

Książki o filmie

„Kwartalnik Filmowy” nr 112 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.550>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Ewa Fiuk

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<http://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

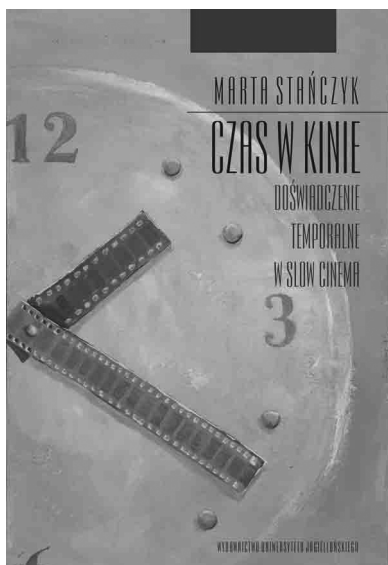
Uwznioślające kino peryferii

Słowa kluczowe:

slow cinema;
czas;
afekt;
nuda;
realizm

Abstrakt

Artykuł jest recenzją pracy Marty Stańczyk pt. *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”* (2019). Jego autorka przedstawia strukturę książki i omawia dość szczegółowo jej zawartość, doceniając potencjał kreatywny Stańczyk, zarazem jednak polemizując z nią i odnosząc się krytycznie do niektórych jej założeń. Tekst otwiera odwołanie do słów Theodora W. Adorna określającego film jako *drastyczne medium przemysłu kulturalnego*. Autorka przyjmuje, że jednym z głównych celów publikacji jest zaprzeczenie tej tezie i wskazanie unikatowości *slow cinema* na tle (nie tylko) współczesnej produkcji filmowej. Dzieła reprezentujące tę konwencję są bowiem w istocie nie tyle historiami do oglądania, ile stanami do przeżycia – stanami, w których pojawiają się określone reakcje afektywne, takie jak choćby „uwznioślająca” nuda, spowodowana przede wszystkim działaniem czasu. Sam czas w ujęciu Stańczyk okazuje się jednym z najważniejszych parametrów przeżycia kinowego w przypadku *slow* filmów, a tym samym fundamentem towarzyszącej im koncepcji artystycznej.



W wydanej po raz pierwszy w 1951 r. książce *Minima moralia* Theodora W. Adorna pojawiają się słynne słowa definiujące film jako *drastyczne medium przemysłu kulturalnego*¹. Nie jest to jedyny przytyk filozofa pod adresem rozwijającej się wówczas akurat dość pręźnie kinematografii (przynajmniej jej „zachodniego” wariantu), bowiem kilka linijek dalej przekonuje on: (...) *wszelkie próby artystycznego uszlachetnienia filmu są nieudane, pretensjonalne, chybają formy, wyglądają na limitowany import dla znawców. Im bardziej film ma ambicje sztuki, tym bardziej trąci tandetą*². Poświęcona jednemu z najciekawszych zjawisk we współczesnym kinie książka Marty Stańczyk pt. *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”* stanowi w pewnym sensie replikę na tezy współtwórcy szkoły frankfurckiej. Na niemal

dwustu stronach autorka stara się dowieść, że analizowana przez nią twórczość zasługuje w pełni na miano kina artystycznego, wyjątkowego zarówno pod względem estetycznym, jak i etycznym, zaś swoją refleksję osadza w dwóch paradygmatach – fenomenologicznym i afektywnym. Obie perspektywy odsyłają do zmysłowej teorii kina i umożliwiają zrozumienie mechanizmów percepcyjno-recepcyjnych, czyli doświadczenia będącego udziałem widza. A doświadczenie *slow* filmów jest – jak twierdzi autorka – wyjątkowe, bo dzieła te to w istocie nie tyle historie do oglądania, ile stany do przeżycia – stany niełatwe, by nie powiedzieć: dla wybranych. W tym względzie mamy tu zresztą do czynienia z pewną niekonsekwencją dotyczącą z jednej strony deklaracji autorki, z drugiej zaś wniosków, do jakich ona dochodzi. Stańczyk zauważa na początku, że choć „*slow cinema*” z pewnością jest percepcyjnym wyzwaniem, pojmowanie tego kina jako elitarystycznego (a przez to i wykluczającego) sposobu opowiadania zaprzecza jego poznawczej i emancypacyjnej wartości (s. 18), jednak potem niejednokrotnie wskazuje ekskluzywne cechy omawianej twórczości. Ogólnie rzecz biorąc sposób, w jaki ujmuje ona problem, jest wyraźnie naznaczony subiektywizmem, chociaż może właśnie dlatego jej książka – stworzona z pasją i z pasji – okazuje się tak ożywcza intelektualnie. Publikacja dowodzi ponadto znakomitej orientacji Stańczyk zarówno w produkcji kinowej, jak i literaturze przedmiotu, dając wyraz nie tylko filmowej wrażliwości autorki, lecz również jej kompetencji filmoznawczej.

