17</sup> Thanks to this phenomenon, many directors of horror films from Scandinavian countries, such as Tommy Wirkola, Roar Uthaug or André Øvredal, started to work in Hollywood.

- Gustafsson, F. (2017). *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema and the Long Shadow of Ingmar Bergman*, New York: Berghahn Books.
- Hakola, O. (2015). *Nordic Vampires: Stories of Social Exclusion in Nordic Welfare States*. In T. Gustafsson, P. Kääpä (ed) *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hemphill, J. *An Unusual Romance*. Available at: [https://theasc.com/ac\\_magazine/December2008/LettheRightOneIn/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/December2008/LettheRightOneIn/page1.html)[Accessed March 20, 2018].
- Iversen, G. (2016). *Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema*, In M. Hjort, U. Lindqvist (ed), *A Companion to Nordic Cinema*. Chichester, Malden, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lindqvist, J. A. (2008). *Let the Right One In: A Novel*, transl. E. Segerberg, New York: Thomas Dunne Books / St. Martin's Press.
- Muszalski, M. (2016). *Od Körkarlen do Frostbitten. Osiemdziesiąt trudnych lat w historii szwedzkiego horroru*, In P. Kletowski (ed), *Europejskie kino gatunków*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Mutch, D. (2013). *The Modern Vampire and Human Identity*, Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Troy, M. H. (2015). *Dealing with the Uncanny? Cultural Adaptation in Matt Reeves's Vampire Movie Let Me In*. *American Studies in Scandinavia*, pp. 25-41.
- Vaziri, T. *The Cinematography of "Let The Right One In," Part 1*. Available at: <http://fxrant.blogspot.com/2009/11/cinematography-of-let-right-one-in-part.html> [Accessed March 20, 2018].
- Weinstock, J. (2012). *The Vampire Film: Undead Cinema*. New York, Chichester: Wallflower Press.

### **Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal status of Female Vampire in Swedish Films *Frostbite* and *Let the Right One In***

This text is an attempt to analyze selected elements of the incoherent narration in the first contemporary vampire movie from Sweden. *Frostbite* (directed by Anders Banke, 2006) is an image that reinterprets classical horror figures in various ways. The authors of the script use visual patterns from films and horror novels, intriguingly linking them with social criticism and a feminist perspective. The incoherent models of the narration may also be found in such strategies as mixing serious topics with comedy and dyschronic presentation of elements related to the plot's time. By using these types of strategies the Swedish horror can be read as an attempt to create a hauntological reflection on the liminal status of vampires in postmodern fiction or even more general meditation on the spectral status of modern audiovisual media.

**Keywords:** Swedish cinema, horror, vampires, hauntology, parabasis.

# Kamil Lipiński

Adam Mickiewicz University in Poznań

## The Fragmentary Narrative in the Nomadic VJ Performance by Peter Greenaway

In discussing the relations between performance art and cinema, one faces complex questions of narrative, transmedia storytelling and mutual intersections between film and media. The purpose of this article is to combine different theoretical traditions to raise some questions concerning the method, as there is no single discourse in the field. This methodological grid may contribute answering important questions related to relocation to the new territory by post-cinematic aesthetics inscribed in the field of expanded projections. Following these lines of inquiry, this article focuses on nomadic images in the context of audiovisual production in the *Tulse Luper VJ Performance*. This conceptual framework may help us to refine our understanding of the auteur's touch as a tool of audiovisual production spread between text and image. In other words, this essay aims at finding a descriptive language for recapturing transmedia storytelling in performative art.

Peter Weibel introduces his remarks on narrative theory by claiming that the new aesthetic mode of deconstructive practice has been developed in a manifold manner. As he argued: "video artists in the 1990s continue the deconstruction of the cinematographic code in a more controlled, less subjective way, applying strategies that are more methodical and more precisely oriented to social issues than those of the 1960s" (Weibel, 2002, p. 47). According to this passage, cinema is disappearing into a larger stream of audiovisual media.

The emergence of new media has moved cinema from a central position to an element of the wider narrative structure of the live event. An advent of digital technologies has emerged as a result of "fragmentation, spacing, exhibition, piecework and exhaustion have begun to arrive at their extreme limit" (Nancy, 2003, p. 123). Patricia Pisters has demonstrated convincingly that "in discussions on the fate of the cinema in the digital age it is commonly argued that the cinematographic image has died either because image culture has become saturated with interactive images, as Peter Greenaway argued on countless occasions or because digital has

undermined the ontological photographic power of the image, but that film has a virtual afterlife as information or art” (Pisters, 2016, p. 145).

The centrality of cinematic expression is accounted for by the transmedia storytelling of VJ real-time streaming transplanted to the fragmentary *Tulse Luper saga*. Greenaway’s version of digital cinema is necessary to stress that the cinematic afterlife of images relies upon capturing the ontological nature grounded in the exploration of the film intrinsic material expression of visual culture. By employing various strategies and devices, “multiple projections took on the first plan of visual culture, whose intention was to liberate itself from the conventional conception of painting, technical and material restrictions of imagined technology and repressive determinants of the social codes” (Weibel, 2002, pp. 42-43). In other words, in the contemporary visual landscape, one may indicate an increasing development begun in the early 1990s for the projection of real-time images on multiple screens involving a variety of transformations drawn on touch-screen manipulation.

Francesco Casetti has pointed out that:

starting from the second half of 1990, the film landscape has changed to such an extent that it seemed to have evaporated, disappeared.

The film may have a composite origin (Hollywood as well as home movies, but also the re-editing of work exchanged through peer-to-peer networks); it can travel through several channels, each of which enables it to model itself in a different way (an image projected on the screen, a videotape, a digital disc, a background for multimedia shows, etc.) (Casetti, 2007, p. 36).

If we agree with this proliferation, one of significant diagnosis at the end of the cinema has been introduced by Peter Greenaway in his VJ practice. Unlike the anachronistic nature of cinema, the VJ performance entitled *No TV Peter Greenaway Tulse Luper VJ Performance* was held on 20<sup>th</sup> of March, 2009, at the Festival of Visual Media InSPIRACJE in the club Old Locomotive in Szczecin, as one of the venues throughout Europe. In particular, in Poland it was organized both in Szczecin, and in Cracow.

My purpose is to explore, to varying degrees, a specificity of phenomena in the realm of dispersed diegesis in chapter through the change sequence by the Video Jockey on the six freely chosen screens. This multi-screen practice of expanded cinema enters into commercial spaces outside the cinema taking the form of a temporary event in an arena of projection space. This digital, audiovisual remix in a dark multi-screen room exceeds perception as it is no longer displayed as only one, a single film on a single screen drawing our attention to fragmentary background elements of the show.

Since compositional practices have extended performative art “the last nature of the transmedial practices ensures both individual work and the entire artistic programme of new expression” (Kluszczyński, 2011, p. 133).

Similarly, we may indicate the combination of senses, as “artists have long invested in certain technologies and in artistic forms with the hope of inducing radical synesthesia” (Lumenfeldt, 2001, p. 120). This variable framing unveils how post-cinematic works convey other media platforms and put in motion the “body and the senses and their coordination” (Elsaesser, Hagener, 2010, p. 185).

Entangled in this cinematic event, Greenaway drifts across the painting, writing, numbers, touch interfaces and multi-screen environment to form *Gesamtkunstwerk*, the combination of story and music, fantastic sets and high emotions drawn on increasing mediation that aspires to be “Gesamtkunstmedium”. This neo-avant-garde constellation of senses reflects the way in which the window is marked by the *mise en abyme* strategy that brings back the experimental films of the 1960s. An employment of multiple screens marks many temporal paths and puts into motion a narrative loop within a single “directory” of digital screens that combine mobile with “virtual” (Friedberg, 1994, p. 3).

This system momentarily derails linear progression of the narrative through enchainning multiple points of view that establishes a conceptual link and condition of knowing where “an image is transformed from an indexical sign, a trace of the past presence, into an oblique two-dimensional information table. This image today can be (re)constituted in real time, it may consist of multiple frames mixing images, text, information of all kinds” (Hagener, 2008, p. 20).

Our attention is not to the mutations of cinema itself, but to the appearance of expanded cinema oscillating at the edges of the painting, theatre, film and site-specific experiment displayed on multiple screens across the audience. That variation between the text and an image does not mean a simple game with convention, but rather a methodical form exploring the parasitic, hypertextual nature of the media defined as “physical, acoustic, informational, orderly and disorderly voice” (Serres, 1982, p. 301).

This wide reservoir of aesthetic and theoretical discourse demonstrates the way in which “recombination modules from the film in other configurations, the repurposing, and repackaging” (Hagener, 2008, p. 21). The cinematic intermingling is defined on many semiotic channels, the derivative of text B (hypertext) from text A (hypotext) explicitly or not using multiple types of code. These relations of meaning in aesthetic contexts bring a closer insight into the way in which “possible relations inevitably produced by a heterogeneous network of cultural discourses” depends on “materials and technology in their discursive manifestations” (Huhtamo, 2009, p. 9).

By observing the increasing dominance of electronic and digital technologies, Greenaway organised “a set of audiovisual and multimedia objects consisting of two CD ROMS, a website for expansion, several peripherals, several books, a television site, covering six 40-minute episodes, and 42 DVDs with the contents of one suitcase” (Maheu, 2010, p. 190). The basic elements of expanded hypermedia are three films, *The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story* (2003) and *The*

*Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux To The Sea* (2004), as well as *The Tulse Luper Suitcases, Part III: From Sark To Finish* (2004) and one compilation film *A life in Suitcases* (2005). Altogether, Greenaway develops his aesthetic views by building a “catalogue” of media, enriched with the multi-textual computer game *Tulse Luper Journey*, available freely online, after a 24-hour television series ending with simultaneous projections of a live performance.

By shifting the emphasis on perception, kinesis and expanded consciousness, which relies upon “the eco-technical”, linking and connecting up bodies, placing them at the site of interconnections, interfaces, interconnections of every technical procedure far from turning bodies into “technical objects” (as is often said today, by those who think, furthermore, that they know what a “technical object” is) sheds light on them as such, through this areal connection (Nancy, 2008, p. 89). This multiplication of works in transmedia storytelling is crucial for Greenaway, because the spectator operates

on various media platforms, and each text is a distinctive and important part of the whole. Every medium moves in the sphere in which it is best so that history can be introduced into the film [...]. While a product is a brand access point as a whole and reading through various media upholds the depth of experience that motivates greater consumption (Jenkins, 2007, p. VII)

The *Tulse Luper* project spans a range of semantic references resulting from parasitism on the original text and a media diversification. This VJ’s kaleidoscopic nature reframed and displayed on many screens as part of a multimedia environment and spatial arrangement results from defamiliarisation of the narrative, and multiplication of points of view. This platform may be both understood as an areal place, a place of contraction as “the rule and milieu of a proximity, at once world-wide and local, one with another, instead of transcendental/immanent. In sum, we live in the techné of the *neighbour*” (Nancy, 2008, p. 91).

Growing out of the tradition of extended cinema, this visual phenomenon aligns with lighting spectacles by VJ Spooky, who “presents his visual blends in the form of artwork constructed in response to the original sampling sequence” “and a reference frame in the remix culture” (Blümlinger, 2009, p. 45). The flow of images in cinema makes it possible to get rid of the Platon chains to become remixed in “open-minded” VJ culture. This visual framework “mixes and depicts the complete artistic discipline of the Internet comfortably or mingles with the new cinema being bombarded by stereoscopic lights” (Coumol, 2001, p. 29).

The VJ’s mixing practice on the touch interface is considered as a “unique ephemeral action in real-time imagery taking place in a continuous relation with the sound layer and the space of presentation. The VJ operates with pre-streamed or streaming material, or material generated at the time of access, combining possible sources into unique visuals of samples” (Lewandowska, 2013, p. 102).

Such ramblings across media are expressed in the movement of “nomadic images that intersect with each other, complement each other, and co-create leading to the constitution of the whole shape of work, simultaneously maintaining the open structure in terms of interactivity” (Kluszczyński, 2011, p. 125).

More importantly, this multiscreen, multi-track collage of video and sound deploys his interest in the first structural films concerned with frame issues and electronically-based works, such as *A TV Dante* (1988), co-realised with Tom Phillips and individually *Prospero's Books* (1988) and *M as Mozart* (1991), *Stairs 1 Geneva* (1994) ending up with a dylogy devoted to the life and work of Rembrandt Harmenszoon van Rijn. This storytelling sheds new light on the relocation to the new territories, including galleries, exhibition halls, and even commercial spaces.

These audiovisual productions reflect a temporary event arising to “new visual communication leading towards the exit of the cinema, i.e. expanded cinema that included film projections alongside the other forms of light plays – slide shows, coloured glares, strobe lights, mirror balls – multi-screen shows that became a marked visual practice of the show of the sixties” (Friedberg, 2006, p. 207). These images date back to the tradition of polivision launched for the first time in *Napoleon* (1927) directed by Abel Gance divided into three screens.

This VJ environment provides an insight into a “black, completely internal environment, dominated by the sequence and controlled viewpoint in the room design, where the projection space was architecturally enclosed, accompanied by the impression of ‘distressing alienation’” (Clifford, 1990, p. 222). The VJ spectacle emerges as an architectural expansion relying upon the “diffusion of architecture created in wandering collected works, re-organized in a non-stop mise en cadre” (De la Rosa, 2008, p. 35). By putting an emphasis on the internal structure of the actualised work, one medium is the internal part of another and bears the marks of self-reflection and image architecture entangled in the projection. By employing the strategy frame within a frame, Greenaway makes many interesting modifications, morphing and incrustation. These visible states are oriented towards the “interior” of the screen monitor. Thus he builds an intertextual mosaic and challenges the “purity” of modern aesthetics proclaimed by Clement Greenberg and Michael Fried to demonstrate how “without the former, an uninstructed viewer perceives, would (and did) see the paintings of Jackson Pollock as ‘nothing but wallpaper’” (Mitchell, 2007, p. 396). This internal construction of an actualised work expresses the desire for ‘nesting’ one medium that appears in another medium as a content” (Mitchell, 2007, p. 401). This intersection oscillates on the edge of many disciplines such as painting, film history or theatre bridging the gap between the theory and the practice to stimulate critical exchange between them.

In particular, Greenaway, in *Tulse Luper's Suitcases*, introduces a “map, showing the direction of cartography where the stylisation shows an effect of entering the map. The hero walks, actually ‘flows’, in virtual reality resembling a computer game” (Jakubowska, 2007, p. 78).



Greenaway's discussion on spatial wandering demonstrates how theoretical travel "presents a topological and symbolic space where the visitor could enter like in a "cultural journey" "fascinated by cartography, who collects maps, creates cartographical works, draws serial paintings and landscapes in which grids and crossing lines often occur" (De Rosa, 2008, p. 37). More specifically, this trans-media performance announces the birth of "augmented space" proclaimed by Lev Manovich as physical space filled with electronics and visual information. This audiovisual work "gives us new terms with which to think about previous spatial practices" (Manovich, 2006, p. 225).

The VJ auteur's touch unveils the situation in which "the space information is materialised in this case, becoming something of a monumental sculpture, not just an ephemeral, immaterial layer superimposed on physical space" (Lewandowska, 2013, p. 103). These VJ spectacles are marked by the development of aspirations to "get out of the theatres" launched by taking up new art territories, starting from 1994 when he "has introduced 100 small wooden stairs around Geneva where they have served as a viewing point for seeing specific city images for one hundred days in one hundred selected Geneva locations [...]. In Geneva the installation of this project constitutes a laboratory annex to the Draughtsman's Contract, which unmasked the prospective painting in all of its geometric calculations" (Gwóźdź, 2015, p. 185).

Let us note that the relocation of new territories aligns with the dislocation between signifier and signified inscribed in hypertextual storytelling to reflect the journey across discursivity, moving smoothly between disciplines, without finding a stable place in any of them. This "theatricalisation" of space entails limitations of the space and tableau in Euclidean geometry. A VJ performance may be compared to the "theatrical space opened up here is the space where culture doesn't simply exist – as Mieke Bal puts it - but happens" (Bal, 2002, p. 243). This combination of the visual and auditory sphere in imagination builds up the prolific status of the show enriched with a reservoir of sensual experience.

The audiovisual project *No TV/ Peter Greenaway Tulse Luper VJ Performance* incorporates various textual elements appearing directly on the screen. This topos of space and time entangled in the hypertextual frame is triggered both on modern interfaces and software. The viewer perceives the spectacle in terms of a rupture with the box scene in the cinema and subsequent introduction of the VJ onto the stage. Similarly, the Lumière brothers both rejected a theatre scene immersed in VJ spectacle situated in front of this expanding screen environment and transformed into what Ortega Y Gasset defines as a hyperactive person.

The methodological awareness on imprisonment in the cinema, as Anne Friedberg pointed out, has been developed strongly in film theory, both by Charles Musser and by Jean-Louis Baudry. The latter compares the immobile position to the situation of the spectator in the interior of the Plato cave in which the people are kept in captive units seen as the shadow of the world of ideas. In a similar

manner, the screen in the cinema immobilises its user in space just as “a medieval book chained to a table can be considered a precursor to the screen that ‘fixes’ its subject in space” (Manovich, 2002, p. 342).

Similarly, expanded cinema transgresses the concept of the “fourth wall” introduced by Bertolt Brecht, as an impassable barrier in the theatre, in contrast to the theatre ramp separating the stage from the audience. This ontological change of perspective transforms the perception of the world picture in the Heideggerian sense. Thus the fragmentary narrative of a kaleidoscopic experience in a VJ performance expresses modernity itself, as it becomes a machine that disintegrates fixed perspective: “shifting and labile arrangements” (Bukatman, 1998, p. 78). One specific feature of this work is kinesis and immersion that entails “kaleidoscopic” disunity (Bukatman, 1998, p. 78). In parallel, Raymond Bellour suggested that these “projections of images may offer the concept of a renewed text otherwise unattainable. It is not so much a proper quality of the distant, since one can, on the contrary, in the installation, approach the image often with the help of the physical circulation” (Bellour, 2012, p. 129). This travel across the media defines in a broader sense the situation when “art takes on a nomadic character, abandoning the permanent positioning of a particular aesthetic homelessness. [...] finds the strength of his expression, the expressiveness of artistic gesture, energy, values and sense, and paradoxically his own place: always in between” (Kluszczyński, 2009, p. 133).

There is no specific point of view, in which the spectators may focus on moving around the room in the multi-pathed narrative environment to create their own reception of the spectacle divided into many visions and voices. In this arrangement, one may pass it and come back, wander in the audiovisual circuit between the vision and the sound like a kinetic stream of images derived from previous worlds. Unlike the “scopic regimes of modernity” forcing one-way point of view associated with the presence in a darkened room, Greenaway’s audiovisual, manifold work activated by the VJ makes it possible to choose a path entangled in individual stories of particular variants in subsequent sections of events.

Greenaway expresses the desire to work on the touch interface to trigger fragmentary narrative stored in a data set. In other words, “Greenaway’s project would thus be double data storage, the provocative encyclopedia of the last century and at the same time a narcissistic opus magnum of the same director, in which he used characters, images, and music from their earlier works (Szczyk, 2015, p. 301). This multi-screen panorama exposes a single movie by minimizing it to one of the background elements in the composite layout of the whole project. Eye-catching modifications are scratched in these spaces shifting our attention from iconography to the sensual stimulation of an aesthetic landscape. According to Gertrud Koch, “empathic immersion in the sensually material side of object worlds such as rhythm, colour, morphology, and others, evokes a haptic perception of the projected world image” (2016, p. 39).

As a symptom of the post-photographic era, the storytelling is “doubly articulated” as a part of an intertextual or even hypertextual journey across the media (Mitchell, 1992, p. 39). In particular, *Tulse Luper* stories demonstrates the way in which Greenaway may “imprison the world in ninety-two suitcases” (Peters, 2009, p. 321).

The development of numerology in Greenaway’s earlier works began in the film *The Draughtsman’s Contract* (1982). Let us note that the first appearance of the number 92 in the film *Drowning by numbers* (1982) is the logical alternative of numerical structure across *Zet and two zeros* (1985) and *Pillow Book* (1997), in which the numbers embody the development of iconic and structural images. The crux of the *Tulse Luper* project tackles the journey between the media and a story that spans six decades of Greenaway’s *Time of Uranium*, from the discovery of uranium in Colorado in 1928 to the fall of the Berlin Wall in 1989. This story is structured by 92 suitcases corresponding to the atomic number of uranium. The story expressed in four films finds its articulation in the computer game *The Tulse Luper Suitcases*. This story spread across the platforms emerges from original films moving from online platforms to VJ performances within the framework of hypertextual connections.

In a similar manner, Greenaway, by remediating images on touch interface, interplays with spectators immersed in in-between projections. This remix makes it possible to associate the various fragments with one another and to intensify sensations associated with wandering glances based on “the widening of one screen to multiple screens, from one projection to multiple projections, it not only expands the visual horizons and overwhelms intensification of the visual experience” (Weibel, 2002, p. 42).

This real-time remix on touch interface permits Greenaway to “bind specific *imagines* of our memory with relays, stations or loci” (Belting, 2002, p. 39). The VJ presents different possible exits and transitions triggered and navigated on the tactile interface. This collage of images allows us to revive the spectacle by capturing the space for a transient moment. This passage of various forms of media may serve as an “exchange arena” and internal “translation” between diverse cultural texts. This deconstruction and non-synchronic dissemination of further elements of the story entails difficulties for spectators to concentrate on the object of observation. An intensification of sensible sensations allows for specifying positions within the projection area and thus determines the way of reading the storytelling. *Tulse Luper* shifts a greater emphasis onto ocularcentrism, relying upon the hermeneutic principle that there is no viewing activity without the previous presupposition or the consciousness. An actualised status of the screens oscillates in tension between the place of standing and the moving diegesis on the screen. The VJ, by selecting particular sequences, demonstrates the way in which “nomadic images interweave each other and complement each other, leading to the constellation of the overall shape of the work and preserves the open structure of interactivity” (Kluszczyński, 2011, p. 133). The VJ navigates on the touch interface

to “create further paradoxes in the moving image that can only be shown in the electronic simulation and correlation of photographic and film images. By way of an example, when the image is divided into different frames, different types of movement are shown within these frames so that every single section has its own specific movement structure. Within these inner-frames, the key images of animals and human figures in motion seem to produce continuous movement” (Spiellman, 1998, p. 62). Constant movement triggered by ontological change relies upon mixing live visual collages, a combination of visual and textual content that results in resonance.

Some parallels may be drawn between Peter Greenaway’s act of mixing images on the touch interface and a painter’s gesture in the process of painting an image defined by Marshall McLuhan as “specific sensory proportions”. The selection of the sequence of images on the touch interface provides an insight to how to change, stop or return to the previous modification of the imaging sequence by mapping impulse. Noël Carroll argued that “we have grounds to suspect that the erotetic irregularity in the movie is not a mistake, but is intentional, we treat it as heuristic invitation or prompt to search for some other than narrative significance. In short, the failure of secure erotetic closure is what in certain cases can make other- than narrative dimensions of signification possible” (Carroll, 2008, p. 144). The fragmentary storytelling displayed on the screens makes it possible to mix images on the touch interface and select a specific order as a “trace of manual production, that everything one sees in the trace of a brush or a hand touching a canvas. Seeing painting is seeing touching, seeing the hand gestures of the artist” (Mitchell, 2007, p. 397).

Both the touch on the interface and the time-based multimedia environment obliterate the difference between the text and the image. Greenaway’s philosophy may be described as the proposition of sensual theory taking writing as its object, deconstruction as its activity, whose aim is to critically look at the history of cinema. Similarly, Walter Benjamin expresses an “interchangeability of the word and pictorial message” in the poetic language of painting. In such poetic storytelling, ekphrasis seeks the emulation of pictorial and sculptural arts becoming spatial.

In parallel, Raymond Bellour finds contemporary cinema in the ambiguous situation, because he argues that the newest spectacle leads to “the wildest of ekphrasis, furiously to restore by the words of the language a time form of space that its continuity makes impossible to capture since one can already contain it under the eyes of the mind” (Bellour, 2012, p. 126). An observation of many possible perspectives brings a need for a combination of sensuality considered as a stream of audiovisual sensations as opposed to a traditional spectator’s view – the cinematic screen.

Importantly, Walter Benjamin suggested that reproducibility takes the aura of a work of art in brackets (2008, p. 22). Nevertheless, the presence of Peter Greenaway himself during the spectacle embodies ontological creation “hic et

nunc” entangled in an Old Gas Works surrounded with screens. Unlike a single area of observation in cinematic space, the extended sensory reception entangled in open space, enables decentration, moving from one image sequence to the next on another screen in the projection area. The navigation across the transmedia story allows images to interweave each other, complementing and co-creating, keeping the general shape of the work and preserving an open structure. This narrative, based on different intervals within a single chapter of the stories, travels in the permanent loop being displayed on six freely selected screens and modified by the Video Jockey. Constant mediation between the various elements characterises the specific nature of projection in a circularly organised space where the sensation is inscribed in the context of the narrative story. Let us assume that this dissemination of images demonstrates how “hallucinogenic reality emerging from this congregation or from this agglomerate of images evokes an idea of opening up to this surreal, arisen, and animate transfer” (Malabou, 2004, p. 55).

In a similar manner, these “new expressions” brought to life by the touch interface, animates the eyes of the audience in the circularly developed story, revealing the fragmentary beauty and rejecting subjugation of the subject to the monocular eye in the cinema. This mobile, virtual look, which relied upon the dynamics of circulation of a motion picture between projection screens “can rebind time and again after most of it has been destroyed” (Deleuze, Guattari, 2005, p. 30). Greenaway passes through the map in contracted, areal, the fractal space of the tactile interface subjectively imposing the rhythm and sequence of images. The presence of the creator makes it possible to choose from a reservoir of images, a specific scheme in real – time using the VJ’s cut , which allows you to control the flow of images. The VJ revises the story on multiple images, putting into motion the elements of the same story.

In the wake of the proliferation of imaging techniques, the cinema entered into the realm of visual art inscribed in multi-screen environments as a truly unique spectacle capable of telling one story. The presented mechanism may be compared to the dynamics of image loop constructed on the basis of touch interface logic, whose selected sequence can be altered, stopped or returned within one chapter where the image sequence became multiplied

This modern investigation has been focused on “drifting the move of thought – it is cut and configured by movement: philosophy, painting, literature, cinema with their discourses and configurations” (Lorenc, 2007, p. 136). The audiovisual staging of multi-screen projections in real-time remix reflects the fragmentary logic expressed on the touch interface by Greenaway in the platform situated in the centre of the room. These multiple, decentred sensations repeat in successive iterations on subsequent screens and unveil variants of the *Tulse Luper* journey in different stages of the multiplicity of heterogeneous forms and maps. In the last chapters, the hero in his journey entered the integral capitalist space and has been re- and deterritorialised.

The multi-path storyline on the touch screen reflects how “sensation (the compound of sensations) is projected onto the well-prepared technical place of the composition, in such a way that the aesthetic plane of the composition covers it up. The material itself must, therefore, include mechanisms of perspective as a result of which the projected sensation is realised not solely by covering up the picture, but according to a depth” (Deleuze, 1994, p. 193).

A brief glance at this unattainable text enables us to pose the significant question to what extent this spectacle is visibly perceptible in the kaleidoscopic stream of lights. This effect reflects Foucaultian dispersion and draws attention to capture the spectacle in its overall dimension as a symptom of late modernity. An interface allows us to display recycling sets where “the composite sensation is reterritorialised on the plane of the composition, because it erects its houses there, because it appears there within interlocked frames or joined sections that surround the components; landscapes that have become pure percepts, and characters that become pure affects” (Deleuze, 1994, p. 197).

## Conclusion

The present analysis aims at providing some methodological remarks for understanding the analytical shift from film to VJ performance. The separate words of the summaries characterise audiovisual screening employed as a tool to revitalise the old urban wastes as a platform for international events. This public multi-screen VJ performance provides a new life to the cinematic experience by stimulating multiple senses activated in different ways and in various forms by the VJ, who adapts in a newly reframed way the post-industrial environment for the time of the spectacle. The merit of such a performance is that the audience gains the freedom to move around the hall of the room in order to create their own multiple viewpoint of the performance. This coexistence of the multi-screen permits us to observe the number of fragments of the trilogy being a leitmotiv of numeracy, a focalisation of one hero activated by Greenaway in a new light of digital expression and palimpsest texture. This rearticulation of cinema on stage in commercial spaces may clearly indicate that “implementation is a condition for the functioning of the work” (Goodman, 1982, p. 283). The wandering of one art to another brings the danger of aesthetic conflicts, where each of the domains is assigned to the place of performance searching for new solutions both experimentally dangerous and enriching the canon of arts.

