

Forma i znaczenie. Style filmowe we współczesnym kinie artystycznym w praktyce dydaktycznej

Form and Meaning. Film Styles in Contemporary Art Cinema in Didactic Practice

Adam Domalewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-4313-5146

Streszczenie: Artykuł stanowi przegląd dominujących stylów filmowych we współczesnym kinie artystycznym. Autor traktuje styl filmowy jako pojęcie nadrzędne wobec wszystkich innych kategorii opisujących dzieło filmowe, mieszczące w sobie zarówno wykorzystane techniki filmowe, jak i struktury narracyjne i fabularne. Zgodnie z tym założeniem wyróżniono i omówiono style: realistyczny, formalistyczny, minimalistyczny, ekscesywny oraz *slow cinema*. Każdy z nich został pokrótce scharakteryzowany, a zaproponowane wyróżniki wykorzystano w krótkiej analizie filmów stanowiących odpowiednio dobrane przykłady poszczególnych stylów. Autor udowadnia tym samym analityczną użyteczność zaproponowanej typologii w naukowej i dydaktycznej praktyce akademickiej.

Słowa kluczowe: kino współczesne, styl filmowy, analiza filmu, kino artystyczne, estetyka filmowa, narracja w filmie

Abstract: The article provides an overview of predominant film styles in contemporary art cinema. The author treats film style as a concept that supersedes all other categories describing a film work, encompassing both the film techniques used and the narrative and plot structures. Based on this premise, the following styles are identified and discussed: realistic, formalist, minimalist, excessive, and slow cinema. Each of these styles is briefly characterized, and the proposed distinguishing features are used in a short analysis of films that serve as appropriately selected examples of each style. In doing so, the author demonstrates the analytical usefulness of the proposed typology in academic and educational practice.

Key words: contemporary cinema, film style, film analysis, art cinema, film aesthetics, film narration

Styl filmowy należy do grona pojęć fundamentalnych dla rozwoju myśli filmowej, choć jego znaczenie wydaje się nieostre – definicje stylu filmowego były i są bowiem dość ogólne i mało precyzyjne. W znaczeniu najszerszym styl filmowy to kategoria opisowa charakteryzująca każde, nawet najbardziej przewidy-



walne i przeciętne dzieło filmowe. Już przed prawie pięćdziesięciu laty zwracała na to uwagę Alicja Helman i mimo wielu późniejszych lat rozwoju nauki o filmie jej spostrzeżenia pozostają – przynajmniej do pewnego stopnia – w mocy (por. Helman 1978). Najbardziej wpływowymi autorami wykorzystującymi w swojej pracy pojęcie stylu filmowego okazali się David Bordwell i Kristin Thompson (por. Bordwell 2019). Zgodnie z ich definicją jest to sposób, w jaki twórcy filmowi wykorzystują dostępne im możliwości (techniki filmowe) do nadania filmowi określonego kształtu formalnego (badacze używają w tym przypadku pojęcia systemu formalnego, zwracając uwagę na ścisły i dynamiczny związek, jaki zachodzi między poszczególnymi elementami budowy dzieła filmowego – Bordwell, Thompson 2014, 342-343). Zdaniem tych autorów „styl i forma narracyjna/nienarracyjna (...) to dwa główne systemy, które współgrają ze sobą w ramach całego filmu” (tamże, 342).

W mojej pracy akademickiej styl filmowy traktuję jako kategorię nadrzędną wobec wszystkich innych elementów opisowych dzieła filmowego (a więc mieszczącą w sobie również struktury fabularne i narracyjne). Definiuję go zatem jako ogół relacji zachodzących między wszystkimi elementami składowymi dzieła filmowego, nie tylko w sensie użytych technik filmowych (które najczęściej dotyczą jednej z następujących składowych utworu audiowizualnego: zdjęć, dźwięku i montażu), lecz także w odniesieniu do inscenizacji (w tym scenografii i gry aktorskiej), dramaturgii oraz warstwy fabularnej (dialogi, bohaterowie, temat). Sądzę, że pozwala to lepiej – bardziej holistycznie i komplementarnie – uchwycić specyfikę poszczególnych stylów filmowych bez wprowadzania sztucznego podziału na część narracyjną i formalną dzieła. Innymi słowy, mówienie o stylu filmowym w oderwaniu od takich pojęć, jak przyczynowość, czas i przestrzeń, definiujących fabularną i narracyjną¹ strukturę filmu, wydaje mi się podejściem redukcjonistycznym, obarczonym „szkolną” – jak zwykło się mówić – tendencją do abstrahowania kwestii formalnych od treściowych (tj. pozbawionych szerszego odniesienia wyliczeń rozmaitych środków artystycznych). Styl filmowy to coś więcej niż zbiór wykorzystanych technik – to także, a może przede wszystkim, wpisany w każdą tkankę dzieła filmowego sposób jego komunikowania się z widzem, to rama dla całościowej, estetycznej i ideowej wizji artystycznej, którą to ramę należy rozpoznać i rozszyfrować, aby w ogóle móc zrozumieć i zinterpretować dzieło.

Jeszcze trudniej zdefiniować kino artystyczne – jest to pojęcie niezwykle szerokie i rozciągliwe, jednak w ostatnich latach doczekało się licznych nowych opracowań i rekontekstualizacji (por. Kovács 2007, Betz 2009, Andrews 2013). Ich kierunek

¹ Problem wzajemnej relacji między stylem a narracją uwidacznia się nawet w pracach sygnowanych przez samego Bordwella. Z jednej strony w kanonicznej książce *Narration in the Fiction Film* (1985) zdefiniował on cztery różne modele (typy) narracji w historycznym rozwoju sztuki filmowej (mowa o narracji klasycznej, kina artystycznego, historyczno-materialistycznej i parametrycznej), z drugiej zaś praca poświęcona w całości kinu klasycznemu, napisana przez Bordwella, Thompson i Steiger, zawiera w podtytule odniesienie do stylu filmowego (*The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, 1985). Manifestuje się w tym pewna trudność, a może nawet nieusuwalna sprzeczność, obecna we wpływowej neoformalistycznej Bordwellowskiej metodzie, która nie mogła całkiem uciec od podejść: semiotycznego i hermeneutycznego.

