

Postmodernizm i film

Teresa Rutkowska

Postmodernizm to pojęcie kluczowe w opisie zjawisk zachodzących w kulturze współczesnej krajów wysoko rozwiniętych. Zakres samego pojęcia, a także kwalifikacja sytuacji, do której się ono odnosi, są przedmiotem nie kończących się sporów badaczy kultury, socjologów, estetyków i filozofów. Dyskusje te toczą się zarówno na płaszczyźnie ogólnokulturowej, jak i w odniesieniu do poszczególnych dziedzin praktyki artystycznej. Jak w tym kontekście sytuuje się film i inne sztuki audiowizualne? Zdawać by się mogło, że film, dzięki swej przynależności do kultury masowej, która stanowi istotną pożywkę sztuki postmodernistycznej, a zarazem z uwagi na łatwość z jaką wchłania środki wyrazowe innych sztuk, znajdzie się w polu zainteresowania kulturoznawców zajmujących się postmodernizmem. Tak jednak właściwie się nie stało. Przyczyn tego jest zapewne wiele. Najważniejsza być może tkwi w obrębie samego kina. W ostatnim dziesięcioleciu największą ekspansywnością odznaczają się wzorce kina amerykańskiego. Ów neo-Hollywoodzki styl¹ odwołuje się wprawdzie chętnie do tradycji modernistycznego kina europejskiego (Fellini, Bergman, Truffaut, Bertolucci), ale w ramach pewnych klasycznych reguł. Dotyczy to narracji, konstrukcji czasu i przestrzeni, a przede wszystkim trwałości paradygmatu gatunkowego (film gansterski, outlaw film, film drogi, thriller, western, musical, science-fiction, itd.). Ten swoisty klasycyzm, a wraz z nim wymóg stale doskonalonej perfekcji technicznej, ma bezpośredni związek z wysoce zinstytucjonalizowanym systemem produkcji, w którym rządzi twarde prawa rynku.

Filmowe utwory postmodernistyczne, odzwierciedlające wyraźnie wysoki stopień metaświadomości twórczej, znajdują się raczej na marginesie tej masowej, skomercjalizowanej produkcji (choć z samej swojej zasady pozostają nieustannie w jej bliskości tak, że przeprowadzenie granicy bywa niekiedy trudne). Margines ten jednak jest nader istotny, posiada bowiem znaczną siłę oddziaływania, z uwagi na mnogość odniesień kulturowych, jakie funkcjonują w jego obrębie. Frederic Jameson mówi o postmodernizmie jako o dominancie kulturowej², nie tyle w aspekcie zasięgu tej formacji, ale w aspekcie jej intensywności. Jest to szczególnie adekwatne jeśli chodzi o film.

Innym powodem, dla którego film wraz z pokrewnymi mu dziedzinami, takimi jak telewizja i wideo, stoi poza głównym nurtem rozważań na temat postmodernizmu jest zapewne stan współczesnej teorii filmu. Oddalwszy się od globalnych, apodyktycznych ujęć filmotycznych (np. J. Mitry'ego) i psychoanalizy (np. C. Metza) z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, uległa ona rozdrobnieniu, utraciła impet i uwikłała się w pułapki przemijających mód i tendencji. Niektóre z metod badawczych lansowanych w jej obrębie, te przede wszystkim, które odwołują się do antropologii kultury lub do teorii literatury (na przykład narratologii), otworzyły niewątpliwie nowe możliwości badania dzieła filmowego, niemniej obecnie wpływ teorii filmu na rozwój humanistyki wydaje się być znikomy, a i sami filmolodzy stracili, jak należy mniemać, wiarę w możliwość sprobietowania zjawisk, jakie zachodzą w tej dziedzinie wraz z rozwojem technik audiowizualnych i zbudowania na tej bazie płodnej i przekonującej teorii. Tak więc niejako oni sami poddali się naciskowi postmodernistycznej niemożności.