In the analysis of *No TV Tulse Luper VJ* one may hear the echo of new projection territories going towards re-use of alternative and even commercial space. This aesthetic lifting may be considered as a temporary, proliferating sensation, an act of writing on the touch interface. To conclude, it would be worth asking, as Andrzej Gwóźdź observed:

Why not make a film, only by circulating around showrooms to mark the other cinema? And what is the cinema anyway? Disbelief of the fact that film fiction flowing down on crunchy corn can still come in handy? That you have to deprive the eye of the routine and force him to wander between the images, giving the opportunity to return and loops, jumps in constantly new passages? (Gwóźdź, 2015, p. 186)

## Bibliography:

- Bal M. (2002), *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto: University of Toronto Press
- Bellour R. (2012), *Trente – cinq ans après: le texte a nouveau introuvable*, In *La querelle des dispositifs: Cinéma-installations- expositions*, Paris: POL
- Benjamin W (2008). *The work of art in the age of their technological reproductibility*. trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn, In *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Michael W. Jennings, Brigid Doherty, Thomas Y. Levin (red.), Cambridge/London: The Belknap Press
- Blümlinger Christa (2009), *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin: Vorwerk
- Bukataman S. (1998), *Ultimate Trip. Special Effects and Kaleidoscopic perception*, "Iris" no. 25
- Caroll. N. (2008), *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Oxford, Calden: Blackwell Publishing,
- Casetti. F. (2007), *Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects*, "Cinémas: Journal of Film Studies", vol. 17, no. 2-3
- Clifford J. (1990), *Fourth Northwest Coast Museums*, In Ivan Karp. Steven D. Lavine (red.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington & London: Smithsonian Institute Press
- Coumol S. (2001), *VJ Culture*, "Cahiers du Cinéma", no. 10
- De la Rosa M. (2008), *To Look, To Wander: Cinema in Installations*, "Cinéma et Cie", no. 11.
- Deleuze G., F. Guattari (1994), *What is Philosophy?*, trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press,
- Friedberg A. (2006), *Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge: MIT PRESS
- Gwóźdź A. (2015), *Instalowanie filmu*, „Opcje” no. 4
- Elsaesser T. i Hegener M. (2010), *Film Theory. An introduction through the senses*. New York, London: Routledge
- Hagener M. (2008), *Where is cinema (today)?*, Cinéma & Cie“, no. 2
- Huhtamo E. (2009), *An Archeology of the Media*, London: University of California Press
- Jakubowska M. (2007), *Peter Greenaway. Pismo o piśmie*. In Alicja Helman i Andrzej Pitrus, ed., *Autorzy kina europejskiego III*, Kraków: Rabid, Jenkins H., *Convergence culture. Where old and new media collide*, New York, London: New York University Press, 2008
- Kluszczyński R. W. (2011), *Nomadic Images. Transmediality and Hybridity in Contemporary Art*, "Art Inquiry. Recherches sur les Arts" no. 2
- Koch G. (2016), *Die Wiederkehr der Illusion: der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin Suhrkamp Lewandowska W. (2013), *W pełni obrazów i pamięci mediów. Vj'ing, mapping i Google Street View*, „Czas kultury” 2/2013

- Lorenc I. (2010), *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa: Scholar
- Lunenfeld P. (2001), *Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts*, Media and Cultures, Cambridge & London: MIT Press
- Malabou C (2004), *Pierre aime les horraanges*, In Francis Guibal, Jean Clet Martin (red.) *Sens en tous sens*, Autour des travaux des Jean-Luc Nancy, Paris: Galilée
- Manovich L.(2002), *Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT PRESS
- Mitchell W.J.T. (1992), *Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge & London: MIT PRESS
- Nancy J.-L. (2003), *Art, fragment*, In Les sens de monde, Paris: Galilée,
- Nancy J.-L. (2008), *Corpus*, Fordham University Press: New York
- Peters H. (2008), *The Tulse Luper Suitcases: Peter Greenaway's Left Luggage*, In Paula Willoquet Maricondi and Mary Alemany-Galway, ed., *Peter Greenaway's Postmodern and Poststructuralist cinema, The Scare Crow*: Press Lanham: Maryland, Toronto, Plymouth
- Spielman Y. (1998), *Intermedia and Organization of the Image: Some reflections of Film, Electronic, and Digital Image*, "Iris" no. 25
- Szewczyk M. (2016), *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN
- Weibel P. (2002), *Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future)*, In Martin Riser, Andrea Zapp, ed., *New Screen Media. Cinema/Art./Narrative*, London: BFI Publishing

### **Fragmentary Narrative in the Nomadic VJ Performance by Peter Greenaway**

The article explores fragmentary, transmedia images of the nomadic *Tulse Luper VJ Performance* in terms of activation of the senses. Considering its key characteristics (such as mobility of the spectator, the multiplicity of viewpoints, fragmentary storytelling), this VJ screen-based performance challenges ordinary assumptions of the cinematic experience. This perspective sheds a new light on the areal connection of the multi-screen environment that exceeds the perception of one linear story in favour of a kaleidoscopic stream of images and ekphrastic writing. By analysing spatio-temporal specifics of the *No TV Tulse Luper VJ Performance*, this methodological study attempted to demonstrate that the VJ projection could not only be perceived as a reconfiguration of the basic trilogy but also as a unique, non-linear, touch-based manipulation of storytelling that aims at transforming a cinematic event into a real-time, expanded audiovisual project.

**Keywords:** Peter Greenaway's VJ performance, non-linear storytelling.



# Grzegorz Fortuna Jr.

University of Gdańsk

## Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies

For decades, horror was one of the most important genres in American cinema. In contrast to most horror films produced in Europe, which tended to focus on fears of a rather universal nature, American horror films liked to comment on political and social changes and feast on collective fears. There are many reasons for this tendency. The most important one seems to be obvious – it is simply easier to scare the audience if the movie relates to them and it is also easier to sell the movie if the audience is already interested in the presented topic.

So, in the 1950s, the era of the Cold War between the USA and the USSR and a decade that followed the Hiroshima and Nagasaki bombings, many Americans feared the possibility of the communist invasion or the effects of splitting the atom. Cinemas were full of films such as *The Incredible Shrinking Man* directed by Jack Arnold from 1957 about a man that started to shrink because of exposure to a combination of radiation and insecticide or *Invaders from Mars* by William Cameron Menzies from 1953, where the analogy between Martians and communists is quite obvious because the aliens come from the *red* planet.

By the late 1960s and early 1970s, after the fall of the counterculture, horrific reports from Vietnam and news stories about murders committed by psychopaths such as Ed Gein or Charles Manson, social fears changed and American horror came closer to everyday America. The movie theatres were no longer populated by red Martians or shrinking men, but by psycho killers such as Leatherface from *Texas Chain Saw Massacre* directed by Tobe Hooper in 1974 or Krug Stillo from *The Last House on the Left* by Wes Craven from 1972. These horror films were not only very down-to-earth, but also very gritty – they were made cheaply, often filmed on a 16mm reel and were brutal, with extensive scenes of blunt and pointless violence.

The landscape of American horror changed in the 1980s, after the success of *Star Wars* (1977, George Lucas) and rapid changes in production culture (Adam-

czak, 2010, p. 137-163). Many horror movies made in that decade derived from gritty 1970s horror – especially slashers, such as *Nightmare on Elm Street* (1984, Wes Craven) or *Friday the 13<sup>th</sup>* (1980, Sean S. Cunningham) – but they were less serious and far more friendly to the viewers. Probably the best example would be *Texas Chain Saw Massacre 2* (1982, Tobe Hooper), a bloody comedy horror that had almost nothing to do with its predecessor.

## Mainstream American Horror Films

The aim of this extremely brief overview of the history of American horror films is to present the difference between movies from past decades and their modern successors. Nowadays, most popular American horror films do not try to face collective fears, make a commentary on contemporary social problems or scare the viewers in an inventive way. To prove that point, I have picked the 30 most popular (sorted by box office revenue in the United States) American horror films distributed in North America during the past decade (between January 1<sup>st</sup> 2008 and January 1<sup>st</sup> 2018). The list looks like this<sup>1</sup> (IMDb, 2018):

1. *It* (2017, Andy Muschietti),
2. *World War Z* (2013, Marc Forster),
3. *Get Out!* (2017, Jordan Peele),
4. *Split* (2016, M. Night Shyamalan),
5. *The Conjuring* (2013, James Wan),
6. *Paranormal Activity 3* (2011, Henry Joost, Ariel Shulman),
7. *The Conjuring 2* (2016, James Wan),
8. *Annabelle: Creation* (2017, David F. Sandberg),
9. *Don't Breathe* (2016, Fede Alvarez),
10. *Paranormal Activity 2* (2010, Tod Williams),
11. *Annabelle* (2014, John R. Leonetti),
12. *Insidious: Chapter 2* (2013, James Wan),
13. *Cloverfield* (2008, Matt Reeves),

<sup>1</sup> I excluded several movies that were on the IMDb list (because they use horror film tropes), but do not try to scare the viewer in any way and therefore – in my opinion – cannot be regarded as horror films: *Hotel Transylvania* (2012, Genndy Tartakovsky), *Hotel Transylvania 2* (2015, Genndy Tartakovsky), *The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor* (2008, Rob Cohen), *Goosebumps* (2015, Rob Letterman), *Dark Shadows* (2012, Tim Burton), *Hellboy II: The Golden Army* (2008, Guillermo del Toro), *Zombieland* (2009, Ruben Fleischer), *Boo! A Madea Halloween* (2016, Tyler Perry), *Warm Bodies* (2013, Jonathan Levine), *The Shape of Water* (2017, Guillermo del Toro), *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (2013, Tommy Wirkola).

14. *The Purge: Election Year* (2016, James DeMonaco),
15. *Alien: Covenant* (2017, Ridley Scott),
16. *The Purge: Anarchy* (2014, James DeMonaco),
17. *Cloverfield Lane 10* (2016, Dan Trachtenberg),
18. *Lights Out* (2016, David F. Sandberg),
19. *The Final Destination* (2009, David R. Ellis),
20. *The Visit* (2015, M. Night Shyamalan),
21. *Friday the 13<sup>th</sup>* (2009, Marcus Nispel)
22. *The Purge* (2013, James DeMonaco),
23. *A Nightmare on Elm Street* (2010, Samuel Bayer),
24. *Underworld Awakening* (2012, Måns Mårilind, Björn Stein),
25. *The Wolfman* (2010, Joe Johnston),
26. *Resident Evil: Afterlife* (2010, Paul W.S. Anderson),
27. *Saw V* (2008, David Hackl),
28. *Dracula Untold* (2014, Gary Shore),
29. *Happy Death Day* (2017, Christopher Landon),
30. *The Haunting in Connecticut* (2009, Peter Cornwell).

According to the list above, the landscape of contemporary mainstream American horror seems to be very undifferentiated. 20 of the listed films are remakes, sequels, prequels or spin-offs (numbers: 1, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28); many of them (numbers: 1, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 18, 29) are films about some kind of possession: by ghost, demon or other paranormal entity. In the top 10 of the bestselling horror films in American cinema, at least 6 tell a story about possession, which suggests that mainstream horror storylines connected with this subgenre seem to be the most popular among the audience.

Horror is very different from other genres in terms of necessary resources and probability of success at the box office. In contrast to action films, adventure movies or superhero blockbusters, mainstream horror films do not require enormous budgets, expensive special effects or A-list stars to succeed at the box office. A study published on FastCompany.com (Berkowitz, 2015) listed 20 movies with the highest return of investment distributed between 2010 and 2015. Horror films dominated the list in a spectacular way – taking 9 places in the top 10, leaving other genres behind. The unexpected winner was *The Devil*

*Inside* (2012, William Brent Bell), which earned more than 53 million dollars at the American box office despite an extremely low budget of 1 million. The next places belonged to *Insidious* (2011, James Wan, BO: 54 mil., budget: 1,5 mil.), *Paranormal Activity 2* (BO: 85 mil., budget: 3 mil.), *Unfriended* (2015, Levan Gabriadze, BO: 32 mil., budget: 1 mil.), and *Paranormal Activity 3* (2011, BO: 104 mil., budget: 5 mil.). The numbers seem to be even more impressive if we compare them to revenues generated by Hollywood blockbusters. For example, six instalments of the series *Paranormal Activity* generated 891 million dollars worldwide, despite a combined budget of just 28 million. This means that this low-budget horror franchise earned more than the superhero spectacle *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016, Zack Snyder), which cost ten times as much to produce.

Moreover, an investigative report published by Stephen Follows and Bruce Nash that studied the correlation between the reviews a movie receives and its chance of reaching profitability showed that horror is one of the genres which are most likely to turn a profit (second only to animation) and that there is almost no correlation between positive reviews and box office success in the horror genre. In fact, “As horror films receive better reviews, they do little to improve their chances of making money. [...] The most profitable horror films score between 30 and 50 on the Metascore scale, equivalent to between two and two and a half stars out of five” (Follows, Nash, 2017). The authors described the correlation as “downright bonkers”, because it seems that horror is the only genre in which mediocre movies are “rewarded” by the audience.

This leads to a sad conclusion. If American horror film producers and directors do not search for new ideas, it is like this because they do not have to. Scary movies seem to be lucrative and prolific nonetheless. The storylines of possession films listed above can serve as a perfect example. The structures of their plots are very similar, which makes it hard to distinguish one movie from another. In most cases the plots follow this structure:

1. They often start with a character or a family who moves to a new home or buys a strange item;
2. Then something strange starts happening/someone gets possessed;
3. One of the characters sees or feels more than the others;
4. The effects of the possession or haunting become increasingly acute;
5. The characters call for help (preferably an old priest with a crisis of faith or a psychic);
6. Then the priest or psychic uncovers the truth – for example someone got killed in the house and his soul cannot find peace;
7. There is a confrontation with the demon or ghost;

8. In the last scene, there is a suggestion that danger might come back, so the doors to a sequel are left open.

In many popular articles about contemporary American horror, the lack of fabular originality is presented as the biggest problem of these films, but I would argue that there is another problem of contemporary mainstream horror that comes from a completely different place and it is connected not to the recurrence of plots but to the methods of scaring. Most horror film directors seem to play it safe and use only *jump scares* to scare the audience. A jump scare is “a quick moment of action within a shot that surprises the audience and character. [...] It’s done by catching the audience off-guard and surprising them with a sudden jolt of action. It works best when the action moment comes from a place the audience and character least expects it to” (Draven, 2013, p. 52). So, firstly, all the sound is drained from the movie, then we have an abrupt camera movement towards something scary connected to a loud and frightening sound.

Jump scare seems to be very effective, because it works on a biological level, but many horror film directors over-rely on jump scares, without trying to build real tension throughout the whole movie. For example, in the first part of *The Conjuring* we have 5 jump scares, in the second part – 8 jump scares. And in the spin-off, *Annabelle* – 9 jump scares that are carefully distributed throughout the movie, so they come at ten minute intervals to scare the audience. This method seems to be very thoughtless, but it works on an economic level, because all of the films listed above made a huge profit.

### Independent fears

However, if someone wants to seek an alternative, there is the independent American horror, which seems to have had some kind of renaissance in recent years. In indie horror, methods of scaring seem to be very different and more innovative than in mainstream horror. I would like to illustrate that statement with the example of *It Follows* (2014) directed by David Robert Mitchell. It tells the story of a teenage girl called Jay (played by Maika Monroe) who spends the night with her boyfriend. After intercourse he abducts her and tells her that he passed a curse through the intercourse onto her and shows a walker coming toward them. He warns her that she must pass the curse to another man; otherwise she will be hunted down by the walker. Furthermore, the walker is very slow, but changes form and may look like any person in the world, even someone she loves.

The plot summary sounds like a joke about the most popular slasher film trope – “you can’t survive the movie if you have sex” (Pheasant-Kelly, 2015, p. 159) – that was even used in Wes Craven’s meta horror, *Scream* (1996). However, the director treats it very seriously and builds the whole movie around the idea of a very slow creature walking toward the character. In contrast to most mainstream horror films, *It Follows* does not rely on the abruptness of the attack but on the inevitability

of the attack, which helps to build tension throughout the movie and invest the audience in searching for the monster. There are almost no loud sounds or rapid camera movements. In one of the scenes that shows characters visiting school to gather information about Jay's ex-boyfriend, the camera makes two slow circles around its axis, showing the main characters and the environment around them. We can see a strange person walking straight toward the camera, but we have no idea if it is the monster or just a normal student. There are many other sequences constructed in the same way, so after a while the viewer starts to unconsciously scan the frame seeking information about the monster. It is basically *Where's Wally*, but in this version Wally is an empty-eyed, blood-thirsty demon.

David Robert Mitchell tries to creep out the viewer with other very subtle methods. For example, we have no idea in which decade the action takes place. The interiors look like they are from the 1980s, one of the characters drives an old car that looks brand new and there is almost no modern technology, while on the other hand, Jay's friend, Yara, uses a clamshell e-reader that looks very futuristic. The seasons do not make any sense, either. Despite the fact that the action takes place in one month, some of the costumes suggest that it is summer, while others suggest that it is autumn. This helps to construct a movie that is somehow eerie, weird and off-putting and, thanks to all of that, really creepy. As viewers, we have almost no real facts to hold on to. In interviews, Mitchell states that it was a conscious strategy, not just a coincidence (Lamble, 2015).

*It Follows* is just one example of American independent horror films from recent years that tries to offer something different and more inspiring in terms of methods of scaring and narrative strategies. Others are: *February* (2015) by Oz Perkins, that tells a story about the demonic possession of a young girl without showing the actual possession in a traditional way; *The Witch: A New-England Folktale* (2015) by Robert Eggers, about a Puritan family living in New England in the 17<sup>th</sup> century that has to confront evil living in the woods; or *Get Out* (2017) by Jordan Peele, which combines classic horror with social satire. These movies are very different and use completely different methods of scaring, but what they have in common is the fact that the scares are not obvious, working on a rather unconscious level with the directors relying on atmosphere and tension.

In the case of *February*, most of the scares come from narrative solutions that play with a viewer's expectations. Perkins tells two stories side by side; one about the teenager Kat (terrifying Kiernan Shipka), who stays in a Catholic boarding school during the break because her parents did not come to take her home; the other about Joan (Emma Roberts), a girl who escaped a psychiatric ward and met Bill (James Remar), an older man, who offers her a ride. Since the two storylines are intertwined, the viewers do not know if there is any correlation between them and can only guess that something is wrong thanks to off-putting scenes (such as a scene in which Joan giggles after hearing that Bill's daughter was brutally murdered) and brief flashbacks. Moreover, Perkins consciously recalls well known horror tropes to confuse the viewer and lure them into fabular dead ends. Till

the last scene we do not know if *February* tells a story about revenge, possession, molestation or mental illness (or maybe all of them).

This strategy of continuously not fulfilling viewers' expectations connected to their experience with previously watched horror films can also be found within single scenes. In one of the best moments in the movie, Kat attacks one of her tutoresses. The scene is constructed in such a way that makes us believe that the girl will twist her head and body like Regan in *The Exorcist* (1973, William Friedkin) and that the demon will manifest its existence. Nothing similar happens; Kat simply swears at her guardians. *February* is consistent in this strategy of reversing audience expectations; it is a puzzle or a splice of two storylines and different genre tropes that were carefully put together by Perkins: "One of the cool things about horror is that you're able to code the information you're presenting. And the horror genre is rich with so many archetypes, symbols, weird codes, alphabets, and recognizable imagery that lends itself to that" (Taroy, 2017), said the director.

In another debut feature, *The VVitch*, Robert Eggers tries to evoke the atmosphere and mindset of a 17<sup>th</sup> century Puritan family living in New England that has to leave the plantation due to a difference in interpretation of the New Testament. The family starts their own life on a farm near the woods, but weird things start happening – the fields are consumed by a strange disease, the youngest son disappears and the fraternal twins, Mercy and Jonas, seem to have an unspoken connection with the family's goat called Black Phillip. The whole plot is based on folktales from New England that were carefully studied by Eggers.

*The VVitch* "feels almost like a documentary account of the harshness of seventeenth century life in America" (Bitel, 2016) and less like a typical horror film. Thanks to extensive research and brave artistic strategy, Eggers's debut seems to be very different from other American horror movies – there is no homage to horror masterpieces from the past (like in *It Follows*, that evokes the atmosphere of John Carpenter's films) and the movie feels secluded from other titles within the genre. This, which is also the case with *It Follows* and *February*, was a conscious artistic idea, which was executed in a spectacular way. "I wanted this film to be like a nightmare from the past, like a Puritan's nightmare that you could upload into the mind's eye. And it's a folktale", said the director (Bitel, 2016).

Thanks to all of this, the terror induced by *The VVitch* seems to be somehow primal and pristine (so I can only guess that H.P. Lovecraft would binge-watch this movie to death), not carrying the luggage imposed by thousands of pop-culture pictures of the titular character. Some of the scenes may recall folktales that we all know (for example, the scene in which Thomasin and Caleb go to the woods together and find a strange house seems to be rooted in early versions of *Hansel and Gretel*), but *The VVitch* restores the terror connected to them in the times before Disney's adaptations. Moreover, there is only one jump scare in the whole movie and the atmosphere of fear is built in a very subtle way. For example, in one scene we can see Mercy and Jonas playing in the courtyard, singing a dev-

ilish song. The other characters do not notice this and we do not see any scene of possession, but the audience can feel that something bad and unspeakable has already happened.

The subtlety of terror that perfectly creates the atmosphere in both *The VVitch* and *February* is not the only way to scare the audience in an inventive way. Jordan Peele's debut, *Get Out*, seems to be a good example of generating terror and fear by blending genres and ideas that are non-obvious and very innovative. The movie tells the story of African-American photographer Chris (Daniel Kaluuya) who reluctantly agrees to meet the family of his white girlfriend Rose (Allison Williams). During the visit, he discovers that Rose's parents may have a very strange attitude to African-American people.

Peele uses techniques known from horrors from the 1960s and 1970s – especially films like *The Stepford Wives* (1975, Bryan Forbes) – to evoke the mindset of an African-American person surrounded by rich, white people that behave in an odd way in his presence. In contrast to movies about racism, *Get Out* does not try to deal with open racial hatred, but with cultural appropriation that seems very hard to pin down. His movie is both a horror film and social satire that tries to show the viewers fears of a different person or a group of people – in this case, African-Americans.

## A New Hope

It is worth noting at this point that since, as mentioned above, horror movies do not need to have A-list stars and massive budgets to appeal to a wide audience, the line between mainstream and independent is somehow blurred when it comes to horror. The first *Paranormal Activity* film directed by Oren Peli and released in 2009 cost just 15,000 dollars, but it was soon acquired by DreamWorks. The company was then bought by Paramount, which tried a new and inventive distribution technique to market the movie virally (you could go to a *Paranormal Activity* website and “demand” a screening in your area; when there were enough demands, Paramount organised a screening). Peli's film soon became so popular that it was distributed nationwide in 760 theatres across the United States and grossed over 100 million dollars in North America. All the sequels were consecutively distributed by Paramount – a major studio with huge resources and efficient distributing tools. Because of that it is hard to say if *Paranormal Activity* should be considered an independent or mainstream phenomenon.

It is also the case with the most lucrative horror production company in the United States – Blumhouse, founded by Jason Blum, who made *Insidious*, *The Purge*, and *Ouija* amongst others. The business model of the company is to produce films with a small budget, give artistic freedom to their directors and then release the movies through the studio system. Again, because Blumhouse com-



bines methods known from independent film production with the resources of big Hollywood studios, it is not easy to put a label on their movies. Are they independent or mainstream?

I would argue that in case of horror films like *Paranormal Activity* or *Insidious* the first movies of the series (filmed very cheaply, with no expectations about box office outcome) should be considered independent, but later instalments – mainstream, because they were made to appeal to a very wide audience and earn more than their predecessors. This means that all of the films listed in the last chapter of this article should be considered independent as they are all based on original ideas and there are no plans to produce any sequels that would start profitable franchises.

Moreover, despite many differences, all of the movies listed above seem to have something in common – they all allow the viewers to penetrate someone's psyche, look at the world through their eyes or, to use Eggers's wording, live through a "nightmare that you could upload into the mind's eye". This might be the nightmare of a maturing teen (*It Follows*), a Puritan family (*The VVitch*), a scared and abandoned child (*February*), an African-American person (*Get Out*) or any other.

This is not the end of the list of innovative American horror films from recent years. Other ones worth mentioning are *It Comes at Night* (2017) directed by Trey Edward Shults and *A Quiet Place* (2018) by John Krasinski. *Hereditary* (2018), a feature debut by Ari Aster, received extremely positive reviews at the Sundance Film Festival.

Almost all of the new, well-received American horror films from recent years come from debutants or young filmmakers and brave producers that do not fear experimenting or giving their directors artistic freedom. If the producers of consecutive instalments of *The Conjuring* or *Paranormal Activity* do not want to try new narrative and fabular solutions, because they know that the movies will be lucrative anyway, their colleagues responsible for movies like *It Follows* or *The VVitch* think in a drastically different way that we could probably sum up in such a way: since horror is one of the most prolific and profitable genres in the film industry and it is very hard to lose while making a horror film, there are no boundaries that should hold us back from trying new solutions.

Numbers show that this strategy pays off. *Get Out*, despite a budget of just 4.5 million dollars, earned more than 255 million worldwide; *A Quiet Place* cost 17 million to produce and earned almost 300 million globally up to this date (12<sup>th</sup> of May 2018) and *The VVitch*, made on an extremely tight budget (4 mil.), earned 40 million from the box office. Taking all of this into consideration, I think that we are on the brink of an important change in this genre – a change that may make more producers and directors induce fears that we could all feel.

## Bibliography:

- Adamczak, M. (2010). *Globalne Hollywood. Filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przelomu stuleci*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Berkowitz, J. (2015). *The Horror: These Are The Movies With The Highest Return On Investment*, FastCompany.com, <https://www.fastcompany.com/3049133/the-horror-these-are-the-movies-with-the-highest-return-on-investment> (accessed: 12.03.2018).
- Bitel, A. (2016). *Voices of the undead: Robert Eggers on The Witch*. BFI.org.uk. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/robert-eggers-witch> (accessed: 12.03.2018).
- Draven, D. (2013). *Genre Filmmaking: A Visual Guide to Shots and Style for Genre Films*. Taylor & Francis.
- Follows, S., Nash, B. (2016). *Do Good Reviews Lead to a Higher Chance of Financial Success?*, AmericanFilmMarket.com, <http://americanfilmmarket.com/do-good-reviews-matter/> (accessed: 12.03.2018).
- Lamble, R. (2015). *David Robert Mitchell interview: It Follows and horror*, DenOfGeek.com, <http://www.denofgeek.com/movies/it-follows/34247/david-robert-mitchell-interview-it-follows-and-horror> (accessed: 12.03.2018).
- IMDb (2018). *Top-US-Grossing Horror Feature Films Released 2008-01-01 to 2018-01-01 With Country of Origin United States*, [https://www.imdb.com/search/title?title\\_type=feature&release\\_date=2008-01-01,2018-01-01&genres=horror&countries=us&sort=boxoffice\\_gross\\_us,desc](https://www.imdb.com/search/title?title_type=feature&release_date=2008-01-01,2018-01-01&genres=horror&countries=us&sort=boxoffice_gross_us,desc) (accessed: 12.03.2018).
- Pheasant-Kelly, F. (2015). *Reframing Parody and Intertextuality in Scream: Formal and Theoretical Approaches to the 'Postmodern' Slasher*. In: Wickham Clayton, *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Palgrave Macmillan.
- Taroy, D. (2017). *"The Blackcoat's Daughter" Director Oz Perkins On Why The Best Scary Movies Are Sad Movies*, FastCompany.com, <https://www.fastcompany.com/40400661/the-blackcoats-daughter-director-oz-perkins-on-why-the-best-scary-movies-are-sad-movies> (accessed: 12.03.2018).

## Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Film

The main aim of the article is to paint a picture of contemporary American horror film and mark the division between its mainstream and independent sides. The first part focuses on topics, subgenres and strategies connected with mainstream American horror films; the second part is dedicated to the renaissance of low-budget, but original and artistically fulfilled horror movies produced outside Hollywood and directors that achieved commercial success thanks to following their vision and thinking outside the box. In the article, Grzegorz Fortuna Jr. uses methods connected with production studies research to discover how the economy, changing tastes of audiences and artistic ideas influence contemporary independent American horror film.

**Keywords:** American independent cinema, horror film.

# William Brown

University of Roehampton, Londyn

## #problempierwszegoswiata Gdy długie filmy trwają jeszcze dłużej

Spirala śmierci. Dwie sekundy filmu terkocą, zanim obraz się zatrzyma. Kolejna spirala. Kolejne dwie sekundy obrazu i dźwięku – na tyle, bym uwierzył, że film będzie można znowu normalnie oglądać. Ale nie! Znowu ta spirala. Po minucie czy dwóch odświeżam stronę. Nie działa, a ja znowu jestem na początku filmu, który nie chce się rozpocząć. Restartuję komputer, resetuję połączenie z internetem, odłączam i włączam na nowo bezprzewodowy ruter. Nadal kłapa. Wydieram się więc i przeklinam, i od razu mam poczucie winy, bo kiepskie połączenie internetowe to przecież tylko głupie #problempierwszegoswiata w porównaniu z tym, że dzieciom uchodźców w święta jest zimno. Niemniej, pełen frustracji, ciskam ruterem, aż internet znowu „zaskoczy” i będę mógł obejrzeć film *online*.

Być może inni oglądający filmy *online* mieli podobne doświadczenia. Być może też czuli się skrupowani tym sposobem oglądania – dla osób uprzywilejowanych. Mimo że niniejszy tekst poświęcony jest przede wszystkim *long cinema*, moim celem nie jest szczegółowa analiza jakiegoś filmu uważanego za „długi”. Celem tego eseju jest raczej rozpoznanie kategorii, w których filmy kwalifikowane jako *long cinema* mogą być postrzegane: jako wyzwanie rzucone ideologii kapitalistycznej, której podlega większość współczesnego świata. Zrobię to nie poprzez wskazanie tego, co czyni film „długim”, lecz poprzez analizę względności tego terminu (nie jest tak, że wszystkie filmy mające – dajmy na to – ponad trzy godziny, są „długie”). Będę dowodził, że film staje się „długi” wtedy, gdy zaprzecza wymogom współczesnego życia w kapitalizmie. Następnie zbadam, do jakiego stopnia ta sprzeczność ma uzasadnienie, skoro wszystkie filmy są – niezależnie od czasu trwania – typem widowiska. Na koniec wykażę, że gdy filmy niepotrzebnie trwają dłużej, niż powinny (na przykład kiedy internet podczas oglądania filmu *online* nie działa), następuje „fetyszycacja” maszyny, która – będąc obnażona – może działać jako wyzwanie rzucone ideologii biznesu/zabiegania w kapitalizmie. Może ona

być także utajonym przypomnieniem o nie-pierwszym, lub tak zwanym „trzecim świecie”, pozwalającym pierwszemu światu i jego „problemom” być pierwszymi. Innymi słowy, #problempierwszegoswiata, czyli kiepskie połączenie internetowe – sprawiające, że długi film trwa jeszcze dłużej – świadczy o tym, że ten lepszy świat (ze świetnie działającym łączem) jest okupiony bezimienną harówką mieszkańców „trzeciego świata”<sup>1</sup>.

## Co czyni film długim?

Każdy, kto prowadził zajęcia filmowe, doświadczył(ł) narzekania studentów na to, że film pokazywany w tym czy tamtym tygodniu był „za długi”. Często towarzyszy temu komentarz, że „zrozumieli go po dziesięciu minutach”. W kulturze, w której wiele osób uważa się (i zachęca się ich do tego) za „znawców” lub chociażby „miłośników” kina i gdzie istnieje pokusa, by sprawić wrażenie, że samemu zrobiłoby się dobre kino, nie dziwi, że widzowie nie akceptują filmu takim, jaki jest, lecz stosują własne kryteria uznania (dowodzące ich znakomitego gustu). Dla przykładu: Michael Smith w recenzji *American Honey* (2016, reż. Andrea Arnold) oznajmia już w tytule, że obraz jest „piękny, lecz za długi”. Następnie oświadcza, że jest to „pięknie zrobiony film, dobry film, który byłby jeszcze lepszy, gdyby był prawidłowo zmontowany” (Smith, 2016). Roger Ebert – krytyk równie poważany – postępował podobnie, gdy narzekał, że *To właśnie miłość* (2003, reż. Richard Curtis) „jest zbyt długi” (Ebert, 2005, s. 401).