wyduje się na ogół zmierzać w stronę traktowania kina artystycznego jako kategorii coraz bardziej inkluzywnej, mieszczącej w sobie także produkcję filmową uznawaną dawniej za poślednią (np. twórczość Rogera Cormana i Dario Argento) lub subkulturową. Orędownikiem takiego podejścia jest David Andrews, który uznaje kino artystyczne – obok kina mainstreamowego i kina kultowego – za supergatunek definiowany nie tyle poprzez określone cechy stylistyczne i narracyjne, ale przez funkcje i cechy utożsamiane ze społecznym uznaniem, prestiżem, aspiracyjnością i jakością artystyczną. To podejście, wiążące „artystyczność” kina także z instytucjami kultury filmowej oraz przekonaniem publiczności, z konieczności przystaje na relacyjne, kontekstowe i zmienne w czasie postrzeganie kina artystycznego. Co istotne, Andrews sprzeciwia się także tradycyjnemu ujmowaniu filmu artystycznego jako przeciwieństwa czy zaprzeczenia kina gatunkowego (Andrews 2013, s. 26), za przykład podając choćby twórczość południowokoreańskiego reżysera Park Chan-wooka. Ja także przyjmuję, że kino artystyczne to pojęcie z zakresu tyleż teorii filmu, co socjologii kultury i sztuki, odnoszące się raczej do statusu przypisywanego określonym dziełom filmowym w danym momencie historycznym, aniżeli definiujące jakiekolwiek ich wspólne cechy strukturalne czy ideowe. Jednocześnie trudno zaprzeczyć, że kino artystyczne tradycyjnie utożsamiane było z polityką autorską, arcydziełami filmowymi oraz powojennymi, modernistycznymi nurtami w kinematografiach europejskich, choć zawężenie jego rozumienia do tych ram czasowych, estetycznych i geograficznych wydaje się dziś redukcjonistyczne i obciążone grzechem ekskluzywizmu. Uznaję zatem, że jest ono w dużym stopniu uzależnione od zewnętrznych, socjopolitycznych i ekonomicznych czynników kształtujących zarówno produkcję filmową na świecie, jak i modele jej odbioru. Kino artystyczne jest zjawiskiem nie tylko globalnym² i transnarodowym, ale także wprzęgniętym w skomplikowaną sieć kulturowych i ekonomicznych zależności. Niewątpliwie centrum kina artystycznego jako instytucji stanowią od wielu dekad najważniejsze europejskie festiwale filmowe (w Cannes, Berlinie i Wenecji), przyznawane na nich nagrody oraz popularyzowane nazwiska i trendy (zob. rozdział *Film Festivals Networks. The New Topographies of Cinema in Europe* w: Elsaesser 2005). Celem mojego artykułu nie jest jednak namysł nad kulturowo-historyczną zmiennością kina artystycznego.

András Bálint Kovács w książce poświęconej europejskiemu filmowemu modernizmowi lat 1950–1980, opisując kino modernistyczne, wielokrotnie posiłkuje się pojęciem stylu filmowego; wyróżnia m.in. style minimalistyczny, naturalistyczny, ornamentalny i teatralny (Kovács 2007). Badacz ten uważa jednak – podobnie jak Andrews – że kino artystyczne to zespół zinstytucjonalizowanych kinematograficznych praktyk łączących twórców, krytyków i publiczność, a nie wyłącznie zestaw pewnych norm estetycznych i formalnych. Zdaniem Kovácsa odróżnia się ono od kina komercyjnego i rozrywkowego inaczej zdefiniowanymi ambicjami, lecz niekoniecznie wyższą jakością.

² Miłosz Stelmach pisze o „nieuniknionych realiach globalizacji kina artystycznego, postępującej w zasadzie od początku jego istnienia” (tenże 2020, s. 123).

W świetle tych i wielu innych badań należy stwierdzić, że nie ma jednego modelu kina artystycznego – trudno jednak całkiem z tego pojęcia zrezygnować. Aby nie ograniczać się jedynie do socjokulturowych rozważań dotyczących praktyk kinematograficznych i móc kształtować umiejętność analizy dzieł należących do kina artystycznego w różnych jego przejawach, konieczny wydaje mi się powrót do wyznaczników formalnych, opisujących strukturalne różnice – częstokroć nad wyraz głębokie – między poszczególnymi odsłonami kina artystycznego. Sądzę więc, że odpowiedzią na trudności z jego zdefiniowaniem (czym rzeczywiście jest? jakie są jego odmiany?), a także dobrym sposobem na wprowadzenie w swoistość tegoż kina jest właśnie powrót do pojęcia stylu filmowego i wykorzystanie go w roli narzędzia analitycznego służącego do ukazania różnorodności kina określanego zbiorczo tym mianem.

Uważam, że możemy mówić o co najmniej pięciu wyraźnie odróżniających się od siebie stylach filmowych. Są to style: realistyczny, ekscesywny, minimalistyczny, formalistyczny oraz *slow cinema*. W dalszej części artykułu kolejno je omówię, podam ich wyróżniki oraz krótko zinterpretuję przykładowe, reprezentatywne dla każdego z tych stylów, filmy. W moim przekonaniu zrozumienie fundamentalnych różnic między poszczególnymi stylami pozwala uporządkować pozornie nieprzejrzyistą rzeczywistość współczesnego kina artystycznego, ucząc swobodnego poruszania się w tej materii, nie bacząc na rozmaite wtórne zjawiska, nazwy, kategorie, trendy i marketingowe chwyt³. Mając na uwadze ogromną rozpiętość kina artystycznego jako takiego, klasyfikacja ta nie pretenduje do bycia wyczerpującą i zamkniętą; dobrze jednak opisuje dominujące poetyki, które zaistniały współcześnie w jego głównym nurcie.

Realizm - formalizm

Mimo wszystkich spodziewanych zastrzeżeń i wątpliwości za styl dominujący w kinie artystycznym nadal uznaję realizm, czerpiący wzorce filmowego opowiadania zarówno z kina klasycznego, jak i z długiej tradycji dramatu społecznego i psychologicznego, wypracowanej w czasie modernistycznego przełomu w kinie europejskim. W historii myśli filmowej realizm definiowany i opisywany bywał na rozmaite, często sprzeczne ze sobą, sposoby (por. np. Kracauer 2008, Bazin 1963), co prowadzi często do wniosku, że trudno o konwencję/ styl/ estetykę (samo zdefiniowanie realizmu nastrocza wielu kłopotów i od razu wskazuje na wstępne założenia i prezentowaną perspektywę) bardziej wymykającą się jedno-

³ Za tego rodzaju problematyczne kategorie uznaję m.in. kino eksperymentalne i kino kontemplacyjne, proklamowane od czasu do czasu kolejne „nowe fale”, ale także terminy doskonale znane z historii literatury i sztuki, takie jak surrealizm czy realizm magiczny. Oczywiście we współczesnym kinie artystycznym odnaleźć można elementy surrealistyczne i oniryczne, jednak nie przesądza o one o całościowym kształcie formalnym i estetycznym dzieł filmowych. Podobnie na marginesie pozostawiam formuły gatunkowe, takie jak neo-noir, *mind game* czy folk horror, uznając, że są one w równej mierze częścią kina mainstreamowego, zwłaszcza że zjawiska te wykreowane i spopularyzowane zostały najczęściej przez filmowców północnoamerykańskich i/lub tamtejszy przemysł filmowy. Z tych samych względów pomijam także świetnie już rozpoznane kino postmodernistyczne i jego przedstawicieli (zob. Lewicki, 2007) oraz nurt Dogma 95.

znaczej klasyfikacji – i to pomimo niewątpliwie wielkiego znaczenia, jakie realizm uzyskał w historycznym rozwoju filmu fabularnego.