Czas w kinie składa się z pięciu rozdziałów poświęconych kolejno: rozumieniu czasu i sposobom jego materializacji w kinie, rytmowi, nudzie, realizmowi oraz kwestii transcendencji. Każdy rozdział obejmuje kilka segmentów, w których autorka odnosi się do głównego zagadnienia w różnych kontekstach, a także analizuje wybrane filmy. We wstępie zostaje sformułowana intencja twórcza: *Celem tej książki jest wskazanie przykładów współczesnych filmów, których twórcy starają się „odzyskać” czas, są nim zafascynowani jako podstawowym parametrem ludzkiego życia, a wręcz pragną się w nim zanurzyć, by odnowić kino, ale przede wszystkim naszą percepcję i sposób doświadczania rzeczywistości. Filmów, w których czas nie jest tylko przesuwającą*

się wskazówką zegara, ale również oddziałuje na nas afektywnie (s. 10). W tym lapidarnym, choć przecież jakże bogatym w znaczenia opisie są zawarte nie tylko problemy badawcze podejmowane przez Stańczyk (czas, życie ludzkie zmediatyzowane w filmie, potencjał kina, percepcja i afekt), lecz także domniemane dążenia reżyserów, których filmy analizuje. Jednocześnie *passus* ten skrywa jeśli nie pułapkę intelektualną, to przynajmniej pewne kontrowersje. Co konkretnie bowiem miałyby oznaczać sformułowanie „odnowić kino”? I w jaki sposób reżyserzy mieliby odnowić naszą percepcję czy doświadczanie rzeczywistości? W końcu zaś – czy tylko w filmach z kręgu *slow cinema* czas oddziałuje afektywnie na widza? Otóż odnawianie kina (czy może raczej dowartościowywanie, bo określenie użyte przez autorkę konotuje powrót do jakiegoś stanu początkowego, tymczasem tu chodziłoby przecież właśnie o rodzaj uszlachetnienia) jest pomysłem nader kuszącym, choć w historii kina wcale nie nowym i – wobec bogactwa, a także różnorodności produkcji filmowej – w istocie utopijnym oraz (wbrew intencjom autorki) w pewnym stopniu wykluczającym. Do drugiej kwestii, a więc odnawiania percepcji i doświadczania rzeczywistości za pomocą zabiegów formalnych stosowanych w *slow* filmach (długich ujęć, fabuły ubogiej w wydarzenia, milczących bohaterów oraz obserwacji codziennej rutyny) odniosę się w dalszej części recenzji. Natomiast założenie ostatecznie, czyli uznanie afektywnego działania czasu za cechę dystynktywną *slow cinema* (a więc wyróżniającą je na tle innej twórczości), jest w pewnym sensie niesprawiedliwe wobec innych konwencji, bo przecież filmy spoza kręgu kina spowolnienia również (w dodatku wcale nie słabiej) oddziałują afektywnie, choć oczywiście w inny sposób. Przyjrzyjmy się jednak zasadniczej części wywodu.

