

„Kwartalnik Filmowy” nr 113 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.475>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Marcin Adameczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0001-5540-6719>

O modernizmie wyczerpanym

Słowa kluczowe:
późny modernizm;
kino
modernistyczne;
instytucje filmowe;
teoria filmu

Abstrakt

Artykuł jest recenzją książki Miłosza Stelmacha *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* (2020). Recenzja zawiera opis struktury publikacji – jej część pierwsza stanowi refleksję nad modernizmem w kinie, a druga przynosi bogaty materiał historyczny związany z późnym modernizmem w kinie polskim lat 70. i 80. Recenzent wskazuje na dużą wagę przywiązywaną przez autora do zagadnień instytucjonalnych oraz na szczególnie oryginalne pomysły związane z uwzględnieniem podziału na centrum i peryferie w globalnej dystrybucji prestiżu i kapitału symbolicznego za pośrednictwem festiwalu filmowych. Autor książki przekonująco wykorzystuje też Deleuzjańskie i Derridiańskie (hauntologia) koncepcje, aplikując je twórczo do rzeczywistości kina polskiego. Stelmach w wielu aspektach proponuje nowy język dyskusji o kinie polskim ostatnich dekad ubiegłego stulecia.



Miłosz Stelmach, jak przystało na autora rozprawy precyzyjnie rozplanowanej i dogłębnie przemyślanej, opatruje książkę *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* obszernym wstępem, w którym przedstawia swoje cele i założenia. Jego podstawowym zamiarem jest ukazanie kina polskiego w aspekcie dynamicznych przepływow i związków z otoczeniem międzynarodowym, a także odejście od badania go jako wyizolowanego fenomenu pociągającego za sobą dostrzeganie sprawczości czynników wewnętrznych, najczęściej natury politycznej. Autor odnotowuje wcześniejsze próby zastosowania takiego podejścia w odniesieniu do kina polskiego: książki pod redakcją Ewy Mazierskiej i Michaela Goddarda *Polish Cinema in a Transnational Context* oraz Sebastiana Jagielskiego i Magdaleny

Podsiadło *Kino polskie jako kino transnarodowe*. Rozprawa Miłosza Stelmacha szybko jednak zdradza głębsze ambicje, jest mianowicie również traktatem teoretycznym, ciekawą analizą fenomenu modernizmu w kinie, skoncentrowaną wokół jego rzadziej rozpatrywanych reprezentacji, oraz znakomitą próbą filmoznawczego pisarstwa harmonijnie łączącego różne odmiany refleksji badawczej.

Autor, wskazując we wstępie trzy główne tryby refleksji filmoznawczej: teoretyczny, historyczny i analityczny, identyfikuje swoją pracę jako przynależącą głównie do pierwszego z nich. Wątki historyczny i analityczny również dochodzą w książce do głosu, zwłaszcza w drugiej jej części. Część pierwszą autor poświęca podsumowaniu dyskusji nad modernizmem w kinie i przypomina tradycje polskiego kina modernistycznego. Rekapitulacja ta jest doskonale ugruntowana w najnowszej literaturze przedmiotu i nowych studiach nad modernizmem. Stelmach przybliży pojawiające się w nich idee, przede wszystkim odejście od aspektów modernizmu szczególnie krytykowanych w dyskursie ponowoczesnym, a więc hierarchizacji i wyższościowego tonu. Ponadto zostaje przywołane geograficzne rozszerzenie analiz modernizmu, dzięki któremu dyfuzyjny układ centrum – periferie ulega osłabieniu na rzecz dowartościowania modernizmów zabarwionych lokalnie i rozwijających się równocześnie poza krajami kulturowego oraz geopolitycznego centrum. Te obszerne refleksje początkowe stanowią doskonały punkt wyjścia do wprowadzenia w kolejnych częściach książki kontekstualizowanych w ten sposób wątków związanych z polskim kinem powojennym. Elementem celnie dopełniającym całości rozważań są w pierwszej części pracy Stelmacha także analizy ukazujące instytucjonalny wymiar modernizmu, związany z festiwalami, kanonizacją krytyczną i coraz sprawniejszym „produkowaniem” prestiżu przez powojenne instytucje kultury filmowej.