W moim przekonaniu można wskazać najbardziej podstawowe i względnie stałe cechy stylu realistycznego w kinie artystycznym, które pozwalają identyfikować go także dzisiaj. Naczelną zasadą w kinie realistycznym pozostaje podporządkowanie narracji rozwojowi akcji, ta zaś nosi silne, referencyjne podobieństwo do rzeczywistości pozafilmowej (w edukacji szkolnej można więc za pomocą współczesnego kina artystycznego ukazać swoistą ciągłość trwania antycznej kategorii *mimesis*). Środki (techniki) filmowe są tu zatem podporządkowane ekonomii opowieści i w tym znaczeniu można je uznać za niezwracające na siebie uwagi, możliwie proste (co nie oznacza, że automatycznie pozbawione artystycznej finezji, mocy oddziaływania lub możliwości ich użycia w trybie autorefleksyjnym). Do typowych technik filmowych wykorzystywanych w tym stylu należą „dokumentalna” praca kamery (w tym ujęcia z ręki) oraz płynny montaż. Istotne jest jednak to, że kolejne ujęcia i sceny z całym ich audiowizualnym bogactwem (punktami i kątami widzenia kamery, kompozycją kadru, ścieżką dźwiękową, przejściami montażowymi itd.) służą progresji akcji i zwiększają ładunek informacyjny dzieła. Kolejnym formalnym wyróżnikiem stylu realistycznego jest „klasyczne” psychologiczne aktorstwo, którego tradycje sięgają co najmniej pism Konstantina Stanisławskiego⁴. Sama narracja filmowa w filmach utrzymanych w stylu realistycznym pozostaje najczęściej linearna (lub jedynie lekko zakłóca się chronologią przedstawianych wydarzeń), a fabuła jest na swój sposób kompletna, zamknięta (nawet jeśli mamy do czynienia z tzw. otwartym zakończeniem, typowym dla kina artystycznego, to jednak sposób konstruowania fabuły w stylu realistycznym wykazuje mało luk, przeskoków, niejasności czy alternatywnych rozwiązań). W stylu realistycznym najczęściej podejmuje się tematykę o charakterze społecznym i politycznym, bohaterowie są zaś reprezentantami określonych grup (np. zawodowych), wspólnot (np. etnicznych) lub klas społecznych, a ich socjoekonomiczne usytuowanie w istotny sposób determinuje ich działania.

Do reprezentatywnych przykładów tak rozumianego kina realistycznego zaliczam dzieła takich twórców, jak: Ken Loach, Jean-Pierre i Luc Dardenne, Asghar Farhadi, Joachim Trier, Lynne Ramsey czy Hirokazu Koreeda. W kinie polskim ostatnich lat realizm reprezentowały głośne filmy Piotra Domalewskiego i Jana Komasy. Realistyczne bywały też całe nurty kina społecznego w poszczególnych kinematografiach narodowych, jak choćby francuskie kino przedmieść (*cinéma du banlieues*) czy (w dużej mierze) kino tureckich migrantów w Niemczech.

Jako materiał ilustracyjny omówię pokrótce film *Na rauszu* (2020) Thomasa Vinterberga, który już wcześniej (*Polowanie*, 2012; *Komuna*, 2015) dał się poznać jako jeden z najważniejszych współczesnych twórców spod znaku realizmu społecznego. *Na rauszu* portretuje grupę czterech duńskich nauczycieli, którzy rozmaite kryzysy wieku średniego próbują przezwyciężyć za pomocą alkoholu

⁴ Choć opisywanie aktorstwa – nie tylko filmowego – stanowi być może największe wyzwanie dla badacza i krytyka; w obliczu tego fenomenu często stajemy bezradni w poczuciu braku istnienia adekwatnych narzędzi opisowych i analitycznych.

spożywanego codziennie, także w pracy. Bohaterowie są zdefiniowani w istotnych z punktu widzenia społecznego kategoriach: łączy ich płeć, podobny wiek oraz wykonywany zawód. Dwaj z nich (Martin i Nikolaj) przeżywają kłopoty małżeńskie, dwaj pozostali (Tommy i Peter) są samotni. Vinterberg tworzy więc idealnie symetryczną konstelację postaci, choć oczywiście to kreowany przez Madsa Mikkelsena Martin przykuwa najwięcej uwagi jako protagonista. Reżyser podejmuje tym samym nie tylko temat nadmiernego spożywania alkoholu (co istotne, nie demonizując go – *Na rauszu* nie potępia alkoholu jako takiego), ale także zwraca uwagę choćby na kwestię męskości, różnicy międzypokoleniowej czy kryzysów w związkach. Mimo otwartego zakończenia (jak potoczą się losy małżeństwa Martina po tym, jak odzyskał on dawny wigor i chce naprawić swoje błędy?) oglądamy klasycznie pod względem dramaturgicznym ukształtowaną historię z kilkoma punktami węzłowymi (takimi jak wybuch afery alkoholowej w szkole czy późniejsze samobójstwo Tommy’ego) i linearnie poprowadzoną narracją. Użyte środki filmowe wydają się nad wyraz naturalne i niezwracające na siebie uwagi. Mimo że film traktuje o problemie nadmiernego spożywania alkoholu, właściwie ani przez chwilę nie zostaje zakwestionowany obiektywny status prezentowanych wydarzeń, a twórcy bardzo oszczędnie korzystają z zabiegów subiektywizacji narracji (jednym z nielicznych przykładów zastosowania typu środków filmowych jest scena urodzin Nikolaja, podczas której Martin rozpłakuje się i wyżała przed kolegami). Dzięki temu film Vinterberga zachowuje balans między „obiektywnym” i „subiektywnym” biegunem stylu realistycznego, do czego przyczynia się też psychologiczne aktorstwo oraz właściwe dla stylu realistycznego pogłębione kreowanie postaci (widzimy progresję zarówno w ich zachowaniach, jak i wyraźne dowody autorefleksji).

Za przeciwieństwo realizmu jako takiego (nie tylko w filmie, ale i w sztukach plastycznych) uchodzi formalizm. Chciałbym zaproponować tę kategorię na określenie odrębnego i bardzo wpływowego stylu we współczesnym kinie artystycznym. Pod wieloma względami wyróżniki formalizmu stanowią dokładne zaprzeczenie cech stylu realistycznego. Środki filmowe zyskują swego rodzaju autonomię względem przebiegu akcji – przykuwają uwagę swoim wystylizowaniem, któremu daleko do wywoływania wrażenia przypadkowości czy naturalności. Szczególnie często tego rodzaju stylizacja obejmuje kompozycję obrazu – zazwyczaj zainscenizowanego z dużą dbałością o szczegóły i bogatego w odniesienia intertekstualne lub nacechowanego symbolicznie. Tempo montażu najczęściej jest obniżone – długość trwania kolejnych ujęć w większości dzieł formalistycznych wyraźnie przekracza średnią, do której widzowie przywykli nie tylko w kinie mainstreamowym, ale i w stylu realistycznym. Formalne wyrafinowanie przejawia się także na poziomie narracyjnym. W stylu formalistycznym pojawiają się różnego rodzaju zaburzenia (lub wręcz eksperymenty) narracyjne (np. filmy nowelowe, wykorzystujące narrację pozakadrową, quasi-autobiograficzne), a także – zwłaszcza – multiplikacja różnych poziomów fikcjonalności (np. za pomocą filmowej metalepsji lub z wykorzystaniem gier gatunkowych). Ta ostatnia cecha wiąże się z typowym dla

