

PRZECZUCIE KOŃCA

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski,
Tomasz Kizwalter, Szymon Wróbel,
Antoni Ziemia

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Miłosz Stelmach

**PRZECZUCIE KOŃCA
MODERNIZM, PÓŻNOŚĆ
I POLSKIE KINO**

TORUŃ 2020

Wydanie książki jest subwencionowane
w ramach programu Monografie
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Patrycja Maj-Palicka

Korekty
Agnieszka Markuszewska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Książka powstała
w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2017/24/T/HS02/00277
finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki

Printed in Poland
© Copyright by Miłosz Stelmach
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2020

ISBN 978-83-231-4304-8

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze
Druk: Abedik Sp. z o.o.
ul. Glinki 84, 85-861 Bydgoszcz

Dla Oli

Spis treści

PODZIĘKOWANIA	9
WSTĘP. SPOJRZENIE Z DYSTANSU – ALTERNATYWNA HISTORIOGRAFIA POLSKIEGO KINA I CZYTANIE DALEKIE	11
Dlaczego kino polskie?.....	11
Dlaczego (późny) modernizm?.....	16
Czy to praca historyczna?.....	21
Czy to nie za wiele?	23

CZĘŚĆ I

CO TO JEST (FILMOWY) MODERNIZM?

ROZDZIAŁ 1. FILMOWY MODERNIZM – REKONFIGURACJA	31
Planowa porażka, czyli operacjonalizacja zamiast definicji	31
Twarze nowoczesności	48
Modernizm jako paradygmat powojennego kina artystycznego	67
ROZDZIAŁ 2. MODERNIZM JAKO INSTYTUCJA	91
Ekonomiczno-społeczny wymiar filmowego modernizmu	91
Filmokartografia: transnarodowy modernizm i filmowy system- -świat	106
ROZDZIAŁ 3. POLSKA TRADYCJA NOWOŚCI – RODZIME KINO MODER- NISTYCZNE	131
Re-wizja: modernizacja polskiego kina	135
Odzyskiwanie: niewydeptane ścieżki	150
Cyrkulacja: Polska jako część systemu	164
Kolaż: komparatystyka użytkowa	175

CZĘŚĆ II

PÓŹNY MODERNIZM W POLSKIM KINIE

ROZDZIAŁ 4. PÓŹNY STYL, CZYLI JAK FILMOWY MODERNIZM PRZEŻYWAŁ WŁASNY KONIEC.....	183
---	-----

Zamknięcie/otwarcie.....	187
Za późno	191
Rysy i pęknięcia.....	197
Obrazy schyłku	201
ROZDZIAŁ 5. FORMUŁY PÓŹNEGO MODERNIZMU	207
Świat we fragmentach – narracja, gatunek, awangarda	207
Do wewnątrz – surrealizm, subiektywizm, autotematyzm	222
Do przeszłości – ornamentalizm, ludowość, archaizm	243
Kaligrafowie i publicyści, czyli kino modernistycznego niepokoju?	255
ROZDZIAŁ 6. W OBLICZU KOŃCA – KINO JAKO ESCHATOLOGIA NOWOCZESNOŚCI.....	267
Wielka narracja końca i sekularny apokaliptycyzm	267
„Sny sprzed potopu” – przestrzenie apokalipsy	277
Innego końca nie będzie	289
Przyszłe apokalipsy i kino kryzysu.....	304
Seanse filmowo-spiirytystyczne – hauntologia polskiego kina ...	313
ROZDZIAŁ 7. WYWICHNIĘTY CZAS MODERNIZMU	329
Temporalna dyslokacja i martwy czas modernizmu	329
Czas znaczący	330
Gilles Deleuze i poszukiwania utraconego czasu	346
EPILOG? MODERNIZM PO NOWOCZESNOŚCI	367
Po nowoczesności – postmodernizm i polskie kino.....	371
Neomodernizm, czyli wieczny powrót.....	380
FILMOGRAFIA	403
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	405
BIBLIOGRAFIA.....	407
SUMMARY	421
INDEKS OSÓB	423

Podziękowania

Prezentowana książka nie mogłaby powstać bez pomocy, rady i wsparcia wielu osób. Jej podstawą była przygotowana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ rozprawa doktorska pt. „Późnomodernistyczne tendencje w polskim filmie fabularnym”, przede wszystkim więc chciałbym podziękować mojemu promotorowi, Rafałowi Sysce, który zaufał mi i umożliwił pierwsze kroki jako badaczowi i filmoznawcy, a także bardzo wiele nauczył – o kinie, pracy akademickiej i nie tylko. Nieocenionym wsparciem było dla mnie też grono filmoznawców z Instytutu Sztuk Audiowizualnych UJ, pracowników i doktorantów, którzy pomogli mi rozwinąć moją dysertację przez liczne zajęcia, dyskusje i inne formy wsparcia. Jestem wdzięczny zwłaszcza Tadeuszowi Lubelskiemu, który inspirował mnie i zachęcał do dalszych badań nad kinem polskim.