Część druga przybiera kształt monografii rodzimego późnego modernizmu i skupia się przede wszystkim na dorobku Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Żuławskiego, Grzegorza Królikiewicza, Piotra Szulkina oraz Wojciecha J. Hasa. Miłosz Stelmach przedstawia w niej przekonujące analizy stylu oraz powracających

wątków tematycznych. W końcowych partiach książki znów do głosu dochodzi temperament teoretyka. Możemy w nich przeczytać o wątkach hauntologicznych w polskim kinie późnego modernizmu, docenić odniesienie go do Deleuze'a i temporalności kina, a także prześledzić ponowny autorski namysł nad kwestią modernizmu i postmodernizmu z pytaniem o status tego ostatniego jako fenomenu odrębnego bądź jedynie lokującego się w szerszej tradycji modernistycznej.

Autor zaznacza już na początku: *Naukową stawką moich rozważań nie jest bynajmniej nowa (w domyśle – „właściwa”) klasyfikacja zjawisk polskiego kina doby PRL-u, w której Grzegorz Królikiewicz czy Andrzej Żuławski zostaną ostatecznie określani mianem późnych, dojrzałych czy peryferyjnych modernistów. Próba wyznaczenia optyki pozwalającej umiejscowić tych i innych opisywanych przeze mnie twórców w modernistycznym paradygmacie nie jest celem, a jedynie środkiem do celu, jakim jest zaproponowanie nowego języka, za pomocą którego moglibyśmy analizować polskie kino* (s. 18). Nawet jeśli nie jest to stawka główna i – co więcej – jeśli ta ważniejsza także zostaje zrealizowana, to i tak fortunne wydaje się wybranie na przedmiot pracy właśnie owego modernizmu zdecydowanie słabiej budzącego dotąd zainteresowanie, rzadziej analizowanego. Modernizm późny, już wyczerpany, przetarty i zużyty jak czas w schulzowskim filmie Hasa, wydaje się przedmiotem szczególnie interesującym nie tylko z uwagi na urok formacji kulturowych w stanie schyłku i rozkładu. Wejrzenie w modernizm późny, schyłkowy i jednocześnie w modernizm uklasyczniony pozwala opisać go poza kodem nowatorstwa i awangardowego buntu, tym samym sprzyjając jego wieloaspektowej rekonstrukcji. Trzej twórcy (Andrzej Żuławski, Grzegorz Królikiewicz i Piotr Szulkin), których filmy Miłosz Stelmach bliżej analizuje, mniej więcej przed dekadą stali się obiektem procesu przywracania ich do kanonu za pośrednictwem cennych wywiadów rzek, przeprowadzonych przez Piotra Kletowskiego i Piotra Marcickiego, które ukazywały się w wydawnictwie Ha!art. Tamto zjawisko wydawnicze było przykładem piśmiennictwa historycznofilmowego, tymczasem Stelmach uczynił z przybliżenia dorobku tych twórców element szerszej zakrojonego projektu teoretycznego. W jego ramach stworzył książkę zyskującą zamierzony status rewizjonizmu pluralistycznego, odświeżającego język oraz inicjującego debatę przywracającą już dawno zaszufiadkowane filmy namysłowi opartemu na nowych kategoriach teoretycznych.

Jeszcze kilka lat temu, gdy zaczynałem pracę nad prezentowaną książką, zakładałem, że będzie ją otwierać zwyczajowa formuła informująca o tym, jak bardzo niewykorzystany jest potencjał opisu polskiego kina w optyce modernistycznej i jak bardzo potrzebne jest „zapełnienie tej luki badawczej w piśmiennictwie filmowym” – pisze Miłosz Stelmach (s. 16). Autor wskazuje potem na książkę Justyny Żelasko *Przygoda w pociągu*, pracę Rafała Syski *Filmowy neomodernizm*, dyskusje nad trzecim tomem *Historii kina*, udowadniając, że potrzeba opisu kina polskiego w kategoriach modernistycznych nie jest już tak paląca i związana z dojmującym brakiem. Niemniej jednak publikacji o kinie, nie tylko polskim, w kategoriach formacji modernistycznej wciąż jeszcze nie ma za wiele. Przez lata w polskim dyskursie utożsamiano tę kategorię głównie z literacką Młodą Polską, dlatego w polskim piśmiennictwie XX w. często przyjmowało się nazywanie formacji modernistycznej lat 50. i 60. kinem artystycznym bądź kinem mistrzów. Dwie ostatnie kategorie mają jednak wydzźwięk uniwersalistyczny i sprzyjają traktowaniu wyznaczników stylu lat 50. i 60. jako swoistego