formalistów zamiłowaniem do konwencji absurdu, groteski, estetyki czarnego humoru oraz ironii (które widoczne są już na poziomie scenariusza i dialogów). Z cechami tymi koresponduje powszechne w kinie formalistycznym antypsychologiczne aktorstwo. Wrażenie „sztuczności” i „dziwności” aktorskich kreacji wywoływane jest przez unikanie chwytów typowych dla aktorstwa psychologicznego i świadome zastępowanie ich intencjonalnie „złym” aktorstwem: płaskim, pozbawionym silnych emocji oraz śladów ich przeżywania, raczej behawioralnym niż intelektualnym. Wykonawcy w filmach formalistycznych często deklamują swoje kwestie lub też nie mówią prawie nic. Uzyskuje się w ten sposób często efekt „niegrania” lub też swoistego odczłowieczenia postaci, które wydają się pozbawione wewnętrznego życia, niezdolne do głębszych przeżyć lub też bezradne w społecznych interakcjach. Wiąże się to także z faktem, że bohaterami są często osoby ze społecznego marginesu, dziwacy i samotnicy lub też jednostki i rodziny przejawiające różnego rodzaju zaburzenia i dysfunkcje. W stylu formalistycznym pożądanym przez twórców efektem jest bowiem wywołanie u widza poczucia dyskomfortu (por. Lutas 2015). Służą temu także wątki związane z przemocą, przestępstwami, chorobami, niewytłumaczalnymi zjawiskami, perwersjami czy łamaniem społecznych tabu. Dążenie do dekonstrukcji utrwalonych sposobów filmowego opowiadania, kreowanie nieprzyjaznych światów przedstawionych i odpychających postaci, a także wykorzystanie dystansujących technik filmowych osłabia lub wręcz blokuje proces projekcji-identyfikacji – widzowie w kinie formalistycznym zmuszeni są zwykle czerpać odbiorczą satysfakcję nie na drodze bezpośredniego utożsamienia się z protagonistami oraz nie dzięki rozpoznawaniu śladów rzeczywistości pozafilmowej, a raczej za pośrednictwem formalnego wyrafinowania oraz nieprzewidywalności filmowych opowieści. W kinie formalistycznym rzeczywistość bywa odwzorowana w sposób hiperrealistyczny, jednak banalność i codzienność są tu tylko pozorne – najczęściej światy przedstawione okazują się dalece zniekształcone pomimo wrażenia zwykłości i banalności (Lutas 2015, s. 92).

Dzięki opisanym cechom kino autorów-formalistów ma możliwość krytycznego przedstawiania rzeczywistości oraz kreowania niezwykle intensywnych wizji. Te autorefleksyjne dzieła obnażają rozmaite nadużycia i społeczne patologie, a także odkrywają zjawiska zepchnięte na margines. Oprócz zaangażowania społecznego formalisci bywają zaangażowani politycznie, zwłaszcza ci pochodzący z krajów pozaeuropejskich, którzy dzięki rozmaitym chwytom mogą tworzyć dzieła filmowe krytyczne wobec władzy lub też wymierzone w społeczne *status quo*. Do najważniejszych przedstawicieli stylu formalistycznego we współczesnym kinie zaliczam: Michaela Hanekego, Ulricha Seidla, Roya Anderssona, Akiego Kaurismäkiego, Annę Odell, Jagodę Szalc, Quentina Dupieux, Elię Suleimana, Jafara Panahiego, Wesa Andersona czy też (święcącego ostatnio triumfy) Yorgosa Lanthimosa.

I właśnie dzieło Lanthimosa z 2015 roku chciałbym wskazać jako przykład stylu formalistycznego. *Lobster* opowiada o dystopijnym świecie, w którym ludzie zmuszeni są do posiadania partnera – w przeciwnym razie zostają zamienieni w zwie-

rzę. Po utracie kogoś bliskiego, przez 45 dni przebywają w specjalnym ośrodku pod czujnym okiem opiekunów, gdzie mają odnaleźć właściwą osobę i utworzyć z nią parę (na podstawie odnalezionych podobieństw). Uciekinierzy z hotelu mieszkają w lesie i tworzą zamknięty świat, w którym panują zasady będące przeciwieństwem tych oficjalnych – tu z kolei związki uczuciowe są niedopuszczalne, a w dodatku trzeba ukrywać się przed polującymi na samotników ludźmi, chroniącymi się w ten sposób przed przemianą w zwierzę. Nakreślone tu z grubsza reguły rządzące światem przedstawionym wydają się absurdalne i przerażające (częste są interpretacje sugerujące ich odczytanie jako metaforę systemów totalitarnych). Lanthimos opowiada nam o tym świecie z wykorzystaniem narracji pozakadrowej, a widzowie przez długi czas nie wiedzą, do kogo należy dobiegający do nich kobiecy głos (dopiero mniej więcej w połowie filmu odkrywamy, że należy on do jednej z bohaterek). Typowe dla stylu formalistycznego jest także antypsychologiczne aktorstwo. Mimo udziału gwiazd światowego kina (Collina Farrella, Olivii Colman, Rachel Weisz czy Johna C. Reilly’ego), występujących w głównych rolach, *Lobster* oferuje nam wyłącznie „płaską”, „amatorską” grę aktorską opartą na pozbawionym psychologicznej głębi deklamowaniu dialogów. Bohaterowie na ogół wydają się całkowicie pozbawieni zdolności do przeżywania i wyrażania emocji, choć David będzie oczywiście walczył o znalezienie w tym świecie miejsca dla swoich skrytych pragnień i uczuć względem poznanej w lesie kobiety. W tym celu musi jednak zamaskować swoje naturalne odruchy oraz wytworzyć kod porozumiewawczy z ukochaną. W specyficzny sposób funkcjonuje w filmie również sam język, który bywa aż nadmiernie poprawny i bezosobowy, jednak wprawiający w osłupienie szczerością wyrażanych myśli. Bohaterowie – choć potrafią kłamać i często wykorzystują kłamstwo dla osiągnięcia swoich celów – w codziennej komunikacji posługują się językiem w przerysowanie prostolinijny sposób (mówią literalnie to, co myślą). Reżyser dekonstruuje w ten sposób sam język jako narzędzie komunikowania, ukazując widzom, na zasadzie krzywego zwierciadła, jak bardzo nasza codzienna komunikacja jest uwikłana w rozmaite relacje i konteksty, a także kształtowana przez konwenanse. Groteskowa, dystopijna fabuła oraz czarny humor wprawiają zaś w zakłopotanie i dyskomfort. Film można interpretować na rozmaite sposoby (w kluczu politycznym, społecznym, psychologicznym czy mitologicznym – zob. Cooper 2016), jednak bez wątplenia opowiada on o relacjach międzyludzkich, a zwłaszcza o partnerstwie i miłości, w bezkompromisowy i prowokacyjny sposób. Nie sposób przy tym jednoznacznie rozstrzygnąć, co *Lobster* mówi na temat związków i miłości – reżyser każe nam raczej przyglądać się negatywnej stronie tego, czym są (lub mogą się stać) relacje partnerskie w określonych okolicznościach.