Ciekawą próbą przełamania impasu w myśleniu o filmie jest teoria, czy może lepiej filozofia filmu, sformułowana przez Gillesa Deleuze'a³, wybitnego filozofa i badacza kultury, którego diagnozy stały się punktem wyjścia dla wielu ważnych debat o postmodernizmie. Otóż dokonał on podziału sztuki filmowej na dwie, zachodzące na siebie fazy. Faza wcześniejsza to faza „image-mouvement” (obrazu, którego najważniejszym komponentem jest ruch). Faza późniejsza, to faza „image-temps” (obrazu, którego najważniejszym komponentem jest czas). To przeobrażenie kina ma, zdaniem Deleuze'a, swoją przyczynę w zmianie kondycji człowieka współczesnego, zapoczątkowanej już po drugiej wojnie światowej. Człowiek ten utracił poczucie związków senso-motorycznych ze światem. Zagubiony w przeświadczeniu, że pozbawiony jest wpływu na wydarzenia, w których uczestniczy, realizuje się nie tyle w działaniu, ile w procesie obserwacji rzeczywistości, kontemplowania jej. Błądzi, nie znając celu, do którego zmierza. Marzenia, fantazmaty, złudzenia, klisze, nakładają się na bodźce wzrokowe i słuchowe, docierające doń ze świata zewnętrznego. Granica pomiędzy wizjami mentalnymi, a unaocznioną rzeczywistością jest płynna i niepewna. Uległy rozpadowi związki przyczynowo-skutkowe i czaso-przestrzenne. Film jest według Deleuze'a szczególnie predystynowany do objawiania owej dwoistości, owego procesu transgresji, owej swoistej schizofrenii. Czas filmowy może mieć strukturę kryształ, spirali, może układać się warstwowo lub punktowo — ale tak typowy dla fazy poprzedniej układ linearny uległ zaburzeniu. Kwintesencją tej zmiany strukturalnej jest zdolność filmu do wizualizacji myśli ludzkiej — stąd dla Deleuze'a film jest źródłem wiedzy o człowieku współczesnym.

Teoria ta mająca swe źródło w filozofii Bergsonowskiej odznacza się spójnością. Zostawia jednak film epoki postmodernistycznej poza nawiasem. Egzemplifikacje, jakimi się posługuje nie sięgają poza lata siedemdziesiąte. Film przestał Deleuze'a interesować, gdy przeminęła era wielkiego kina autorskiego. Kończy swoje rozważania na filmach Wellesa, Resnais, Godarda, Felliniego, Antonioniego, Ozu, Viscontiego. Ale paradoksalnie, a może z duchem czasów w jakich praca jego powstała (1985), nie bada tych dzieł jako ekspresji osobowości twórczej, lecz są one dla niego wyrazem pewnej ogólniejszej tendencji. Można by zaryzykować stwierdzenie, że kino w planie treści antycypowało „la condition post-moderne” w sposób refleksyjny, w stylistyce modernistycznej, póki same tej kondycji nie uległo. Kino zagarnięte w przeważającej swej części w tygiel kultury masowej, kino jako element dóbr konsumpcyjnych, kino jako źródło czystej rozrywki, pozbawione istotnego przesłania, odstręcza od dociekań natury filozoficznej, choć nie przestało być barometrem przemian kulturowych.

Tę lukę teoretyczno- i krytycznofilmową w odniesieniu do kina postmodernistycznego starają się do pewnego stopnia wypełnić filmoznawcy skupieni wokół kwartalnika „Screen”. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim numer monograficzny poświęcony temu zagadnieniu (vol.28, r.1987) — interesujący z uwagi na rozmaitość postaw i ujęć badawczych tam reprezentowanych, co samo przez się odzwierciedla zamieszczenie, jakie w tej dziedzinie panuje. Punktem wyjścia dla większości z nich są klasyczne już dziś teorie postmodernistyczne, jakkolwiek raczej rzadko w sposób jawny i bezpośredni odnoszą się one do filmu jako takiego.

Wyjątkiem są tu pewne propozycje Jeana Baudrillarda, Frederica Jamesona i Umberto Eco. Najbardziej powszechną strategią badawczą jest aplikowanie sformułowanych przez teoretyków najbardziej ogólnych cech postmodernizmu na konkretne teksty filmowe lub telewizyjne.