wzorca z Sèvres, wedle zgodności z którym wyznacza się stopień artyzmu bądź mistrzostwa innych formacji stylistycznych. Prowadziło to w oczywisty sposób do deprecjonowania kina kolejnych dekad, zwłaszcza kina popularnego i postmodernistycznego, oraz sprzyjało teozom o schyłku lub śmierci kina, skoro przedstawiało ono być modernistyczne. Dlatego wciąż jeszcze potrzebujemy książek w rodzaju tej napisanej przez Miłosza Stelmacha, szeroko operujących kategorią formacji modernistycznej, tak aby zakorzeniła się ona na dobre i utwierdziła w polskim dyskursie filmoznawczym, w którym pozostaje relatywnie nowa.

Już sam wybór tej kategorii i wszechstronna jej analiza w pierwszej części książki oraz decyzja skoncentrowania wysiłku analitycznego na jej późnej fazie czyniłyby z *Przecucia końca* książkę potrzebną i interesującą. Tymczasem to tylko pewne podstawowe, wcale nie najbardziej frapujące zalety pracy Miłosza Stelmacha. Kilka innych jej aspektów ma bowiem jeszcze większą wartość. Wyróżniłbym tutaj przede wszystkim wspomniane i wyjątkowo udane połączenie różnych rodzajów rozważań: dociekań teoretycznych, refleksji historycznofilmowej oraz tekstualnej analizy stylu, które zostały harmonijnie splecione z przenikliwie zarysowanym kontekstem instytucjonalnym funkcjonowania kina modernistycznego. W swej pracy Stelmach przekonuje, że nie jest sensowne twarde przeciwstawienie tekstualnych i pozatekstualnych (rynkowych oraz instytucjonalnych) podejść w badaniach filmoznawczych. Te ostatnie świetnie uzupełniają bowiem te pierwsze, a w recenzowanej monografii doskonale widać, jak bardzo taki spłot sprzyja kompleksowości ujęcia zagadnienia, a tym samym ograniczeniu podejścia redukcjonistycznego zawężającego pole widzenia czy to do instytucji i reguł społecznych, czy to do samego wymiaru tekstualnego dzieła.

Miłoszowi Stelmachowi udało się stworzyć tekst z jednej strony świetnie ułożony kompozycyjnie i przemyślany, z drugiej zachować w tej spójnej strukturze i precyzyjnie prowadzonym wywodzie miejsce dla fragmentów zaskakujących i jawiących się jako swoiste minieseje. Cechy takie ma zarówno wspomniane wpisanie polskiego kina modernistycznego w kontekst myśli Deleuzjańskiej, jak i świetne fragmenty rozwijające Derridiański wątek hauntologiczny. Autor dowiódł swego bogatego warsztatu także we fragmentach poświęconych rozważaniom nad pojęciem późności, w których fortunnie połączył filozoficzną refleksję nad subtelnymi odcieniami znaczeniowymi tego terminu w różnych językach z literacką lekkością.

Ogromne znaczenie ma także rozdział poświęcony filmokartografii, będący zapewne jednym z najważniejszych w całej rozprawie. Miłosz Stelmach wpisuje w nim kino w kontekst teorii systemów-światów i problematyzuje funkcjonowanie kinematografii kraju półperyferyjnego w obiegu międzynarodowym. Ten ostatni cechują bowiem hierarchie i nierówności, partykularne geograficzne lokalizacje źródeł kapitału symbolicznego i umiejscowienie trybunałów smaku decydujących o konsekracji i filmowym kanonie współczesności. Czerpanie z tych źródeł wielokrotnie pociąga za sobą konieczność pewnych koncesji, a stawki, które są w grze, wymagają dostosowania do zewnętrznych reguł ich uzyskiwania. Ten znakomity rozdział pozwala znacznie bardziej przenikliwie spojrzeć na funkcjonowanie międzynarodowego obiegu festiwalowo-arthouse'owego i zniuansować proste postrzeganie zagranicznych sukcesów jako li tylko oznak jakości rodzimego kina.