Minimalizm - eksces

Inną oś, różnicującą dokonania w kinie artystycznym, wyznacza opozycja minimalizm – kinematograficzny eksces. Minimalizm funkcjonował w filmoznawczej literaturze najczęściej jako określenie pewnego typu inscenizacji (np. w odniesieniu

do filmów należących do nowego kina rumuńskiego, por. Trocan 2019). Ja jednak rozumiem ten termin równie szeroko i kompleksowo, co w przypadku wcześniej zaprezentowanych stylów filmowych, przy czym minimalizm wydaje mi się stylem, który łatwo rozpoznać. Naczelną zasadą minimalizmu jest bowiem redukcja niemal wszystkich elementów konstrukcji dzieła filmowego – począwszy od fabuły, przez samą inscenizację, aż po wykorzystane środki wyrazu. W stylu minimalistycznym ograniczone zostają więc dialogi, liczba wątków i postaci. Skrajnemu uproszczeniu ulega także narracja – z reguły całkowicie linearna i obejmująca niewielki wycinek czasu. Ograniczanie użycia filmowych środków wyrazu może objąć tak różne elementy składowe, jak scenografia i kostiumy, ścieżka dźwiękowa oraz – zwłaszcza – praca kamery i montaż. Dzieła utrzymane w tym stylu z reguły opierają się na długich ujęciach (redukuje się zatem liczbę przejść montażowych), a także na statycznej kompozycji kadrów (względnie korzystaniu jedynie z powolnych ruchów kamery). Z realizmem łączy minimalizm podporządkowanie narracji rozwojowi akcji, choć zarazem poszczególne ujęcia czy sceny często bywają nasycone symbolicznymi znaczeniami. Język audiowizualny u twórców operujących stylem minimalistycznym jest pieczołowicie rozwijany, a dbałość o szczegóły i subtelność wykorzystywanych środków ocierają się nieraz o estetyzm. Minimalistycznie ograniczona jest wreszcie także gra aktorska. Choć wyrasta ona ze szkoły realizmu psychologicznego, to wyraźnie odznacza się w niej dążenie do redukcji środków wyrazu (w tym mimiki twarzy oraz zakresu ruchów i gestów, a także emocji, które są ujawniane). Kino minimalistyczne jest ciche i skromne, mimo że pod tą pozornie spokojną powierzchnią kłębią się najczęściej silne emocje oraz egzystencjalne problemy i dylematy. Typowe dla minimalizmu tematy obejmują: kryzysy rodzinne i egzystencjalne, zmagania z trudnymi warunkami życia, konflikty moralne i tożsamościowe.

Do najważniejszych i najgłośniejszych reprezentantów filmowego minimalizmu należą obecnie: Andriej Zwiagincew, Kantemir Bałagow, Céline Sciamma, Paweł Pawlikowski, Cristian Mungiu czy Cristi Puiu. *Idę* Pawła Pawlikowskiego można uznać za idealny wręcz przykład filmu o cechach stylu minimalistycznego. Obraz opowiada o młodej zakonnicy, która odkrywa, że jest Żydówką, a jej rodzice zostali zamordowani w czasie wojny przez polskiego sąsiada. Pawlikowski zdecydował się w tym filmie na szereg ograniczeń formalnych: sięga po przestarzały, klasyczny format obrazu (4:3), kręci w czerni i bieli, operuje niemal wyłącznie statyczną kamerą. Zredukowano nie tylko liczbę postaci (możemy mówić zaledwie o trojgu protagonistów, reszta to postaci drugoplanowe i epizodyczne), ale i liczbę dialogów między nimi. Fabuła koncentruje się na przeżyciach Idy i Wandy – ich dramatach, odkrywaniu wspólnej przeszłości, a także odsłanianiu różnic między nimi w podejściu do najważniejszych spraw. Akcja u Pawlikowskiego ulega daleko idącemu oddramatyzowaniu – ważną narracyjną rolę pełnią elipsy między poszczególnymi scenami. Nie będzie przesadą powiedzieć, że reżyser celowo pomija w swoim obrazie potencjalnie najbardziej dramatyczne sceny (takie jak wypadek samochodowy spowodowany przez pijaną Wandę, reakcję sio-

strzenicy na jej późniejsze samobójstwo czy rozmowę Idy z siostrą przełożoną na temat odłożenia ślubów zakonnych), koncentrując uwagę na tych z pozoru mniej ciekawych. Minimalistyczne jest też aktorstwo, w którym ważniejsze od aktorskich popisów wydaje się czasem samo bycie postaci – wygląd zamyślonych twarzy, pustka spojrzeń itd. (choć jest to oczywiście wypracowany efekt – minimalistyczne aktorstwo pozostaje kreacją, wyróżnia się tylko rodzajem zastosowanej konwencji). Nawet reakcja emocjonalna bohaterów na odkrycie grobu ich najbliższej rodziny jest niemal całkowicie stłumiona, pozbawiona rozpaczy. Redukcji środków wyrazu w filmie towarzyszy swoisty estetyzm zdjęć (badacze pisali w tym kontekście o fotogenii obrazu, kinie nastroju i aury – zob. Jagielski 2018). Pawlikowski pieczołowicie komponuje malarskie kadry, nasycone ponurym ciężarem i żałobnością. Obok jazzowej muzyki jest to bodaj jedyny element budujący emocjonalne zaangażowanie widza. Z punktu widzenia filmowego stylu to zupełnie niezwykle, że tak kameralne, wyciszone i w gruncie rzeczy trudne w odbiorze dzieło spotkało się z tak przychylnym odbiorem na całym świecie, czego dowodem była oczywiście nagroda Oscara dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego (przyznana w roku 2015).

Na przeciwnym biegunie w stosunku do kina minimalistycznego plasuje się kino, któremu proponuję nadać zbiorczą nazwę kina ekscesu. Filmowy eksces to pojęcie w najsłabszym bodaj stopniu zakorzenione w świadomości badaczy spośród dotąd omawianych przeze mnie, jednak zostało ono zaproponowane już w latach 70. przez Kristin Thompson (zob. Thompson 1977), a następnie było wielokrotnie dyskutowane (Koutsourakis 2021) i wykorzystywane jako narzędzie interpretacyjne (zob. Jagielski 2018, Tuan 2019). Pojęcie melodramatycznego ekscesu występuje także w tradycji badań nad melodramatem.

Styl ekscesywny zakłada, podobnie jak formalizm, uwolnienie środków filmowych od konieczności sfunkcjonalizowania i podporządkowania ekonomii filmowej narracji. Poszczególne ujęcia i obecne w nich elementy audiowizualne uzyskiwać mogą swoistą autonomię – ich zjawiskowa, nieoczekiwana, wizualna i audialna obecność staje się niejako treścią samego filmu, jako że jest nadmiarowa względem wymogów samej opowieści⁵. Eksces formalny wywoływać ma u widza poczucie niezwykłości i oszołomienia, powinien zachwycać technicznym zaawansowaniem i estetyczną wyrazistością. Styl ekscesywny sprawia, że zakłócone zostają przyzwyczajenia odbiorcze, a uwaga widza koncentruje się na niezwykłych chwytach formalnych (takich jak jazdy kamery, zabiegi montażowe i narracyjne), które wywoływać mogą także poczucie zagubienia i niepewności. Chwyty te sprowadzają się przede wszystkim do rozbicia ciągłości czasowej i przestrzennej filmowej diegezy. Posłużyć do tego mogą takie techniki narracyjne, jak: retro- i futuropspekcje, ujęcia spowolnione i przyspieszone, gwałtowne

⁵ Styl ten stanowi niejako przedłużenie tzw. kina atrakcji, znanego z wczesnego kina (zob. Gunning 1986). Jak pisze Tomasz Kłys: „należy pamiętać, iż «atrakcje» współczesnego kina służą uwiarygodnieniu świata przedstawionego, będąc podporządkowane fabule bądź efektowi diegetycznemu w wariacie widowiskowym jako dominantom filmu”, co różni je od „trickowych” filmów najwcześniejszej ery w historii kina (Kłys 1999, 162).