Rozdział pierwszy oprócz namysłu nad istotą i sposobami odczuwania czasu zawiera szkic historyczny zjawiska, charakterystykę jego cech formalnych oraz refleksję dotyczącą widza i afektywnego wymiaru doświadczenia kinowego. W ostatecznej części autorka odwołuje się do myśli Michaela Brötjega – niemieckiego historyka sztuki, autora teorii subiektywnego odbioru obrazu mocno zakorzenionej w fenomenologii i egzystencjalizmie. Stańczyk cytuje fragment artykułu *Obraz – spotkanie* poświęconego jednemu z dzieł Edwarda Hoppera³. Ów wyrwany z kontekstu cytat pasuje wprawdzie doskonale do jej rozważań, jednak biorąc pod uwagę sens całego tekstu, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że został on potraktowany nieco instrumentalnie. Teza Brötjega jest bowiem w istocie znacznie pojemniejsza znaczeniowo i dotyczy nie tyle odbioru subiektywnego *per se*, ile subiektywizmu interpretacji dzieła wynikającego ze specyfiki medium, w tym przypadku malarstwa – interpretacji będącej funkcją najważniejszej według badacza (bo determinującej odbiór) właściwości tej sztuki, czyli ograniczonej (i zawsze wyjętej z kontekstu) płaszczyzny płótna. W rozdziale pierwszym pojawiają się także nazwiska twórców, których autorka książki zalicza do opisywanej konwencji, oraz analiza filmu *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, reż. Chantal Akerman, 1975). Zdając ponadto sprawę ze stanu badań nad *slow cinema*, Stańczyk odnosi się krytycznie do charakterystycznych dla nich nawiązań do myśli Gilles’a Deleuze’a, nazywając je *pułapką interpretacyjną* (s. 19). Filmoznawczyni słusznie argumentuje, że jego koncepcja obrazu-czasu, która stała się powszechną wykładnią opisu *kina spowolnienia* (s. 16), nie tylko jest w tej funkcji nadużywana (co powoduje jej nieproduktyw-

ność), lecz także z uwagi na swoją *ahistoryczność i akulturowość* (s. 21) nie pasuje jako matryca interpretacyjna do osadzonego mocno we współczesności, jej strukturach społecznych i politycznych *slow* filmu.

W rozdziale drugim autorka omawia kwestię rytmu filmowego, przypominając ustalenia Karen Pearlman dotyczące montażu jako efektu nie tyle określonych obliczeń, ile intuicji, przekładającego się na odczucia widza przez kinestetyczną empatię oraz działanie neuronów lustrzanych. Stańczyk przywołuje tu również poglądy na rytm Jeana Mitry'ego, akcentującego jego aspekt fizjologiczny i fenomenologiczny, oraz Andrieja Tarkowskiego, uznającego, że rytm jako element wewnątrzkadrowy pozostaje niezależny od montażu. Jedno z kluczowych założeń tej części książki głosi, że „*slow cinema*” *zmienia mainstreamowe poczucie rytmu przez niemal całkowitą redukcję: tempa, fabuły, „mise-en-scène”, ekspresji aktorskiej i dialogu, prostej emocjonalności, niediegetycznej muzyki i montażu* (s. 58-59). W tym samym rozdziale zostaje wyłożony charakterystyczny – według autorki – dla kina spowolnienia problem powtórzenia i powtarzalności, które to zjawiska wywodzi ona z doświadczenia życia codziennego, przypominając jednocześnie, że artyści nierzadko unikają jego „kopiowania” w celu zachowania autonomii sztuki. Jednocześnie Stańczyk – za Deleuze'em i Derridą – uznaje powtarzalność za coś pożądanego, coś, co powoduje, że „*dzieło*” *zamienia się w „zdarzenie”, nabiera wartości dyskursywnej czy performatywnej* (s. 69) i w ten sposób czyni *slow cinema* wyjątkowym. Kino to nie tylko bowiem ukazuje zrutynizowaną codzienność bohaterów, co jest oczywistym echem powtarzalności obecnej w prawdziwym życiu, lecz także przeciwstawia się zasadzie przyjemności. Jako przykład powtórzenia ekstremalnego autorka podaje film *Funny Games U.S.* (2007) Michaela Hanekego, będący amerykańskim remakiem zrealizowanego dziesięć lat wcześniej przez austriackiego reżysera *Funny Games* (1997). Przeniesienie akcji do Stanów Zjednoczonych, hollywoodzka obsada i dialogi w języku angielskim zmieniły całkowicie kontekst dzieła, a zmiana ta *odkotwicza i wprawia w ruch znaczenia. Ich przemieszczenie jest możliwe właśnie za sprawą powtórzenia, które na piedestale stawia różnicę (...)* (s. 72). Filmoznawczyni widzi w nim coś w rodzaju *swoistego „performance’u” czy dzieła wirtualnego, wytwarzającego rytm poprzez natychmiastowe zestawienie obu filmów* (s. 73). Proponowana przez nią egzegeza opiera się na analizie samego tekstu filmowego i jego recepcji kulturowej oraz tezach Deleuze'a, Hume'a i Lefebvre'a dotyczących powtórzenia. Całość ujmuje intelektualnym wdziękiem i zdradza teoretyczny temperament Stańczyk, choć ostatecznie sprawia wrażenie raczej obrony filmu Hanekego (wywołującego wszak nader ambiwalentne odczucia) niż uniwersalnej teorii, którą dałoby się zastosować do całego *slow cinema*.