Rozprawa Miłosza Stelmacha jest książką erudycyjną, w której kompetencje analityczne mieszają się z kulturoznawczymi; te zaś pozwalają autorowi wskazywać np. na dwojaki charakter socrealizmu jako elementu nowoczesności w kategoriach społecznych i kulturowych oraz przejawu przedmodernistycznego kina klasycznego w ujęciu *stricte* filmoznawczym. W swym wywodzie autor bywa błyskotliwy, jak choćby wtedy, gdy przełamuje zadomowiony w polskiej historii filmu podział na „kaligrafów” i „publicystów” w obrębie kina moralnego niepokoju lub gdy celnie punktuje pewien niesymetryczny wymiar poszukiwania polskiej nowej fali, stwierdzając: *Na polskim gruncie ów kompleks jest widoczny chociażby w usilnie powtarzanym pytaniu o to, czy w Polsce powstała lokalna odmiana Nowej Fali, której zaistnienie mogłoby być dowodem na postępowość i nowoczesność rodzimej kinematografii. Jednocześnie podświadome przekonanie o dyskursywnej nierównowadze i świadomość niewspółmierności wzajemnych oddziaływań nakazuje uznać za absurdalne pytanie o to, czy we Francji w latach siedemdziesiątych zaistniała lokalna odmiana Kina Moralnego Niepokoju* (s. 130).

Przecucie końca, jak każda świetna książka, prowokuje także do dyskusji oraz rodzi pewien niedosyt związany z potrzebą rozwinięcia wątków i podążania ścieżkami szkicowanymi jedynie przez autora. Chęć dyskusji budzi przedstawienie zagadnienia polskiego kina postmodernistycznego, zaś niedosyt – zarzucenie ścieżki mocniejszego socjologicznego ujęcia mechanizmów kształtowania kanonu. Jak się wydaje, fragmenty poświęcone filmowemu postmodernizmowi są niebezpiecznie bliskie popadnięciu w przytaczaną przecież w książce i opisywaną jeszcze w ubiegłym stuleciu przez Włodzimierza Boleckiego pułapkę „polowania na postmodernistów”. Skoro na świecie postmodernizm był, to jak nad Wisłą miałoby go nie być – przecież Polacy swój postmodernizm w kinie też mieć musieli. W rezultacie zgodnie z tą tradycją jako postmodernistyczne są identyfikowane przez autora filmy: *Łabędzi śpiew* Roberta Glińskiego, *Ucieczka z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego i *Pożegnanie jesieni* Mariusza Trelińskiego. Tymczasem pierwszy z nich może równie dobrze stanowić przykład modernistycznego autotematyzmu, a dwa kolejne – w jeszcze większym stopniu *exemplum* późnego modernizmu. Autorowi łatwo przychodzi identyfikacja nawet mniej znanych utworów neomodernistycznych pojawiających się na rodzimej niwie, jednak postmodernizm wciąż sprawia zaskakujący problem. O ile fragmenty zakończenia, w których autor próbuje określać postmodernizm jako nurt sytuujący się w obrębie szeroko rozumianego modernizmu, mogą budzić intuicyjny sprzeciw czytelników wychowanych na kinie lat 90., o tyle są przekonujące i dobrze udokumentowane dzięki odniesieniu do aktualnego stanu badań nad modernizmem literackim. Jednak owe polskie przykłady postmodernizmu w kinie nie przekonują. Skłaniają też do rozważania tezy, że być może postmodernizmu w polskim kinie po prostu nie było.