ruchy kamery oraz jej nieoczekiwane punkty widzenia, kumulacja różnego rodzaju utworów muzycznych na ścieżce dźwiękowej, montaż równoległy lub inne zaawansowane warianty narracji wielowątkowej itp. Wszystkie te środki pozwalają na snucie narracji pełnych zwrotów akcji, zaskakujących wydarzeń, czasem też ukazujących zjawiska nierealistyczne i niewytłumaczalne (np. paranormalne, nadzmysłowe), zmierzających do gwałtownego uwolnienia napięcia dramatycznego. Z tych powodów typowe dla kina ekscesywnego jest aktorstwo ironiczne – rozpięte między realizmem a antyiluzjonizmem, biorące w nawias same siebie, autorefleksyjne. Często pojawiają się w tym kinie „ekstremalne” tematy i „abiektalni” protagoniści (narkomani, mordercy, gwałciciele, przestępcy, alkoholicy, hazardziści, dłużnicy, prostytutki, przemocowi członkowie rodziny) lub też bohaterowie-artyści. Z powodu technicznego zaawansowania (służących wywołaniu u widza poczucia podziwu i osłupienia) koszty produkcji filmów w stylu ekscesywnym są wysokie, zwłaszcza w porównaniu do dzieł minimalistycznych.

Współczesne przykłady kina ekscesywnego to filmy takich twórców, jak Nicolas Winding Refn, Gaspar Noé, Darren Aronofsky, Harmony Korine, Park Chan-wook i Kirill Sieriebriennnikow (w przypadku tego ostatniego chodzi wyłącznie o *Gorączkę*, 2021). W polskim kinie niewiele jest prób podążania tropami właściwymi dla kina ekscesu. Do nielicznych wyjątków zaliczyć można filmy Xawerego Żuławskiego oraz częściowo Agnieszki Smoczyńskiej (zwłaszcza jej *Córki dancingu*, 2015 oraz *The Silent Twins*, 2022) oraz niezbyt udane filmy historyczne (*Hiszpanka* Łukasza Barczyka, 2014) oraz gatunkowe (*Magnezja* Macieja Bochniaka, 2020).

Najbardziej bodaj znanym i powszechnie docenionym przykładem stylu ekscesywnego w najnowszym kinie jest *Wielkie piękno* Paola Sorrentina (2013). Film włoskiego reżysera stanowi szczytowe osiągnięcie w jego twórczości, uhonorowane m.in. Oscarem oraz Złotą Palmą w Cannes. To opowieść o kryzysie twórczym i egzystencjalnym sześćdziesięcioletniego pisarza, Jepa Gambardelli, należącego do rzymskiej socjety i czerpiącego pełnymi garściami z życia z Wiecznym Mieście. W gruncie rzeczy anegdota w filmie Sorrentino jest skromna: Jep uczestniczy w kilku imprezach i kolacjach, potem wizytę składa mu znajomy z dawnych lat, wreszcie Gambardella nawiązuje bliższą relację z Ramoną. Bohatera do większej aktywności skłaniają jedynie pojedyncze wydarzenia o społecznym charakterze (artystyczny performans, pogrzeb, przyjazd słynnej siostry zakonnej do Rzymu). Tak naprawdę jednak trudno powiedzieć, by protagonista miał jakikolwiek cel, byśmy podążali za nim z jakiegoś sprecyzowanego powodu. Treścią filmu stają się jego wędrówki po mieście, a także liczne wspomnienia z przeszłości (ukazywane w formie retrospekcji) i przeżywane rozterki. Dramaturgia filmu ma charakter asocjacyjny, kolejne sceny są ze sobą luźno powiązane, a mimo to *Wielkie piękno* ani przez moment nie nudzi – raczej zachwyca widza maestrią ujęć i formalnym wyrafinowaniem. Częstokroć banalne czynności (spacerowanie po mieście) i wydarzenia (huczne imprezy) ukazywane są za pomocą wielu ujęć wykorzystujących najróżniejsze punkty widzenia i ruchy kamery (odjazdy, najazdy, panoramy). Nie brakuje tu także rozmaitych efektów montażowych (tricki polega-

jące na fałszywym sugerowaniu ujęć z punktu widzenia bohatera, ujęcia w *slow motion*) oraz wystylizowanych kadrów (frontalne i symetryczne ujęcia, spojrzenia do kamery). Wszystko to sprawia, że filmowa forma znacznie przekracza „wymogi” stawiane przez samą opowieść – treścią filmu stają się zatem właśnie popisy stylistyczne, audiowizualne ekscesy wywołujące efekt pochwycenia przez kinematograficzny spektakl (por. Kłys 1999). Eksces kinematograficzny polega tu na ciągłym rozbijaniu ciągłości czasowej i przestrzennej w filmowej narracji, a także na wprowadzaniu elementów surrealistyczno-magicznych (znikająca żyrafa, stado flamingów o świcie), co wprawiać może widza w zdumienie i zakłopotanie, ale także w zachwyt i podziw. Dzieło Sorrentino nie jest przy tym skonstruowane przypadkowo czy „puste” znaczeniowo, przeciwnie – pod warstwą ironii i w cieniu formalnego ekscesu dokonuje się wyraźna przemiana we wnętrzu bohatera, który za sprawą spotkania z matką zakonną doświadcza duchowego przebudzenia, rodzaju transindywidualnej iluminacji (del Río 2017).

Slow cinema

Ostatnim stylem filmowym, który chciałbym wyróżnić i pokrótce opisać, jest *slow cinema*. Jego przedstawiciele doczekali się już sporej liczby analiz i opracowań (zob. Kovács 2013, Syska 2014, Çağlayan 2018), tak więc moja charakterystyka nurtu będzie siłą rzeczy dość skrótowa, co nie zmienia faktu, iż wskazanie konkretnych zabiegów spowalniających filmową narrację wydaje mi się bardzo zasadne – budzą one bowiem zazwyczaj dużą trudność wśród adeptów wiedzy o filmie, a samo *slow cinema* często wymyka się analitycznemu opisowi. Niejednokrotnie zresztą badacze tego kina łączą go z filmowym minimalizmem, co w moim przekonaniu jest błędem i raczej zaciemnia omawiane kwestie⁶, choć niewątpliwie oba te style na bardzo ogólnym poziomie wykazują podobieństwa.