Rozdział trzeci został poświęcony fenomenowi nudy. Wprawdzie już na początku Stańczyk pisze, że jest ona czymś trudnym do określenia i generuje znacznie więcej pytań niż odpowiedzi, jednak ostatecznie dochodzi do wniosku, że „*miękość*” *i otwartość tej kategorii może być przekuta w zaletę, stanowi bowiem o ograniczeniu arbitralności interpretacji i zastąpieniu go rozumiejącym doznaniem* (s. 80-81). Pojęcie (jak i odczucie) nudy niczym pojęcie czasu okazuje się zatem subiektywne i nieprecyzyjne. Mając to na uwadze, autorka charakteryzuje następnie związki nudy z kinem spowolnienia oraz ich konsekwencje: *Skoro za główną cechę „slow cinema” uznaje się wynikające ze spowolnienia zainteresowanie temporalnością, nuda wydaje się stanem, który najbardziej zaburza poczucie czasu, ale pozwala również zanurzyć się*

w nim. (...) Nuda w „slow cinema” jest realizowana na wielu poziomach: jako właściwość życia ekranowych postaci, jako zespół pewnych zabiegów formalnych, ale przede wszystkim jako pewne autentyczne doświadczenie odbiorcze. (...) Uwikłanie ciała widza w czas poprzez nużące długie ujęcia czy metraż filmu prowadz[ie] do osłabienia podmiotu na tyle, by mógł wyjść naprzeciw Innemu. Ten rodzaj bezformia zmusza do konfrontacji – także ze sobą (s. 81-82). A zatem slow nuda, w przeciwieństwie do swojego odpowiednika w filmach spoza kręgu kina spowolnienia, nie jest (wyłącznie) cechą świata przedstawionego, lecz staje się niejako metasensem, częścią doświadczenia odbiorczego. Rozdział trzeci zamyka analiza dwóch filmów stanowiących przykład takiego afektywnego oddziaływania – *Policjanta*, *przymiotnika* (*Politist, adjectiv*, 2009) oraz *Kiedy wieczór zapada nad Bukaresztem albo metabolizm* (*Când se lasă seara peste București sau metabolism*, 2013) Corneliu Porumboiu.

Stylistyka „slow cinema” stanowi wartościowy wkład w rozwój filmowego realizmu, interpretując na nowo pragnienie opisu rzeczywistości i wykreowania autonomicznego świata przedstawionego (s. 112) – czytamy w rozdziale czwartym, w którym Stańczyk zastanawia się nad kilkoma kwestiami: charakterystyczną dla *slow cinema* przemocą, (kino)empathią zastępującą tradycyjną projekcję-identyfikację, przede wszystkim jednak nad *slow* realizmem, którego doskonałą ilustracją staje się w jej ujęciu twórczość Lisandra Alonso. Efekt realistyczny kina spowolnienia jest – jak twierdzi filmoznawczynie – wynikiem nie tyle określonej strategii estetycznej, ile praktyki odbiorczej, i jako taki zostaje uznany przez nią za jedyny w gruncie rzeczy prawdziwy realizm w dotychczasowej historii filmu. W krótkim rysie historycznym autorka pisze, że choć inklinacje realistyczne cechowały przede wszystkim kino „zaangażowane” społecznie, to w pewnym momencie pojawiły się też w produkcjach hollywoodzkich. Niezależnie jednak od nurtu, w którym występuje, *klasyczna narracja realistyczna konstruuje wewnętrznie spójny, samowystarczalny świat, tworząc zarazem iluzję koherencji samej rzeczywistości, do której się odwołuje* (s. 121). Tymczasem kino spowolnienia – twierdzi Stańczyk – jest wręcz zanurzone w rzeczywistości, która dzięki długim ujęciom zyskuje ponadto wieloznaczność. Odbiorca ma możliwość samodzielnego wyboru jakiegoś jej fragmentu i unika manipulacji będącej skutkiem montażu: *Widz w tej sytuacji przymusowego ekscesu czasowego osiąga większą autonomię, a rzeczywistość ukazana w filmie traci tendencyjne ukierunkowanie* (s. 123). Sednem tych rozważań są główne założenia *slow* kina: *przywrócenie rzeczywistości jej tajemniczości oraz obserwacja granicząca z realnym doświadczeniem* (s. 125). Oba wydają się tyleż intrygujące, ile trudne do zweryfikowania. Otóż, po pierwsze, na podstawie czego można właściwie stwierdzić, że rzeczywistość pierwotna, pozafilmowa jest tajemnicza i co dokładnie owa tajemniczość miałyby oznaczać? Po drugie, by (umieć, a przede wszystkim chcieć) obserwować w kinie, należałoby mieć podobne doświadczenia w życiu, a więc w ogóle (potrafić i lubić) obserwować. Po trzecie zaś, skąd u autorki przekonanie, że nasz odbiór rzeczywistego świata polega na niczym nieprzerywanej obserwacji, a „efekt rzeczywistości” jest związany z ciągłością oraz niezmiennością i powstaje przez przyglądanie się? Przecież istnieją naukowo opracowane tezy przeciwne, jak choćby ustalenia dotyczące funkcjonowania ludzkiego hipokampu, zgodnie z którymi percepcja otoczenia polega na jego nieustannej fragmentaryzacji⁴. Zgodnie z nimi nasz mózg dokonuje edycji tego, co postrzegamy, a obraz rzeczywistości jest wynikiem mniej lub bardziej świadomych operacji naszego umysłu. Konsternację budzi także