Jeśli uznamy, że postmodernizm jest ironiczną, krytyczną reakcją na wzniosłość uklasycznionego, skanonizowanego i spatynowanego dorobku wysokiego modernizmu, jeśli jest on radosnym przekłuwaniem modernistycznego balonika powagi, to brak funkcjonowania w polskim dyskursie filmoznawczym pojęcia „modernizm” mógłby wiązać się i z tym paradoksem, że zamykałby drogę do postmodernizmu traktowanego relacyjnie i krytycznie. Dochodzimy tutaj do swobodnego nominalizmu: kino mające wszelkie wyznaczniki modernizmu było w Polsce realizowane, ale nie było tak nazywane, a więc w pewnym sensie kina

modernistycznego nie było aż do pierwszych dekad XXI w., gdy zaczęto szerzej posługiwać się tą kategorią. W latach 90. zaistnieć miałby więc fenomen „post” bez wyraźnie zidentyfikowanego punktu odniesienia. Poszukiwania polskiego postmodernizmu zmuszają zatem do rozpoznawania cech powierzchownych; najczęściej wiążą się też ze sprowadzaniem go jedynie do wyznaczników pastiszu i parodii oraz zdiagnozowaniem typowego zagubienia pośród oderwanych cech stylu, takich jak choćby intertekstualność. W efekcie dochodzi wtedy do powielania kłopotów związanych z postmodernistycznym afiliowaniem Felliniego czy Godarda. Jeśli przyjmiemy głębszą, krytyczną wizję postmodernizmu, to w polskim wydaniu powinna ona obejmować dzieła dystansujące się wobec dziedzictwa polskiej szkoły filmowej albo późniejszych twórców realizujących idiom modernistyczny. Zauważmy, że (nienazwane) kino modernistyczne stylistycznie zaistniało w Polsce m.in. przez negację dwóch wcześniejszych silnych wzorców wpisujących się w stylistykę fazy klasycznej w kinie: popularnego filmu międzywojennego i filmu socrealistycznego. Tymczasem mało który z reżyserów myślał o odnoszeniu się w swojej twórczości w latach 90. krytycznie do filmów Wajdy czy późnego Kieślowskiego. Brakowało w ogóle takiej debaty w czasach postmodernizmu, gdy akurat w Polsce widzowie masowo omijali kina, a troską twórców było głównie zgromadzenie choćby najskromniejszego budżetu filmowego. Co prawda dałoby się wskazać takie krytyczne tytuły w dorobku Konrada Szolańskiego (*Człowiek z...*) czy Rafała Wieczyńskiego (*Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu*), ale pierwszy z tych filmów jest raczej doraźną publicystyką polityczną, a drugi stanowi nie najwyższych lotów próbę, która wykluła się z projektu półamatorskiego, była rozpowszechniana w pięciu kopiach i pozostaje praktycznie nieznana.

Stosunkowo najmniej kontrowersyjne byłoby wskazanie istotnych cech postmodernistycznych w kilku filmach Juliusza Machulskiego z lat 80. i 90., zwłaszcza w *Deja vu* i *Kilerze*. Ale czy nazywanie Machulskiego polskim postmodernistą w jakiś szczególny sposób wzbogaca rozumienie bądź opis jego sylwetki twórczej? Odrębną kwestią są wątki postmodernistyczne w filmach twórców młodszego pokolenia, realizowanych już w drugiej dekadzie XXI w., takich jak *Córki dancingu* Agnieszki Smoczyńskiej czy *Hiszpanka* Łukasza Barczyka. Powstały one jednak w czasach, w których dyskusja o postmodernizmie w sztuce w światowych centrach produkcji kulturowej już dawno przebrzmiała. Kwestia postmodernizmu w polskim kinie, który być może nie zaistniał (lub był mocno spóźniony i rozproszony), z pewnością domaga się dodatkowej refleksji, biorącej także pod uwagę wpływ silnie obecnego w rodzimej humanistyce końca ubiegłego stulecia podziału na kulturę wysoką i niską, lekceważenie kultury popularnej, dominację idiomu modernistycznego w filmowym szkolnictwie artystycznym, silną pozycję modernistów w strukturze co najmniej szkoły łódzkiej, jak również mechanizmy estetycznej oraz ideowej reprodukcji typowe dla szkolnictwa filmowego. Należy też zwrócić uwagę na tylko z pozoru drobny fakt, że polscy twórcy młodego i średniego pokolenia (czyli młodego w czasach postmodernizmu) z niejakim lekceważeniem wypowiadali się o dokonaniach Quentina Tarantino czy Pedra Almodóvara, częściej umniejszając, niż doceniając ich wartość.