Slow cinema jest stylem, w którym kluczową rolę odgrywa spowolnienie filmowej narracji, co ma z kolei decydujący wpływ na filmową dramaturgię. Podstawowym środkiem służącym do spowalniania narracji są oczywiście długie ujęcia, ale one same nie wystarczają do uzyskania efektu pożądanego w kinie *slow*. Istnieją trzy podstawowe, uniwersalne sposoby służące temu celowi. Pierwszy zakłada filmowanie działającej postaci (np. idącej gdzieś, wykonującej jakąś pracę lub toczącej z kimś rozmowę) przez całą długość trwania tej czynności (z reguły odbywa się to bez cięć lub w kilku dłuższych ujęciach, jednak nie sama długość ich trwania stanowi o spowolnieniu narracji, tylko zatrzymanie się na określonym działaniu bohatera). Drugą możliwość przynosi filmowanie samej przestrzeni (fragmentu pejzażu albo określonych dekoracji), nawet jeśli postać już ją opuściła (lub też bez jakiegokolwiek związku z obecnością bohaterów). Trzeci sposób, będący

⁶ Zdarza się oczywiście, że twórcy poruszają się na granicy dwóch lub więcej stylów filmowych. Takim przykładem jest choćby Michael Haneke, który rzeczywiście sięga po rozwiązania przynależne do nurtu *slow cinema*, choć ja zaliczam go przede wszystkim do formalistów, a także Lars von Trier, którego nie sposób jednoznacznie zaszereżować do żadnej kategorii – bywa zarówno realistą, jak i formalistą, minimalistą i przedstawicielem kina ekscesu (by wspomnieć tylko czołówkę *Melancholii* lub finałową część filmu *Dom, który zbudował Jack*).

swoistym połączeniem obu wcześniejszych wariantów, to wydłużone ukazywanie postaci znajdującej w określonej sytuacji, w której trudno jednak mówić o jakiegokolwiek akcji czy działaniu; protagonista tkwi w swoistym bezczasie, w stanie zawieszenia (na przykład patrzy przed siebie, w bliżej nieokreśloną przestrzeń). W tym sensie postać traktowana jest jak obiekt, któremu można się przyglądać. Mimo całego bogactwa i różnorodności *slow cinema* to te trzy stosunkowo proste rozwiązania pozwalają na radykalną zmianę tempa prowadzenia filmowej narracji – i to one mają decydujący wpływ na estetykę powolności, charakterystyczną dla całego nurtu.

Inną cechą kina *slow* jest fabularne oddramatyzowanie. Narracja w filmach należących do tego stylu jest (czasem radykalnie) pozbawiona wyraźnej progresji wydarzeń, jednowątkowa; samą akcję można zaś określić jako jedynie szcztąkową. Jak pisze Rafał Syska⁷:

w kinie neomodernistycznym dominuje narracja jednoogniskowa, a potencjał wielowątkowej syntezy ustępuje miejsca intensywnemu opisowi konkretnego zdarzenia lub – co częściej – niezmiennej i stałej sytuacji. Nurt ten nastawiony jest na testowanie granic filmowego medium i w związku z tym sam proces opowiadania stanowi ważny dla reżyserów cel refleksji (Syska 2013, 94).

W związku z wykorzystywaniem wspomnianych technik inscenizacyjno-montażowych, zmierzających do spowolnienia narracji, kluczowego znaczenia nabierają takie nietypowe dla kina fabularnego środki wyrazowe, jak przestrzeń pozakadrowa, trwanie (bezruch), milczenie i obserwacja. W kinie *slow* aktorstwo często jest antypsychologiczne, bliższe stylowi formalistycznemu aniżeli realistycznemu (co jest kolejną różnicą między *slow cinema* a minimalizmem, najczęściej zanurzonym w szkole aktorstwa psychologicznego). Wszystkie te cechy w oczywisty sposób nadwerężają cierpliwość widza i zmuszają go do wyłączonej uwagi, przez co *slow cinema* pozostaje nurtem, który tylko czasami przebijają się do mainstreamu. Tematem są z reguły kryzysy tożsamościowe i przeżycia duchowe, konflikty moralne i nieprzejrzystość zasad rządzących światem. Twórcy *slow cinema* często dokonują swoistej subwersji tradycyjnych gatunków filmowych – Rafał Syska pisze w tym kontekście o „egzystencjalnym antymelodramacie” i „antykryminałach, [w których] ulega eliminacji konstytutywny atrybut tego rodzaju filmów – czyli napięcie” (Syska 2013, 96), a ja dodałbym do tego zestawu jeszcze „antyromans”. W kinie *slow* „dowartościowane zostają irracjonalizm oraz pewnego rodzaju tajemnica na głębszym poziomie rzeczywistości (a więc przekonanie o niepoznawalności świata i epistemologiczny sceptycyzm)” (Biedny 2021, 209).

Do najważniejszych współczesnych przedstawicieli stylu *slow* w kinie należą: Béla Tarr, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Lav Diaz, Tsai Ming-liang, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Bruno Dumont czy Albert Serra.

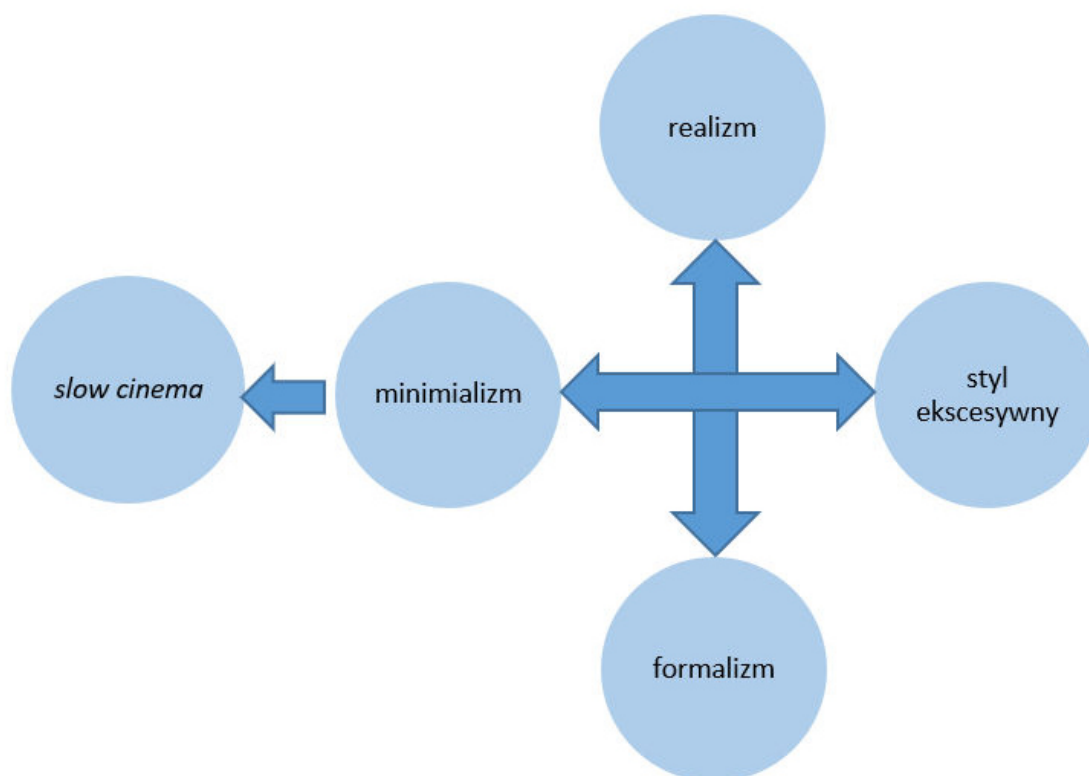
⁷ Syska proponuje pojęcie filmowego neomodernizmu, który stanowi połączenie kilku stylów filmowych, jednak szczególnie wpływ na jego rozpoznanie mają dokonania reżyserów *slow cinema*.

W kinie polskim niemal zupełnie brakuje prób tego rodzaju, jedyny warty uwagi przykład to bodaj film *Dziura w głowie* (2018) Piotra Subbotki.