Jean Baudrillard w swoich książkach⁴ rozwija sformułowaną przez Guy Deborda w pracy *La société de spectacle* (Społeczeństwo spektaklu, 1967) tezę o zaniku organicznych więzi społecznych w kulturze Zachodu. Epokę naszą nazywa epoką Symulacji. Rzeczywistość jest w niej postrzegana za pośrednictwem obrazów, przede wszystkim obrazów elektronicznych. Paradygmatem poznawczym staje się obraz telewizyjny. Obraz jest ekwiwalentem prawdy, prawdziwszym niż to, co realne. Telewizja stanowi rodzaj kodu genetycznego, za pośrednictwem którego dokonuje się przemiana realności w hiperrealność. Baudrillard jest pesymistą, jeśli chodzi o możliwość kontroli społecznej nad tym szumem informacyjnym. Na dłuższą metę skutkiem tego stanu rzeczy musi stać się zubożenie, powierzchowny odbiór zjawisk, rezygnacja z dyskursu, spłaszczenie znaczeń, podatność na manipulację. Wnioskować stąd można, że im doskonalszy technicznie, im bardziej sugestywny jest obraz filmowy czy elektroniczny — tym większe niebezpieczeństwo niesie ze sobą. Ta jednoznacznie negatywna kwalifikacja kultury audiowizualnej, w polu oddziaływania której znajdują się „masy”, prowokuje do dyskusji. Najbardziej problematyczna wydaje się jednak pozycja klerka, którą wyznaczył sobie Baudrillard. Frederic Jameson⁵, który dzieli z nim głęboki pesymizm co do stanu kultury współczesnej, obnaża jednak taką złudność deklarowanego przez intelektualistów pokroju Baudrillarda przekonania o niepodatności na wszechobecny wpływ kultury masowej. Człowiek współczesny jest bowiem zbyt głęboko zanurzony w wizualnych mirażach, stereotypach, fantazmatach, produkowanych przez środki masowego komunikowania. W obręb postmodernistycznego syndromu wchodzi takie właściwości, jak zniesienie granic pomiędzy kulturą wysoką a niską, popularną, fascynacja „zdegradowanym pejzażem nijakości, kiczu, seriali telewizyjnych i kultury 'Reader's Digest', reklam, filmów hollywoodzkich kategorii B, paraliteratury, kronik kryminalnych.”⁶ Takie jego elementy, jak niejasność, ekspansywny seksualizm, sięganie do najbardziej mrocznych pokładów ludzkiej psychiki, rewolta wobec ustalonych norm społecznych i obyczajowych, przestały szokować i utraciły posmak skandalu. Postmodernistyczna twórczość artystyczna odznacza się według niego indyferentyzmem aksjologicznym i uczuciowym, brakiem głębi znaczeniowej i podtekstów. Właściwa im intertekstualność zasadza się na zawłaszczaniu i powielaniu dawnych i współistniejących stylów estetycznych bez wyraźnej motywacji. Jest mniej lub bardziej sprawna (niekiedy istotnie nader wyrafinowana) żonglerka tekstami kultury. Postmodernizm opisuje Jameson jako epokę końca stylu pojmowanego w sposób jednostkowy i wyjątkowy, koniec indywidualnego, twórczego, rozpoznawalnego w sygnaturze działania, zastąpionego przede wszystkim przez mechaniczną reprodukcję.

Sporo miejsca poświęca Jameson pastiszowemu charakterowi kultury postmodernistycznej, przy czym dokonuje on rozróżnienia pomiędzy modernistyczną parodią, a pastiszem — który jest parodią wyzbytą wyższej intencji, satyrycznego impulsu, jest więc strategią neutralną, „pustą”. Filmy należące do formacji postmodernistycznej realizują ten model za pomocą właściwych sobie środków, innych niż na przykład literatura. Jest rzeczą znaną, że adaptacje sztandarowych powieści postmodernistycznych takich jak *Pocalunek kobiety pająka* Puiga, *Imię róży* Eco czy *Ragtime* Doctorowa wcale nie mają charakteru postmodernistycznego. Film odwołuje się najchętniej do pewnych standardowych przedstawień wizualnych, takich jak inne filmy,