Ledwie przez autora zasugerowana – jak już wskazałem – jest ścieżka związana z socjologią twórczości i społecznymi mechanizmami budowania kanonu.

Bodaj najbardziej zajmującymi kartami książki Stelmacha są te, na których stawia kwestię braku „konsekracji” Jana Rybkowskiego, afirmacyjnie pisząc o jakości i nowatorstwie jego zapomnianych filmów, przede wszystkim *Naprawdę wczoraj* i *Sposobu bycia*. Warto byłoby jednak zadać w tym kontekście pytanie wpisujące się właśnie w socjologię twórczości: czy w „konsekrowaniu” tych utworów przeszkodziły wcześniejsze filmy popularnego „Ryby”, przydana mu łątka rzemieślnika, typowa dla tego reżysera zmienność stylów i konwencji, niezgromadzenie przez niego znaczącego kapitału prestiżu na początku kariery, niewłaściwy *habitus* bądź jego za niska pozycja w hierarchii towarzyskich kręgów Warszawy? A może filmy te są po prostu słabsze niż ówczesne modernistyczne dokonania Kawalerowicza czy Kutza? W odniesieniu do filmu *Molo* Wojciecha Solarza odpowiedź na podobne pytania z pewnością byłaby łatwiejsza, jednak także w przypadku Rybkowskiego, do dziś powracającego jako obiekt żartów w anegdotach jednego ze znanych reżyserów, czynniki socjologiczne musiały odegrać pewną rolę. Być może należałoby się pokusić – na ile to możliwe – o analityczne porównanie niedocenionych filmów Jana Rybkowskiego oraz innych „konsekrowanych” dzieł i próbę odpowiedzi – łączącą analizę tekstualną z wnikliwym opisem dotyczącym społecznych aspektów twórczości – na pytanie o główne determinanty mechanizmów kształtowania kanonu.

Jak wspomniałem, zachęta do dyskusji oraz niekiedy wrażenie częściowego niedosytu towarzyszą lekturze książek frapujących, a taką z pewnością jest znakomity debiut Miłosza Stelmacha. W pełni powiódł się w nim autorski zamysł ożywienia debaty i wprowadzenia nowego języka dyskusji oraz wątków słabiej dotąd obecnych w polskiej refleksji filmoznawczej. W rezultacie otrzymaliśmy książkę świetnie napisaną i pobudzającą do myślenia, na tyle dobrą, że parafrazując *passus* autora o braku pytań o lokalny wariant kina moralnego niepokoju we Francji, pozostaje wyrazić żal, że pewnie nikt teraz w Paryżu nie zastanawia się, czy w Polsce nie wydano ostatnio jakiejś ciekawej książki o modernizmie.

Miłosz Stelmach, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*, seria Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Marcin Adameczak

Profesor na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; wykłada także w Szkole Filmowej w Łodzi i na Uniwersytecie Gdańskim. Laureat konkursu im. Krzysztofa Mętraka (2011). Współzałożyciel firmy dystrybucyjnej Velvet Spoon. Autor książek: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* (2010), *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu* (2014) oraz *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny* (2019).

Bibliografia

Stelmach, M. (2020). *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Keywords:

late modernism;
modernist cinema;
institutions
of cinema;
film theory

Abstract

Marcin Adamczak

About Modernism of Exhaustion

The text is a review of Miłosz Stelmach's book *Przeczcucie końca. Modernizm, późność i polskie kino* [*Consciousness of the End: Modernism, Lateness and Polish Cinema*] (2020). The review starts with the description of the structure of the book, where part one presents research about modernism in cinema, and part two offers a rich historical analysis of late modernism phase in Polish cinema of 1970s and 1980s. The review underlines the book's focus not only on textual analysis, but also on institutional frameworks of late modern cinema. One of the most original sections of the book is the investigation of centre and periphery inequality in the global distribution of prestige and symbolic capital via festival networks. Stelmach also skilfully applies Deleuzian and Derridian (hauntology) concepts to the realm of Polish cinema. The book is a brilliant proposal to refresh the conceptual framework of discussion about Polish cinema of late 20th century.