stanowisko filmoznawczynie wobec konwencyjności realizmu filmowego, której dopatruje się ona we wszystkich nurtach realistycznych poza *slow cinema*: *Formy sztuki popularnej mianujące się realistycznymi ukrywają jednak zwykle szwy oraz porządkują zdarzenia, by dzieło było traktowane jako autonomiczny świat rządzący się znanymi regułami (...)* (s. 120). Wprawdzie reżyserzy *slow* filmów nie czerpią z rezerwuaru tradycyjnych środków i zabiegów realistycznych, a zatem nie odwołują się do tego rodzaju konwencji w sensie estetycznym, jednak nie znaczy to, że realizm kina spowolnienia nie ma charakteru konwencyjnego, tyle że w tym wypadku jest to konwencja odbiorcza, w dodatku nie wypracowana samodzielnie przez widza w doświadczeniu recepcyjnym, lecz – jak wynika z lektury *Czasu w kinie* – zaplanowana i „narzucona” mu przez twórców. Za zasadnością powyższego przemawia też sama powtarzalność schematu odbiorczego, tzn. jego zastosowanie do całego *slow cinema*.

W rozdziale piątym i ostatnim została poruszona kwestia duchowej odnowy kina i przez kino. Na początku części pierwszej autorka pyta, *czy człowiek może być zbawiony* (s. 145) i chociaż kilka akapitów dalej konstatuje, że *na pytanie postawione w tytule rozdziału „slow cinema” nie ma jednoznacznej odpowiedzi* (s. 147), stara się jednak wyjaśnić, w jaki sposób te – jak sama je nazywa – egzystencjalne filmy stają się wyrazem walki o człowieczeństwo oraz umożliwiają zaprzepaszoną w epoce (po)nowoczesności resakralizację ludzkiego bycia w świecie. W interpretacji zaproponowanej przez Stańczyk jest to możliwe przez powrót do prawdziwej duchowości, a więc wyjście poza to, co materialne. Przy tym marginalizacja materii nie oznacza wcale dewaluacji ciała, które może funkcjonować w sferze *sacrum*, a nawet być źródłem świętości, czego – jak twierdzi filmoznawczynie – dowodzą dzieła Aleksandra Sokurowa. Transcendentny, duchowy charakter świata przedstawionego nie może jednak zostać ukazany wprost, jako że wówczas powszednie i traci potencjał afektywny; powinien go natomiast doświadczać widz. *Prawdziwe sacrum to sacrum odczuwane, a nie obrazowane* (s. 162), można je osiągnąć przez *odrzućcie (...)* *wszelkich konwencji przedstawieniowych fałszujących obraz rzeczywistości* (s. 164) – twierdzi autorka, odwołując się do refleksji Amédée Aylfre’a i Paula Schradera. Pod koniec rozdziału, w części poświęconej reżyserowi *Rosyjskiej arki* (*Russkij kowczeg*, 2002), przekonuje natomiast: *To wyrwanie cielesności sferze „profanum”, odcięcie się od zwulgaryzowanej erotyki czy pustych gestów oraz przywrócenie jej niewinności i świętości sprawia, że twórczość Sokurowa (...) będzie czymś niezrozumiałym dla tych, którzy zapomnieli o duchowym przeżyciu, jakie może zapewnić sztuka. Dla nich czas i nuda nie poddadzą się żadnym próbom transgresji, o otwarciu się na transcendencję już nie wspominając* (s. 167). Pogląd ten jest próbą dowiedzenia wartości kina spowolnienia, a przez to wspaniałą polemiką ze wspomnianymi na początku tezami Adorna. Wybrzmiewa w nim jednak również inne przekonanie, nadające *slow cinema* cechy zjawiska elitarystycznego i wykluczającego wobec niemałej części publiczności filmowej *in genere*.