Gdy ludzie wyrażają swoje niezadowolenie z filmu, sugerując, że powinien być krótszy, ich narzekanie tak naprawdę nie dotyczy długości lecz stylu, który im po prostu nie odpowiada, a tym samym nudzi. Dowodem na tę korelację może być fakt, że przeciętna długość najbardziej dochodowych filmów wzrosła z niemal 120 minut (w latach dziewięćdziesiątych i wczesnych latach dwutysięcznych) do ponad 130 minut po roku 2010 (Acuna, 2013). Gdyby widzom przeszkadzała zbyt duża długość produkcji, nie przynosiłyby one wysokich dochodów. Nawet jeśli wyniki box office’u niekoniecznie oznaczają, że dany film się podobał (może odbiorcy oglądali go z innych powodów lub stali się ofiarami kampanii reklamowej), negatywne recenzje, krytykujące długość, odstraszyłyby sporą liczbę widzów, znacząco wpływając na wyniki kasowe. Gdy ludzie twierdzą, że film jest za długi, to tak naprawdę mówią, że dla nich jest nudny, a prawdopodobnie także *slow*.

*Slow cinema* wzbudza ostatnio spore zainteresowanie krytyków (por. dla przykładu Jaffe, 2014; de Luca i Barradas Jorge, 2015). Co więcej, zachodzi związek pomiędzy nim a *long cinema*. Sporo filmów adaptujących techniki zwyczajowo kojarzone ze *slow cinema* (zwłaszcza długie ujęcia) z definicji trwa dłużej, tak więc stają się one „długie” z racji czasu trwania projekcji. Jednakże, mimo iż *slow cinema*

<sup>1</sup> Rozróżnienie na „pierwszy”, „drugi” i „trzeci świat” zostało odrzucone w akademickim dyskursie, używam więc tych terminów w odpowiednich cudzysłowach. Niemniej termin ten funkcjonuje jako kontrpunkt do współczesnego hasztagu #problempierwszegoswiata, który odgrywa znaczącą rolę w moim wywodzie.

i *long cinema* częściowo się pokrywają, nie są tym samym. Czy zasadne jest więc zadanie pytania „co czyni długi film długim”, obok przymiotów, czyniących go filmem „*slow*”? Mimo że wielu widzów przeżywa trudne chwile, doświadczając (aspektów) *slow cinema* – na przykład uważając, że jest ono za długie – mogą lubić stosunkowo długie filmy. Jeśli *slow cinema* stanowi zbiór technik stylistycznych, można wskazać, że *long cinema* torpeduje te techniki – i być może ważny jest tu jedynie czas trwania. Na przykład: hit kinowy pełen efektów specjalnych *Władca Pierścieni: Powrót Króla* (2003, reż. Peter Jackson) trwa 201 minut, podczas gdy *Miasto smutku* (1989), najdłuższy obraz Hou Hsiao-hsiena (dla Song Hwee Lima będącego paradygmatycznym twórcą *slow cinema*), trwa jedynie 157 minut. Jednak, jeśli *long cinema de facto* nie jest związane ze stylem (długie ujęcia, długie sekwencje, statyczna kamera itd.), lecz raczej z długością/czasem trwania filmu, można nam wybaczyć dalsze rozważania, jak długo musi trwać film, aby można było powiedzieć, że jest za długi.

Biorąc pod uwagę fakt, że dla Rogera Eberta film *To właśnie miłość* jest „za długi”, a trwa 129 minut, odpowiedź wydaje się być względna. Istotnie, zostając przy pełnometrażowych filmach, pewien dziennikarz posunął się do stwierdzenia, iż nawet 100 minut to „za długo” (d’Agostino, 2009). Jednakże trzeba wprowadzić jakieś rozróżnienie, znaleźć jakąś stałą w świecie totalnej względności, gdzie nawet pięć minut na kanale YouTube to dla wielu widzów „za długo”. Na marginesie, jak interpretować długość filmu *Logistyka* (2012, reż. Erika Magnusson, Daniel Andersson), który trwa 857 godzin? Jeszcze do niego wrócę.

Jaka jest zatem różnica pomiędzy „długim” a „za długim”? Film, który jest „za długi”, może być dowolnej długości, nawet jeśli sposób, w jaki staje się *zbyt* długi, wynika z kilku czynników, wliczając w to zabieganie widza („nie mam teraz czasu na oglądanie tego pięciominutowego wideo”), jego upodobania („nie zniosę filmu, który trwa ponad 100 minut”) czy ograniczeń przemysłowych („chcemy zaoferować naszym widzom godzinową rozrywkę w zamian za ich pieniądze, ale też chcemy pokazywać ten film co najmniej pięć razy dziennie – by móc zarobić więcej”). Podczas gdy każdy film może się okazać „za długi”, nie twierdzę, że każdy przekraczający – dajmy na to – pięć godzin, jest filmem długim. Taka deklaracja byłaby arbitralna, gdyż łatwo można stwierdzić, że pięć godzin to niedługo, a długie są jedynie filmy trwające ponad dziewięć. Bliższe mi jest ujęcie relatywne, zgodnie z którym każdy film może zostać uznany za *zbyt* długi, a dzieje się tak wtedy, gdy czas jego trwania przeciwstawia się wymogom życia w kapitalizmie. Filmy takie stanowią „problem” dla widza ze świata kapitalistycznego, a problemem tym jest obecność.

Gdy pięciominutowy film jest dla mnie za długi, oznacza to, że mam na głowie inne sprawy – zwłaszcza pracę, dzięki której zarabiam na życie. Nawet jeśli chodzi o to, że w moim czasie wolnym spieszę się na spotkanie z przyjacielem, pojęcie „za długi” nadal reprezentuje sposób, w jaki określa się i reguluje w kapitalizmie czas – to cenna, nabyta wartość, uważam, że więcej wart jest czas poświęcony na spotkanie z przyjacielem niż na obejrzenie filmu. Kiedy pięcio-, 100- czy nawet

5220- minutowy film, jak na przykład *Lekarstwo na bezsenność* (1987, John Henry Timmis IV), jest dla mnie za długi, mimo że nie mam żadnych innych zobowiązań, oznacza, że mógłbym zająć się czymś bardziej (dla mnie) pożytecznym. Istnieję przeto nie w terażniejszości, lecz myślę o czasie w ujęciu kapitalistycznym (nie o moim „teraz”, lecz o bardziej cennym, wartościowym, użytecznym itp.). Kiedy wierzę się, nie mogąc usiedzieć na filmie trwającym dłużej niż 100 minut, jest podobnie – myślę o czasie w kategorii jego wartości użytkowej. A gdy przemysł filmowy narzuca długość filmów tak, by zmaksymalizować liczbę pokazów przynoszących zysk, używa się go w kategorii wartości finansowej. Jest zatem odmierzany podług zasad kapitalizmu.

Takie wartościowanie odnosi się do licznych filmów, trwających dłużej niż przeciętnie. Peter Travers mówiąc, że „żaden film krótszy niż dwie godziny, nie ma szans na Oscara”, tym samym sugeruje, iż długość często jest kojarzona z prestiżem i nagrodami, które z kolei przyciągają widzów (por. Setoodeh, 2012). W skrócie więc: kwestie dotyczące tego, czy film jest lub nie jest za długi, krążą wokół idei „czas to pieniądz”, z Ryanem d’Agostino lamentującym w tym duchu: „zbyt wielu reżyserów [obecnie] dogadza sobie **kosztem** waszego czasu” (d’Agostino 2009, podkreślenie autora).

Ebert powiedział: „Żaden dobry film nie jest za długi. Żaden zły nie jest zaś wystarczająco krótki” (Ebert, 2005, s. 401), co wydaje się sugerować (z braku definicji „dobrego” czy „złego”), że w filmach mniej chodzi o czas jako doświadczenie terażniejszości, a bardziej jako wartość. Tak więc raczej niż angażując się całym sobą w to, co jest przede mną, gdyż to jedyna terażniejszość jaką mam, wolę zostać przeniesiony gdzie indziej. W ten sposób film, który jest za długi, jest także zbyt „terażniejszy”, być może nawet zbyt realny przez to, że nigdzie mnie nie przenosi – tym samym stając się niewartym „inwestowania” mojego czasu. Ludzie często narzekają, że jakiś film, który im się nie podobał, zabrał im „dwie godziny życia, którego już nie odzyskają”. Oczywiście nigdy nie odzyskają ani jednej sekundy swego życia, niezależnie od tego, co wówczas robili. Lecz logika jest taka, że wolą spędzać swe życie nie w obecnym tu i teraz, „wyciskając” jak najwięcej z „trudnego”, „za długiego” filmu, lecz zostać przeniesieni do nieistniejących czasów filmu fabularnego toczącego się w szybkim tempie, tam gdzie najważniejsze jest zaspokojenie pragnień, do pierwszego świata.

Jeśli uznanie filmu za zbyt długi wyraża sposób, w jaki postrzegamy/mierzymy czas w kategorii użyteczności, a więc poprzez ideologię kapitalistyczną, wówczas długim filmem może być ten, który celowo stara się ją zakłócać. Film może być umyślnie długi nie tylko z powodu używania techniki *slow cinema* (formułę pierwotnie kojarzono z twórcami nie pochodzącymi z Zachodu, choć ma ona orędowników również i na Zachodzie), ale też z powodu niedogodności dla polityk programowych kin, festiwali czy innych platform dystrybucji. Z tych powodów można twierdzić, że film trwający ponad pięć godzin z pewnością bardziej zasługuje na miano filmu długiego niż ten, który przekracza trzy godziny – wiele obrazów tej długości weszło na ekrany przynosząc zysk, łącznie z *Powrotem Króla*. Ważną

kwestią jest to, że długi film to taki, który trudno pokazać w warunkach kapitalizmu. Jednak z definicji staje się on także produkcją, którą trudno obejrzeć – pod wieloma względami – co postaram się zaraz wyjaśnić.

## Kino przerywników

Psycholog Tim J. Smith twierdzi, że w związku z ograniczeniami oka ludzkiego, przeciętny widz może dostrzec jedynie 3,8 % zawartości filmu wyświetlanego na ekranie podczas seansu (Smith, 2013, s. 186), co oznacza, że prawdopodobnie widzimy jedynie fragmenty. Jednakże niezależnie od ograniczeń fizjologicznych, i tak uniemożliwiających nam obejrzenie całości filmów, nikt z nas nie wytrzymałby seansu *Logistyki*, trwającej 35 dni i 17 godzin. Musielibyśmy robić przerwy na toaletę, wyjść coś zjeść czy też przespać się (podobno żaden człowiek nie wytrzymał bez snu dłużej niż 11 dni; por. Coren, 1998). Najwyżej kilka osób – jeśli w ogóle – było w stanie obejrzeć *Empire* (1964, reż. Andy Warhol), który trwa „jedynie” 485 minut. Te filmy trudno się ogląda i to nie tylko z powodu niestandardowego czasu ich trwania – fizycznie nie da się wysiedzieć do końca pokazu i nic z niego nie uroić. Jedynym sposobem obejrzenia tak długich obrazów w całości jest podzielenie ich na części lub oglądanie z przerwami (a także powtarzanie seansów kilkakrotnie – tak, aby „dostrzec” całość przestrzeni ekranowej, jak sugeruje Smith).

Lalitha Gopalan twierdzi, że popularne kino hinduskie to „kino przerywników”, będące rezultatem istniejącej „lawiny przerywników”, które określają jego realizację i recepcję – od cenzury wkraczającej w relacje filmowych kochanków mogące mieć zabarwienie erotyczne, poprzez piosenki i tańce rozbijające narrację, do przerw zrywających ciągłość odbioru (Gopalan, 2002). Zważywszy na to, że wiele hinduskich filmów trwa ponad trzy godziny, wyświetlanie ich z przerwami wydaje się zasadne (także tych na DVD, zwłaszcza jeśli film mieści się na co najmniej dwóch płytach). Z pewnych względów to właśnie długich filmów widzowie nie chcą lub nie mogą obejrzeć za jednym posiedzeniem – nawet gdy kino, o którym mówi Gopalan, jest komercyjne (nie jest to *long cinema* w sensie antykomercyjnym). Niemniej jednak możemy wspomóc się pojęciem przerywników zastosowanym przez Gopalan i użyć go do własnych celów. Po pierwsze, pomysł ten sugeruje rozróżnienie pomiędzy pojmowaniem czasu przez pierwszy i trzeci świat: pierwszy świat jest „zajęty” i nieobecny, gdzie indziej i kiedy indziej, podczas gdy tak zwany trzeci świat jest określany przez przerywniki, czyniące teraźniejszość namacalną (znaczący jest fakt, że zachodnia publiczność nie może znieść długości produkcji bollywoodzkich). Po drugie, przerywniki nie tylko wydłużają czas potrzebny na obejrzenie i tak już długiego filmu, ale też przedłużają nasze w niego zaangażowanie.

Mierząc się z obrazem, który trwa większość dnia lub dłużej, mógłbym nie zawracać sobie nim głowy ze świadomością, że nie będzie przerw. Lub mógłbym obejrzeć jedynie fragment – zdając sobie sprawę, że nie mam czasu czy chęci na obejrzenie całości. Jednak wiedząc, że mogę obejrzeć film w częściach, prawdo-

podobnie zdecydowałbym się na to rozwiązanie. Można to osiągnąć na kilka sposobów. Na przykład film może zostać rozcłonkowany, jak miało to miejsce z dziełem Miguela Gomeza *Arabskie noce* (2015), który wyświetlano jako trzy odrębne obrazy – co czyniło jego czas trwania (381 minut) bardziej znośnym. Tak samo można zarządzić przerwy podczas wyświetlania w kinie. Choć zaprzestano tego w Ameryce Północnej po pokazie *Gandhiego* (1982, reż. Richard Attenborough), działa się tak nadal w wielu krajach, także w Indiach, z różnych powodów (por. Hartlaub, 2003). Dla przykładu, brałem udział w pokazie *183 metrów strachu* (2016, reż. Jaume Collet-Serra) w kompleksie Cinemas NOS w centrum handlowym NorteShopping Centre w Porto w sierpniu 2016 roku – była tam przerwa, podczas której zachęcano widzów do kupna przekąsek, mimo że film trwał „jedyne” 86 minut. W międzyczasie Quentin Tarantino wstawił – jako reżyser – „przerwę” w *Nienawistną Ósemkę* (2015), trwającą 187 minut. Ponadto można oglądać film w domu lub „w drodze”, używając różnych sprzętów, w tym smartfonów, odtwarzaczy DVD czy Blu-Ray. Produkcje takie często ukazują się z przerwami, jak na przykład gdy serwis filmowy MUBI podzielił obraz Jacques’a Rivette’a *Out 1: Noli me tangere* (1971) na kilka odcinków podczas pokazów w Wielkiej Brytanii wczesnym latem 2016 roku. Każdy może też zrobić własną pauzę, zatrzymując film na krótki moment lub nawet na kilka dni. Jednak podczas gdy te przerwy mogą pomóc widzom obejrzeć długie obrazy w całości, w pewnym sensie dowodzą komercyjnej natury filmów i/lub tego, że noszą one cechy wartości użytkowej przypisywanej czasowi we współczesnym kapitalizmie. Być może komercyjny wymiar przerw – czy to zaprogramowanych czy wybranych – najwyraźniej widać, gdy przyjrzy się kinowym pauzom raz jeszcze. Podczas gdy przerwa może być dla widza długiego filmu oczekiwanym wytchnieniem, jest także – jak przy opisanym wyżej pokazie *183 metrów strachu* – pomyślana jako moment na kupienie rozmaitych przekąsek i napojów, zatem wydania większej ilości pieniędzy. Przybliża to krótka animacja *Let’s All Go to the Lobby* (1953, reż. Dave Fleischer), pokazywana w kinach i reklamująca dostępne przekąski („nic nie przebije popcornu”). Tym samym przerwa funkcjonuje nie jako możliwość wyjścia z kina, lecz jako zapewnienie, że widz po przerwie wróci, aby obejrzeć widowisko. Można twierdzić, że rozbijanie długiego filmu na łatwiej przyswajalne kawałki służy podobnemu celowi, zarazem łagodząc niewygody. Konsumpcja długich obrazów w blokach/z przerwami staje się przy tym praktycznie nie do odróżnienia od oglądania seriali „jakościowej telewizji”, które także mogą trwać od 10 do 100 godzin. Jeśli *Wampirzy* (1915, reż. Louis Feuillade) zostały podzielone na 10 odcinków trwających od 15 do 60 minut, a tylko wyjątkowo wyświetlano je w całości trwającej 399 minut, czym różni się to od oglądania serialu *Breaking Bad* (2008-2013), będącego filmem trwającym 3038 minut, podzielonym na 62 odcinki po 49 minut? W tym sensie długi film nie tyle krytykuje komercjalizm, ile wspiera go, a rolą przerw jest zapewnić kontynuację oglądania. W ten sposób wyrotowy potencjał *long cinema* zostaje ograniczony, gdyż właśnie ta długość zostaje podzielona na fragmenty, nawet jeśli wielu odbiorców seriali *quality TV* pozwoli sobie na swoisty maraton oglądania kilku odcinków/sezonów na raz, co może trwać godzinami.



Ponadto jeśli *long cinema* jest po części pomyślane jako krytyka tego, co Guy Debord określa społeczeństwem spektaklu, w którym zostajemy zredukowani do widzów-konsumentów, wówczas (konieczna) redukcja długiego filmu do możliwych do przelknięcia/strawnych kęsów również podważa tą krytykę. Zwłaszcza że to, co było niemożliwe do obejrzenia, stało się możliwe, a kolejny pokaz został skomercjalizowany i skonsumowany. Pod pewnymi względami więc obejrzenie długiego filmu w całości znosi to, co ja uznaję za jego cel.

Postaram się wyjaśnić powyższą sugestię, że długie filmy mają być niemożliwe do obejrzenia – nosi ona bowiem znamiona nonsensu. Wszystkie filmy, także te długie, pomyślane są tak, by trafić do danej publiczności w dany sposób, są więc, pod pewnymi względami, stworzone, by je oglądać. *Out 1* oraz inne filmy *long* Lava Diaza postrzegam jako frapujące; są one – dla mnie i wielu innych osób – w pełni możliwe do oglądania. Poprzez swoją długość celowo testują one granice „oglądalności” – coś, co często osiąga się dzięki ich stylowi *slow*, stojącemu w skrajnej opozycji do kina mainstreamu, bardziej przyjaznego konsumentom (szybki montaż, głośne dźwięki, jasne kolory, dużo ruchu kamery i ruchu w ogóle czy też łatwe do zrozumienia historie – nawet jeśli same w sobie są skomplikowane). Wiele z najdłuższych filmów dotyczy wewnętrznych zasad funkcjonowania kapitału, wliczając w to *Logistykę*, śledzącą podróż elektronicznego gadżetu ze Szwecji (gdzie został kupiony) przez Europę (dokąd został importowany) z powrotem do Chin (gdzie został zrobiony). Duża liczba bardzo długich filmów używa techniki *found footage* do dekonstrukcji roli, jaką kino odgrywa w społeczeństwie spektaklu, łącznie z *Zegarem* (2010, reż. Christian Marclay), będącym 24-godzinną kompilacją scen z filmów, w których pojawiają się zegary pokazujące czas od północy do północy – zaprasza tym samym widzów do refleksji nad własnym doświadczaniem czasu, zwłaszcza podczas oglądania filmów.

Jednak możliwość przerywania długich obrazów – zwłaszcza tych oglądanych w domu – niweczy wyzwanie rzucone oglądalności-w-dobie-kapitalizmu. Główna kwestia dotyczy kontroli, a w szczególności zdolności do kontrolowania czasu trwania filmu lub wyboru własnych „przerw”. Jednak oglądanie długich filmów *online* – nawet jeśli podzielonych na rozsądne bloki – często wiąże się z traceniem kontroli nad czasem, ponieważ oglądanie jest przerywane za sprawą słabego łącza internetowego. W takich chwilach doświadczanie jest przedłużane w niekontrolowany, niepożądany sposób. Te momenty – gdy długie filmy trwają jeszcze dłużej – po raz kolejny zakłócają komercyjne popędy społeczeństwa spektaklu i jego przymusu ciągłego przeliczania czasu na pieniądze.

## Spirala

*Melancholia* (2008) Lava Diaza trwa 447 minut. Jest to niestety dla większości „za długo”, aby obejrzeć ją za jednym razem – zwłaszcza jeśli niemożliwy jest wyjazd do Paryża czy Londynu (jak zostało to opisane w artykule May Adadol Ingawanji), gdzie obraz ten z rzadka wyświetlany jest w kinach czy galeriach. Wśród

niewielu miejsc, gdzie można (legalnie) go obejrzeć, jest na przykład internetowy serwis MUBI – prezentował go pod koniec 2016 roku jako część przeglądu filmów Diaza. Jednak nawet jeśli ktoś zarezerwuje sobie 447 minut jednego dnia na to, by obejrzeć *Melancholię*, wydaje się, że nikomu nie uda się tego zrobić jednym ciągiem – przynajmniej w Wielkiej Brytanii. Powodem jest – jak w doświadczeniu opisanym na początku niniejszej pracy – to, że przez problemy z połączeniem internetowym oglądanie *online* trwa dłużej niż sam film.

Gdy czyta się opis Chucka Tryona dotyczący „cyfrowej dostawy” filmów, można się pomylić i uznać, że podczas oglądania *online* nigdy nic się nie psuje (por. Tryon, 2013). A jednak jest to doznanie powszechne – obraz stopuje się, uruchamiając tryb restartowania komputera i przeklinania, jak opisano wyżej. Fenomen ten został nawet przedstawiony w reklamie filmowej zrealizowanej dla firmy cukierniczej M&M i pokazywanej w kinach brytyjskich w roku 2014: jedna czekoladowa drażetka zostaje w domu i próbuje obejrzeć film *online*, jest to doświadczenie tak frustrujące, że w końcu dołącza do swego przyjaciela (drugiej drażetki) w kinie – tym samym potwierdzając jego przewagę nad internetem.

Jest wiele powodów, przez które internet może nie działać na tyle dobrze, by dało się obejrzeć film, nie walcząc z przekłętą spiralą lub czymś podobnym. Jednak w Wielkiej Brytanii głównym powodem powolności sieci jest to, że dostawcy nie potrafią zastąpić miedzianych kabli (dostarczających sygnał ze skrzynek ulicznych do domów) światłowodami, stanowiącymi podstawę całej internetowej infrastruktury. To oznacza, że nawet jeśli dane płyną wartko przez światłowody poza domem, napotykają wąskie gardło, gdy są pod nim, gdyż miedziane kable mają limit do 80 MB/s, w porównaniu z 1000 MB/s lub więcej w sieci światłowodów (por. Garside, 2012). Innymi słowy: wiele angielskich domostw będzie miało trudności z dostępem do filmów, zwłaszcza tych o wyższej rozdzielczości, wymagających szybkiego łącza.

Chociaż powolny internet bywa irytujący, pod pewnymi względami jest to uczające doznanie. Nie jest to bynajmniej próba pozytywnego przedstawienia tego, co generalnie uważa się za problem (pierwszego świata), poprzez porównanie doświadczenia do surrealistycznego eksperymentu oglądania (jak wtedy, gdy André Breton zasłaniał sobie oczy podczas pokazów filmowych – spirala, jako awaria, mogłaby być dobrze spożytkowana). Raczej moment, w którym kiepskie połączenie przerywa oglądanie filmu – tym samym czyniąc film długi jeszcze dłuższym – ukazuje mediacyjną naturę naszych związków z czasem, czy też jak czas w kapitalizmie jest odmierzany nie przez teraźniejszość, lecz poprzez media. Innymi słowy: utrata kontroli nad czasem pokazuje nie tylko całkowity brak jakiegokolwiek kontroli, lecz również to, iż nasz czas jest nadzorowany przez media – w ten sposób, że realność i teraźniejszość przerw są dla nas nie do przyjęcia. Jak zobaczymy, iluzoryczne przekonanie, że panuje nad czasem (iluzoryczność ujawnia się, gdy pojawiają się niezamierzone przerwy), wymaga najpierw fetyszyzacji maszyny.

Film przestaje działać, a ja się złączę, przeklinając dostawcę internetu, mój

komputer oraz stronę udostępniającą film. Atakując aparaturę – słownie lub fizycznie – pokazuję, że nie za bardzo rozumiem, skąd się biorą obrazy, ani jak się przede mną ukazują (moje wrzaski z pewnością nie polepszą jakości łącza). Zwracając się do komputera/internetu/strony internetowej tak, jakby to była żywa osoba (mówię do niej/niego), ujawniam, że postrzegam aparaturę jako fetysz, lub, jak to opisuje Achille Mbembe, „obiekt, który chce być bardziej uświęcony; pożąda władzy i zmierza do bliskiej, intymnej relacji ze swym użytkownikiem” (Mbembe, 2001, s. 111). Moja bezsilność wobec komputera, a być może wobec kina jako takiego, ujawnia sposób, w jaki władza przekazywana jest przedmiotowi („pożąda władzy”). Dzieje się tak z komputerem – podobnie z kinem – dlatego, że pomagają nam zrozumieć świat, a aparatura staje się miernikiem tegoż. Kiedy nie rozumiemy świata, zasięgamy porady, mentalnej i fizycznej, u aparatury.

Ten proces fetyszyzacji manifestowany jest poprzez sposób, w jaki myślimy o filmach, gdy stajemy twarzą w twarz z jak najbardziej realną sytuacją, która nas przerasta (na przykład licznymi relacjami naocznych świadków ataku na World Trade Center w Nowym Jorku dnia 11 września 2001 roku, którzy czuli się tak, jakby oglądali koszmarny film; por. Schaffer, 2001). Może go też manifestować to, że sprawdzamy nasze kieszonkowe komputery i smartfony za każdym razem, gdy dopadnie nas upiorna rzeczywistość zwana „teraźniejszością”.

Oto jak media stały się miernikiem czasu: zderzony z teraźniejszością, z obecnością, wyobrażam sobie inną przestrzeń lub inny czas, dokąd udaję się mentalnie (myśląc o mediach), lub fizycznie (konsultując się z moją maszyną/aparaturą). W obu przypadkach unikam teraźniejszości na rzecz innych czasów zawartych w mediach.

Jak na ironię filmy *long* po części używają mediów przeciwko samym sobie: postawiony przed filmem, który jest nie do zniesienia, konfrontuję się nie tylko z wyobrażoną obecnością zawartości medium – obrazami z innego czasu i przestrzeni – ale też z samą obecnością tego medium. Redukując obraz do łatwo konsumowanych kawałków, jak choćby wtedy, gdy ogląda się na przykład fragmenty *Melancholii* na MUBI, cel ten jest cokolwiek podważany. Jednak kiedy kiepskie połączenie internetowe sprawia, że ten łatwy do przeżucia kawałek rozciąga się jak guma i trwa dłużej niż powinien, po raz kolejny staję w obliczu obecności medium oraz tego, jak media pomagają mi unikać obecności i szukać wynegocjowanego i zmierzonego czasu kapitału. Czas to pieniądz, a odkąd czas to pieniądz, lepiej żeby był zabawiany przez ten czas – po to, abym zapomniał, ile mnie to kosztuje. W ten sposób medium staje się jak fetysz, który został „uświęcony”. Wchodzimy z nim w „intymną relację” – co do której wierzymy, że nad nią panujemy, a która wydaje nam się obraźliwa, kiedy wymyka się spod kontroli.

Ta potrzeba kapitalistycznej kontroli wyraża się poprzez sposób, w jaki ktoś czuje się „sponiewierany” przez kogoś (stronę internetową, dostawcę internetu, producenta komputera), gdy sprzęt nie działa tak, jak powinien. Przez tą usterkę odczuwamy obecność sprzętu/nośnika i rozumiemy, że nasz czas jest zapośredni-

czany. Ujmując to inaczej: wtedy, gdy maszyna nie spełnia naszych żądań, dociera do nas, że to my jej podlegamy. Fetyszyzujemy maszynę, która pomaga nam zrozumieć, czy raczej uniknąć realności obecności. A jednak gdy maszyna wykazuje coś na kształt własnej woli (odmawiając zrobienia tego, czego od niej wymagamy), momentalnie jej nienawidzimy i stajemy się wobec niej agresywni w myślach, słowach, a nawet uczynkach. Być może ta antropomorfizacja maszyny ujawnia mechanizację ludzi, co również jest miernikiem kapitalizmu.

Dlatego, mimo że można by ją znienawidzić, usterka maszyny/sprzętu/kina, konfrontuje nas z naszym ciągłym zabieganiem. Z tym, że nasze życie ulega pierwszemu światu, kapitalistycznej ideologii biznesu i z tym, że czas jest postrzegany przez media jako biznes – przemysł rozrywkowy to chyba najbardziej poważny aspekt kapitalistycznego świata biznesu, jak wskazuje nasze oburzenie na fakt, że sprzęt nas nie zabawia. Ta frustracja, gdy odczuwamy nie uległość, lecz inność sprzętu, to prawdopodobnie bardziej radykalne wyzwanie niż oglądanie długiego filmu bez zakłóceń – nawet jeśli ten ostatni na ogół również dąży do tego, by skonfrontować nas z sensem obecności zapośredniczonej, jak również z krytyką pracy kapitału (jak w przypadku filmu *Logistyka*). Dobra praca sprzętu podczas oglądania długiego filmu nadal wymaga jego poddaństwa, które tak naprawdę jest naszą sfetysyzowaną służalczością wobec aparatury spektaklu, a bardziej ogólnie: wobec kapitału. Kiedy sprzęt zawodzi, jest niesforny czy nieposłuszny, paradoksalnie ta fetysyzacja zostaje zdemaskowana.

W pewnym sensie więc awaria sprzętu przypomina nam nie o jego poddaństwie wobec nas, lecz o naszym wobec niego. Wiąże się to z poczuciem upokorzenia, gdyż nasze pełne pychy przekonanie o wyższości nad sprzętem okazuje się fikcją. Nie panujemy nad nim wcale. Jesteśmy raczej niewolnikami kapitalistycznego przelicznika/wyceny czasu na pieniądze („biznes”) i zdajemy sobie z tego sprawę. Świadomość naszego poddaństwa została ujawniona, nie zaś cichaczem zignorowana poprzez użycie mediów, które mają nam służyć właśnie do tego, by uniknąć rozpoznania naszego poddaństwa. To z powodu wstydu związanego z ujawnieniem naszego poddaństwa pospiesznie przyznajemy, że natura naszego problemu, naszej irytacji z powodu źle działającego internetu, należy do kategorii tych z pierwszego świata. W wyznaniu, że jest to „problem pierwszego świata”, wyraźnie pokazujemy, że zainwestowaliśmy i jesteśmy skłonni do podtrzymania owego status quo – świata podzielonego na co najmniej trzy części, gdzie pierwszy i trzeci nie są ze sobą połączone, współzależne ani też (za Karen Barad, 2007) powiązane. Zamiast tego są odseparowane i hierarchiczne tak bardzo, że wymyśliliśmy mglisty „drugi świat” działający jak bufor, by nie pozwolić im ścierać się ze sobą i tym samym przypominać o swym istnieniu. To wyznanie o „problemie pierwszego świata” świadczy o naszym wstydzie: wiemy o zależności naszego pierwszego świata i o tym, że my, którzy go zamieszkujemy, jesteśmy podlegli trzeciemu, a nie na odwrót. To wyznanie pojawia się, gdy jednocześnie zaprzeczamy tej gorzkiej prawdzie (mówiąc, że trzeci świat to nie nasz świat, i że nasz świat jest podzielony na trzy części i nie stanowi jedności) i zapominamy o niej (ignorując trzeci świat i woląc spoglądać na nasze maszyny).