Osobne podziękowanie należy się moim przyjaciołom z redakcji czasopisma „Ekran”, tworzącym najlepszy zespół, w jakim można pracować, a także Maćkowi Peplinskiemu za długie dyskusje o kinie i śmierci, które w dużej mierze ukształtowały moje myślenie o sztuce filmowej.

Wreszcie winien jestem wdzięczność instytucjom, które finansowo i organizacyjnie wspomogły moje prace, dając przy tym wiarę, że podejmowany przeze mnie temat jest istotny – The Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund (SYLFF), Polskiemu Instytutowi Sztuki Filmowej i Narodowemu Centrum Nauki – oraz życzliwym naukowcom, którzy gościli mnie na swoich uczelniach, umożliwiając twórcze i pogłębione studia – Nico Baumbachowi i Robowi Kingowi z Columbia University w Nowym Jorku, Joshui Malitsky'emu z Indiana University w Bloomington, Andrásowi Bálintowi Kovácsowi z Uniwersytetu Eötvösa Loránda w Budapeszcie oraz Susan Stanford Friedman z University of Wisconsin w Madison.

WSTĘP

Spojrzenie z dystansu – alternatywna historiografia polskiego kina i czytanie dalekie

Poetyka rozprawy naukowej wymaga opatrzenia jej wstępem, przybliżającym przyjęte założenia i metody. Praktyka sprawia, że ów wstęp zwyczajowo powstaje jako ostatni. Tak też stało się w tym wypadku, dzięki czemu poniżej mogę odtworzyć pierwotne hipotezy i cele, na których opierają się moje dociekania, ale także z pewnego już dystansu przedstawić to, co na ich podstawie ostatecznie powstało.

Ów wstęp postanowiłem zorganizować wokół kilku istotnych dla mnie kwestii. Przyjęły one formę pytań, jakie zadawałem sobie, rozpoczynając namysł nad problematyką modernizmu w polskim kinie, i które, jak sądzę, mógłby zadać czytelnik po zapoznaniu się z tematem lub spisem treści tej książki. To próba odpowiedzi na nie wskazała mi główne cele, możliwe do osiągnięcia w toku tych rozważań, oraz podyktowała metody i narzędzia najwłaściwsze moim zdaniem do tego zadania. Przybliżenie ich będzie zatem stanowić jednocześnie pretekst do rekonstrukcji założeń badawczych, uzasadnienia układu treści, a także wskazania niektórych inspiracji teoretycznych oraz zakresu poszukiwań. Jak każde istotne i szerokie pytanie, również i te nie mają jednej właściwej odpowiedzi – poniżej przedstawiam te, na które się zdecydowałem i które wyznaczają horyzont moich ambicji i oczekiwań w prezentowanym studium.

Dlaczego kino polskie?

„Żaden człowiek nie jest samotną wyspą; każdy stanowi ułomek kontynentu, część lądu” – głosi słynna fraza Johna Donne’a, która

posłużyła Ernestowi Hemingwayowi za motto powieści *Komu bije dzwon*. Parafrazując, można powiedzieć, że tym bardziej żadna kinematografia narodowa nie jest samotną wyspą; każda stanowi ułamek kontynentu, część ładu, jakim jest światowe kino i – jeszcze szerzej – sztuka i kultura, przynajmniej od XIX wieku połączona siecią złożonych współzależności, inspiracji, uwarunkowań i powiązań o zasięgu globalnym. Powiązania te mogą mieć charakter ekonomiczny, intelektualny, polityczny, społeczny, artystyczny. Przeważnie są mieszkanką ich wszystkich.

Z jednej strony powyższe słowa wydają się oczywistością, zwłaszcza w odniesieniu do tak silnie umiędzynarodowionego medium jak film. Z drugiej strony jednak jeszcze do niedawna nie miały one aż tak wielkiego przełożenia na filmoznawstwo, zorganizowane w dużej mierze wokół idei kinematografii narodowych. Świadczą o tym niezliczone akademickie kursy, podręczniki, monografie i artykuły, w których podstawową jednostką opisu jest kinematografia danego państwa, analizowana przez pryzmat lokalnych nurtów i kategorii, a także krajowej polityki, kultury i historii. Widać to dobrze na przykładzie refleksji nad rodzimym kinem, skupionej w pierwszej kolejności na kontekstach lokalnych – kształtujących twórczość tradycjach narodowych (historycznych, artystycznych, kulturowych) czy bezpośrednich uwarunkowaniach politycznych i społecznych wpływających na przemysł filmowy, jego uczestników i odbiorców. Konsekwencją takiego spojrzenia jest też dobór przedmiotu badań, wyczerpujący się przeważnie w monografiach wybranych twórców, specyficznych dla polskiej kinematografii zjawisk i tematów oraz okresów wyznaczanych przez wewnętrzne cezury (przeważnie polityczne). Wszystkie tego typu badania są bezspornie potrzebne, niemniej domagają się one znaczącego uzupełnienia.