Jednym z największych sukcesów artystycznych i komercyjnych, które stały udziałem kina *slow* w ostatnich latach, była wyprodukowana przez Netflix'a *Roma* (2018) Alfonso Cuaróna, a więc film niemal jednogłośnie obwołany arcydziełem i wyróżniony mnóstwem nagród. Opowiada on o życiu wielopokoleniowej, zamożnej rodziny w stolicy Meksyku na początku lat 70., pierwszoplanową postacią czyniąc Cleo, pracującą u nich służącą. Choć w tle filmu pojawiają się wydarzenia i postaci nawiązujące do historycznych wydarzeń, trudno nazwać ten film historycznym. Bliżej mu do „egzystencjalnego antymelodramatu”, w którym najważniejszym tematem jest macierzyństwo i doświadczenia kobiet (w tym utrata dziecka przez Cleo oraz niewierność Antonia wobec Sofii). Cuarón (który nie tylko napisał scenariusz i wyreżyserował *Romę*, ale pełnił także rolę operatora) nakręcił ten obraz w czerni i bieli, wiele uwagi i czasu ekranowego poświęcając codziennym, powtarzalnym czynnościom wykonywanym w obrębie gospodarstwa domowego przez Cleo i inne służące. Akcja toczy się niespiesznie, a wewnętrzne dramaty przeżywane przez obie kobiety – Sofię i Cleo – są przez nie głęboko ukrywane. Cuarón kształtuje estetykę swego filmu, nagminnie stosując powolne, miarowe, poziome panoramy kamery (zamiast zwyczajowych w kinie *slow* ujęć statycznych). Nie zmienia to jednak faktu, że zasadniczą rolę pełnią w *Romie* wszystkie trzy wymienione przeze mnie techniki spowalniania narracji filmowej. Widzimy zatem zaraz na początku filmu, jak Cleo wytrwale sprząta podwórze, po czym wchodzi do jednego z pomieszczeń, ale kamera zatrzymuje się na tym samym obrazie i przez kilkanaście sekund oglądamy pięknie zaprojektowaną scenografię, w której jedynym poruszającym się elementem jest zamknięty w klatce ptaszek. Wykorzystanie przestrzeni pozakadrowej, elipsy narracyjnej lub też ujęcia przeciągnięte do granic możliwości – wszystkie te rozwiązania znalazły się w repertuarze Cuaróna. Choć *Roma* na pewno nie należy do najbardziej radykalnych propozycji z kręgu kina *slow* (zarówno jeśli chodzi o czas trwania obrazu, jak i stopień oddramatyzowania i spowolnienia filmowej narracji), to niewątpliwie korzysta ze wszystkich podstawowych dla tego nurtu rozwiązań i stanowi rzadki przykład kina tego rodzaju, które osiągnęło globalny sukces.

Diagram

Na zakończenie chciałbym przedstawić w schematycznej formie relacje, jakie zachodzą między poszczególnymi wyróżnionymi przeze mnie stylami. Sądzę, że najlepiej zilustrować je właśnie w formie diagramu, w którym realizm i formalizm oraz minimalizm i styl ekscesywny tworzą dwa przeciwstawne względem siebie bieguny. Zgodnie z tym, co sugeruje wykres, istnieją oczywiście punkty stykowe między np. realizmem i minimalizmem albo realizmem i stylem ekscesywnym. Tym niemniej model usytuowania względem siebie wyróżnionych stylów filmowych przedstawia się następująco:



Rys.1: Schemat relacji zachodzących między poszczególnymi stylami filmowymi.

Bibliografia:

- Andrews David, 2013, *Theorizing Art Cinemas. Foreign, Cult, Avant- Garde, and Beyond*, Austin.
- Bazin André, 1963, *Film i rzeczywistość*, Michałek B. (przeł.), Warszawa.
- Betz Mark, 2009, *Beyond the Subtitle. Remapping European Art Cinema*, Minneapolis, London.
- Biedny Jan, 2021, *Doświadczenie kina a dramaturgia neomodernizmu filmowego*, „Przestrzenie Teorii”, nr 36, s. 199–217.
- Bordwell David, 2019, *O historii stylu filmowego*, Stelmach M. (przeł.), Łódź.
- Bordwell David, Thompson Kristin, 2014, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Rosińska B. (tłum.), Warszawa.
- Bordwell David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin.
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin, 1985, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, London.
- Çağlayan Emre, 2018, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom*, London.
- Cooper Sarah, 2016, *Narcissus and The Lobster (Yorgos Lanthimos, 2015)*, „Studies in European Cinema”, nr 13(2), s. 163-176.
- del Río Elena, 2017, *La Grande Bellezza: Adventures in transindividuality*, <https://necsus-ejms.org/la-grande-bellezza-adventures-in-transindividuality/> (dostęp: 05.08.2024)

- Elsaesser Thomas, 2005, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam.
- Gunning Tom, 1986, *The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde*, "Wide Angle", nr 8.
- Helman Alicja, 1978, *Refleksje teoretyczne: Kilka uwag o stylu w filmie*, „Kino” 1978, nr 4, s. 34-35.
- Jagielski Sebastian, 2018, *Ekstacyczne eksplozje. Wajda, afekty i reparacja*, „Teksty Drugie”, nr 1, s. 343-357.
- Jagielski Sebastian, 2018, „*Ida*”, *utrata i wstyd*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 103, s. 6-24.
- Kłys Tomasz, 1999, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa.
- Koutsourakis Angelos, 2021, *A Modest Proposal for Rethinking Cinematic Excess*, „Quarterly Review of Film and Video”, Vol. 38, Iss. 8, s. 700-726.
- Kovács András Bálint 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, London.
- Kovács András Bálint, 2013, *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, London.
- Kracaeuer Siegfried, 2008, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Wertenstein W. (przeł.), Gdańsk.
- Lewicki Arkadiusz, 2007, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław.
- Lutas Liviu, 2015, *Weirdness, Feel-Bad and New Extremity in Contemporary European Film: the Examples of Greece, Austria, France and Romania*, „Ekphrasis : Images, Cinema, Theory, Media”, nr 14 (2), s. 88-102.
- Stelmach Miłosz, 2020, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, Toruń.
- Syska Rafał, 2014, *Filmowy neomodernizm*, Kraków.
- Syska Rafał, 2013, *Narracja i produkcja znaczeń w filmowym neomodernizmie*, „Images”, vol. 13, nr 25, s. 91-104.
- Thompson Kristin, 1977, *The Concept of Cinematic Excess*, <https://www.scribd.com/document/687749305/Thompson-Kristin-1977-The-concept-of-cinematic-excess> (dostęp: 05.08.2024).
- Tuan Lydia, 2019, *Paolo Sorrentino's cinematic excess*, „Journal of Italian Cinema & Media Studies”, vol. 7, iss. 3, s. 425-442.

O autorze:

Adam Domalewski – absolwent filmoznawstwa (2014) i teatrologii (2012), doktor nauk o sztuce (2018), adiunkt w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Uprawia także krytykę teatralną. Jego zainteresowania badawcze obejmują studia nad filmem i religią, komedię filmową, a także współczesne kino europejskie, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki migracji i diaspory. Publikował artykuły w licznych czasopismach naukowych, takich jak: „Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media”, „Kwartalnik Filmowy”, „Images”, „Przestrzenie Teorii” i „Panoptikum”.