Gdy komputer „pyskuje”, to tak, jakbyśmy słyszeli głosy osób z trzeciego świata, które wydobyły miedź, silikon czy inne materiały potrzebne do zbudowania tej maszyny, już nie mówiąc o tych pracujących w fabrykach, montujących płyty obwodowe serwera. Awaria komputera to jak gdyby trzeci świat „pyskował” – przypominając nam, tym z tak zwanego pierwszego świata, że stworzyliśmy ten podział na trzy części („problemy pierwszego świata”) i że używamy naszych mediów nie po to, żeby się zmierzyć z rzeczywistością, lecz by od niej uciec. Przypomina nam o marzeniu, by żyć nie w czasach wyzysku, lecz w świecie fantazji i fikcji. Jeśli filmy długie, tak jak *Logistyka*, próbują ujawnić te procesy poprzez nieznośnie długi czas trwania, kiedy filmy długie trwają jeszcze dłużej jako efekt słabego połączenia internetowego, wówczas przypomina się nam o możliwości podobnej „awarii” mającej miejsce, gdy ci z trzeciego świata – podobnie jak komputer – odmówią posłuszeństwa, zbuntują się.

Traktowanie maszyny jak człowieka (krzyczenie na nią) przypomina nam o traktowaniu ludzi jak maszyny (bycie nieposłusznym nie jest tolerowane i powinno być stłumione), o poświęceniu ludzi dla maszyn czy aparatury, o kapitalizmie (życie osób z trzeciego świata nie powinno sprawiać problemów tym z pierwszego świata). Niech nasze poczucie winy i wstydu sprawi, że zamiast stawiać maszynę ponad ludźmi, postawimy człowieka ponad maszyną. Nie dzielimy świata na trzy – zobaczymy go jako jedną całość. W ten sposób, być może #problemy pierwszego świata pokażą nam, że jesteśmy #jednym światem.

*Z angielskiego przełożyła Anna Ratkiewicz-Syrek*

*Translated and published by the kind permission of William Brown.*

*Przekład według Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image. Vol 4, No. 2 (2017)*

## **Bibliografia:**

Acuna, K. (2013). *Why Movies Today Are Longer Than Ever Before*. „Business Insider”. <http://www.businessinsider.com/movies-are-getting-longer-2013-1?IR=T> (dostęp: 3.01. 2017).

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Coren, S. (1998). *Sleep Deprivation, Psychosis and Mental Efficiency*. „Psychiatric Times”. <http://www.psychiatrictimes.com/articles/sleep-deprivation-psychosis-and-mental-efficiency?pageNumber=1> (dostęp: 3.01. 2017).

d’Agostino, R. (2009). *The 90-Minute Movie: Because 80 Minutes Is Too Short, and 100 Is Too Long*. „Esquire”. <http://www.esquire.com/news-politics/a6467/best-shortmovies-100809/> (dostęp: 3.01. 2017).

De Luca, T., Nuno Barradas J. (red.). (2015). *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Debord, G. (1995). *The Society of the Spectacle* (tłum. D. Nicholson-Smith). New York: Zone Books.

- Ebert, R. (2005). *Roger Ebert's Movie Yearbook 2005*. Kansas City: Andrews McMeel.
- Garside, J. (2012). *Why Britain's broadband is heading for the slow lane*. „The Guardian”. <http://www.theguardian.com/technology/2012/may/07/broadband-britain-heading-slow-lane> (dostęp: 27.05.2015).
- Gopalan, L. (2002). *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*. London: British Film Institute.
- Hartlaub, P. (2003). *Longer movies, bigger drinks and no intermissions equal a new kind of epic struggle in the theater: one bowl to rule them all, and in the darkness bind them*. „SF Gate”. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/Longer-movies-bigger-drinks-and-no-intermissions-2508121.php> (dostęp: 3.01.2017).
- Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London: Wallflower.
- Lim, S. H. (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony* (tłum. A.M. Berrett, J. Roitman, M. Last, A. Mbembe, S. Rendall). Berkeley: University of California Press.
- Schaffer, B. (2001). *Just Like a Movie: September 11 and the Terror of Moving Images*. „Senses of Cinema”. <http://sensesofcinema.com/2001/terror-disaster-cinemaand-reality-a-symposium/schaffer/-1> (dostęp: 4.01.2017).
- Setoodeh, R. (2012). *Why are 2012's holiday movies so damn long?* „The Daily Beast”. <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/12/17/whyare-2012-s-holiday-movies-so-damn-long.html>. (dostęp: 3.01.2017).
- Smith, M. (2016). *„American Honey” is beautiful but too long*. „Tulsa World”. [http://www.tulsaworld.com/scene/moviereviews/movie-review-american-honey-is-beautiful-but-toolong/article\\_6360d592-bbc9-5cc5-ad4d-4a8c805f330e.html](http://www.tulsaworld.com/scene/moviereviews/movie-review-american-honey-is-beautiful-but-toolong/article_6360d592-bbc9-5cc5-ad4d-4a8c805f330e.html). (dostęp: 3.01.2017).
- Smith, J. T. (2013). *Watching You Watch Movies: Using Eye Tracking to Inform Cognitive Film Theory*, [w:] A. P. Shimamura (red.), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. New York: Oxford University Press.
- Tryon, C. (2013). *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick: Rutgers University Press.

## #firstworldproblems: When Long Films Last Even Longer

The aim of this essay is to identify the ways in which long films might be seen to constitute a challenge to the capitalist ideology that underwrites much of contemporary life. I shall do this not by identifying what makes a long film long, but by working with the very relativity of the term (it is not that all movies over, say, three hours in length are ‘long’). That is, I shall argue that a film becomes ‘long’ when it contradicts the demands of contemporary life under capitalism. I shall then explore to what extent this contradiction always holds if all films are, regardless of running time, spectacles of a sort, and thus not a challenge to, but a critical component of life under capitalism. Finally, I shall suggest that it is when films are unnecessarily longer than they should be, e.g. when the internet is not working for online film viewing, that we have perhaps the most powerful challenge to the ‘busy’ ideology of life under capitalism.

**Keywords:** long films, slow cinema, third world, capitalism.



**Varia**

# Thomas Elsaesser

University of Columbia

## Trapped in Amber: The New Materialities of Memory

### Cultural Memory and Historical Topographies

The New York art critic Hal Foster once observed: “We still find it difficult to think about history as a narrative of survivals and repetition”, yet we increasingly have to come to terms with a “continual process of protension and retension, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts” (Foster, 1994, p. 30). Foster does not name film and photography, with *their* uniquely haunting time-warp effects on our conception of history as a linear sequence, connecting effects to causes. But Foster clearly alludes to the relays of countervailing temporalities that the prevailing ubiquity of photographic media has engendered. Cinema, after all, defies time by what I would like to call its *uncanny ontology*: simulacra of life at its most vivid, moving images always document what is not yet dead but neither quite alive. This unresolvable tension between rewind and replay, between presence and absence, between life preserved and the kingdom of shadows has profoundly altered our understanding of what history is, just as the same tension between original and copy, between reconstruction and the replica, dominates our thinking today about the status of art and of historical artefacts, in our post-auratic era that nonetheless craves for authenticity, and for “keeping it real”.

Damien Hirst’s controversial exhibition, on show in Venice in 2017, called *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*<sup>1</sup> is both a suitably baroque (and bom-

<sup>1</sup> Reviews of the controversy caused by Damien Hirst’s exhibition can be found here: <https://hperallergic.com/391158/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-venice-punta-della-dogana-palazzo-grassi/>

<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-created-fake-documentary-venice-show-can-see-netflix-1192922>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/06/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-titanic-return>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-venice>



basic) treatment of these topics of the simulacrum, and a slyly mischievous middle finger cocked at the art-world and at academia, for wrestling so earnestly with such questions as the ethics of restoration and preservation, of how to tell appropriation from plagiarism, how to distinguish the reproduction from the copy, the replica from the fake, and what the emotional difference is between the mass-produced souvenir in the gift shop and the priceless collector's item: all categories that – as Walter Benjamin already recognised – had become highly problematic if not obsolete in the age of reproducibility, of which he saw photography and film as unmistakable harbingers and inevitable disruptions. The implied suspension of epistemic boundaries between different orders of reality and reference has only become more explicit, indeed self-evident with digital imaging and 3-D printing. Yet the questions this poses about truth and verification, visibility and evidence have lost none of their slippery intractability for philosophers, art historians and, indeed, film scholars.

In what follows, I may be doing no more than, yet again, demonstrate this frustrating intractability, as I try to clear a path through what the impact has been of moving pictures on history and memory, as we make sense of obsolescence and nostalgia, document and proof, testimony and traumatic forgetting. I want to start with an observation – or a claim – namely, that the coexistence in the 20<sup>th</sup> century of cinema and of 19<sup>th</sup> century historicist consciousness has produced two unsettled but interrelated crises: it has turned into a truism *the spatialisation of time* which was already well under way with Einstein's relativity theory versus Bergson's time as duration, and secondly, it has begun to substitute for our notion of linear causality such terms as *contingency*, *chance*, *chaos theory* and *stochastic series*.

Taken together, the spatial turn and the crisis in causation have challenged the hegemony of history – which the 19<sup>th</sup> century had discovered as the relentless force of destiny (Hegel's world spirit), or had celebrated as the engine driving human progress (Marx). More specifically, spatial time and contingent non-linearity have deconstructed history into competing but also complementing centres of more entropic forms of energy, identified with the *archive and archaeology* as the “materialisations of memory”. But there is also *associative memory and dissociative trauma* – what we might call the “immaterialisations of memory”.

Given my topic, I want to approach *history as time spatialised* under the heading of *cultural memory*, and *history as the archive* under the heading of *historical topographies*, suggesting that a concept such as obsolescence might combine, or may even reconcile the *locatedness* of topography with the new *materialities* of memory.

Cultural memory has been extensively studied by Aleida Assmann (Assmann, 2012), but as a particular spatialisation of time it is now most often associated with Pierre Nora and his idea of *lieux de mémoire*, that is: *sites of memory* (Nora, 1984) His seven-volume edition of the memorial spaces of France (1984-1992) has helped to redefine Maurice Halbwachs' notion of collective memory (Halbwachs, 1992) by specifying public memory's practices in much more topographic and regional

detail, as well as in its various discursive manifestations. Nora has not only shown how cultural memory intersects with the public lives of collectives, but how it *materialises time* as it shapes individuals' sense of origins and 'roots' across shared symbols. "A *lieu de mémoire*", Nora says, "is any significant entity, whether material or non-material in nature, which by virtue of human will or by the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community" (Nora, 1996, p. XVII)

These *lieux de mémoire*, (Nora, 1989, p. 7) famously include not just what we would expect to find, namely the built spaces of collective experiences, such as monuments, museums, cathedrals, cemeteries, statues or memorial sites. *Lieux de mémoire* extend also to practices such as public holidays, festivals, celebrations, rituals, and even to proverbs, clichés and common turns of phrase that have been passed on from one generation to the next, and across which people communicate with each other their sense of belonging, or simply their longing for belonging.

Against Nora's intentions, or even in contradiction to his declared aim, the term *lieu de mémoire* has been appropriated by others in at times controversial contexts, making it a rallying cry for a new kind of populist nationalism, when he may have intended it as a warning. Instead of the generally positive connotations the term has acquired, Nora was more cautious and critical, seeing in *lieux de mémoire* – and especially the memory discourses that came flooding in – a potential takeover bid and threat to the craft of the practising historian.

But it has also inspired writers interested in the memory-function of modern commodities and communication-technologies. Those fascinated by the affective power of the common symbols of consumer-society, from classic Coca-Cola bottles to bell-bottom trousers, from 1950s pop songs to tag lines from cult movies, such as *Taxi Driver* or *Casablanca*, have found in *lieux de mémoire* a respectable catchphrase and useful antidote, with which to counter the disparaging associations of 'nostalgia', 'obsolescence', 'kitsch' or 'retro-fashion'. Being located in time, while also marking the passage of time, such a *lieu de mémoire* can become the embodied form of a battle against forgetting, in the very medium of forgetting, namely ephemerality and fashion, popular culture and mass-production, accumulation and waste.

Nora's cultural memory as *lieux de mémoire* allows me to introduce my second critical term, namely *historical topographies*, which has in common with cultural memory the language of sedimentation and layering, of the past retrieved, recalled, recovered and recollected, as the salvage of secrets, of lost opportunities and of sunken treasures. This may seem paradoxical in the case of cinema, now more often studied as an art of touch and transparency, of surface and skin. But consider James Cameron's *Titanic* and Damien Hirst's *Wreck of the Unbelievable*: their blockbuster spectacles dramatise the virtual presence of the past with metaphors that emphasise the materiality of time, whose visual evidence are shells and crustaceans. When not recovered from the ocean floor, buried in sand, or encrusted

with barnacles, it is as fossils come to life, in the shape of embalmed mummies, conserved in peat, like the bog-people, or trapped in amber, and kept intact in permafrost that we experience *history's imprint and trace*, combined with the *preserved materiality and site-specific location of the object* itself.

It is therefore no more than following in the footsteps of André Bazin's "change mummified" (Bazin, 1960) – who incidentally paid as much attention to the cinema as *trace*, as he did to the cinema as *window* – if one were to argue that barnacles, bogs and glaciers are the natural "media" of historical topographies, of which photography and film would be the cultural extensions, in contrast to the usual genealogies of celluloid that start with wax tablets, clay cylinders, scrolls and paper: symbolic notations rather than the preserved imprint of the objects themselves.

To claim that the different tenses and temporal registers of *visual media* (for instance, what Roland Barthes called "the future anterior" of photography) (Barthes, 1981, p. 96) have affinities with the archaeological media of 'freezing' time, such as amber, peat or ice, is to align cinema more plausibly with the material immateriality of Pierre Nora's *lieux de mémoire*. But it is also a reminder of the oxymorons hidden in terms such as 'cultural memory' and 'historical topographies', when applied to moving images. The idea of cinema as an archaeo-topological medium – one way to come to terms with its uncanny ontology – not only revives debates about stillness and movement and of movement stilled, but also risks the conflation of categories that used to be separate and even opposed to each other, such as 'memory' and 'history'. The same goes for the opposition of 'culture' and 'nature', which the radical egalitarianism of the camera has also levelled – think of Jean Epstein's definition of *photogénie*: "I would describe as photogenic any aspect of things, beings or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction".<sup>2</sup> It is important to note the equivalence that Epstein draws between "things, beings or souls". Even more clearly, the once considered fundamental nature/culture divide has been rendered all but obsolete due to the expanded scale and impact of human activity on the planet. The oxymoronic element in a term like historical topographies, mixing the man-made and the geological, can draw attention to these different kinds and time-scales of agency, and therefore reflect the recognition that humans are henceforth in charge of – and hence responsible for – nature as well as culture: which inaugurates the macro-historical time of the *anthropocene* (identified by the massive statistic increase over the last 100 years of such – more or less randomly chosen – indices as: CO<sup>2</sup> concentration, water use, species extinction, number of motor vehicles, loss of forests, increase in paper use and trans-border foreign investments).

But the *anthropocene* might well include what Harun Farocki once identified as one of the effects of filmmaking, and in particular, of documentary in the age of

<sup>2</sup> Quoted in Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism 1907-1929* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 314.

surveillance, namely: “cameras circling the globe that make the world superfluous” (Elsaesser, 2004, p. 189) – pointing to a sort of mutually determining loop of creative destruction, where what cameras capture and preserve, they also downgrade to the status of the prop or pretext. Such preservation cannot but destroy what it sets out to rescue, because when the world opens itself up to ubiquitous visibility, people and places risk existing merely in order to end up as images.

The cinema as cultural memory and historical topography could therefore be regarded as a kind of “transitional object”, a comfort blanket that eases our transition from humanism to post-humanism. The uncanny ontology would be the uncanny valley of the “humanist” side of the divide, while what I just called cinema’s archeo-topological definition looks at the same transition between Holocene and Anthropocene from the heights of algorithmic cinema – each indexing the different relations we now have to the world, following the end of ‘grand narratives’ and other Enlightenment teleologies of progress, and thus also of history as we commonly understand it.

Being less the ‘first draft’ and more the ‘small change’ of history and also the ruin of these grand narratives, cinema as cultural memory comprises all kinds of micro- and macro-histories, many of which tend towards ‘traumatic’ narratives, for instance, making the Holocaust the most emblematic (and problematic) of cinema’s historical topographies, as Farocki’s *Images of the World and Inscription of War*, and Georges Didi-Huberman’s conflict with Claude Lanzmann over four Sonderkommando photos have shown (Didi-Huberman, 2004).

Another effect of the demotion of history, this time less through cinema as cultural memory, and more as a consequence of the culture/nature collapse, is the revival of the belief in all manner of non-human agencies, now going under the name not of God or Manifest Destiny, but – to quote Quentin Meillassoux once more: the philosophical “necessity of contingency” (Meillassoux, 2008) or technological singularity – pointing in the dystopic direction of a seemingly inevitable bio-digital fusion.<sup>3</sup>

One is reminded of W. G. Sebald’s musings on the latency effects of the bombing raids on German cities in the last months of World War II, published in English under the suggestive title *On the Natural History of Destruction*.<sup>4</sup> Sebald’s name, of course, stands for the very idea of cultural memory and historical topographies in contemporary literature, at the interface between writing and photography, the map and the walk, the archive and the archaeological excavation. It will be remembered that Sebald’s *Rings of Saturn* forged a new compound of nature and history, “exploring places and setting them in time”,<sup>5</sup> re-mapping Norfolk and Suffolk,

<sup>3</sup> For an account of different kinds of agency, see Andrew Pickering, *The Mangle of Practice* (Chicago: Chicago University Press, 1995).

<sup>4</sup> W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction* (New York: Random House, 2003).

<sup>5</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/m/memory-maps-about-the-project/> paraphrasing W.G. Sebald, *The Emigrants* (New York: New Directions, 1996)

with his own body, which has become the medium of elation and fatigue. By walking, as well as by deploying his bookish erudition, Sebald discovered everywhere the memory traces of past histories, broken off trajectories and signs of small or momentous human endeavours that may or may not have begun in an abandoned, forgotten, or unrecognisably transformed patch of land.

Sebald is the inspiration behind a project by the British writer and academic Marina Warner, on *Memory Maps*, at the University of Essex and the Victoria and Albert Museum. To quote from Warner's prospectus:

A new genre of literature has been emerging strongly in recent years. Writers combine fiction, history, traveller's tales, autobiography, anecdote, aesthetics, antiquarianism, conversation, and memoir. Mapping memories involves listening in to other people's ghosts as well as your own.<sup>6</sup>

Warner identifies a number of general concerns which she sees focalised in the memory map, each sedimented and fragile, each persistent and ephemeral: she singles out the concerns with "identity and belonging" and those of "ecology and stewardship", both of which "are inter-connected through memory and through the stories we use as compass bearings".<sup>7</sup>

A similar but earlier foray into "cultural memory as historical topography" was undertaken by Simon Schama, with his 1995 book *Landscape and Memory*. Schama kept the two sides in focus: how much landscape has shaped human history and indeed human society right up to the present, and the inverse, how much of 'nature' as we perceive it today – and as poets and painters have celebrated it for the past 500 years – is actually the product of centuries, indeed millennia of human intervention and the shaping power of farmers, warriors and civil engineers (Schama, 1995).

## The Sun Island

On a much smaller scale both temporally and geographically, but partly inspired by Nora, Sebald and Schama, I tried in my film *The Sun Island* to reconstruct, but in the end also to invent, what might be called the memory map of an "*île de mémoire*", based on an actual island located not far from Berlin, where – to quote Marina Warner, "ecology and stewardship" were "interconnected with memory and stories".<sup>8</sup> This particular *lieu de mémoire* appeared to the eye as a site of seemingly pristine nature but turned out to be a site that bears its own scars and traces of lived history. It is a place to which the phrase 'natural history of destruction' applies, just as it confirms Simon Schama's case of a landscape that has shaped several

<sup>6</sup> Marina Warner, 'What are Memory Maps': [http://www.vam.ac.uk/activ\\_events/adult\\_resources/memory\\_maps/what/index.html](http://www.vam.ac.uk/activ_events/adult_resources/memory_maps/what/index.html)

<sup>7</sup> *ibid.*

<sup>8</sup> Marina Warner, 'What are Memory Maps' (see above)

generations of lives. Their relentless work was dedicated to making nature into culture, but in nature's name, recycling city waste in order to gain land and make it fertile, even as nature *unmade* and reclaimed this cultural topography once more, thanks to its own relentless work upon human structures, once the humans had been forced to leave the land they had so assiduously cultivated.

In the course of plotting these slow cycles of regenerative destruction, I discovered several other cycles of value creation and value destruction, binding together nature and culture, and – to my surprise – it turned out that the photographs, the letters, the administrative records and home movies from which I had to piece together the story of the *Sun Island*, in fact prolonged this transferral of decay and regeneration, insofar as especially my father's home movies and my grandmother's letters gave another twist to the human history/natural history interface, when I began to restore decaying film stock and to decipher Gothic script. Digitising both the images and the letters added another layer to the value exchange. The gain in legibility was a loss in authenticity, but as we shall see: it is invariably the intervention of a new technology that confers added value to an object's obsolescence.

The Sun Island as a *lieux de mémoire* is intimately linked to another historical topography: Berlin. It has engendered its own cultural memory, made up of images and music, buildings and ruins, clichés and discoveries, fiction and critical discourse. As almost everyone writing about Berlin notes, it is a very peculiar kind of chronotope (Bakhtin, 1981). In fact, ever since the 19<sup>th</sup> century, Berlin has been a city of multiple temporalities, and of diverse modalities: virtual and actual, divided and united, created and destroyed, repaired and rebuilt – for instance, if one looks at the Potsdamer Platz in 1925, in 1945 and again in 2005. Living in a perpetual *mise-en-scène* of its own history, a history it both needs and fears, it both reinvents and disowns, Berlin is a city of superimpositions and erasures, full of the ghosts and 'special effects' that are the legacy of Nazism and Stalinism, obliged to remember totalitarian crimes while still mourning socialist dreams.

Mindful of these peculiar temporalities, some of which only apply to Berlin, my project was eccentric in two distinct ways: it situated itself geographically at the very boundary of the city, while nonetheless unthinkable without its proximity to the city, and secondly, unlike Berlin, reinventing – in stone, glass and steel – the memory it has of itself, my island chronotope had to remain a ruin-in-progress. Rather than use the living memory preserved in the movies as a blueprint for its physical restoration, the project was always intended to be imaginary, in the precise sense of treating the images as the primary reality, of which the actual site, the island such as it exists as I visited it, was now no more than a 'sediment' or material residue, however lush and verdant the island vegetation, and however fresh and teeming with fish, the waters that surround it.

In other words, the project was the exact opposite of an act of nostalgic recovery and re-enactment, and more a way of testing the limits of the evidentiary truth that historical films and photographs now claim for themselves. If images are the

tangible record of a physical site, as well as evidence of a moment in time, then old movies, with their now intensely felt materiality, are also a lure and a ruse. They have, for the past century, created and fashioned, fortified but also falsified memory and turned it into our history – from which there is no escape back into mere books or written documents. Quite problematically, as cultural and political artefacts, some film clips have assumed a separate reality-status, often becoming iconic – the Zapruder film of the Kennedy assassination, the Rodney King beating, student protests at Tiananmen Square – that is, more palpably real and authentic than the place and the moment to which they owe their existence. The fact that sometimes they confer a *reality of presence* to events and places which without the photographic record, might never have ‘existed’ – the reverse of what I said about the world existing only to end up as ‘image’ – this precarious presence gives their preservation (and by extension, their interpretation) a special, ethical charge.

Such an ethical imperative Marina Warner calls “stewardship” and it applies with special force to film, one of the most physically fragile and yet imaginatively powerful archives of such ‘presence’. It raises further ethical dilemmas, to do with stewardship as a form of trust, nowhere more so than in my particular instance, where some of the materials that I depended upon for the *Sun Island* film do not belong to the public domain, but are in every sense ‘private property’: not only is the island private property – and the present owner might still sue me for trespassing – but the home movies and amateur photographs, which I complemented by drawing on personal correspondence, love letters and poems, concern public persons at moments when they were at their most intensely private selves.

Yet the realities they document also belong to a collective ‘history’, insofar as these letters and movies, these literary and photographic tokens of friendship and rivalry, of courtship and passion, tragedy and trauma, are also the only extant evidence and testimony to an ‘experiment in living’, a project of sustainability and of the circular economy that was meant to be emulated, propagated and made public. In both inspiration and implementation the island experiment decidedly belongs to the history of Berlin modernism, to the point where one family’s filmic memories become themselves a historical topography.

### **From History to Memory and from Memory to Trauma**

Notions such as the *lieux de mémoire*, the memory map, and the chronotope are symptomatic of the way cultural memory in the form of amateur movies, found footage and family photographs has become so popular, but also why its inflection towards the personal and the subjectively felt, is such a conspicuous challenge to history. If ‘history’ is what takes over from ‘memory’ precisely at the point where the past is no longer embodied in a living substance, but only accessible through the material traces that an event or a person has left behind, then the emergence of recorded sound and moving images since the beginning of the 20<sup>th</sup> century has confronted this conception of history with the conundrum with which I began:

namely that recorded sound and moving images are both more than mere traces and less than full embodiment of past events. They have the power of conjuring up living presence, while also remaining mere echoes and shadows of what once was. In the cinema, the past is never really passed, so how can it become history? Moving pictures, whether fictional or documentary, whether whole or in bits and pieces, are both lost to life and yet survive the death of what they display. Their ghostly presence and after-life is intimately linked to what we understand by memory today. Indeed, as mentioned, I would go further and claim that historical footage, especially found footage and amateur film, is by its very nature closer to trauma, experienced as a past event that will return, unannounced, with the full force of the lived instant. The suddenness of the encounter with such a past, brought back to life, requires its own kind of “working-through” – be it in the form of montage, as in the found footage films of Bruce Connor, Peter Delpout, Bill Morrison or Peter Forgacs, or be it by way of personal narratives, as in the films of Ross McElwee and Alan Berliner.

These once marginal avant-garde practices have increasingly moved to the centre, occupying – as on-line *video-essays* or essay film – an increasingly important place in teaching, filmmaking and installation art. More than a passing trend, it suggests yet another coping strategy: For could it be that our tendency to now privilege memory over history, as more authentic and truthful, and to associate memory invariably with trauma, is in fact our way of “working through” not only the many man-made disasters of the 20<sup>th</sup> century, but also coming to terms with the fact that any history of the 20<sup>th</sup> century must henceforth dig into the archives of its mechanically and electronically produced sounds and images? Archives for which we are only beginning to find the narratives that make sense of their holdings, narratives that can speak to the losses and integrate the gaps, but also narratives that ‘manage’ the often haphazard accumulation, and ‘filter’ the sheer abundance and diversity of the film materials that have survived and been passed down to us.

If the historians’ working cycle moves from testimony and living memory to history with a capital H, there is another cycle – one that includes these sound and image archives – that moves from history back to collective memory, and from collective memory to individual trauma, that is, memory which displays the symptoms of trauma: the non-linear persistence of unprocessed experience.

## Obsolescence

In the confrontation with the sensory overload of mechanical and electronic images, but also in the face of traumatically disruptive technologies, the term ‘obsolescence’ has made an unexpected re-appearance as the code word for the undead-ness of moving images and other phenomena that refuse to join the natural cycles of decay and renewal.



What is unexpected about this re-appearance is that ‘obsolescence’ has not only caught the attention of digital media historians, but also of the art world. In the process, it has significantly changed its meaning, enlarging its semantic and evaluative range. From being a negative term within the technicist discourse of ‘progress through creative destruction’, it became a critical term in Marxist discourse, when designers and marketing people advanced the principle of planned obsolescence, while critics of consumerism in the 1950s, such as Vance Packard, attacked such built-in obsolescence as both wasteful and immoral (Packard, 1960).

As both a cover for an all-too-readily assumed (and consumed) nostalgia for several kinds of pre- or proto-cinematic golden ages, and as an expression of more conflicted ways of coping with the utter presumption of the new, obsolescence might seem at first glance to fetishise the ‘first machine age’ of cinema (i.e. its apparatus side), in a gesture that melds the superiority of hindsight with the secret envy of lost innocence.

However, the meaning of obsolescence has once more shifted: it has entered the realm of the positive, signifying something like heroic resistance to relentless acceleration, to the tyranny of the “new”, just as “glitch” is now the name for resistance to relentless digital perfection. In the process, obsolescence has become the badge of honour of the no-longer-useful (for capitalism, for profit, for a purpose), which furthermore associates the obsolete with the “disinterestedness” of the aesthetic impulse itself. Just think of the many obsolete media technologies that now fill our galleries, the way that sculptures of nudes used to fill museums 100 years ago.<sup>9</sup>

As the cycles of updates, upgrades in the field of consumer electronic and software have speeded up, obsolescence increasingly connotes or implies the digital as its negative foil. This is also reflected in one of its current definitions:

Obsolescence is the state of being which occurs when an object, service, or practice is no longer wanted even though it may still be in good working order. Obsolete refers to something that is already disused or discarded, or antiquated. [...] A growing industry sector is facing issues where the life cycles of products no longer fit together with life cycles of components. [...] However, obsolescence extends beyond electronic components to other items [...] obsolescence has been shown to appear for software, and soft resources, such as human skills.<sup>10</sup>

The last part of the sentence is telling, since it spells out the antiquatedness and includes the obsolescence of what are here called the ‘soft resources’, i.e. human skills and by extension, human beings: a point I shall return to, at the end of my talk, since it hints at our own anxieties of not being able to keep pace with

<sup>9</sup> For examples of sculptural treatment of projectors, celluloid or the editing table, see the work of Tacita Dean, Rodney Graham, Rosa Barba, Gibson and Recoder.

<sup>10</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Obsolescence> (last visited: 19 May 2018)

the accelerated life-cycles that technology is imposing on human life-cycles. As a consequence, obsolescence can also be the rallying point for sustainability and ecological awareness, while nonetheless taking its stand for the object-oriented philosophy and the new materialism of self-sufficiency of being. Yet this should not make us overlook how, in respect of film and photography, obsolescence can give expression to the grieving and mourning, the denial and disavowal of what is lost and gone forever, while at the same time, nurturing an insane hope, bordering on hubris that we might be able to bring this embalmed past, back to life.