Książka *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”* jest bowiem w gruncie rzeczy głosem w sporze o to, czym powinno być kino. Marta Stańczyk nie ma wątpliwości, że jego przeznaczeniem jest bycie sztuką – sztuką namysłu nad kondycją świata i człowieka oraz odnowy samego medium: *„Slow”-realiści nie boją się nudy, co więcej – za jej pośrednictwem dążą do uwznioślenia kina, przedkładając nad produkcje „taśmowe” pietyzm, cierpliwość i zanurzonego w filmie widza* (s. 123),

a ponadto sztuką wykraczającą w pewnym sensie poza kulturowe paradygmaty, bo lokującą się z dala od tradycyjnych ośrodków promocji sztuki filmowej. Jak twierdzi autorka: *Kino powolności stało się kinem nie Cannes i Wenecji, lecz kinem peryferiów. Kinem milczącej tęsknoty, cichej rozpaczki wykluczonych (...)* (s. 174). Jej książka stanowi dobrą zachętę do (krytycznego) przyglądania się jego dalszemu rozwojowi.

Marta Stańczyk, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

¹ T. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 243.

² Tamże

³ M. Brötje, *Obraz – spotkanie*, tłum. M. Haake, „Quart” 2008, nr 3, s. 64-81.

⁴ Zob. np. A. Ben-Yakov, R. N. Henson, *The Hippocampal Film Editor: Sensitivity and Speci-*

ficity to Event Boundaries in Continuous Experience, „The Journal of Neuroscience” 2018, nr 38 (47), s. 10057-10068, <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0524-18.2018> (dostęp: 6.10.2020).

Ewa Fiuk

Filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012) i *Obrazoświaty, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwerkera* (2016) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) w kontekście twórczości filmowej.

Bibliografia

- Adorno, T. W.** (1999). *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia* (tłum. M. Łukasiewicz). Kraków: Wydawnictwo Literackie. (Publikacja oryginału: 1951).
- Ben-Yakov, A., Henson, R. N.** (2018). The Hippocampal Film Editor: Sensitivity and Specificity to Event Boundaries in Continuous Experience. *The Journal of Neuroscience*, 38 (47), ss. 10057-10068. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.0524-18.2018>
- Brötje, M.** (2008). *Obraz – spotkanie* (tłum. M. Haake). *Quart* (3), ss. 64-81.
- Stańczyk, M.** (2019). *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w „slow cinema”*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Keywords:

slow cinema;
time;
affect;
boredom;
realism

Abstract

Ewa Fiuk

The Ennobling Cinema of the Peripheries

The article is a review of the book *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w "slow cinema"* [*Time in Cinema: Temporal Experience in "Slow Cinema"*] (2019) by Marta Stańczyk. The reviewer presents the structure of the book and discusses its content in detail. She appreciates Stańczyk's creative potential, but also argues with some of her assumptions. The review begins with the words by Theodor W. Adorno, who once defined film as a radical medium of the culture industry. The reviewer claims that one of the main purposes of Stańczyk's book is to contradict this view and to point out the uniqueness of *slow cinema* against (not only) the contemporary film production, since films representing *slow cinema* are in fact not so much stories to watch but states to experience. Typical for those states are some affective reactions (for example an "ennobling" boredom) induced by time. Time itself is, in Stańczyk's view, one of the most important parameters of the cinematic experience in the case of *slow cinema*, and hence its fundamental artistic concept.