komiksy, reklama, video-klipy. Istnieje jednak zdaniem Jamesona specyficzny filmowy gatunek postmodernistyczny — mianowicie film-nostalgia lub jak kto woli film retro. Jako przykład podaje Jameson *American Graffiti* (1973), ale i *Konformistę* Bertolucciego czy *Chinatown* Polańskiego. Filmy te, wartościowane raczej negatywnie, nie są według niego rekonstrukcją sytuacji historycznej, nie ewokują przeszłości, ale nostalgiczne o niej wspomnienie. W ramach gry intertekstualnej odtwarzają pewne schematy wizualne tej przeszłości, wygładzone, piękne, czasem nieostre, jakby zatarte w niedokładnej pamięci. Atrybutami „historyczności” są stroje i stylowe wnętrza — czy to będą lata 30. czy 50. Swoistą formą retro-filmów są *remake*’i, realizowane i oglądane z pełną świadomością istnienia poprzednich wersji, która to świadomość, jak pisze Jameson, jest ważną częścią składową struktury filmu. Nie wszystkie przykłady cytowane przez Jamesona są bezdyskusyjne, ale sam problem jest niewątpliwie godny zastanowienia.

Film zajmuje w jego rozważaniach sporo miejsca, podobnie jak kultura masowa. Ma to związek z jego tezą o współzależności kulturowych form postmodernizmu, jego stylistycznej superstruktury i podłoża ekonomicznego. Wspomniane dziedziny, tak ściśle powiązane z sytuacją rynkową, ekspansją kapitału, funkcjonujące w ponadnarodowej przestrzeni są doskonałą ilustracją tej tezy. Istotne też wydaje się w kontekście interesujących nas spraw dostrzeżenie przez Jamesona w samym pojęciu postmodernizmu aspektu chronologicznego, czy raczej periodyzującego. Jego wyodrębnienie zbiegło się bowiem z takimi zjawiskami jak powszechna modernizacja wszystkich dziedzin życia, narodziny post-industrialnego, czy konsumpcyjnego społeczeństwa, społeczeństwa mediów (lub spektaklu), wielonarodowego kapitalizmu. Wszystkie te czynniki wpłynęły na kierunek rozwoju sztuki filmowej i ekspansję kultury masowej. Jakże nie na miejscu wydaje się Jamesonowi niegdysiejszy entuzjazm McLuhana. Marksistowski rodowód Jamesonowski wywodów nie ulega wątpliwości, tym niemniej, trafiają one w sedno rzeczy. Nieustannie wzrastające koszty produkcji zmuszają producentów do inicjowania międzynarodowej współpracy, w wyniku czego powstają utwory bez specjalnego adresata, bez wyraźnego, narodowego oblicza, filmy „dla każdego”. Podkreślić trzeba, że jest to tendencja ogólnoświatowa, dotyka ona jednak najwyraźniej kina europejskiego, które zostaje w ten sposób zmuszone do respektowania przyzwyczajzeń odbiorczych widzów zza oceanu — bowiem największy kapitał zgromadzony jest w rękach producentów amerykańskich. Powstają w ten sposób, wedle znakomitego określenia Krzysztofa Zanussiiego, lekkostrawne, postmodernistyczne „europuddingi”.

Jameson zwraca również uwagę na fakt, iż ta nowa twórczość kulturalna powinna być traktowana jako metoda przedstawiania nowej przestrzeni postmodernistycznej, która to przestrzeń nie jest li tylko konstruktem pojęciowym, ale ma charakter realny, rzeczywisty. Mielibyśmy tu więc do czynienia, jak pisze, „z nową formą realizmu”, opartą na kulturze *simulacrum*. Równocześnie jednak te nowe formy twórczości mogą być, i są analizowane jako formy mistyfikujące tę rzeczywistość, bo zabieg mistyfikacji jest wpisany w ich poetykę. Badacz, który podejmuje się ich analizy musi sobie z tej ambiwalencji zdawać sprawę, w przeciwnym razie grozi mu tautologia. Materiałem prowokującym do tego rodzaju dociekań są według mnie filmy Woody Allena, a przynajmniej niektóre z nich. Wyrastają one z kultury postmodernistycznej, karmi się nią — zachowując, na ile to możliwe, wobec niej krytyczny dystans. Same uwikłane w wielopiętrowe gry intertekstualne niekiedy sprawiają wrażenie czystej, oszałamiającej zabawy. (Jak film *Wojna i śmierć*, w którym w wątek Tołstojowskiej powieści *Wojna i pokój* został wplątany niepozorny Kandydo-podobny czło-