### Sarah Polley's Stories We Tell

A good example of both the hope and the hubris, of the dilemmas of how to deal with the images that have come down to us, and of the almost inevitable turn to memory as trauma, is the 2012 film by the Canadian actress and director Sarah Polley, *Stories We Tell*. Polley weaves her very personal, and as it emerges, traumatic narrative around the home movies that mainly feature her mother Diane as a vivacious, energetic, but also scatty and flirtatious 30-something, taken by her husband, and the father of her four children. This mother died tragically young of cancer, with Sarah the youngest of the siblings, but the one who most closely follows her mother's career as an actress. What makes the film symptomatic is not only that Polley, faced with her father's home movies of a mother she barely knew, constructs a narrative in the form of a quest and a self-interrogation, in which all the family members, siblings, friends and colleagues are interviewed and cross-examined. What only gradually emerges is that Polley illustrates many of these reminiscences, anecdotes and recalled moments with re-staged scenes, using actors, made up to look like her mother, father and their friends, who are then filmed with the same equipment that her father used for the original footage.

I was struck by the way this Super-8 camera, in its precariousness and obsolescence, became a talisman and fetish (in the anthropological sense) charged to document and to uncover what the actual surviving images so carefully hid and concealed, namely the mother's extra-marital affair, of which Sarah turns out to have been the not altogether welcome love-child. It is as if the re-staging and faking is best understood as Polley's own "working through" and "acting out" of the trauma of her paternity, for which the Super-8 camera itself as an object becomes both the instrument of truth, and the guarantor of authenticity, in the very act of filming the un-filmed, and thus restoring what is missing in Sarah's life-narrative.

But this desperate act of recovery is only possible or credible because of what I hinted at earlier: we have become so saturated with images that we now assume any event worth being remembered or important enough to enter history must have been caught by a camera. Yet this in turn is such a tragic mistake, such a fatal illusion, that only a narrative revolving around family melodrama and personal trauma can rescue its underlying assumptions, by making them provocatively

problematic. Here an orphan of the cinema (the found footage of her mother) quite literally begets a narrative about an orphan: Sarah. Having lost her mother, Sarah is suddenly forced to look for her biological father. In other words, the default value of what is 'real' has changed, with the obsolete technology retroactively standing in for the historical gap between the 1970s (and amateur filming as an emerging practice) and today (where everyone carries a camera), so that the fake footage both fills and fails to fill this gap. A similar strategy characterises Polley's way with words: in order to be truly authentic, her father's testimony needs to be mediated, and the most intimate parts of his narrative are filmed in a recording studio, where he reads the lines from a script, and repeats them when Sarah is not satisfied with his delivery. Here then, "mastering the past" not only involves digitally re-mastering damaged analogue footage, but to re-staging and re-enacting the past, now in the idiom of obsolescence.

One reason why this way of 'mastering' a family trauma through re-enactment that includes fake footage and obsolete technology, resonated so strongly with the public, may be that it also speaks to the broader trauma we all seem to be caught up in: our obsession with not only *revisiting* but *rewriting* and *revising* the past, because of our inability to imagine a world different from the one we currently inhabit, making us all orphans – of utopia. As in the film *Back to the Future*, we seem to have landed in repetition compulsion, disguised as nostalgia for a "better and more complete past" (since we cannot have a better future), which may even take the form of time travel, but unlike *Back to the Future*, our collective re-turn vainly hopes to *undo* what has already happened, as if to try and make amends for sins we are not even sure we have committed, as in the case of *Stories We Tell*.

### The Loop of Belatedness

The fact that obsolescence thus associates both utopia and time travel would confirm the point I started from, namely that we have not only lost our faith in a better future, but also our belief in "learning from history", which is why we can deconstruct it so easily into memory and topography, into trauma and the archive. Obsolescence is therefore also the code word for "history at a standstill", to vary Benjamin's aphorism about the dialectical image.<sup>11</sup> But as arrested history, suspended time and reversible in its flow, obsolescence is also the placeholder for renewal and revival, biding its time.

This would be the grounds for positing a "poetics of obsolescence" whose theoretical elaboration can also be traced back to Walter Benjamin and his

<sup>11</sup> The original phrase is: "an image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, the relation of what-has-been to the now is dialectical: not temporal in nature but figural. Only dialectical images are genuinely historical." Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*.

reflections on the surrealist object (Elsaesser, 2016). Freed from utility and market value, even the industrially made commodity can reveal an unexpected beauty and display a fit of form and function that speaks of ideals present as potential even when still unrealised. At the same time, when reclaiming the discarded, preserving the ephemeral and putting to new use the newly useless, we may indeed be right to feel virtuous: for are we not paying our tribute to ecological sustainability and renewability, even if only in the form of the symbolic act that is art?

At this point it is worth recalling Marshall McLuhan's tetrad of media effects:

What does the medium *enhance and amplify*? What does the medium *discard* and make *obsolete*? What does the medium *reverse* or how does it *flip* when pushed? What does the medium *retrieve* that had been discarded? (McLuhan, 1988)

With only minor adjustments – for instance, by inverting the direction of McLuhan's causal arc from old to new, and allowing for the discovery of the new *in* the old medium, and not only the effects of the new *on* the old medium – the current interactions between the art world and the cinematic archive are holding all these parts of McLuhan's tetrad in suspended animation: whether we think of art historian Rosalind Krauss advocating the post-medium condition as the 'new medium specificity' (Kraus, 2000), whether we take the museum space as the site at the intersection of enhancement and retrieval, or whether we study artists like William Kentridge, pushing the old medium to its extremes in the full awareness of the digital having effected a kind of figure-ground reversal.

Remaining within Benjamin's frame of reference, we can cite his messianic conception of *Jetztzeit* or Now-time, and say that "the past is always formed in and by the present. It comes into discourse *analeptically* in relation to a present, but since it is read from the standpoint of the present, it is *proleptic* as well, in that it forms 'the time of the now'" (Tamblin, 2001, p. 4). This analeptic-proleptic relationship I call the "loop of belatedness", which is to say, we retroactively discover the past to have been prescient and prophetic, as seen from the point of view of some special problem or urgent concern in the here and now. Much of our work as film scholars and media historians is, for good or ill, caught in this loop of belatedness, where we retroactively assign or attribute foresight and agency to a moment or a figure from the past that suddenly speaks to us in a special way.

But here is the rub: if one of the strategic uses of obsolescence is that it can serve both as an *aesthetic value* and as an *ecological virtue*, there is still the fact that, being a term that inevitably associates both capitalism and technology, it implicitly acknowledges that today there can be *no art or nature* outside capitalism and technology. This would be the term's political dimension, since the dialectics of (technological) innovation and (capitalist) obsolescence has in some sense become the fate of the contemporary world, keeping us in a loop of our own historical belatedness, whether as Europeans or as a species.

It suggests that obsolescence, as I have been trying to sketch it, is also the reverse to the verso of the now definitely lost ideals of progress and enlightenment: through obsolescence we negatively conjure up the ghost of progress past, making it the token or fetish of a future we no longer see other than as the recovery of a past: a past that may be trapped for us – but possibly also trapping us – in the translucent amber of our celluloid heritage.

This leaves us pondering the trade-off I have been suggesting: namely that one way to salvage *history* from cinema's (and not only cinema's) uncanny *ontologies*, is to open historical thinking up to the archeo-topographies of cultural memory, and especially to its traumatic remainders and apparently obsolescent values. It gives the past – more and more recalled and present to us only through moving images – the kinds of *locatedness* and *materiality* that, far from making the world superfluous, establishes for it *a new ecology of sustainability*. Re-establishing a cycle that isn't just a loop, it would ensure for mankind's many pasts the possibility of fashioning the future, rather than foreclosing it in the post-human life scenarios of bio-algorithmic or bio-digital fusion.<sup>12</sup>

## Bibliography:

- Assmann, A. (2012). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakhtin, M. (1981). *Form of Time and Chronotope in the Novel*, in: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Bazin, A. (1960). *The Ontology of the Photographic Image*, trans. Hugh Gray, "Film Quarterly", Vol. 13, No. 4. (Summer, 1960).
- Didi Huberman, G. (2004). *Images malgré tout*. Paris: Edition Minuit.
- Elsaesser, T. (2004). *Harun Farocki – Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2016). *Media Archaeology as the Poetics of Obsolescence*, in: *Film History as Media Archaeology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foster, H. (1994). *What's Neo About the Neo-Avant-Garde?*, "October", 74 (Fall, 1994).
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kraus, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- McLuhan, M. (1988). *The Tetrad of media effects*, in: Marshall McLuhan and Eric McLuhan, *Laws of Media: The New Science*. University of Toronto Press.
- Meillassoux, M. (2008), *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Bloomsbury.
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

<sup>12</sup> For bio-digital fusion, see for instance, <https://www.richardvanhooijdonk.com/en/4th-industrial-revolution-fusion-physical-digital-biological-worlds/>

- Nora, P. (1996) *Realms of Memory*. Columbia University Press, 1996.
- Nora, P. (1989) *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, "Representations", 26 (Spring, 1989).
- Packard, V. (1960). *The Waste Makers*. New York: David McKay & Co.
- Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. New York: Vintage.
- Tamblin, J. (2001). *Becoming Posthumous: Life and Death in Literary and Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

### **Trapped in Amber: The New Materialities of Memory**

The term 'obsolescence' has in recent years re-entered the vocabulary of the art world, memory studies and new media historians. In the process, it has significantly changed its meaning and enlarged its semantic and evaluative range, even signifying something like heroic resistance to relentless new-ness or superficial novelty, even becoming the badge of honour for all that is no longer useful (for capitalism, for appropriation, for instrumental objectification). Anyone engaged with 'found footage' films, with home movies or our analogue cinematic legacy knows that the strategic use of obsolescence lies in the fact that it is a term that inevitably associates with both capitalism and technology. Hence obsolescence is of special interest in the context of contemporary cinema, since it provides a counterweight – the materiality of memory, and the methodology of media archaeology – to the immateriality and virtuality of the digital. But the obsolescence of celluloid also gives us a kind of 'fossil record' of what has become of the filmic 'medium' when we see it in the broader context of the 'geological' time of media, and as part of the 'archival' turn that memory studies have taken in the 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** memory studies, obsolescence, media archeology.

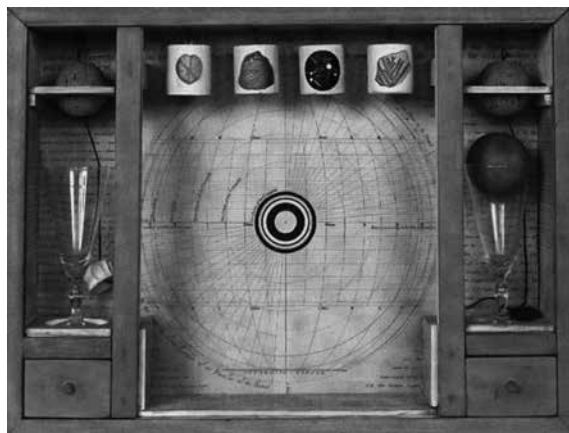
# Paulina Pohl

Uniwersytet Gdański

## Filmowe asamblaże. Analiza stylu wizualnego Wesa Andersona

Przyglądając się twórczości Wesa Andersona – począwszy od debiutanckiego *Bottle Rocket* (1994) aż po *Wyspę Psów* (2018) – da się zauważyć, że z każdym kolejnym filmem rozwija on autorski, oryginalny styl, zwłaszcza w warstwie wizualnej. Wypełnione rekwizytami, symetryczne ujęcia stały się znakiem rozpoznawczym twórcy, a pastelowe kadry funkcjonują nawet poza światem filmowym, stając się inspiracją dla designerów, projektantów mody i grafików.

Michael Chabon we wstępie do albumu *Wes Anderson Collection* (Zoller Seitz, 2013, s. 22-23) porównuje obrazy reżysera do tworzonych przez amerykańskiego artysty Josepha Cornella asamblaży. Pudełkowe instalacje, niczym pokoje w domu dla lalek, przypominają fabuły Andersona. Oprócz podobieństw na poziomie



wizualnym (symetryczne kompozycje kadrów, mnogość detali, wyraźne granice kadru) Chabon widzi również powiązanie między strukturą dramaturgiczną w filmach Andersona a projektowanymi przez Cornella rzeźbami. Tworzenie modelu, mikroświata oderwanego od rzeczywistości, jednocześnie składającego się z bardzo autentycznych i realnych elementów, pozwala na nabranie dystansu i większe zrozumienie otaczającego świata. Anderson staje się nie tyle opowiadaczem, co budowniczym filmowych światów. Z pedantyczną dbałością i warsztatową perfekcją korzysta z wizualnych zabiegów formalnych, by kreować hiperrealistyczny świat wypełniony galerią kolorowych postaci.

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy stylu wizualnego Andersona pod kątem kreacyjnych możliwości kamery, wykorzystywanej scenografii i kolorystyki.

## Kamera i jej możliwości

Kamera jest kluczowym narzędziem w procesie rejestracji. Nie chodzi jedynie o proste odwzorowanie rzeczywistości, a o wykorzystanie jej w sposób kreatywny, znacząco wpływający na stronę wizualną filmu. Zdają sobie z tego doskonale sprawę Wes Anderson i współpracujący z nim przy niemal każdej produkcji operator Robert Yeoman.

Pozycję rejestratora względem rzeczywistości przedobiektywowej można analizować, uwzględniając trzy podstawowe elementy: wysokości, odległości oraz relację horyzontalno-wertykalną (Czyżewski, 1993). W zależności od wykorzystywanego punktu widzenia kamery kreuje się inne wrażenia. Sposoby kadrowania nie niosą za sobą automatycznych, z góry ustalonych znaczeń. To kontekst filmu determinuje ich funkcje (Bordwell, Thompson, 2010, s. 218). Pozycja kamery może na przykład służyć subiektywizacji – uzyskaniu złudzenia patrzenia oczami danej postaci. U Andersona najczęściej stosowanym rozwiązaniem jest **perspektywa normalna**. „Efekty stosowania perspektywy normalnej nie mają tej miary spektakularnej wyrazistości, jednak zakres zmian wysokości ustawienia kamery na poziomie normalnym ma olbrzymie znaczenie w kształtowaniu odwzorowania perspektywicznego” (Czyżewski, 1993). Umieszczona pod kątem prostym w stosunku do filmowanej przestrzeni pozwala na uzyskanie wrażenia uporządkowania ze zlinearyzowanymi płaszczyznami. Efekt ten współgra z upodobaniem Andersona do symetrycznego komponowania kadru.

Ogólnie przyjęta reguła trójpodziału zakłada, że stworzenie harmonijnej struktury wizualnej jest możliwe dzięki umieszczeniu istotnych obiektów w miejscach przecięcia linii dzielących kadr na dziewięć równych części. Uznaje się, że stworzona w ten sposób kompozycja jest ciekawsza niż w przypadku ich usytuowania w centrum. Złoty podział zostaje jednak u Andersona złamany. Centralne komponowanie postaci, jakie najczęściej stosuje reżyser, sprawia wrażenie statyczności. Tworzenie układu zrównoważonego i zamkniętego jest oczywiście świadome i przemyślane – podkreśla sztuczność filmowego świata. Łatwe do zdefiniowania



silne centrum skupiające uwagę widza pozwala na bezbłędne odczytanie intencji autora i uniknięcie wrażenia chaosu. Co ciekawe symetria i porządek wprowadzone są także do scen o charakterze dynamicznym, takich jak walka, pościgi czy ucieczki. Wówczas ruch i dynamika realizują się częściej w osi pionowej niż poziomej.

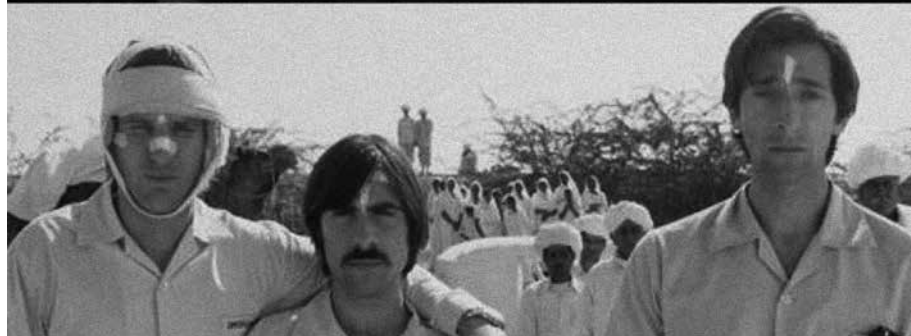
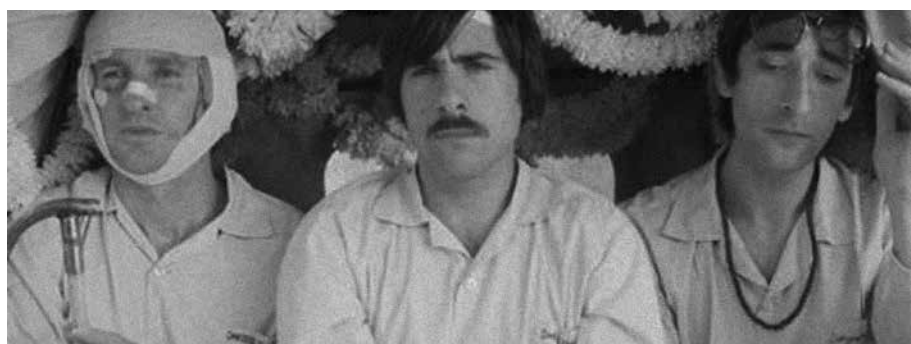
**Symetryczność oraz zamknięta kompozycja kadrów** to jeden ze znaków rozpoznawczych reżysera. Staranność inscenizacyjna jest widoczna nawet w obrębie konkretnych ujęć, do tego stopnia, że każda stopklatka mogłoby pełnić rolę plakatu filmowego. Reżyser, na wzór wspomnianych już asamblaży, na różne sposoby korzysta z ramy, przede wszystkim tworząc charakterystyczne „prezentacje” niejako wtrącone w ciągłość narracji. Wstawki te można określić elementem demonstracyjnych technik dezorientacji, często dodatkowo opisane (chętnie używanym przez Andersona krojem pisma – Futurą) i wykraczające poza ciąg dramaturgiczny. Krótkie migawki to dodatkowe informacje o bohaterach podane w szybki, niewymagający rozciągnięcia akcji sposób. Za ich sprawą dowiadujemy się na przykład w jakich szkolnych klubach udziela się Max Fisher, bohater *Rushmore* (1998), jakie przygody w okresie dojrzewania przeżyła Margot Tenenbaum (*Genialny Klan*, 2001) i zostajemy oprowadzeni po wyspie New Penzance (*Kochankowie z Księżycy*, 2012).

Specyficzną cechą Andersonowskich kompozycji jest również **pokazywanie przedmiotów z góry i prostopadle w stosunku do obiektywu**. Statyczność przełamana jest przez ruch kamery widoczny w przesunięciu drugiego planu lub wprowadzenie elementów dynamicznych na bokach kadru. Płaskość pomaga wyeksponować ważny przedmiot – punkt skupiający uwagę – oglądany jakby oczami bohatera (subiektywizacja). Nawet jeśli odległość między punktem widzenia postaci a przedmiotem wydaje się adekwatna, obnaża to umowność i arbitralność. Prawie nigdy bowiem w taki sposób (pod kątem prostym) nie widzimy znajdujących się przed nami realnych obiektów. Ten sposób kadrowania służy hiperbolizacji przedstawionej rzeczywistości.

Na poziomie technicznym plan filmowy to odległość między obiektem a kamerą. Pełni on jednak również funkcję znaczeniową, zwłaszcza w przypadku uprzywilejowania konkretnych rozwiązań (Mercado, 2011, s. 79). To, co wyróżnia filmy Andersona na tle współczesnego kina amerykańskiego, to dominacja planów średniego i średniego zbliżenia. Świetnie wpisują się one w symetryczność i nadmierną estetyzację scenografii, determinując sposób opowiadania historii i kreowanie hiperrealistycznego świata.

**Średnie zbliżenie**, obejmujące postać od barków w górę, eksponuje twarz aktora, pozwalając dostrzec malujące się na niej emocje, co zapewnia większy stopień identyfikacji widza z bohaterem. Odległość między punktem ustawienia kamery a aktorem jest niewielka, co skutkuje małą głębią ostrości (drugi plan jest nieostry), a bohater skutecznie zostaje wyizolowany w ciasnym kadrze. „Podobnie jak inne ujęcia, które zawierają postać i otaczającą ją przestrzeń, średnie zbliżenie pozwoli

na dodanie scenie charakteru dramatycznego, symbolicznego lub informacyjnego [...]. [Tęgo typu ujęcie – przyp. aut.] zwiększa nasze emocjonalne zaangażowanie, ponieważ skupia uwagę na mimice twarzy postaci, pozwalając na wychwycenie jej emocji” (Mercado, 2011, s. 79). Wykorzystanie zbliżeń dla podkreślenia wewnętrznych przeżyć bohaterów zobaczymy między innymi w jednej z końcowych scen *Rushmore*, prezentującej postaci poruszone sztuką teatralną Maxa Fishera, w scenie pogrzebu w *Genialnym Klanie* oraz w *Pociągu do Darjeeling* (2007) w powtarzających się kompozycjach przedstawiających braci Whitmanów na kolejnych etapach duchowej podróży do Indii. Anderson bardzo chętnie korzysta ze średniego zbliżenia, tworząc mini-prezentacje, wyodrębnia postaci z tła, eksponując ich portrety.



**W planie średnim** postać jest filmowana od pasa w górę, co lepiej uwidacznia mowę ciała. „Jako że plan średni jest wystarczająco szeroki, by w kadrze zmieściła się część otoczenia, rozmieszczenie obiektów w kompozycji może być użyte, by zasugerować jakiś związek z tą przestrzenią” (Mercado, 2011, s. 87). Plan ten służy u Andersona ukazaniu w wysokim kluczu i dużej głębi ostrości przeładowanej bogatej scenografii i szczegółów kostiumów oraz przedmiotów należących do bohaterów. Ekscentryczne postaci otaczają się wymyślnymi przedmiotami, które pomagają je scharakteryzować i lepiej poznać widzowi (wróć do tej kwestii w podrozdziale *Przedmioty, które mają znaczenie*).

### Kamera w ruchu

Podobnie jak w przypadku kadrowania, tak i w wykorzystywaniu możliwości ruchu kamery Anderson po niektóre formalne rozwiązania sięga ze szczególnym upodobaniem. Wśród dominujących znajdują się **panoramy poziome**, z kamerą wykonującą obrót wokół osi pionowej w lewo lub w prawo. Może śledzić poruszający się obiekt, pokazywać zmianę (od jednego przedmiotu lub postaci do drugiej) albo opisywać przestrzeń (Mercado, 2011, s. 199). Poziomy ruch zachowuje ciągłość czasu, akcji oraz miejsca, umożliwiając określenie relacji. „Panoramowanie może być użyte także, żeby zachować spójność szczególnie ważnej akcji, której efekt mógłby ulec osłabieniu, gdyby użyć montażu” (Mercado, 2011, s. 199). Prędkość ruchu kamery dobiera się w zależności od intencji inscenizacyjnej. U Andersona mamy do czynienia z wolniejszymi panoramami poziomymi, opisującymi wypełnioną bogatą scenografią przestrzeń. **Szwenk**, czyli energiczny ruch kamery w poziomie, generujący efekt rozmazanego obrazu, służy u niego najczęściej przedstawieniu relacji między postaciami. By pokazać napięcia i podkreślić intensywność reżyser rezygnuje z typowej kombinacji plan-kontrplan. Pytany skąd u niego tendencja do wzorowania ruchów kamery na obrocie głowy, opowiedział, że wynika to z chęci podkreślenia wkładu ludzkiego w sam proces produkcji filmu. Chodzi o wrażenie ręcznego wykonania (Zoller Seitz, 2013, s. 244). Z jednej strony reżyser deklaruje chęć zaakcentowania stylu *handmade*, z drugiej jednak ucieka od wszelkiego rodzaju niestabilnych, dynamicznych ujęć kręconych *z ręki*.

Wykorzystanie wózków oraz kranów również wpływa na możliwości kształtowania obrazu. Jazda kamery w osi poziomej możliwa jest dzięki umieszczeniu jej na ruchomej platformie. Najpowszechniejszym użyciem jest **najazd koncentrujący**, w którym kamera zbliża się do postaci. W **jeździe towarzyszącej** kamera porusza się „z obiektem”, śledzi jego ruch równoległe (tak zwana jazda równoległa), sprzed niego lub za nim. U Andersona wykorzystywane są wszystkie z tych technik, niekiedy w formie bardzo długich ujęć, służąc prezentacji bohaterów oraz przepychu scenografii. Reżyser nie ukrywa inspiracji twórczością François Truffauta. Jazda równoległa w finale *400 batów* (1959) trwa ponad 80 sekund i pozwala wejrzeć w psychikę dojrzewającego chłopca. Podobnie u Andersona – długie ujęcie, nacechowane emocjonalnie, dramatyzuje akcję (Zoller Seitz, 2013, s. 234).

W przypadku wykorzystania kranu kamera zamontowana jest na specjalnym żurawiu pozwalającym na płynny ruch w poziomie i pionie jednocześnie (Mercado, 2011, s. 247). Tego typu rozwiązań używa się, gdy zachodzi potrzeba przemieszczenia kamery w górę, na przykład w scenie prezentującej dom Tenenbaumów w *Genialnym Klanie*. W prologu obserwujemy budynek z zewnątrz i zaglądamy do środka przez okna. Również prezentacja w *Podwodnym życiu ze Stevem Zissou* (2004) nie byłaby możliwa bez użycia mechanicznych możliwości kranu. Ujęcie przekroju statku i kolejnych mieszczących się w nim pomieszczeń trwa ponad minutę, a kamera przesuwa się raz w dół, raz w górę, cały czas pod kątem prostym do nagrywanej płaszczyzny. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Anderson posługuje się tradycyjnymi narzędziami, stroniąc od nowinek technicznych (na przykład popularnych dronów). Krany, wózki i szyny wykorzystywane są najczęściej w mini-prezentacjach przestrzeni „wyrwanych” z porządku fabularnego.

Wszystkie najważniejsze i najbardziej charakterystyczne dla Andersona zabiegi formalne, w których kreatywne możliwości wynikają z ustawienia kamery oraz jej ruchu, zostają wykorzystane w zrealizowanej przez niego w 2006 roku reklamie kart kredytowych American Express. W trwającym dwie minuty spocie zastosowano tylko jedno cięcie montażowe. Rozległy plan zdjęciowy obserwujemy najpierw dzięki panoramie poziomej, następnie jeździe towarzyszącej, by na końcu skorzystać z pionowego ruchu kamery z kranu.

## Kino – sztuka operująca czasem

Dotychczasowe rozważania dotyczące obrazu filmowego skupiały się przede wszystkim na przestrzennych relacjach kamery i nagrywanego obiektu oraz generowanych przez to wrażeń. W tej części chciałabym przyjrzeć się istotnej dla kina kategorii czasu. Reżyserzy tacy jak Jean Renoir i Orson Welles chętnie sięgali po długie ujęcia (Bordwell, Thompson, 2010, s. 238). Nie jest więc przypadkiem, że w ślad za swoimi ulubionymi twórcami idzie Wes Anderson, u którego tendencja ta jest równie widoczna, na co zwracałam już uwagę wcześniej. Zazwyczaj ma miejsce płynne przechodzenie od detalu do planu totalnego z zachowaniem rzeczywistego czasu akcji oraz przestrzeni, podkreślając wrażenie realizmu i napięcia, zwiększając efekt dramaturgiczny sceny. W twórczości reżysera zdecydowane zmiany planów w obrębie jednego długiego ujęcia są raczej rzadkie. Częściej są to jazdy motywowane ruchem postaci lub chęcią pokazania jakiegoś wnętrza.

Istnieje grupa środków formalnych, związanych z operowaniem czasem, takich jak stopklatka, ruch przyspieszony bądź zwolniony. Efekty zaburzające realistyczne odwzorowanie czasu są dla widzów łatwe do zauważenia, ponieważ odbiegają od standardowego odbierania świata. Wymagają więc uzasadnienia w dramaturgii. Zwolnione sceny zazwyczaj wiążą się z poetyką nierealności – przedstawianiem snów, marzeń, retrospekcji (Czyżewski, 1993). Ze względu na styl Andersona

(naznaczone płynnością ruchów kamery i brakiem ostrych cięć) w jego obrazach raczej nie znajdziemy stopklatki czy przyspieszenia. Reżyser stosuje natomiast zwolnione tempo, zazwyczaj w scenach końcowych, rozstrzygających. Każdorazowo mają one intensywny ładunek emocjonalny – bohaterowie godzą się w nich z życiową sytuacją. W *Trzech facetach z Teksasu* (1996) w zwolnionym tempie zaprezentowane zostaje pożegnanie z przyjaciółmi skazanego na pobyt w więzieniu Dignana. W *Rushmore* owacje po premierze sztuki oraz pojedynek Maksa Fishera z nauczycielką. W *Pociągu...* zwolniona zostaje pozioma panorama przedstawiająca symboliczną scenę wyrzucenia przez braci walizek należących niegdyś do ich ojca. Często zwolnione tempo łączone jest z filmowaniem z wózka realizowanym w osi oraz ze średnim zbliżeniem. Korzystanie z tych środków formalnych eksponuje emocjonalny charakter sekwencji. Najczęściej tego typu sceny są uzupełnione odpowiednim podkładem muzycznym, który również uwydatnia ich nostalgiczność.

### Planowanie strategii wizualnej – dobór formatu zdjęć

Prawie wszystkie filmy Andersona zrealizowano przy użyciu taśmy filmowej. Wyjątek stanowi *Fantastyczny Pan Lis* (2009) – ze względu na konieczność nagrywania w technice lalkowej animacji poklatkowej skorzystano z cyfrowej rejestracji obrazu ułatwiającej postprodukcję. Najczęściej reżyser korzysta z taśmy 35 mm, co współgra z nostalgiczną opowieścią, fascynacją starym kinem i klimatem retro. Charakterystyczną stylizację zdjęć na bardziej „ziarniste” uzyskał Anderson w *Kochankach...* dzięki wykorzystaniu nieco większej taśmy Super 16. Kamery służące do nagrywania na niej są mniejsze i lżejsze (Mercado, 2011, s. 44), co miało również wpływ na wybór tego formatu. Film kręcony był głównie w plenerach, by stworzyć jak najwygodniejsze, najmniej krępujące grę warunki dla w większości dziecięcej obsady. Intymną atmosferę uzyskano dzięki kamerom A-Minimas, przypominającym w użyciu Rolleiflex<sup>1</sup>. Rejestrator ze względu na swoją budowę znajdował się mniej więcej na poziomie oczu nastolatka (Zoller Seitz, 2013, s. 324), co dodatkowo pomagało w pracy z młodymi aktorami.