wieczek obdarzony świadomością wyrafinowanego, amerykańskiego intelektualisty czy film *To, co chciałbyś wiedzieć o seksie, ale wstydzisz się zapytać* — zbudowany z odniesień stylistycznych do najbardziej klasycznych gatunków filmowych z włączonym w ich obręb nieodzownym elementem niespodzianki i zaskoczenia w aurze absurdu dowcipu). Kiedy indziej Allen, nie rezygnując z postmodernistycznej praktyki collage'u i cytowania tekstów z przebogatego „muzeum wyobraźni”, jakim dysponuje, mieszając kulturę trywialną, kicz i wyrafinowane arcydzieła (jak w *Annie Hall*, *Manhattanie* czy w *Zeligu*) — dokonuje wynikłej autoanalizy oraz analizy postmodernistycznej rzeczywistości, w której przyszło mu żyć i tworzyć, i która jest jego żywiołem.

Prawdziwie postmodernistycznym środkiem wypowiedzi jest dla Jamesona wideo.⁷ Zwraca on uwagę na konieczność zastosowania nowych narzędzi teoretycznych do opisu zjawiska, które dziś zajmuje coraz ważniejszą pozycję. Różni się ono od kina przede wszystkim oryginalnością formy, której podstawową cechą jest, jak to mówi Raymond Williams⁸, totalna płynność (*flux total*). Stąd, zdaniem Jamesona, ogromna trudność interpretacji tematycznej tekstu wideo. Powstaje on w oparciu o bricolage, rodzi się z sumy cytatów wizualnych, jest najbardziej wysublimowaną formą collage'u, pozbawioną według Jamesona (podobnie jak muzyka aleatoryczna), zarówno znaczenia, jak i głębi metafizycznej. Oto czysty wykwit postmodernizmu...

Umberto Eco⁹ należy, podobnie jak Jameson, do tych badaczy kultury, którzy mają świadomość, iż wszelkie próby zamknięcia się w azylu kultury wysokiej, w odcieciu od niszczącego wpływu kultury masowej, skazane są na niepowodzenie. Stroni jednak od moralizatorskich pouczeń, w miejsce czego proponuje zmianę perspektywy widzenia przez unikanie podziału kultury na lepszą i gorszą. Pławi się w rzeczywistości postmodernistycznej, bawi się nią trochę jak Woody Allen, ale na wyższym stopniu świadomości metakrytycznej, sam wreszcie ją produkuje (powieść *Imię róży* i *Wahadło Foucalta*). Za podstawowy warunek przystąpienia do tej zabawy uważa jednak (rozwijając koncepcję Jencksa i nie tak może wyraźnie wyartykułowaną sugestię Jamesona) dwukodowość tekstu postmodernistycznego — co polega na współistnieniu w obrębie jednego utworu elementów kultury wysokiej i masowej. Chodzi tu jednak nie tyle o proste ich przemieszanie, ale ich oddzielną egzystencję na różnych poziomach — sprawia to, iż odbiorca wtajemniczony odczytuje z tego samego tekstu inne treści niż odbiorca naiwny lub gorzej wyedukowany. Tak więc, aby tekst postmodernistyczny odsłonił swoją złożoność, aby ujawnił na jakiej zasadzie został skonstruowany, słowem, aby przemówił metafizyką — odbiorca musi dysponować określoną kompetencją kulturową. Myliłby się jednak ten, kto by kompetencję tę, pisze Eco, wiązał z poziomem wykształcenia lub z przynależnością do elity intelektualnej. Otóż Eco zwraca uwagę na fakt, iż na wiedzę współczesnego odbiorcy złożyły się przede wszystkim różnorakie teksty kultury masowej i popularnej i że to za ich pośrednictwem dotarły doń, w przeważającej części elementy kultury wysokiej. Dysponuje on więc prawdopodobnie innym typem wrażliwości estetycznej (innym, a nie gorszym), inną hierarchią wartości niż odbiorca dawnego typu, koneser sztuki. Posiada też znajomość reguł gry, które pozwalają mu, jak to określa autor, czerpać zadowolenie i radość z dzieła, z którym obcuje. Tak na przykład odbierane są filmy Spielberga i Lukacsa, niektóre filmy Woody Allena (z pewnością przez widownię mniejszą liczebnie), czy wreszcie seriale telewizyjne jak *Columbo* i *Dallas*. W tych ostatnich zresztą gra intertekstualna jest zdecydowanie mniej wyrazista, a może niemal zbędna. Jakkolwiek więc niektóre egemplifikacje Eco są kontrowersyjne — samo kryterium doboru — wspomniana

dwukodowość, podlegająca subtelnej równowadze innowacji i powtórzeń, jest kluczem właściwym.