Eksperymentowanie z różnymi rodzajami taśmy filmowej przekłada się również na doświadczenia z formatem obrazu. Pierwszy film Anderson zrealizował w popularnej proporcji 1,85:1, natomiast kolejne: *Rushmore*, *Genialny Klan*, *Podwodne życie...* oraz *Pociąg...* w formacie panoramicznym 2,35:1. Co interesujące pierwotnie zakładano nagranie *Trzech facetów...* w formacie anamorficznym, a *Genialnego Klanu* w formacie akademii ze względu na wertykalność domu Tenenbaumów. Reżyser wyjaśnił swoją decyzję, pomimo przeprowadzonych testów zdjęciowych, autorską intuicją – „czuciem” kadrów (Zoller Seitz, 2013). Użycie formatu panoramicznego w komedii nie jest powszechną praktyką. Dlatego Robert Yeoman ukuł oksymoron opisujący filmy tworzone przez ich duet. Nazywa je

<sup>1</sup> Rolleiflex to model lustrzanki. Charakterystyczny sposób robienia zdjęć polega na tym, że w odróżnieniu od większości popularnych aparatów nie trzyma się go przy oku tylko na wysokości klatki piersiowej, patrząc w wizjer z góry.

**komediową epiką** (Zoller Seitz, 2013, s. 158). Bardziej niż na stworzeniu złożonej narracji czy rozmachu zależy Andersonowi na bliskości widza i ekranowego bohatera. Obraz panoramiczny, nawet jeśli oglądany na ekranie o małej przekątnej, przez swoje rozciągnięcie, nadal świetnie nadaje się do opowiadania historii. Anderson tłumaczy to w możliwie najprostszy sposób: „Nie wiem, czy na pytanie o to dlaczego używam formatu anamorficznego mam jasną i analityczną odpowiedź. Myślę, że jest to bardziej to uczucie: *Jakże piękny format do stworzenia w nim filmu*” (Zoller Seitz, 2013, s. 235).



Anderson marzył o zrealizowaniu filmu w formacie 1,33:1 na długo przed *Grand Budapest Hotel* (2014). Głównym powodem był jego nostalgiczny stosunek do kina niemego. W produkcji z 2014 roku nie tylko zrealizował to marzenie, ale poszedł o krok dalej, wykorzystując kilka różnych formatów. W filmie mamy do czynienia z trzema planami czasowymi. Każdy z nich został nakręcony w innym formacie obrazu: lata osiemdziesiąte w proporcji 1,85:1 (amerykański obraz panoramiczny), rok 1968 w 2,35:1 (używany głównie od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych). W większości mamy jednak do czynienia z 1,33:1, właściwym dla zapisu na taśmie 35mm, stosowanym w filmie niemym. W tej wielkości przedstawione są wydarzenia z 1932 roku. Format obrazu jest nie tylko wizualną zabawą – staje się dodatkową informacją dotyczącą czasów, w których rozgrywa się akcja.

### Anderson – budowniczy filmowych światów

W filmach Wesa Andersona scenografia zajmuje wyjątkowe miejsce. Wszystkie zabiegi realizowane na etapie preprodukcji (*break-down*, czyli teczka obiektów, wyszukiwanie lokacji, dokumentacja historyczna, referencje) i w trakcie nagrywania są starannie przemyślane. Zarówno rekwizyty występujące w ponadprzeciętnej liczbie, jak i pieczołowicie dobrane i przygotowane lokacje wpływają znacząco na estetyczną stronę jego obrazów. To one sprawiają, że jego styl wizualny jest tak charakterystyczny i rozpoznawalny. Mimo iż właściwy dla amerykańskiej kine-

matografii model producencki potrafi mocno ograniczyć rolę reżysera, Anderson ma niemal stuprocentowy wpływ na swoje realizacje i pedantycznie dba o najdrobniejsze szczegóły. Zadaniem współpracujących z nim production designerów jest dostosowanie przestrzeni na planie, do ustalonej wcześniej wizji (Zoller Seitz, 2015, s. 155).

Choć zdarza się, że wybrana do kręcenia lokacje stają się inspiracją dramaturgiczną i bezpośrednią częścią opowieści filmowej, a nie tylko niezbędnym tłem, w przypadku Andersona (za sprawą jego spójnej, wyszukanej estetyki) muszą one zostać przerobione i specjalnie zaadaptowane do potrzeb produkcji. Reżyserska intuicja, jak sam ją nazywa (Zoller Seitz, 2013, s. 104), każe mu tworzyć światy oderwane od rzeczywistości, teatralne, czasem wręcz baśniowe, jednocześnie korzystając z możliwie postaci codziennych oraz naturalnych wnętrz i przedmiotów. Do *Genialnego Klanu* można było zbudować posiadłość Tenenbaumów w hali, Andersonowi zależało jednak na znalezieniu prawdziwego domu oraz zgromadzeniu w nim całej ekipy aktorskiej. Chciał, by wybrana lokacja rzeczywiście stała się częścią opowieści i wpływała na postaci. Ekspozycja filmu opiera się na konstrukcji domu. Mimo iż zaprezentowanie go w całości za pomocą ujęcia przekrojowego było niemożliwe, efekt przeniesiono w skali mikro do przedstawienia kolejnych pokoiów i ich właścicieli indywidualnie zaprezentowanych i opisanych.. Taki rodzaj przedstawienia protagonistów podkreśla ich cechy oraz indywidualność. Wypełnione przedmiotami-atrybutami wnętrza zestawione z trzecioosobowym komentarzem narratora stanowią prolog historii rodziny Tenenbaumów.

Sprawna realizacja długich ujęć wymaga dużego nakładu pracy i świetnej organizacji, zwłaszcza przy oryginalnym układzie wnętrz. W przypadku *Pociągu...* oraz *Podwodnego życia...* najważniejszymi obiektami scenograficznymi były środki transportu. Ponieważ centralnym punktem, środkiem wszechświata Steve'a Zissou jest jego łódź, Andersonowi zależało na tym, by pokazać ją jak najdokładniej. Po raz kolejny stworzył mini-prezentację istniejącą w ramach dzieła filmowego, pokazującą kolejne kajuty statku w jednym, długim ujęciu. Scenografia – przepołowiony statek – była zmontowana z prawdziwych elementów konstrukcyjnych łodzi. Co więcej, były to części statku bliźniaczego temu ze scen kręconych na morzu (Zoller Seitz, 2013, s. 182). Starannie przygotowane kostiumy i rekwizyty na wzór prawdziwych przedmiotów używanych przez Jacquesa Cousteau (inspiracji dla postaci głównego bohatera) oraz drobiazgowość Amerykanina pozwoliła stworzyć wrażenie paradokumentalnego wręcz zapisu zdarzeń. Dodatkową pomocą przy realizacji tego typu scen-prezentacji są storyboardy, które Anderson zwykle rysuje samodzielnie. Obok szczegółowych notatek w samym scenariuszu są one pomocą dla całej ekipy. W szkicach wizualizujących kostiumy, stylizacje czy przedmioty pomaga czasem brat reżysera, Eric, ilustrator.

Już na poziomie inscenizacji ujawnia się pewna uniwersalność opowiadanych przez Andersona historii. Żadne z miejsc – ani Nowy Jork w *Genialnym Klanie*, ani Włochy w *Podwodnym życiu...*, ani Indie w *Pociągu...* – nie jest prawdziwe. Bazuje raczej na pewnych wyobrażeniach i stereotypach. Anderson kreuje wizerunek

przekazywany „z drugiej ręki”, oparty na literaturze, muzyce i kinie. Tworzone przez niego miejsca to zwierciadlane mozaiki składające się z popkulturowych odbić realnych miejsc. Szczególnie widoczne jest to w przypadku *Pociągu...* Zaprezentowany obraz Indii wyśmiewa New Age'owy styl reprezentowania hinduskiej *duchowości instant*. W oczy rzuca się zwłaszcza nagromadzenie wzorów i malunków zdobiących przedziały pociągu oraz wnętrza świątyń. Przed wykonaniem teczki obiektów Wes Anderson (razem ze współscenarzystami Romanem Coppolą oraz Jasonem Schwartzmanem) wybrał się w podróż do Indii w poszukiwaniu nie tyle lokacji, ile inspiracji (Zoller Seitz, 2013, s. 203). Filmowi bracia Whitmanowie „odhaczają” kolejne miejsca w swojej podróży, nie skupiając się na żadnym. Świątynie, miasteczka, ludzie – to dla nich widoki za oknem mknącego pociągu. Również ekspres jest wariacją na temat indyjskich kolei, a hiperbolizowane pod względem wizualnym wnętrza zostało na potrzeby filmu pokryte malunkami. Ich autorami byli lokalni artyści oraz Eric, który zaprojektował również walizki odziedziczone przez braci po ojcu (Zoller Seitz, 2013, s. 226). Podobnie jak w przypadku domu Tenenbaumów czy łodzi Zissou, także pociąg zmierzający do Darjeeling musiał być wystarczająco realistyczny. By nadać wiarygodności oraz przede wszystkim wpłynąć na pracę aktorów na planie, zdjęcia kręcono w prawdziwym wagonie kolejowym. Dzięki temu uzyskano specyficzne wrażenie ciasnoty. Trójka Whitmanów zmęczona własnym towarzystwem gnieździ się w przedziale. Wąskie i pozbawione prywatności są także korytarze. Takie rozwiązanie współgra zarówno ze wspomnianą relacją między bohaterami, jak i z samym wizerunkiem Indii – tłocznych i dusznych.

Specyficzna, wypracowana scenografia jest integralną częścią stylu wizualnego Andersona. Właściwy mu sposób opowiadania, kreowania postaci i zdarzeń w swoim realistycznym sposobie oraz tworzenie nowych światów ma odbicie zarówno w warstwie fabularnej, jak i formalnej jego filmów. Materialne elementy są tak wystylizowane, że powstaje z nich coś zupełnie nierzeczywistego, hiperrealistycznego. Przez to jego obrazy przypominają niekiedy animacje, choć warto nadmienić, że reżyser rzadko korzysta z green screenu i efektów komputerowych. Gdy domek na drzewie, jak w *Kochankach...*, można by wygenerować w CGI, Anderson każe zbudować drzewo (sklejone z trzech elementów), a na nim prawdziwą chatkę (Zoller Seitz, 2013, s. 226).

### Przedmioty, które mają znaczenie

Jednym z najważniejszych elementów scenografii są rekwizyty. W filmach Amerykanina można wyodrębnić ich trzy grupy. Pierwsza obejmuje **przedmioty pełniące funkcję czysto estetyczną**. Są uzupełnieniem wnętrza, rodzajem wizualnej zabawki. Ich znaczenie ogranicza się do sygnalizowania widzowi, gdzie w danym momencie rozwoju akcji się znajduje. Rekwizytów z tej grupy jest zdecydowanie najwięcej. To wszelkiego rodzaju designerskie ozdoby, elementy wyposażenia, obrazy, ubrania itd. Wpływają one na kompozycję kadrów, przypominających



niekiedy fotografie z katalogów wnętrzarskich. Przykładem takiego wykorzystania rekwizytów jest wyreżyserowana przez Andersona reklama piwa Stella Artois z 2010 roku. W całości opiera się na prezentacji gadżetów sterowanych specjalną stacją kontrolną, które wysuwają się ze schowków ukrytych w ścianach, suficie, podłodze czy elementach mebli.

Kolejną grupą są **atrybuty postaci**. Dzięki strojom i akcesoriom jesteśmy w stanie przypisać im pewne cechy. W *Genialnym Klanie* Andersonowi zależało na podkreśleniu wyjątkowości całej trójki Tenenbaumów przy jednoczesnym klarownym wskazaniu na różnice między nimi. Osobowości wszystkich bohaterów wyrażana jest przez konkretny strój oraz charakterystyczny element. Margot (Gwyneth Paltrow) jako młoda dziewczyna i dorosła kobieta chodzi w futrze i wełnianych rękawiczkach oraz nie rozstaje się z papierosem, co ma podkreślać jej artystyczną, wymuszoną nonszalancję. Richie (Luke Wilson) nosi sportową frotową opaskę (odwołanie do dawnej pasji tenisowej). Wyjątkiem jest Chaz (Ben Stiller) – jako dziecko: biznesmen w garniturku, który zamienił na dres Adidas. Tak wyraźna różnica podkreśla stan psychiczny bohatera, strauumatyzowanego najpierw rozwodem rodziców i brakiem akceptacji ze strony ojca, a następnie stratą żony. Jak w jednym z wywiadów podsumował bohaterów Anderson: „Widzimy ich, gdy mają po 10 lat, a potem nagle w wieku lat 30 i przekonujemy się, że wcale się nie zmienili – nadal noszą te same stroje i fryzury”<sup>2</sup>.



Podobnie przemyślane i nasycone znaczeniami są kreacje bohaterów filmu *Kochankowie...*. Zarówno para protagonistów, jak i postaci epizodyczne noszą ubrania podkreślające cechy ich osobowości. Przydawanie atrybutów dziecięcym dorosłym jest również cechą charakterystyczną twórczości Andersona. Na przykład: policyjny mundur kapitana Sharpa (Bruce Willis) przełamany zostaje czapką baseballową-

<sup>2</sup> Reportaż z planu *Genialnego Klanu*, [www.film.onet.pl](http://www.film.onet.pl), (dostęp: 28.03.2017).



ką, wąskim krawatem, odznaką szeryfa i kaburą, które mogłyby równie dobrze być elementem zabawkowego zestawu kowbojskiego. Harcmistrz Ward (Edward Norton) nosi szorty, podkolanówki oraz wyprasowaną koszulkę khaki, co przypomina mundur skauta. Z kolei tajemnicza postać przewodnika po wyspie, grana przez Boba Balabana, ubiorem nawiązuje do swojego nieco baśniowego charakteru – przypomina krasnoludka lub pustelnika – potwierdzając niejako samym wyglądem posiadaną na temat wyspy wiedzę. Jego odzienie to przewrotna wersja stroju mędrca. Bardzo wymownym atrybutem postaci jest w *Kochankach...* przedmiot należący do matki Suzy. Megaфон, którego używa do komunikacji z mężem oraz dziećmi, jest symbolem jednego z częściej pojawiających się u Andersona tematów – niemożności porozumienia z najbliższymi osobami.

Trzecią grupą przedmiotów są **artefakty pamięci**, niosące za sobą nie tylko znaczenie symboliczne, ale również emocjonalne – są ważne dla otaczających się nimi postaci. Sam Shakuski (*Kochankowie...*) wyjątkowo czule będzie traktował broszkę – jedyną pamiątkę po swojej mamie. Dla Maxa Fishera (*Rushmore*) takim obiektem będzie maszyna do pisania – prezent od zmarłej matki. Jest ona wspo-



mnieniem oraz motorem napędowym działań chłopaka. Rzeczami nasyconymi wspomnieniami otacza się również nauczycielka Maxa – Rosemary Cross (Olivia Williams). Jej pokój wypełniony jest modelami samolotów, zdjęciami, plakatami i książkami należącymi do jej tragicznie zmarłego męża. Przesadne przywiązanie do nich to rodzaj pancerza chroniącego ją przed światem oraz wyraz nieumiejętności poradzenia sobie ze stratą ukochanego. Podobne emocje targają Peterem w *Pociągu*... Mężczyzna nie ściąga z nosa okularów należących niegdyś do ojca i goli się jego maszynką. Wszyscy trzej bracia dzielą się również walizkami oznaczonymi inicjałami taty. O ich symbolicznym charakterze świadczy jedna z ostatnich scen – pogodzeni ze sobą oraz rodzinną traumą Whitmanowie ostentacyjnie pozbywają się bagażu, biegnąc do pędzącego pociągu. Przedmioty opisane w tej grupie są wyjątkowe. Odwołują się do konkretnych zdarzeń, ludzi i nie tylko stanowią obiekty estetyczne – konotują również konkretne znaczenia w ramach dzieła filmowego.

### Anderson – animator

W dotychczasowym dorobku Wesa Andersona znajdują się dwa pełnometrażowe filmy animowane – *Fantastyczny Pan Lis* (2009) oraz *Wyspa Psów* (2018). Reżyserowi w obu przypadkach zależało na użyciu tradycyjnej animacji lalkowej, co wynikało w dużej mierze z fascynacji twórczością reżyserów takich jak Ray Harryhausen, Willis O'Brien czy George Pal – pionier kina animowanego, który tworzył tak zwane *Puppetoons*. Były one szczególną formą animacji poklatkowej, wykorzystującej metodę lalkarstwa z wymianianiem figurek.

Głowy i kończyny [...] były wymienne, ale jeśli kukielka brała udział w dialogu, potrzeba było około tuzina wyrzeźbionych głów, by pokazać jak wypowiada jedno zdanie. Każda głowa musiała być wyrzeźbiona z wygiętymi w określony sposób ustami, inaczej dla każdej samogłoski czy charakterystyczny sposób wymawianej spółgłoski. Zajmowało to bardzo wiele czasu, ale efekt końcowy był niepowtarzalny (Beck, 2006, s. 92).

Podobnie realizowano obie animacje Andersona. W *Wyspie Psów* każda z postaci miała kilka lub nawet kilkadziesiąt swoich lalkowych wersji. W produkcji z 2018 roku wykorzystano około 1 000 ręcznie wykonanych figurek (500 psów i 500 ludzi). By oddać mimikę wykonano ponad 700 silikonowych twarzy z możliwością wymiany takich elementów, jak oczy, usta, brwi (Desowitz, 2018). Figurki powstały w różnej skali w celu uzyskania złudzenia perspektywy bez konieczności powiększania przestrzeni w studiu filmowym. Małe figurki wykonane zostały z silikonu, większe (główne marionetki) z różnych, ruchomych tworzyw pokrytych następnie futrem (była to prawdziwa zwierzęca sierść), którego drgania i zmiany położenia również zostały oddane w animacji. Każdy z bohaterów miał także swój zestaw garderoby, stworzonej w mikroskali przez sztab kostiumografów. Nad filmem pracowało 24 animatorów i 10 asystentów (Murphy, 2018).

Nagranie animacji poklatkowej wiąże się ze zrobieniem 24 zdjęć przypadających na jedną sekundę filmu. Żmudna i czasochłonna praca wymaga doskonałego przygotowania już na etapie preprodukcji. W filmie aktorskim wykonanie dubli jest zdecydowanie prostsze – w animacji każda zmiana i dokrętka wiąże się ze znacznym wydłużeniem czasu produkcji i wzrostem kosztów. Aby uniknąć tego typu sytuacji Anderson przygotowywał krótkie nagrania, w których wcielał się w poszczególne postaci. Były to swego rodzaju instruktażowe filmiki, mające pomóc ekipie animatorów uzyskać pożądane efekty. *Wyspa Psów* została wcześniej zrealizowana jako prosta animacja rysunkowa i na jej podstawie stworzono materiał metodą poklatkową. Aby jak najwierniej odwzorować ruchy czworonogów, studiowano anatomię i rejestrowano sposób poruszania się zwierząt w rzeczywistości.

Inspiracją przy *Fantastycznym Panie Lisie* była posiadłość Roalda Dahla, autora książkowego pierwowzoru. Niektóre budynki wchodzące w skład gospodarstwa pisarza wiernie odwzorowano. Na przykład farma filmowego pana Beana to miniatura Cygańskiego Domku, w którym autor napisał znaczną część swoich utworów. Również meble, ornamenty czy ozdoby zostały wiernie odwzorowane (Anderson, Baumbach, 2009). Przypomnę, że ta wielość rekwizytów została wykonana w skali mikro. Andersonowi udało się stworzyć nowe uniwersum inspirowane prozą Dahla poprzez połączenie stylu tradycyjnej animacji poklatkowej z charakterystycznymi rozwiązaniami fabularnymi i estetycznymi, odchodząc jak najdalej od stylu koniunkturalnych produkcji wielkich wytwórni (jak chociażby Pixara).

*Wyspa Psów* opiera się w dużej mierze na popkulturowym wyobrażeniu o Japonii. Anderson przywołuje niemal wszystkie najbardziej narzucające się skojarzenia związane z Krajem Kwitnącej Wiśni: haiku, sushi, sumo. Również w warstwie wizualnej czerpie garściami z kultury Dalekiego Wschodu, wykorzystując ikonografię znaną z teatru kabuki czy malarstwa ukiyo-e. Designerzy musieli nie tylko zadbać o koherentny styl, ale również o wypełnienie filmowych przestrzeni mnóstwem scenograficznych detali. Niektóre poza podstawową inscenizacją posiadały ponad 200 dodatkowych elementów graficznych, jak na przykład pokój Tracy obklejony od podłogi do sufitu wycinkami z gazet i karteczkami post-it czy

laboratorium naukowca Watanabe pełne fiolek, aparatury naukowej i wiszących na ścianie wykresów (Murphy, 2018).

## Kolor to przywilej

Reżyserzy filmowi w różnym stopniu przywiązują wagę do znaczenia koloru. Wes Anderson należy do grona tych twórców, dla których przemyślana kolorystyka ma znaczenie. Kolory oraz światło pełnią u niego funkcję estetyczną oraz – za sprawą ich spójnego i konsekwentnego wykorzystania – symboliczną.

Gra światłem i wykorzystanie filtrów wysłużą u Amerykanina uzyskaniu pożądanego stylizacji. Na przykład w *Pociągu...* duszną i słoneczną atmosferę Indii stworzono dzięki wykorzystaniu naturalnego oświetlenia oraz korekcji barwnej w postprodukcji, co umożliwiło efekt lekko „przykurzonych” zdjęć (Brown, 2009, s. 183). Z kolei użycie różowych filtrów pozwoliło na oddanie sielankowego nastroju towarzyszącego zachodowi słońca w *Kochankach... czy Grand Budapest Hotel*. Przestrzenie u Andersona są zawsze jasno oświetlone – utrzymane w wysokim kluczu, niewiele w nich cienia, a światło jest równomiernie rozproszone (Brown, 2009, s. 79). Wykorzystuje się również saturację barw. Pozbawia je intensywności, przełamuje, sprawiając że wydają się nieco poszarzałe. Tym sposobem powstaje silnie kojarzona z jego filmami pastelowa paleta barw. Odpowiada ona najczęściej miejscu i czasowi akcji. Oparta jest jednak na pewnych stereotypach. Przepuszczone przez filmowy filtr Indie będą pełne kontrastów – żółto-niebieskie i wzorzyste; spokojna wyspa New Penzance wypełni się ciepłymi, jesiennymi kolorami lasu; a tapety na ścianach hotelu Grand Budapest będą odwzorowywać przemiany historyczne. Zarówno lata osiemdziesiąte, jak i sześćdziesiąte połączone są z barwą pomarańczową, odcieniami brązu i beżu. Boazerie przywodzą na myśl socrealistyczne wnętrza domów wczasowych, a stroje gości utrzymane w szarościach i beżach, reprodukuja klimat tamtej epoki. Krótkie ujęcie przedstawiające budynek hotelowy z zewnątrz pozwala nam stwierdzić, że akcja części z roku 1968 rozgrywa się jesienią. Charakterystyczne dla tej pory barwy liści, utrzymane w tej samej kolorystyce co wnętrza, dopełniają melancholię pisarza (Jude Law) odwiedzającego tytułowy hotel. Pomarańczowy nie jest w tym przypadku synonimem egzotyki, ale ciepła, nostalgii i tęsknoty za czymś minionym. W tym przypadku za czasami świetności Grand Budapest. Kiedy akcja przenosi się w czasie do lat trzydziestych, a obraz zmienia proporcje do 1,33:1, również barwy ulegają zmianie, stają się bardziej intensywne i nasycone. Zgodnie z zastosowaną w filmie narracją obserwujemy przekoloryzowane wyobrażenie na temat młodości Zero. Stroje pracowników tytułowego hotelu zmieniają kolor na fioletowy. Pełni on funkcję metafizyczną, łącznika między światami: tym, który odszedł bezpowrotnie wraz z Monsieur Gustavem i tym, w którym konserjerze „nie są pierwszo-, a nawet drugorzędni”. Fiolet w tym przypadku to wyraz melancholii i tęsknoty oraz próby uratowania części wspomnień – Zero Moustafa jako starszy człowiek również nosi marynarkę w tym kolorze, chcąc zachować część przeżytych doświadczeń.

Na wyjątkowe wykorzystanie tej barwy w twórczości Andersona zwraca uwagę Patti Bellantoni w opracowaniu *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*. Choć nie jestem entuzjastką eksperymentów interpretacyjnych autorki, chciałam przywołać jej opinię o kluczowej roli fioletu w *Rushmore*. Purpurowe ściany pokoju, do którego próbuje dostać się Max Fisher, by uwieść swoją nauczycielkę, stają się, według badaczki, symbolem „śmierci złudzeń”. Barwa ta jej zdaniem inspiruje iluzję i zapowiada, że na zbliżenie dwojga bohaterów nie ma żadnych szans (Bellantoni, 2005, s. 203-206).

Trudno jednoznacznie orzec na ile zastosowana w filmie kolorystyka wynika z chęci nadania szczególnego symbolicznego znaczenia konkretnym scenom i sekwencjom. W obliczu opisywanego tu przeze mnie charakterystycznego i spójnego stylu wizualnego Andersona należy jednak przypuszczać, że w sposób świadomy posługuje się on barwą, nawet – a może zwłaszcza – wtedy, gdy nie unika pewnych stereotypów dotyczących wyobrażeń o konkretnych przestrzeniach.

## Perfekcja warsztatowa

W amerykańskim modelu producenckim wpływ reżysera na ostateczny kształt dzieła filmowego często jest ograniczany. Rynkowe mechanizmy górują nad autorskimi ambicjami twórców. W tej strukturze Wes Anderson jest interesującym wyjątkiem. Jego perfekcjonizm, jak starałam się dowieść, widoczny jest przede wszystkim w przemyślanej warstwie wizualnej. Dzięki swojej kreatywności oraz bliskiej współpracy ze scenografami, operatorami i production designerami udaje mu się kreować fascynujące i oryginalne filmowe rzeczywistości. Stale powiększająca się rzesza fanów jego twórczości jest tego doskonałym potwierdzeniem.

Perfekcjonizm Andersona widoczny jest przede wszystkim w przemyślanej warstwie wizualnej. Tworzenie struktury uwzględniającej możliwości percepcyjne widza i jego oczekiwania względem dzieła filmowego, umożliwia pełne rozwinięcie wartości estetycznych (Czyżewski, 1993). Jeśli kompetencje kulturowe odbiorcy są spójne z systemem wizualnym, to znaczy, że warsztatowo reżyser zrealizował postawione przed nim zadanie.

## Bibliografia:

- Anderson, W., Baumbach, N. (2009). *Roald Dahl's Fantastic Mr Fox. The Official Screenplay*. London: Puffin.
- Beck, J. (red). (2006). *Sztuka animacji od ołówka do piksela, Historia filmu animowanego* (tłum. E. Romkowska, A. Kołodyński). Warszawa: Arkady.
- Bellantoni, P. (2005). *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie* (tłum. M. Dańczyszyn). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Block, B. (2010). *Opowiadanie obrazem. Tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych* (tłum. M. Kuczbajska). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2010). *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie* (tłum. B. Rosińska). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

- Brown, B. (2009). *Światło w filmie* (tłum. K. Kosińska). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Czyżewski, S. (1993). *Perfekcja warsztatowa w filmie jako wartość estetyczna*, [w:] M. Salska-Kaca (red.), *Z problemów poetyki filmu*. Łódź.
- Desowitz, B. (2018). „*Isle of Dogs*”: *How Team Wes Anderson Created a Stop-Motion Love Letter to Japanese Cinema*. „Indiewire”. <https://www.indiewire.com/2018/03/isle-of-dogs-wes-anderson-stop-motion-animation-japanese-cinema-1201942149/> (dostęp: 23.04.2018).
- Mercado, G. (2011). *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji* (tłum. R. Mączyński). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Murphy, M. (2018). *Making the Dogs of „Isle of Dogs”*. „The New York Times”. <https://www.nytimes.com/2018/03/21/movies/isle-of-dogs-behind-the-scenes-wes-anderson.html> (dostęp: 23.04.2018).
- Simon, M. (2009). *Storyboard. Ruch w sztuce filmowej* (tłum. A. Bigda). Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Sitkiewicz, P. (2009) *Małe wielkie kino*. Gdańsk: słowo/obraz trytoria.
- Starski, A., Stanisławska, I. (2013). *Scenografia*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Warner, J. (2013). *The Fantastic Mr. Anderson*. Anaheim, Ca: CreateSpace.
- Zabłocki, M. (2013). *Organizacja produkcji filmu fabularnego w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Zoller Seitz, M. (2013). *The Wes Anderson Collection*. New York: Abrams & Chronicle Books.
- Zoller Seitz, M. (2015). *The Wes Anderson Collecton: The Grand Budapest Hotel*. New York: Abrams & Chronicle Books.

## Cinematic Assemblages. Analysis of the Visual Style of Wes Anderson

Within the last 15 years, Wes Anderson has become one of the most recognizable American directors. From his debut *Bottle Rocket* to his last movie *Isle of Dogs*, he has built a specific world full of quirky characters, fancy items, all engulfed in a particularly idiosyncratic visual style. The article tries to point out that the dominance of Anderson's cinema is precisely his visual style and creation of a cinematic space. The visual perspective seems to be the most suitable and, at the same time, prolific to analyse his filmography. The article investigates Anderson's way of building *mise-en-scène*. How does he use symmetrical frames, closed composition, or scenographic elements, what is the point of all this hassle? However, the most essential angle is strictly connected to production studies – creating space in pre-production (break-downs, storyboards, location hunting), which defines the style of Anderson. The article traces differences between production and design in his feature films and the animated *Fantastic Mr Fox* and *Isle of Dogs*. Seeking hyper realistic locations, spending most of the budget on authentic World War II ships or simply adapting interiors – those cases will help to dwell in the cinematic mind of the American director. Finally, the paper tries to prove that analysing the production side can tell us a huge amount about Anderson's visual style and world-building.

**Keywords:** Wes Anderson, visual style.

# Magdalena Howorus-Czajka

Uniwersytet Gdański

## Lęk i czerwona kotara. Prestiż a twórczość nie-filmowa Davida Lyncha

Reguły funkcjonowania „świata sztuki” są wiekowym, lecz wciąż aktualnym, interdyscyplinarnym zagadnieniem badawczym. Problematyka ta jest na tyle zróżnicowana, że już samo przesłedzenie jej historii wymagałoby serii monografii, co zdecydowanie przekracza możliwości artykułu. Te same względy nie pozwalają zarysować pełnej perspektywy badawczej współczesnego rozwoju teorii na temat *artworld*. Zasygnalizuję jedynie doniosłość ustaleń Arthura C. Danto i George’a Dickiego w tej materii. Pierwszemu filozofowi zawdzięczamy powołanie terminu *artworld* w 1964 roku, kiedy pisał: „Żeby zobaczyć coś jako sztukę, wymagane jest coś, czego oko nie może dostrzec – atmosfera artystycznej teorii, wiedza z zakresu historii sztuki; jakiś świat sztuki (*an artworld*)” (Dziamski, 1996, s. 66). Za celne, choć skrótowe podsumowanie teorii Danto można uznać słowa Grzegorza Dziamskiego: „O przynależności jakiegoś przedmiotu do świata sztuki nie decydują wcale jego cechy zewnętrzne, ani intencja towarzysząca powstaniu, lecz teoria sztuki; to teoria przenosi wybrany przedmiot w świat sztuki a zarazem chroni go przed stoczeniem się do poziomu zwykłej rzeczy (Dziamski, 1996, s. 66).”

Rozważania Danto wpłynęły między innymi na poglądy Dickiego wyrażone w tak zwanej instytucjonalnej teorii sztuki. Nastąpiło w niej jednak przesunięcie akcentu z teorii na kontekst instytucjonalny: „Będę używał wprowadzonego przez Danto terminu «świat sztuki» (*artworld*) na oznaczenie szeroko pojmowanej instytucji społecznej, w ramach której dzieła sztuki są prezentowane (Dickie, 1974, s. 29; Dziamski, 1996, s. 69).”

Tymi słowami Dickie zwrócił uwagę na jedną z konsekwencji przemian w sztuce, jakie dokonały się w XX wieku, stanowiąc spuścizną poduchampowską. W uznaniu przez Dickiego znaczenia instytucji społecznej, a także sposobu/miejsca prezentowania sztuki za warunek postrzegania czegoś jako dzieła (lub jego odrzucenie), widzę nie tyle postulat, co stwierdzenie dokonanej już faktu – roz-



poznanie realnej sytuacji w jakiej funkcjonuje dzieło sztuki. Na analogiczne mechanizmy w literaturze zwrócił uwagę Pierre Bourdieu. Francuski socjolog wskazał, że „twórca” został wykreowany przez „pole literackie” (rozumiane jako struktura relacji pomiędzy wydawcami, autorami przedmów, krytykami, badaczami literatury itd.) i to ono nadaje w sposób arbitralny wartość dziełu. Autor *Reguł sztuki* uznaje konsekwentnie w swych poglądach, że wartość dzieła literackiego istnieje na sposób holistyczny i względny – zależne jest od aktualnego stanu pola, gdyż dzieło sztuki podlega procesowi fetysyzacji (Bourdieu, 2001, s. 349; Gajewski, 2006, s. 257-258). Ujęcie dzieła sztuki jako fetyszu kieruje Bourdieu do rozważań nad naturą magii Marcela Maussa (1902-1903, s. 10), według którego jej skuteczność można pojąć jedynie jako zbiorową wiarę podzielaną przez wszystkich członków grupy magicznej (Bourdieu, 2001, s. 264; Gajewski, 2006, s. 258). W kontekście obserwacji fenomenu popularności dzieł sztuki nie-filmowej Lyncha należy zwrócić uwagę również na aspekt budowania i ożywiania więzi wewnątrz fandomu reżysera zapewniających dużą frekwencję wszelkim wydarzeniom związanym z osobą Lyncha. Rysują się tu interesujące analogie pomiędzy charakterystyką fanowskich społeczności a grupami magicznymi.

Dalsze badania w tym kierunku prowadzą ku zagadnieniom takim jak „kulturość” czy „kinofilia” – terminom trudnym do zdefiniowania i często nadużywanym, dlatego też w dalszych rozważaniach poprzestaną na aspektach wskazanych przez Mieke Bal („imperializm kulturowy”) i Jamesa F. Englisha („ekonomia prestiżu”). Holenderska autorka zwraca uwagę na marketingowe skutki świadomej polityki popularyzacji dzieł sztuki (w tym przypadku Marka Rothko), które przynoszą wymierne korzyści w postaci budowania i utrwalania statusu artysty jako marki, co w konsekwencji przekłada się na wyższą finansową jego dzieł na rynku sztuki (Bal, 2005, s. 350-351).

Osią organizującą moje przemyślenia jest twórczość nie-filmowa Davida Lyncha (choć bez ambicji zmierzenia się z monograficznym jej opracowaniem). Wybór ten uzasadnia kilka przyczyn – przede wszystkim sława twórcy, choć zdobyta w innej domenie sztuki (film), promieniująca na pozostałe rodzaje artystycznej kreacji (plastyka, muzyka). Interesujący wydał mi się mechanizm, w którym raz zdobyta sława otwiera podwoje w innych dziedzinach – w tym wypadku filmowiec wkracza do galerii sztuki. Stało się bowiem niemal tradycją prezentowanie plastycznego dorobku tego reżysera przy okazji imprez filmowych. Przykładem niech będzie zbiór litografii Lyncha, pokazanych między innymi: w katowickim Rondzie Sztuki przy okazji Festiwalu Ars Cameralis 2009, w bydgoskim BWA w 2012 roku w związku z Festiwałem Camerimage, a także na zagranicznych festiwalach (na przykład Lisbon-Estoril Film Festival 2014, choć tam obok litografii Lyncha prezentowano także prace francuskiego artysty Jeana-Michela Alberola). Najnowszą ekspozycją plastycznych i fotograficznych dokonań reżysera była wystawa z okazji dwudziestych piątych urodzin Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage zatytułowana *Silence and Dynamism* w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, której oddano najbardziej prestiżo-

we sale<sup>1</sup>. Wystawy towarzyszące przeglądom filmowym stanowią jedną grupę ekspozycji. Druga to typowa, galeryjna prezentacja dorobku Lyncha z zakresu sztuk wizualnych (między innymi Tilton Gallery, Nowy Jork 2012 – poprzednia miała miejsce w 1989; 8/Art Gallery/Tomio Koyama Gallery, Tokyo 2014; Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 2014; Middlesbrough Institute of Modern Art, Middlesbrough 2014; Gallery of Modern Art, Brisbane, 2015; Belgrade Culture Centre, Belgrad 2017; Tomio Koyama Gallery, Tokyo 2018).

Interesujący wydaje się fakt, że mimo dość częstej prezentacji dzieł plastycznych Lyncha, wciąż elektryzują one media oraz mobilizują jego miłośników do odwiedzenia nie tylko sal kinowych. Słowo „prestiz” wydaje się kluczem do odkrycia mechanizmu rządzącego tym zjawiskiem. Jesteśmy tu świadkami częstej praktyki rynkowej, wspomnianego wyżej „imperializmu kulturowego” (Bal, 2005, s. 350-351). Z naszymi obciążeniami geopolitycznymi zabrzmi to zapewne bardzo złowroźnie, choć właściwie dotyczy znanych i powszechnych procedur budowania statusu dla korzyści (nie tylko finansowych). Trybikiem tej globalnie funkcjonującej maszynierii są również nagrody – ciekawe rozpoznanie tego zjawiska przedstawił w 2005 roku James F. English (2013). Właśnie szeroko rozumiany mechanizm prestiżu można było zauważyć w strategii wystawienniczej obranej przez toruńską placówkę. Nie jestem bowiem pewna, czy ekspozycja zorientowana była na prezentację sylwetki wielkiego reżysera, czy wielkości sylwetki reżysera. Przed wejściem do sal wystawowych witało przybyszów zajmujące całą ścianę *dossier* artysty, podkreślające jego dokonania, oraz napis na całej ścianie sąsiedniej – DAVID LYNCH, pod którym przybyli nierzadko robili sobie zdjęcia – widomy znak, że mechanizm prestiżu działa. Tak przygotowany na kontakt z „gwiazdą” odbiorca przekracza próg już może nie tyle „świątyni”, ile „salonów” sztuki. Czerwony dywan co prawda nie jest obecny, za to do „pałacu sztuki” przechodzimy pomiędzy czerwonymi kotarami. Oczywiście miłośnikom twórczości filmowej Lyncha kotara ta wyda się znajoma – „status zasłony dla fandomu kina Lyncha przyrównać można do systemu nawigacji. [...] Kotara jako sfetyszyzowany przedmiot nierealny, rekwizyt podważający i tak labilne statusy ontologiczne”<sup>2</sup>.

Z perspektywy tematu mechanizmu prestiżu można postrzegać ten *leitmotiv* jako element budowania wizerunku reżysera – symbol/emblemat jego osoby. Owszem, należy cenić artystów, którzy wypracowują własny system znaków i symboli, lecz czerwona kotara pobrzmiwa banałem. Nie jest również przekonująca na przykład w plakacie XX Festiwalu Camerimage (2012) zaprojektowanym przez Lyncha. Stanowi ona tło dla białej dłoni z czarnobiałą fotografią oka. Mamy tu zatem mieszankę branżowych konotacji: kotara to obietnica przejścia do stworzonego przez sztukę filmową alternatywnego świata, gest dłoni i oko to praca i talent filmowców. Poprawność, oczywistość, dosłowność – tak można ten plakat

<sup>1</sup> Wystawa w dniach 12 listopada 2017-18 lutego 2018, kurator: Marek Żydowicz, producent: Fundacja Tumult, wystawa zorganizowana we współpracy z Fundacją Sztuki Świata.

<sup>2</sup> Za zwrócenie uwagi na ten aspekt dziękuję Grażynie Świętochowskiej.

podsumować. Są to cechy, które w rankingu języka plakatu nie znajdują się zbyt wysoko. Typografia – grzecznie podporządkowana stabilizującej się po 2007 roku formule plakatów festiwalu – ociera się o banalność, która może jest i prowokacyjna, ale pozostawia niedosyt, zwłaszcza że polski odbiorca jest rozpieszczony przez chlubną tradycję, ale i współczesne dokonania rodzimych plakacistów (na przykład Piotr Jabłoński, plakat Camerimage 2017; Igor Morski, plakat Camerimage 2016 i inni). W kontekście dominacji plakatowej formuły festiwalu pewnym dysonansem jest wyeksponowana sygnatura twórcy. Widmo budowania prestiżu powraca, gdyż podpis Lyncha przywołuje na myśl autograf celebryty składany fanom na fotosie. A zatem „cud sygnatury” działa (Bourdieu, 2001, s. 350). W tym kontekście czerwona kotara tła zatracą swój uniwersalistyczny charakter, a staje się jednoznacznym emblematem Lyncha, ponieważ zawłaszczającego mimochodem wartości festiwalu. Te odczucia powodują, że opisany przez Bal mechanizm „imperializmu kulturowego” znajduje w Lynchowskiej kotarze i sygnaturze swoje urzeczywistnienie.

Ekonomia „prestiżu” znajduje swoje potwierdzenie w kreacji wizerunku artysty, perfekcyjnym planowaniu nie tylko samej ekspozycji uwarunkowanych imperatywem utrzymania atmosfery substytucyjnej względem filmów Lyncha, ale również i towarzyszących im działaniach marketingowych – ich wymierny rynkowy (reklama) ślad pozostaje długo widoczny, na przykład liczba stron pojawiających się wciąż w internecie niezależnie od statusu artykułów (od materiałów promujących przez recenzje kulturalne po eseistyczne wypowiedzi blogerów). Zgromadzone i odpowiednio wyeksponowane na wystawach dzieła kopiuja surrealistycznie-złowróżbny nastrój filmów tego autora. Widz oddaje się bez przeszkód magii tej przestrzeni. Ponieważ zbiór prac plastycznych Lyncha jest bardzo bogaty, można pokusić się na jego podstawie o przemyślenia podsumowujące całokształt jego „nie-filmowej” twórczości. Niewątpliwie dowodzi on jej silnego związku z filmami amerykańskiego reżysera, który jawi się tu zdecydowanie jako człowiek X muzy.

Analizę dorobku plastycznego Lyncha przedstawię w oparciu o kilka przecinających się osi. Pierwszą z nich będzie dominujące w tych pracach myślenie przestrzenią sceny. Rysują się tu paralele z twórczością innych reżyserów-plastyków. Przykładem oczywistym dla polskiego odbiorcy niewątpliwie jest twórczość plastyczna Tadeusza Kantora (1915-1990), który – podobnie jak Lynch – mimo niekwestionowanych dokonań na polu sztuk wizualnych, nie wyzwolił się z „myślenia sceną”. U obu twórców przedstawienia rozgrywają się w przestrzeni wykadrowanej czy obramowanej granicami sceny. Jest to cecha widoczna między innymi w seriach litografii Lyncha – wszystkie wręcz monotonicznie powielają ten formalny schemat. Akcent przeniesiony został z kompozycji na treść – jak w filmach tego artysty – mroczną, psychodeliczną, rozedrganą, patologiczną. Twórca kreuje w nich świat wypełniony ciemnością, stającą się tłem, ale i otoczeniem generującym opresyjne sytuacje uczestniczących w nich bohaterów. Z czarno-szarych, mglistych litografii (na przykład *Factory at Night with Nude* 2007, *I Give You Money* 2009, *Man Floating in Room Alone* 2009, *Woman Dead Man House Fire* 2010, *I Write on Your*

*Skin How Much I Love You* 2010, *Mighty Mouse Sees Her* 2012, *This is My Dream* 2012, *Car Tree Woman* 2012, *Fight With Myself* 2013) wylaniają się sceny pełne gwałtu, agresji i bólu. Widok zdeformowanych postaci w krytycznych i ekstremalnych momentach, zgodnie z intencją twórcy, ma się wwiercać w jaźń widza, który nie powinien znaleźć wytchnienia nawet w przedstawieniach przyrody, straszących go zewsząd czarnymi kikutami drzew lub rozpadającymi się bioformami (*Shadow of a Twisted Hand Across My House* 1988, *Watching a Tree with an Eye* 2007, *Woman and Three* 2007). Dopełnieniem tej inwazji Lynchowskiego mroku są „wydrapane” napisy potęgujące nastrój grozy swoją prymitywistyczną formą. Tego typu litery, budujące często całe zdania, są przykładem zabiegów typograficznych osadzonych w estetyce ekspresjonistycznej. Z nich również ewokuje przemyślana metoda autora – brutalny antyestetyzm. Prócz wzmaganania nastroju mają one często także dodatkową, podwójną funkcję: dosadnego tytułu oraz didaskaliów informujących odbiorcę o dziejącej się przed jego oczami akcji. Niestety, taka oczywistość razi – informacje są powtarzane jakby na wypadek, –gdyby widz nie zrozumiał, co przedstawia obraz. Nudzi również monotonność tematyki dającą się sprowadzić do zagadnienia: człowiek kaleczący i okaleczony. Oglądając serię bolesnych scen, maleje empatia, a wzrasta poczucie znudzenia. Efekt zapewne niezamierzony, ale mechanizm obronny współczesnego człowieka, bombardowanego przez codzienne krwawe relacje ze świata, nadawane przez massmedia (Krajewski, 2005, s. 126-165), wprawił się w budowaniu muru oddzielającego go od tego globalnego bólu. Podobnie nudząca jest schematyczność kompozycji w litografiach, która zwykle zawiera się w układzie: postać główna lekko przesunięta poza oś środkową obrazu, lecz pozostająca w centrum sceny, do której dopinane są ascetycznie nieliczne, choć mające potrząsnąć odbiorcą, atrybuty (na przykład płonący dom). Ten schemat budowy przedstawienia ponownie konotuje scenę i rekwizyty, potęgujące uczucie sztuczności, iluzji, a niestety wygaszające emocje. Podobnie dzieje się w Lynchowskich asamblażach (technika mieszana). Dominuje w nich konstrukcja surrealistycznej przestrzeni „domku dla lalek”, w którym zdeformowane dziecko/kukła nie jest w stanie oprzeć się opresji (*Small Boy in his room* 2009) lub w nią wpuścić (*I Burn Pinecone and Throw In Your House* 2009; *Boy Lights Fire* 2010).

Tropienie ludzkich niedoskonałości, wad i ciemnych stron natury to kolejne podobieństwo Kantora i Lyncha. Dlatego też za drugą oś organizacyjną uznałam surrealizm wizji i deformację, wykorzystane do eksplorowania egzystencjalnych opresyjności – głównego tematu dzieł Lyncha. Silne osadzenie surrealistycznych elementów w twórczości tego amerykańskiego artysty znalazło swoje dodatkowe umocowanie w trzydziestoletnim doświadczeniu z praktyką medytacji – jak sam przyznaje – kluczową dla jego twórczości, również malarskiej (Lynch, 2007, s. 2). Inne źródło wskazuje Chris Rodley, poruszający zagadnienie specyficznej atmosfery niesamowitości już w pierwszym rozdziale książki-wywiadu z reżyserem. Tropiąc ów Lynchowski *feeling* Rodley pisze: „Spośród owych odczuć najbardziej ekscytują go te, które przybliżają go do przeżyć emocjonalnych drgnień wywołanych snem; do niezwykłego składnika nocnego koszmaru, którego nie da się przekazać, opisując jedynie wydarzenie (Lynch, 1999, s. 8).”

Słowa te wskazują na silny związek twórczości Lyncha z ideowymi protoplastami – surrealistami z początku XX wieku.

Piotr Piotrowski (1999, s. 23) uznał, że surrealizm Kantora u swych podstaw jest bliski ujęciu opisanemu przez Hala Fostera (2012), który postrzega surrealizm jako traumatyczny realizm. Traumą warunkującą poszukiwania „realizmu spótegowanego” dla Kantora była wojna (Piotrowski, 1999, s. 29). Wspólnym zaś mianownikiem z twórczością Lyncha staje się lęk wypełniający wyobraźnię obu twórców. Słowa Kantora: „To nieprawda, że człowiek nowoczesny to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wierzcie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką (Kantor, 1991, s. 66)” mogą być także mottem Lyncha. Również figura ludzka – zasadniczy temat u obu twórców – jest uwikłana w rządzące nią lęki. U Kantora jest to jednak przedstawienie człowieka po katastrofie, a u Lyncha – w jej trakcie.

Artystyczna osobowość Lyncha formułowała się pod wpływem wielu czynników i zdarzeń. Przyszły twórca nie rozminął się z powołaniem dzięki przypadkowemu spotkaniu z malarzem Bushnellem Keelerem (1924-2012). To wydarzenie sprawiło, że młody David zaczął poważnie myśleć o karierze artysty malarza i podjął studia artystyczne w School of the Museum of Fine Arts in Boston, które po roku porzucił. Nie bez znaczenia na ukształtowanie się stylu twórczego Lyncha była, odbyta wraz z przyjacielem Jackiem Fiskiem, młodzieńcza podróż do Austrii w celu studiowania malarstwa pod okiem Oskara Kokoschki (1886-1980), do czego ostatecznie nie doszło. Po tej eskapadzie wstąpił do Pennsylvania Academy of Fine Arts (Lynch, 1999, s. 9-13).

W stylu malarskim Lyncha widoczny jest (poza surrealizmem omówionym powyżej) wpływ Kokoschki i innych twórców z kręgu ekspresjonistycznego, a w szczególności Edvarda Muncha (1863-1944) oraz Francisca Bacona (1909-1992). Lynch wprowadza w swe dzieła lęki, patologie, ból. Podobnie jak jego wielcy mentorzy, aby oddać te emocje czy sadomasochistyczne ekstremalne sytuacje, amerykański twórca sięga po deformację postaci ludzkiej. Często rezygnuje z bogatej kolorystyki, operując monochromatyczną paletą barwną (na przykład litografie). Ten zabieg nie jest oczywiście stały (na przykład 12 litografii barwnych z serii *The Paris Suite* 2007, gdzie dominującym akcentem jest czerwień). Lynch powraca wielokrotnie do barwy. Dzieje się tak choćby w dziele *Small Boy in His Room* (2009), ukazującym zalane czerwienią wnętrze osaczające asamblażowo wklejoną weń postać chłopca w granatowym ubranku. Dziecko trzyma w dłoniach sznureczek, na końcu którego fruwa, jak balonik, jego główka. Nie to jest jednak najbardziej przerażające. Po chwili widz dostrzega czającą się za dzieckiem niewyraźną postać. Interpretacji tego dzieła może być wiele. Jedno z odczytań wskazuje na dualistyczną naturę: słodką i potworną. Inne zaś na wrażliwość dziecka, które staje się ofiarą złych intencji nawet w swojej enklawie – pokoju w domu rodzinnym. A może jednak to opowieść o samotności dzieci, nie otrzymujących uczucia i zainteresowania

rodziców. Przytoczona tu wieloznaczność interpretacji jest siłą Lynchowskiej twórczości, gdyż pozostawia widzowi możliwość wyboru. Niezależnie, którą z dróg interpretacyjnych wybierzemy, dojdziemy do konstatacji, że formuła dzieła polega na starym schemacie: scena i trwający na niej aktor. Teatralność kompozycji po raz kolejny przywodzi na myśl twórczość Kantora: sobowtór dzieciństwa, nobilitacja lalki do roli aktora czy użycie maski.

W elementach łączących twórczość Kantora i Lyncha dostrzegam znaczenie aranżacji sceny – wspomniane już myślenie kadrem. Mimo to w niniejszym opracowaniu świadomie rezygnuję z omawiania powiązań sztuki filmowej i niefilmowej Lyncha z obawy przed zdominowaniem wszelkich rozważań przez twórczość reżyserską. Z tego też powodu nie analizuję znaczenia motywu czerwonego pokoju w kontekście filmowym (szczególnie *Twin Peaks*). Jednak, nie chcąc pozostawiać tego ważnego wątku bez komentarza, wyreczę się cytatem: „Psychologiczna ekspresja niesamowitości opierała się tam [dot. filmów pt. *Głowy do wycierania*, *Blue Velvet*, *Miasteczko Twin Peaks*, *Zagubiona autostrada* – przyp. aut.] na metaforze sobowtóra, w której zagrożenie postrzegane jest jako replika jaźni, tym bardziej przerażającej, że jej odmienność od oryginału zdaje się być pozorna. W dziele Lyncha łączy się to z niejednoznaczną obsesją reżysera związaną z syndromem Jekylla i Hyde’a [...] (Lynch, 1999, s. 9).”

Artysta analizując własną drogę twórczą zauważa następujące po sobie etapy, które układają się w klucz: akcja–reakcja, budowanie–niszczenie (Lynch, 1999, s. 9-13).

Zestawienie twórczości plastycznej Lyncha i Kantora – dwóch znakomitych reżyserów, którzy posiadając wykształcenie zdobyte na akademiach sztuk pięknych, uczynili główną domeną swej twórczości odpowiednio film/teatr – ma na celu wykazanie zakodowanego głęboko imperatywu „myślenia sceną”.

Ciekawym punktem wyjścia do analizy działalności artystycznej Amerykani- na może być wpływ jego filmów na twórczość plastyczną czy fotograficzną innych artystów. Przykładem takiego twórcy, który mroczną, zagadkową i intrygującą atmosferę filmów Lyncha przenosi w inne medium (fotografia) jest Gregory Crewdson. Jego prace są silnie osadzone w wizualnej (plastyczno-filmowej) tradycji sztuki amerykańskiej (Edward Hopper [1882-1967], Walker Evans [1903-1975], Diane Arbus [1923-1971], Steven Spielberg [ur. 1946] i David Lynch). Dominujący charakter dokumentacyjny odróżnia jednak styl Crewdsona od twórczości Lyncha. W tych parareporterskich obserwacjach życia przeciętnych Amerykanów, silnie wzbogaconych o intymny wręcz portret wewnętrznych rozterek i trudów egzystencji, Crewdson ciąży ku hiperrealistycznemu warsztatowi. Z tym, co enigmatycznie określamy klimatem filmów Lyncha, łączy tę twórczość głównie światło (złowróbnny półmrok). Kompozycyjnie i tematycznie bliżej mu jednak do prac Hoppera – nawiązania wydają się wręcz przeradzać w prywatny dialog Crewdsona z wielkim malarzem. O ile istnieją analogie pomiędzy wizualnym językiem filmowym Lyncha a fotografiami Crewdsona, to jednak nie znajdzie-

my ich w omawianej tu twórczości plastycznej reżysera, zdominowanej przez surreально-ekspresjonistyczną formułę.

Na zakończenie chciałabym jeszcze powrócić i wytłumaczyć się z użytego tu sformułowania „imperializm kulturowy” właśnie ze względu na wspomniane już geopolityczne obciążenia. Tak jak Bal (2005, s. 351), rozważając z punktu widzenia semiotyki wszechobecność prac Rothko jako umacnianie specyficznej strategii, tak i mnie głównie to zainteresowało w licznych ekspozycjach prac Lyncha. By wyjaśnić mój zbieżny z holenderską myślicielką punkt widzenia przytoczę jej słowa, które wykazują analogie między wystawami Lyncha a działaniami Mark Rothko Foundation: „pozornie szczodry gest [upowszechnianie dzieł artysty – przyp. aut.] prowadzi w istocie do stworzenia, albo przynajmniej podtrzymania, esencjonalnej i unifikującej idei wartości artystycznej. Dla tych, którzy uznają wielkość Rothko [w moim przypadku Lyncha – przyp. aut.] może to nie stanowić najmniejszego problemu, a nawet być bezspornie słuszne. Niemniej to właśnie ta bezsporność stanowi problem (Bal, 2005, s. 351).”

Bal zauważa bowiem, że rynek sztuki nastawiony na zysk prowadzi swoją subwersywną politykę marketingową, w której reklama/upowszechnianie odgrywa ważną strategiczną rolę. Artysta często jest w tym mechanizmie marionetką, mniej lub bardziej podatną na marketingową strategię. Pośrednim potwierdzeniem niniejszego poglądu może być spostrzeżenie komentatora „Gazety Wyborczej”: „Monograficzne wystawy pokazujące twórczość wybitnych reżyserów, a nawet całych studiów filmowych, stają się coraz bardziej popularne. Dość przywołać monograficzną wystawę Tima Burtona w nowojorskim MoMA z 2010 r., tegoroczną wystawę o filmach Martina Scorsese w muzeum Eye w Amsterdamie, czy wystawę « 30 lat animacji Pixara » objeżdżającą światowe muzea i galerie od Barcelony po Szanghaj (Pawłowski, 2017).” Lynch, jako absolwent szkoły artystycznej, włączył się w ten mechanizm bardzo naturalnie. W 2012 roku odbyła się w nowojorskiej galerii Tilton jego duża retrospektywa – pierwsza w tym mieście od 1989 roku (Martinez, 2017). W roztoczonej przez organizatorów wystawy prestiżowej atmosferze wartość i oryginalność prezentowanych dzieł staje się drugorzędna.

Odsuwając wszelkie zbędne okoliczności i analizując dzieła Lyncha same w sobie, możemy dojść do ambiwalentnej konkluzji: choć dzieła plastyczne Lyncha nie kroczą w awangardzie światowych działań, to jednak stanowią przykład spójności i analogii formalno-treściowych z twórczością filmową reżysera.

## Bibliografia:

- Bal, M. (2005). *Dyskurs muzeum*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*. Kraków: Universitas.
- Bourdieu, P. (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków: Universitas.
- Danto, A. C. (1964). *The Artworld*. „Journal of Philosophy”, Vol. 61.
- Dickie, G. (1974). *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*. Reading: Ithaca.

- Dziamski, G. (1996). *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- English, J. F. (2013). *Ekonomia prestiżu: Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej* (tłum. P. Czaplński, Ł. Zaremba). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Foster, H. (2012). *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Universitas.
- Gajewski, K. (2006). *Pierre Bourdieu, Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego. Przekład: Andrzej Zawadzki. Kraków (2001). Horyzonty Nowoczesności. [T.] 20. „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, nr 97/2.*
- Gołubiew, Z. (red.). (1991). *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Krajewski, M. (2005). *Kultury kultury popularnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lynch, D. (1999). *Autobiografia. Z reżyserem rozmawiał Ch. Rodley* (tłum. B. Kosecka). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lynch, D. (2007). *W pogoni za wielką rybą. Medytacja, świadomość i tworzenie* (tłum. J. Kozłowski). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Martinez, A. (2017). *Want to Understand „Twin Peaks”? Look at David Lynch’s Paintings First Do Lynch’s paintings contain spoilers for „Twin Peaks”? Look for yourself.* „Observer”. <http://observer.com/2017/05/david-lynch-quick-refresher-fine-art-paintings/#slide14> (dostęp: 01.02.2018).
- Mauss, M. (1902-1903). *Esquisse d’une théorie générale de la magie.* „l’Année Sociologique”. [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthro/1\\_esquisse\\_magie/esquisse\\_magie.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthro/1_esquisse_magie/esquisse_magie.html) (dostęp: 16.05.2018)
- Pawłowski, R. (2017). *Wielka wystawa Davida Lyncha w Toruniu – pierwsza taka na świecie. Amerykańskie lęki na 400 fotografiach, obrazach, rysunkach.* „Gazeta Wyborcza”. <http://wyborcza.pl/7,75410,22643445,wielka-wystawa-davida-lyncha-w-toruniu-pierwsza-taka-na.html> (dostęp: 22.01.2018).
- Piotrowski, P. (1999). *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

## **Anxiety and the Red Curtain. Prestige and the Non-Cinematic Works of David Lynch**

Inspired by David Lynch’s works of visual art, this paper is an attempt to identify some extra-artistic mechanisms (the art market) relating to artworks. As a result, his non-cinematic works have been analysed here in the context of the mechanisms operating in culture, as indicated by Mieke Bal (“cultural imperialism”) and James F. English (“economy of prestige”). The artistic works of the American film director have been located on the main axes identified in this context. In addition to the expressionist-surrealist origin and commonly acknowledged connotations with the works of Edvard Munch, Oskar Kokoschka and Francis Bacon, the author also shows ideological threads combining Lynch’s works with Tadeusz Kantor’s legacy.

**Keywords:** David Lynch, economy of prestige.



# Marta Kasprzak

Uniwersytet Łódzki

## ***Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki – recenzja***

Zagadnienie edukacji filmowej, podejmowane przez krajowe i unijne instytucje w ramach realizowanej polityki audiowizualnej i/lub medialnej, wyznacza os problemową licznych książek i periodyków. Wśród tomów, które w ostatnim czasie pojawiły się na rodzimym rynku wydawniczym, na uwagę zasługuje pozycja *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*, przygotowana pod redakcją Ewy Ciszewskiej i Konrada Klejsy. Książka, opublikowana nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego, podzielona jest na kilka dopełniających się wzajemnie sekcji: *W poszukiwaniu modelu edukacji filmowej*, *Film i edukacja – polskie doświadczenia* oraz *Media cyfrowe i ich użytkownicy*. Te trzy komponenty, stanowiące filary publikacji, poprzedza słowo wstępne, a wieńczy wywiad z prof. Eweliną Nurczyńską-Fidelską – inicjatorką wielu działań z zakresu polskiej edukacji filmowej.