Z tego, co dotychczas powiedziano, wynika, że największym problemem jest dobór odpowiednio wyrazistych egemplifikacji. Kłopot pojawia się, gdy zastosowano zbyt mało kryteriów doboru. Przykładem takiej konfuzji może być zakwalifikowanie filmu *Blackmail* (*Męka milczenia*) Hitchcocka z roku 1929 jako tekstu postmodernistycznego na tej jedynie zasadzie, iż zastosowano tam swobodny tok wypowiedzi, zaniechano podporządkowania jej założonym z góry regułom gatunku, odstąpiono od przyjętych powszechnie schematów — które to cechy zostały postmodernizmowi (między innymi) przypisane przez J.F. Lyotarda¹⁰, jak to uzasadnia pewien autor wydrukowanej w „Screen” analizy. I przeciwnie, model tekstu postmodernistycznego nie może być zbyt sztywny, obdarzony nadmierną ilością cech, bo wówczas dokładne zastosowanie go w praktyce może okazać się niemożliwe. Gwoli jasności wyводу zdecydowaliśmy się przywołać najbardziej jaskrawe przykłady filmowej twórczości postmodernistycznej, takie które nie powinny budzić kontrowersji. Chodzi tu przede wszystkim o filmy Davida Lyncha, a zwłaszcza *Blue Velvet*, *Dzikość serca* i *Miasteczko Twin Peaks*. Dwa pierwsze z nich, posługujące się licznymi odwołaniami do klasyki Hollywoodzkiej, epatują okrucieństwem, ale także prowokują tandetą, kiczem, trywialnością. W *Blue Velvet* zło zostało podniesione do rangi normy, w *Dzikości serca* problematyka moralna została całkiem unieważniona. Z drugiej strony filmy te zniewalają widza, oszałamiają go mnogością perfekcyjnie zrealizowanych efektów, zaskakującą urodą zdjęć, przejmującą muzyką. Zaś *Miasteczko Twin Peaks* ma ponadto tę zaletę, że dzięki serialowej formie można przeszedź wszystkie te cechy, o których była mowa, w procesie, w rozwoju. Mamy tu do czynienia z przewrotnym kwestionowaniem wszelkich znaczeń i powiązań przyczynowo-skutkowych. Bohaterowie zmieniają osobowość, jak maskę, jak strój. Czyny ich pozbawione są logiki i uzasadnienia, nowe wątki pojawiają się zanim stare ulegną rozwiązaniu. Bohaterowie wygłaszają komunały lub też ezoteryczne, pogmatwane formuły — ale mimo to rozumieją się wzajemnie. Są bowiem uwikłani w konglomerat kulturowy — w którym czują się jak ryby w wodzie. Film odwołuje się do wszystkich ważnych elementów współczesnej kultury amerykańskiej, wraz z jej migotliwością, przywiązaniem do tradycji (także indiańskiej), wiarą w duchy, wędrówkę dusz, sny, mity i ekologię. Ewokuje przecucie New Age i najbardziej trywialne schematy kultury masowej. Widz, który zaakceptuje tę konwencję, ulegnie urokowi niesamowitych nastrojów, uzna, że tak naprawdę znaczenie ma tylko zabawa, której reguły ustala się samemu.

Innym rodzajem kina, tym razem bardzo mocno osadzonym w tradycji europejskiej, są filmy Petera Greenewaya, takie jak *Kontrakt rysownika*, *Brzech architekta* czy *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek*. Filmy te odznaczają się wyrafinowanym rozpasaniem wizualnym. Obrazy zniewalają urodą plastyczną, przywołują style i motywy z dzieł malarstwa, rzeźby, architektury. Szokują okrucieństwem, skatologią, rozpasaną fizjologią. Nad wszystkim ciążą nastroje dekadenski i przecucie końca cywilizacji europejskiej — nie niosą ze sobą żadnej nadziei. W nurcie twórczości postmodernistycznej mieszczą się też takie filmy jak *Batman* Tima Burtona czy *Kto wrobił królika Rogera R. Zameckisa*, oba niemal w całości zbudowane z cytatów klasycznych tekstów filmowych, operujące pastiszem, eklektyzmem gatunkowym.

Dotychczasowe ustalenia dowiodły ścisłego związku kultury postmodernistycznej z kapitalizmem, rozwojem cywilizacyjnym, intensywnym szumem informacyjnym wywołanym wszechobecnością mass-mediów. Czy wobec tego możemy mówić o polskim postmodernizmie? Czy w Polsce

zjawiska, o których była mowa, znajdują jakieś odbicie? W artykule *Postmodernizm a socjalizm* Zygmunt Bauman¹¹ orzekł, że socjalizm ze swoją wiarą w możliwość zaprojektowania społeczeństwa, z wizją szczęśliwej, harmonijnej egzystencji w oparciu o założone odgórnie reguły, z zasady swojej miał charakter modernistyczny. W dodatku, gdy świat zanurzał się w postmodernistycznej magmie, w Polsce panował stan wojenny i przepływ trendów i kierunków artystycznych z Zachodu do naszego kraju, dotychczas w miarę naturalny i bezkonfliktowy, na dłuższy czas uległ zahamowaniu. System uwarunkowań decydujących o pejzażu kulturowym był u nas zasadniczo odmienny. Mimo to postmodernizm w wersji filmowej dotarł do nas stosunkowo szybko, przede wszystkim za pośrednictwem kasety wideo. W przeważającej swej części utwory te potraktowane zostały początkowo jako typowe kino komercyjne i trzeba było pewnego czasu, a także wysiłku badaczy kultury, aby ich postmodernistyczny charakter mógł zostać ujawniony. Nie mogło się to stać bez przyswojenia na naszym gruncie myśli postmodernistycznej. Jednym z pierwszych, którzy zwrócili uwagę na istnienie tego zjawiska, był w Polsce prof. Stefan Morawski¹². W miarę upowszechniania się pewnych wzorów kulturowych i zakorzeniania się ich na naszym gruncie zaczęto mówić o polskiej wersji postmodernizmu, przede wszystkim w dziedzinie architektury i malarstwa, ale podbudowa teoretyczna tych zjawisk jest ciągle jeszcze bardzo wątpliwa i niepewna. Powolne kształtowanie się rynku sztuki w zmienionych warunkach ekonomicznych przekształca stopniowo obraz naszej kultury. Obowiązek kultywowania wartości narodowych ustępuje miejsca przymusowej komercjalizacji. Tendencja ta jest w dziedzinie produkcji filmowej szczególnie wyrazista. Zapoczątkowana została już przed kilkoma laty, gdy stało się oczywiste, że ci z twórców, którzy chcą zaistnieć w świecie muszą podporządkować się obowiązującym tam regułom. Celowo więc przyswajali sobie International Style, sięgając do stereotypów filmowych utrwalonych na Zachodzie. Wynik artystyczny tych zabiegów był rozmaity, z reguły jednak produkty te odznaczały się wtórnością i schematycznością, przy jednoczesnym ubóstwie natury technicznej. Jest jednak kilka filmów, które świadomie się wpisują w nurt postmodernistyczny. Należało by tu wspomnieć o *Labędzim śpiewie* Roberta Glińskiego (1988). Film został skonstruowany z cytatów i odniesień do innych filmów. Obnażenie tego faktu stało się elementem zabawy, gry z widzem. Podczas hałaśliwej kampanii reklamowej wyznaczono nagrodę dla tych, którzy odnajdą największą ilość tych cytatów i przytoczą najwięcej filmów, do których odwołania można tam znaleźć. Niezależnie od konkretnych utworów twórca wykorzystał schematy rozmaitych gatunków, takich jak musical, film gangsterski, komedię slapstickową, wideo-klipy. Sens tej mieszaniny stylów i konwencji,

poza czystą rozrywką, zabawą w kino, pozostaje niejasny i jest mało w gruncie rzeczy istotny.