Pierwszym z autorów, którzy udali się na „poszukiwanie modelu edukacji filmowej”, jest Bogusław Skowronek, koncentrujący się w rozdziale opatrzonym podtytułem „ujęcie antropologiczno-pragmatystyczne” (Skowronek, 2017, s. 11) na niedostatkach polskiego systemu edukacji medialnej. Listę zarzutów otwiera brak skoordynowanej na poziomie krajowym strategii edukacji oraz nieefektywność polskiej oświaty w wykorzystywaniu zdobyczy nowoczesnej kultury. Wypunktowana zostaje również niewielka ilość czasu przeznaczona w programach nauczania na omówienie zagadnień z obszaru edukacji audiowizualnej oraz brak przygotowania technicznego i merytorycznego nauczycieli. Krytykowaną przez autora, lecz powszechnie stosowaną praktyką jest także wykorzystywanie filmu w roli „służebnej” wobec literatury – jako szybszego i łatwiejszego w odbiorze nośnika literackiej treści. Nazbyt pesymistyczne wydaje się jednak przekonanie o częstym zawężaniu analizy filmu do jego warstwy formalnej. Choć, jak zauważa Skowronek, „dzisiaj,

po przełomie kognitywnym, zwrotach poststrukturalnym, kulturowym i performatywnym, wobec zjawisk kultury konwergencji i partycypacji oraz radykalnych zmianach w rozumieniu samego filmu, takie założenia teoretyczno-metodologiczne są już nieadekwatne, w najlepszym zaś razie – redukcjonistyczne”, znaczna część dostępnych opracowań i scenariuszy zajęć równoważy przegląd środków filmowego wyrazu rzetelnym omówieniem treści problemowych. Zdaniem autora korzystny wpływ na kondycję systemu edukacyjnego miałyby ujęcie edukacji filmowej jako inter- i transdyscyplinarnego przedmiotu, łączącego wiedzę filmoznawczą, kulturoznawczą, medioznawczą, socjologiczną, pedagogiczną oraz komunikologiczną.

O niechęci dydaktyków do popularnych odmian kultury wspomina w artykule *Wychowanie filmowe versus film w wychowaniu, czyli o możliwych strategiach wykorzystania sztuki filmowej w edukacji* Witold Jakubowski. Autor, przyjmując za punkt wyjścia rozważania Rolanda Barthes’a, sytuuje przyjemność doznawaną dzięki obcowaniu z twórcami kultury pomiędzy stanami *jouissance* („rozkosz”, „ekstaza”) i wyżej waloryzowaną przez nauczycieli *plaisir* („przyjemność «kontrolowana»”) (Jakubowski, 2017, s. 24). Opozycja pomiędzy kulturą „wysoką” a „niską” przywołana zostaje również za sprawą Karola Irzykowskiego, który na kartach opublikowanej w latach dwudziestych książki *X muza. Zagadnienia estetyczne kina* zauważył, że „współczesny Europejczyk używa kina, lecz się go wstydzi” (Irzykowski, 1924, s. 9). Trafnym posunięciem, zdaniem autora rozdziału, byłoby wpisanie edukacji filmowej w ramy szerszej kategorii, jaką jest wychowanie estetyczne.

Przykładem brytyjskiego systemu edukacji medialnej posłużył się w tekście *Od FEWG do FLAG: systemowe przemiany edukacji filmowej w Wielkiej Brytanii na przełomie XX i XXI w.* Konrad Klejsa. Autor proponuje analizowanie przedsięwzięć z zakresu edukacji filmowej w oparciu o następujące kategorie: przedmiot, cel, adresaci, inni beneficjenci i organizator. Taką właśnie metodą posłużył się w celu omówienia brytyjskiego modelu kultury filmowej, którego filarem pozostawał Brytyjski Instytut Filmowy (BFI), a następnie – wraz z początkiem nowego milenium – UK Film Council. Pod egidą pierwszej z wymienionych instytucji zainicjowano program Making Movies Matter, mający na celu ewaluację dotychczas prowadzonych przedsięwzięć z zakresu edukacji filmowej oraz opracowanie nowej formuły nauczania o filmie w brytyjskim systemie oświaty. Z kolei za sprawą UK Film Council wydany został przewodnik *Using Film in School (Wykorzystanie filmu w szkołach)*, którego twórcy postulowali wzbogacanie szkolnych zajęć o elementy praktyki filmowej (przygotowanie dubbingu danej sekwencji w ramach lekcji języka obcego bądź realizację kampanii społecznej dla wybranego zjawiska).

Punktem wyjścia Witolda Bobińskiego, autora rozdziału *Piękny sen Roberta Watsona, czyli o zapomnianym (?) scenariuszu edukacyjnej kariery filmu*, są rozważania wzmiankowanego w tytule badacza nad brytyjskim modelem edukacji filmowej sprzed ponad 20 lat. Robert Watson przekonuje, że „film – jako centralny paradygmat narracyjny współczesnej kultury – jest całkowicie uprawniony do obecności pośród treści kształcenia składających się na edukację kulturową współczesnych młodych pokoleń” (Bobiński, 2017, s. 50). Postuluje również umieszcze-

nie w programie nauczania przedmiotu sztuki narracyjne (Narrative Arts), oparte na nauczaniu języka angielskiego jako języka ojczystego.

Kontrapunktem dla przywołanych w poprzednich akapitach refleksji teoretycznych są zainicjowane i zrelacjonowane przez Justynę Hannę Budzik (nader inspirujące!) przykłady z własnej praktyki dydaktycznej. W rozdziale *Postawa magiczna i techniczna wobec mediów a kształcenie studentów dla filmu i przez film* przywołane zostają trzy postawy możliwe do przyjęcia wobec mediów: magiczna, techniczna oraz komplementarna, przejawiająca się niezgodą na bierny odbiór świata. Następnie autorka przybliży wybrane prace zaliczeniowe studentów, uczestniczących w kursie kino nieme i mających za zadanie zaprezentować „skonstruowany przez siebie dwudziestominutowy program (fragment filmu długometrażowego lub kilka filmów krótkometrażowych) z zakresu niemej kinematografii, opatrując go merytorycznym komentarzem, proponując podkład muzyczny lub inny sposób prezentacji podczas seansu. Studenci mogą włączyć w prezentację elementy autorskie” (Budzik, 2017, s. 67).

Segment *Film i edukacja – polskie doświadczenia* otwiera artykuł *Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań* Ewy Ciszewskiej, wskazującej na nieznaczny stopień ewaluacji prowadzonych działań z zakresu edukacji filmowej oraz istniejącą dysproporcję pomiędzy dostępną na rynku wydawniczym literaturą przedmiotu i podmiotu. „Odbiorcy i osoby pragnące realizować edukację filmową stają w obliczu trudnego dylematu: kto odpowiada za kształt edukacji filmowej w Polsce, skąd czerpać wiarygodne informacje na jej temat oraz jakie są założenia dla edukacji filmowej na przyszłe lata” – konkluduje autorka (Ciszewska, 2017, s. 98). *Cele edukacji filmowej w Polsce: konteksty instytucjonalne i tendencje rozwojowe* przybliży natomiast Małgorzata Jakubowska, przywołująca wybrane definicje edukacji filmowej i podejmująca refleksję nad zakresem semantycznym tego pojęcia. Zasadniczą część artykułu stanowi omówienie relacji pomiędzy edukacją filmową a historycznymi kontekstami akademickiego filmoznawstwa. Autorka, rozwijając klasyfikację przyjętą przez Witolda Bobińskiego, analizuje przyczyny kulturowe, genealogiczne, programowe, wychowawcze i systemowe.

Z kolei Anna Równy wzięła pod lupę *Dokształcanie i doskonalenie nauczycieli w zakresie edukacji filmowej w Polsce (okres 2010-2015)*, nakreślając dostępną ofertę instytucjonalną oraz wskazując zarówno pozytywne, jak i negatywne aspekty uczestniczenia w procesie kształcenia formalnego (największą niedogodnością okazują się dla nauczycieli koszty związane z systematycznym doskonaleniem). Autorka akcentuje szczególną wagę samokształcenia opartego na korzystaniu z dostępnych *online* zasobów edukacyjnych: kursów internetowych, gotowych scenariuszy zajęć oraz innych materiałów ułatwiających realizowanie edukacji filmowej. Inne istotne zagadnienie, *Praktyka edukacji filmowej w Polsce – uwarunkowania prawne i organizacyjne*, zostało przybliżone czytelnikom przez Jadwigę Mostowską, analizującą inicjatywy realizowane przez placówki oświatowe i instytucje kultury. Choć autorka docenia komplementarność ich ofert, wskazuje istniejące niedostatki: „Nadal zbyt wiele w polskiej edukacji filmowej zależy od

pasji, kreatywności i zaangażowania oraz od gotowości do pokonywania przeszkód wykazywanej przez jednostki – prawdziwych pasjonatów” (Mostowska, 2017, s. 142).

Warsztat nauczycieli zaangażowanych w proces edukacji filmowej rozłożyła na czynniki pierwsze Ewelina Konieczna w rozdziale *Uczenie (się) kina. Wstęp do badań nad kompetencjami nauczycieli – edukatorów filmowych*. Autorka przyjrzała się kwalifikacjom kadry uczestniczącej w badaniu *Edukacja filmowa w polskiej szkole na podstawie opinii nauczycieli uczestniczących w warsztatach „Filmoteki Szkolnej”*. W raporcie uwzględniono między innymi przyjęte przez poszczególnych dydaktyków definicje edukacji filmowej, rekomendowane formy dokształcania zawodowego i działania podjęte w ramach współpracy z innymi instytucjami. Kluczowym czynnikiem umożliwiającym realizację zajęć okazały się „pasja i zaangażowanie kadry oraz wiara w skuteczność działań” (Konieczna, 2017, s. 156).

Edukacja aksjologiczna, oparta na równorzędnym statusie dwóch podmiotów: edukatora i ucznia, stała się tematem artykułu *Wychowawcza rola filmu w kontekście podstawy programowej szkoły ponadgimnazjalnej*. Proces edukacji etyczno-społecznej został przybliżony przez Joannę Zabłocką-Skorek w kontekście utworów kultury popularnej, stanowiących narzędzie w procesie edukacji audiowizualnej. Teoretyczną część artykułu, omawiającą prezentowane zagadnienie z wyjątkowo interesującej perspektywy, uzupełnia licząca niemal dwadzieścia stron tabela *Film jako narzędzie wspomagające realizację podstawy programowej – EDUKACJA AKSJOLOGICZNA w szkole ponadgimnazjalnej*. Do wybranych zapisów podstawy programowej kształcenia ogólnego przyporządkowane zostały tytuły szczególnie wartościowych filmów oraz kontekst tematyczny, stanowiąc dla dydaktyków cenne narzędzie ułatwiające selekcję materiału audiowizualnego prezentowanego uczniom.

Równie fascynujące spojrzenie na proces edukacji filmowej przyjęła Katarzyna Figat, omawiająca wdzięczne, lecz marginalizowane zagadnienie, jakim jest analiza dźwięku filmowego. W artykule *Ustyszeć film: przyczynek do dyskusji na temat edukacji z zakresu dźwięku i muzyki filmowej* podjęła problem (nie)obecności działań z zakresu rozwijania kompetencji słuchowych uczniów na różnych poziomach kształcenia – począwszy od przedszkola aż po studia wyższe. Treści audialne okazują się wykorzystywane przede wszystkim w ramach przedszkolnych zajęć muzyczno-ruchowych, tak zwanej rytmiki, a także – choć nie zawsze efektywnie – podczas lekcji edukacji muzycznej i muzyki, realizowanych odpowiednio na etapie kształcenia wczesnoszkolnego oraz w klasach IV-VI i w gimnazjum. Postawiona przez autorkę diagnoza, obejmująca również edukację na poziomie akademickim, jest nader pesymistyczna: „Ta opłakana z punktu widzenia filmu jako integralnej audiowizualnej całości sytuacja znajduje swoje odbicie także na polu kształcenia wyższego – edukacji filmowej profesjonalistów, zarówno filmoznawców, jak i adeptów praktycznych zawodów filmowych” (Figat, 2017, s. 203).

*Produkcja i dystrybucja filmów instruktażowych i popularnonaukowych na przykładzie działalności Wytwórci Filmów Oświatowych w latach 1962-1989*, poddana analizie przez Emila Sowińskiego, koncentruje się na marginalizowanej w dziejach polskiej kinematografii produkcji oświatowej. Autor artykułu, doskonale poruszający się po meandrach dziejów łódzkiej instytucji, omawia prowadzoną przez nią działalność dystrybucyjną i promocyjną oraz ujawnia zakres semantyczny kategorii filmu oświatowego, do której należą filmy instruktażowe i popularnonaukowe.

Kolejną sekcję, opatrzoną tytułem *Media cyfrowe i ich użytkownicy*, otwiera artykuł *Edukacja medialna, kompetencje kulturalne, fandom. Zbiorowość fanów jako środowisko edukacji kulturalnej*, w którym Magdalena Lisowska-Magdziarz definiuje fandom jako zjawisko zaangażowanego odbioru i zbiorowość zogniskowaną wokół zjawiska kulturalnego. Członkowie „wspólnoty odbioru i zachwytu” (Lisowska-Magdziarz, 2017, s. 238), kolekcjonujący obiekty materialne i wiedzę, uczestniczą jednocześnie w wytwarzaniu więzi społecznych. „Ocena się na przykład, że trzecia część wszystkich materiałów o charakterze literackim obecnych w internecie to *fanfiction*, czyli tworzona przez fanów twórczość literacka” (Lisowska-Magdziarz, 2017, s. 237) – przypomina autorka i podkreśla, że zjawisko fandomu funkcjonuje w ramach kultury daru, opartej na bezinteresownej wymianie dóbr.

W przygotowanym przez Kamila Jędrasiaka i Dagmarę Rode artykule *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, choć rozpoczętym optymistycznym spostrzeżeniem, podana zostaje w wątpliwość przystawalność podejmowanych obecnie praktyk z zakresu edukacji filmowej do podlegającego bezustannym zmianom pejzażu medialnego. Autorzy rozdziału doceniają szkolne i pozaszkolne inicjatywy dydaktyków, niemniej zauważają: „Warto jednak spytać, czy nie wymagają one swoistej aktualizacji, sprowokowanej przez dynamicznie zmieniające się otoczenie medialne; czy formuła, w której podstawowym jej celem ma być przygotowanie do uważnej lektury tekstu filmowego, analizy i interpretacji dzieła, jest obecnie formułą wystarczającą i w zadowalającym stopniu spełniającą rolę przygotowania do obcowania z ruchomymi obrazami, proponowanymi przez dzisiejszą kulturę audiowizualną (Jędrasiak, Rode, 2017, s. 249).

*Uczniowie o specjalnych potrzebach edukacyjnych w świecie współczesnych mediów*, sportretowani w artykule Małgorzaty Latoch-Zielińskiej, mogą być zdiagnozowani jako mający trudności w uczeniu się lub ponadprzeciętnie zdolni. Niezależnie od predyspozycji intelektualnych zmuszeni są sprostać wyzwaniom nowej kultury uczenia się, w ramach której tradycyjny model oparty na odtwarzaniu informacji zastąpiony zostaje konstruowaniem wiedzy. Teoretyczne zaplecze artykułu uzupełnia lista multimediów wspierających proces kształcenia, wskazanych przez nauczycieli zatrudnionych w szkołach współpracujących z UMCS w Lublinie.

Tom zamyka rozdział *Przyszłość edukacji filmowej, moje zmartwienie...*, będący zapisem przeprowadzonej przez Małgorzatę Jakubowską rozmowy z prof. Ewelina Nurczyńską-Fidelską. Konwersacja toczy się wokół działań z zakresu edukacji filmowej, prowadzonych przez jej najwybitniejszą w Polsce orędowniczkę (czy wręcz:

patronkę), a także nakreśla genezę zainteresowania tą dziedziną dydaktyki. Dialog wieńczy następująca konkluzja: „polskiej humanistyce potrzebna jest tradycja i rozwój” (Nurczyńska-Fidelska, 2017, s. 284).

Przywołani wyżej autorzy przyglądają się nakreślonymu w tytule książki zagadnieniu z różnych perspektyw, czyniąc tom *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki* pozycją wyjątkowo cenną dla osób uczestniczących w procesie edukacji audiowizualnej: dydaktyków, edukatorów filmowych, a także kinomanów rozumiejących potrzebę świadomego, krytycznego odbioru treści audiowizualnych. Choć począwszy od roku szkolnego 2017/2018 na różnych etapach kształcenia obowiązuje wprowadzona przez Ministerstwo Edukacji Narodowej nowa podstawa programowa, nie sposób ocenić treści książki jako zdezaktualizowanej. Liczne sugestie i postulaty autorów można z powodzeniem zastosować do nowych przepisów kształcenia ogólnego, inne natomiast – wskazujące potrzebę położenia większego akcentu na analizę roli dźwięku, podkreślające etyczny wymiar nauczania o filmie czy omawiające specjalne potrzeby edukacyjne uczniów – wydają się być aktualne niezależnie od kształtu obowiązującej ustawy o systemie oświaty. Podobną uniwersalnością cechują się zawarte w książce propozycje wykorzystania filmu w praktyce dydaktycznej, stanowiące zachętę do inicjowania podobnych działań z zakresu edukacji filmowej oraz inspirujące do podjęcia własnych inicjatyw, atrakcyjnych dla uczniów i odpowiadających na wyzwania współczesnego otoczenia medialnego.

## Bibliografia:

- Bobiński, W. (2017). *Piękny sen Roberta Watsona, czyli o zapomnianym (?) scenariuszu edukacyjnej kariery filmu*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Budzik, J. H. (2017). *Postawa magiczna i techniczna wobec mediów a kształcenie studentów dla filmu i przez film*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ciszewska, E. (2017). *Film i edukacja – polskie doświadczenia otwiera artykuł Edukacja filmowa w Polsce – zarys historyczny i stan badań*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Ciszewska, E., Klejsa K. (red.) (2017). *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Figat, K. (2017). *Usłyszeć film: przyczynek do dyskusji na temat edukacji z zakresu dźwięku i muzyki filmowej*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Irzykowski, K. (1924). *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa: Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza.
- Jakubowski, W. (2017). *Wychowanie filmowe versus film w wychowaniu, czyli o możliwych strategiach wykorzystania sztuki filmowej w edukacji*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Jędrasiak, K., Rode, D. (2017). *Edukacja filmowa wobec zmiany postmedialnej*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Konieczna, E. (2017). *Uczenie (się) kina. Wstęp do badań nad kompetencjami nauczycieli – edukatorów filmowych*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Lisowska-Magdziarz, M. (2017). *Edukacja medialna, kompetencje kulturalne, fandom. Zbiorowość fanów jako środowisko edukacji kulturalnej*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Mostowska, J. (2017). *Praktyka edukacji filmowej w Polsce – uwarunkowania prawne i organizacyjne*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Nurczyńska-Fidelska, E. (2017). *Przyszłość edukacji filmowej, moje zmartwienie... Rozmowę z Ewelina Nurczyńską-Fidelską przeprowadziła Małgorzata Jakubowska*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Skowronek, B. (2017). *Edukacja filmowa (i medialna). Ujęcie antropologiczno-pragmatystyczne*, [w:] E. Ciszewska, K. Klejsa, *Od edukacji filmowej do edukacji audiowizualnej. Teorie i praktyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

## Biogramy / Notes on Contributors

**William Brown** starszy wykładowca (Film Department of Media, Culture and Language) na University of Roehampton w Londynie. Autor *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age* (2013), współautor (z Diną Iordanovą i Leshu Torchin) *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe* (2010), współredaktor tomu *Deleuze and Film* (2012), reżyser filmów eksperymentalnych realizowanych bez budżetu, w tym *En Attendant Godard* (2009), *Afterimages* (2010), *Common Ground* (2012), *China: A User's Manual (Films)* (2012), *Selfie* (2014), *The New Hope* (2015) i *Ur: The End of Civilization in 90 Tableaux* (2015).

**Noël Carroll** amerykański filozof uważany za czołową postać we współczesnej filozofii sztuki, znany przede wszystkim dzięki publikacjom w dziedzinie filozofii filmu (między innymi *Philosophical Problems of Classical Film Theory*; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*; *Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*; *The Philosophy of Motion Pictures*). Publikował również szereg artykułów w „Chicago Reader”, „Artforum”, „In These Times”, „Dance Magazine”, „Soho Weekly News” i „The Village Voice”, prace z filozofii sztuki (między innymi *Filozofia sztuki masowej*; *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*; *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*), teorii mediów i filozofii historii. Jest także autorem pięciu filmów dokumentalnych.

**Thomas Elsaesser** is a Professor Emeritus at the Department of Media and Culture of the University of Amsterdam. From 2006 to 2012, he was a Visiting Professor at Yale and since 2013, he is a Visiting Professor at Columbia University. Author and editor of some twenty books, his work has been published in most European and several Asian languages. Among his recent books are *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945* (New York: Routledge, 2013), *Film Theory – An Introduction through the Senses* (with Malte Hagener, 2<sup>nd</sup> revised edition, New York: Routledge, 2015), *Körper, Tod und Technik* (with Michael Wedel, Paderborn: Konstanz University Press, 2016), *Film History as Media Archaeology* (Amsterdam University Press, 2016), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018), and *European Cinema and Continental Philosophy – Film as Thought Experiment* (London: Bloomsbury, 2018). He is also the writer-director of *The Sun Island* (2017 <https://www.imdb.com/title/tt8452430/>)



**Grzegorz Fortuna** is a PhD student at the Faculty of Languages at the University of Gdańsk. The winner of the Krzysztof Mętrak award for young film critics (2016) and the PISF doctoral scholarship (2017). He publishes in *Ekrany* and *Kino*, as well as on webpages: film.org.pl, NaEkranie.pl and Kinomisja.pl. Editor of the scientific journal *Panoptikum*. Co-founder of the Film Production Research and the New History of Cinema Laboratory at the University of Gdańsk. A member of the VHS Hell collective and co-creator of the Octopus Film Festival. He is working on his doctoral thesis regarding the market and video culture in Poland during the transformation of the political system. Lover of Polish pop culture at the turn of the eighties and nineties, old Italian genre cinema and horror in general. Interested in everything that is forgotten or unappreciated.

**Marta Kasprzak** – doktorantka w Zakładzie Historii i Teorii Filmu na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, zawodowo związana z Centralnym Gabinetem Edukacji Filmowej. Publikowała w „Kulturze i Historii” „Panoptikum” oraz „Pleografie. Kwartalniku Akademii Polskiego Filmu”. Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz NECS – European Network for Cinema and Media Studies.

**Sebastian Jakub Konefał** works at the Department of Film Studies and Audiovisual Culture at the University of Gdańsk. The author of books: *Kino Islandii. Tradycja i ponowoczesność / The Cinema of Iceland. Tradition and Postmodernity* (2016), *Corpus Futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi / Corpus Futuri. Literary and film portraits of post-humans* (2013). Co-author of books: *Powieści graficzne. Leksykon / The Lexicon of Graphic Novels* (2016) and *Kino Nowej Przygody / New Hollywood Cinema* (2011). His academic interests include popular culture and tv, genre cinema, the aesthetics and history of modern Nordic cinema, and comic book studies.

**Kamil Lipiński** is a PhD student at Adam Mickiewicz University in Poznań. He published his texts in: *Kultura współczesna, Cinema & Cie. International Film Journal, Journal of Aesthetics & Culture, Estetyka i Krytyka*.

**Katarína Mišíková** is an associate professor at the Film and Television Faculty at the Academy of Music and Dramatic Arts in Bratislava, Slovakia. She worked as acquisition editor for art house cinema for Slovak Television for several years and is now the head of the Department of Audiovisual Studies at FTF AMDA. Her lectures include film history, narrative and cognitive film theory and film analysis. Her current field of research is storytelling in contemporary Slovak cinema and issues of realism in Slovak social film drama. She published numerous studies and articles as well as the monograph *Mind and Story in Film Fiction (Mysl a príbeh ve filmové fikci, NAMU 2009)*. She is the

co-editor and co-author of collective volumes *New Slovak Cinema (Nový slovenský film,* 2015), a textbook *Selected Chapters from the History of Cinema (Vybrané kapitoly z dejín filmu,* 2015), *Screen Industries in Eastern-Central Europe conference volume Transformation Processes and New Screen Media Technologies* (2016) and *Slovak Cinema in 2016 (Slovenský film v roku 2016. Zborník hodnotiacich príspevkov z Týždňa slovenského filmu* 2017). Her professional activities also include popularization of cinema among students and pupils. She is the co-author of radio series on the history of cinema *Cine-Ear (Kino-Ucho)* and of projects *Cinema Cabinet for Children (Filmový kabinet deťom)*, *Film education (Filmová výchova pre pedagógov a študentov stredných škôl,* 2016) and *Images of/against extremism (Obrazy (proti) extrémizmu,* 2017). E-mail address: misiko-vakatarina@gmail.com

**Martina Olivero** (BA and MA in Philosophy, UCSC Milan) is currently a Ph.D. candidate at the Institute Acte-CNRS, University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne. She is a member of the *Æsthetica* Research Group (Aesthetics and Philosophy). Her doctoral thesis questions, with a critical approach, the role of original devices, structures and media in late aesthetics of tragedy. She has been giving speeches and presentations at international philosophy, aesthetics and media conferences and written articles on contemporary film studies, aesthetics and philosophy of art. E-mail address: martina.olivero@univ-paris1.fr

**Magda Howorus-Czajka** adiunktka w Katedrze Kulturoznawstwa Instytutu Badań nad Kulturą na Uniwersytecie Gdańskim. Jest absolwentką Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz członkinią Association for Cultural Studies, Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytutu Badań nad Sztuką Świata. Wśród jej zainteresowań badawczych znajdują się sztuka polska XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem trójmiejskiego środowiska artystycznego oraz krytyka artystyczna po II wojnie światowej. Jest autorką książek: *Przenikanie idei informelu a Prasa Polska w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w* (2013); *Wiktor Tolkin – rzeźbiarz* (2012).

**Jacek Ostaszewski** profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykłada teorię filmu w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Jest autorem prac inicjujących w polskim filmoznawstwie kognitywną perspektywę badawczą: *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu* (1999), *Rozumienie opowiadania filmowego* (1999). Redaktor antologii *Kognitywna teoria filmu* (1999). Współautor (wraz z Alicją Helman) *Historii myśli filmowej* (2007, wyd. II 2010). W ostatnich latach publikował artykuły dotyczące narratologii filmoznawczej, między innymi w „Kwartalniku Filmowym”: *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym* (nr 71-72, 2010), *Techniki subiektywizacji w filmie fabularnym* (nr 97-98, 2017) oraz w tomach zbiorowych, między innymi w trzecim tomie *Historii kina (Kino epoki nowofalowej,* 2015).

**Paulina Pohl** kulturoznawczyni, doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego, członkini i współzałożycielka Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina UG. Animatorka kultury, edukatorka filmowa, działaczka społeczna, wiceprezeska fundacji Machina Zmian, ambasadorka projektu 440 km po zmianę.

**Mirosław Przyłipiak**, professor of film and media studies at the University of Gdańsk, film critic, translator, documentary filmmaker. His main publications include the books *Kino stylu zerowego/Zero Style Cinema* (1994, sec. edition 2016), *Kino najnowsze/New Cinema* (1998), *Poetyka kina dokumentalnego/Aesthetics of documentary cinema* (2000, sec. ed. 2004), three books on American direct cinema, about 150 academic papers on various aspects of film and media, and numerous film reviews. He translated nearly 30 books, mostly from the fields of psychology and film, and some poetry. He also made several documentary films and series of television educational programmes. Mirosław Przyłipiak was a founder and first managing director of Academic Educational Television of University of Gdańsk. He has been awarded many grants and fellowships, from the Fulbright Foundation, Rockefeller Foundation and the Polish Ministry of Higher Education, among others. His main areas of interest are: theory and aesthetics of cinema, documentary film, American direct cinema, and Polish cinema.

**Krystyna Weiher-Sitkiewicz** animatorka kultury i specjalistka od public relations, z wykształcenia polonistka, filmoznawczyni i etnografka. Doktorantka Filologicznych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu Gdańskiego, członkini i współzałożycielka Pracowni badań produkcyjnych i Nowej Historii Kina UG. Stale współpracuje z Muzeum Narodowym w Gdańsku, Europejskim Centrum Solidarności i firmą dystrybucyjną Against Gravity.

# Contents

*Editorial* 6

## Mainstream Theory and Practice

**Mirostaw Przyłipiak**  
*The Notion of Mainstream Film in Contemporary Cinema* 14

**Noël Carroll**  
*On Co-Ordinating Movie Narration and the Arousal of Audience Emotions* 32

**Martina Olivero**  
*Tragic Narrative Solutions in Contemporary American Mainstream Cinema. Eastwood-Penn-Grey* 43

**Krystyna Weiher-Sitkiewicz**  
*In Search of a Mainstream in Contemporary Polish Cinema* 56

**Katarina Mišikova**  
*Red is the New Black. Storytelling and Style in Candidate (2013) and The Red Captain (2016)* 69

## “Nonnormative” Cinema

**Jacek Ostaszewski**  
*Dedramatisation of Action and Anti-Climax in the Feature Film* 80

**Sebastian Jakub Konefał**  
*Incoherent Narration, Hauntology and the Liminal Status of Female Vampire in Swedish Films Frostbite and Let the Right One In* 95

<b>Kamil Lipiński</b>	
<i>Fragmented Narrative in Nomadic VJ Performance by Peter Greenaway</i>	108
<b>Grzegorz Fortuna</b>	
<i>Narrative Strategies in Contemporary Independent American Horror Movies</i>	121
<b>William Brown</b>	
<i>#firstworldproblems: When Long Films Last Even Longer</i>	131

## Varia

<b>Thomas Elsaesser</b>	
<i>Trapped in Amber: The New Materialities of Memory</i>	144
<b>Paulina Pohl</b>	
<i>Cinematic Assemblages. Analysis of the Visual Style of Wes Anderson</i>	159
<b>Magda Howorus-Czajka</b>	
<i>Anxiety and the Red Curtain. Prestige and the Non-Cinematic Works of David Lynch</i>	176
<b>Marta Kasprzak</b>	
<i>From Film Literacy to Audiovisual Education. Theory and Practice – review</i>	185
<i>Notes on Contributors</i>	192
<i>Contents</i>	196

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

[www.panoptikum.pl](http://www.panoptikum.pl)