Podobnym chwytem, ale odwołując się do innej tradycji, posłużył się Juliusz Machulski w filmie *Déjà vu*. Poprzednie jego filmy również świadomie nawiązywały do wzorów dobrego kina komercyjnego i z tego powodu były na naszym gruncie zjawiskiem wyjątkowym. *Déjà vu*, jak sam tytuł na to wskazuje jest niczym innym, jak sumą wątków tematycznych i motywów stylistycznych już w kinie oglądanych. Źródłem inspiracji i bricolage'u stały się dla niego filmy z okresu NEP-u radzieckiego, takie jak *Przygody Mr Westa w kraju bolszewików* Borisa Barneta, komedie Aleksandrowa, *Czapajew* i *Pancernik Potiomkin* czy *My z Kronsztadu* — zestawione z gangsterskim filmem amerykańskim z lat dwudziestych. Collage ów skonstruowany został nader sprawnie i dowcipnie. Swoboda, z jaką twórca porusza się w świecie filmowych ready-made, aby z nich przyrządzić ten coctail — porównywalna jest z nonszalancją twórców tego nurtu na Zachodzie. Machulski sprawia wrażenie, jakby został przez teksty te ukształtowany, dlatego też ten postmodernistyczny film nosi wszelkie znamiona oryginalności.

Kino polskie z konieczności coraz częściej powstawać będzie przy współpracy międzynarodowej. Spowodowane to jest przede wszystkim względami ekonomicznymi. Siłą więc rzeczy będzie się „postmodernizowało”. Sądzić należy, że jest to proces nieuchronny bardziej niż w innych dziedzinach sztuki.

Wielu naszych twórców z powodzeniem próbuje kariery za granicą. Należy do nich Zbigniew Rybczyński, laureat Oscara za film *Tango* w kategorii filmów animowanych w roku 1983. Rybczyński najchętniej posługuje się techniką wideo, sprzężoną z komputerem, a ostatnio również z telewizją w systemie High Definition. Osiągnął w Stanach Zjednoczonych i na Zachodzie niebywały sukces. Niezależnie od maestrii technicznej, jaką odznaczają się wszystkie bez wyjątku jego filmy, wspomnieć by należało o pewnej postmodernistycznej aurze, jaka z tych filmów emanuje. Wykorzystuje on bowiem w filmach takich jak *Schody*, *Orkiestra* czy *Czwarty wymiar* motywy wizualne wywodzące się z europejskiego dziedzictwa kulturowego. Cytaty te mają charakter jawny lub zakamuflowany, ale szokujące zestawienia, przed jakimi się nie cofa, a także stale przywoływany kontekst kultury masowej świadczą o tym, że oddycha na co dzień atmosferą postmodernistycznej kultury.

Kultura ta z pewnością przeniknie do Polski, w nieco zubożonej być może postaci. Zdaje się o tym świadczyć kierunek zmian, jakie obserwujemy. Nieuchronne tendencje komercjalizacyjne, zapędy konsumpcyjne, łaknienie rozrywki w ucieczce przed nierozwiązywalnymi trudnościami życia codziennego sprawiają, że już wkrótce kultura polska może okazać się „cienką warstewką zmiennych mód, pod którą kryje się rzeczywistość rynkowych zależności.”¹³

PRZYPISY

¹ Por. D. Bordwell, J. Staiger i K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London 1985

² F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” no 146, July-August 1984

³ Gilles Deleuze, *L'image temps*, Paris 1985

⁴ Por. np. *The Ecstasy of Communication* (w:) Hal Foster (ed.) *Postmodern Culture*, London 1985

⁵ F. Jameson, op.cit.

⁶ F. Jameson, op.cit., s. 57

⁷ Por. F. Jameson, *La lecture sans interpretation. La postmodernisme et le texte video*, „Communication” no 49, 1989

⁸ Cyt. za F. Jameson, *La Lecture...*, op.cit.

⁹ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, „Przekazy i Opinie”, styczeń — czerwiec 1990

¹⁰ J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979

¹¹ Z. Bauman, *Postmodernizm a socjalizm* (w:) „Literatura na Świecie” 1991, nr 10

¹² Por. wstęp do książki *Zmierzch estetyki autentycznej czy rzekomej*, Warszawa 1987, artykuły o postmodernizmie filmowym „Kino” 1991, nr. 2 i 3

¹³ Bauman, op.cit.