Szczęśliwie ostatnie lata przyniosły istotne przełamanie tej tendencji, śladem zachodnich badaczy wprowadzając do polskiego kina pierwiastek transnarodowy. Wydany w 2017 roku i redagowany przez Sebastiana Jagielskiego i Magdalenę Podsiadło tom wprost proponował spojrzenie na „kino polskie jako transnarodowe” i postulował „śledzenie, w jaki sposób kino polskie istnieje w świecie oraz jak świat przelewa się przez jego granice, kształtując jednocześ-

nie refleksję na jego temat”¹. Warto przy tym zauważyć, że choć pojęcie transnarodowości najczęściej jest stosowane do opisu zagranicznej recepcji filmów, procesów koprodukcyjnych czy poczynania autorów poruszających się między różnymi przemysłami kinematograficznymi, to możemy (i powinniśmy) traktować je znacznie szerzej. Ponad granicami państw nie przemieszczają się przecież wyłącznie namacalne rzeczy – filmy, sprzęt, pieniądze czy ludzie. W ten sposób wędrują także – a może przede wszystkim – koncepcje, estetyki, wrażliwości. Jak pisał Edward Said:

Idee i teorie podróżują – od jednej osoby do drugiej, od sytuacji do sytuacji i między epokami. Życie kulturalne i intelektualne karmi się i istnieje dzięki przepływowi idei i niezależnie, czy przyjmuje on formę świadomego czy nieświadomego wpływu, twórczej inspiracji czy całkowitego przywłaszczenia, ruch idei oraz teorii jest życiowym faktem i istotnym warunkiem intelektualnej aktywności².

Ów „życiowy fakt” wreszcie znajduje swoje odbicie w badaniach filmoznawczych, z jednej strony testujących przystawalność ponadnarodowych zjawisk, narzędzi teoretycznych i estetyk do polskiej kinematografii³, z drugiej zaś kreślących jej powiązania ze światową

¹ M. Podsiadło, *Transnarodowe spojrzenie jako efekt współczesności*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 10. Co jednak znamienne, rodzime wysiłki wyprzedził o kilka lat anglojęzyczny tom oparty na podobnych założeniach. Zob. *Polish Cinema in a Transnational Context*, eds. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester 2014.

² E. W. Said, *Traveling Theory*, w: tenże, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983, s. 226.

³ Tak postępuje np. Sebastian Jagielski, queerujący historię rodzimego kina, zob. S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013; albo Monika Talarczyk-Gubała, czytająca polskie kino kobiet przez pryzmat teorii feministycznych, zob. M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2013.

kinematografią przez ujęcie komparatystyczne bądź wykorzystanie szerszej niż tylko narodowa ramy odniesienia⁴.

Tego rodzaju „utransnarodowienie” polskiego kina pozwala spojrzeć na nie świeżym okiem, nawet jeśli przedmiotem jego zainteresowania są postaci, zjawiska czy dzieła pozornie dobrze znane. Świeżość ta nie zawsze polega bowiem na odkrywaniu nowych faktów, częściej przyjmuje postać nowej perspektywy, odmiennych pytań badawczych i narzędzi analizy. To zdrowy objaw, świadczący o żywotności zarówno rodzimej kinematografii, jak i studiów nad nią, wyczulonych na różnorakie konteksty i trendy i zdolnych do wciąż nowych odczytań. Tego typu próby stanowią okazję do przepisania historii polskiego kina, niekoniecznie jednak przez dewaluację dominującej narracji, ale raczej jej uzupełnienie bądź odkrycie nowych możliwości, które tym samym pojedynczą historię zamienią w mnogie historie – polifoniczne, konkurujące ze sobą, ale i uzupełniające się sposoby opowiadania o kinematografii.

Konsekwencją tego gestu jest również silniejsze uteoretycznie badań historycznych, płynące ze świadomości, że modele teoretyczne i matryce pojęciowe mogą służyć niczym różne filtry nałożone na poznawczy obiekt badacza, ujawniając nowe, niezauważone wcześniej prawidłowości i zjawiska. W ten sposób dochodzi nie tylko do formułacji alternatywnych ścieżek myślenia o historii kina, lecz także do denaturalizacji tych uważanych do tej pory za kanoniczne, zdradzających tym samym swój konstruktywistyczny charakter. Pluralizm metodologiczny (nie tylko ten związany z transnarodowością), wprowadzając wielość rywalizujących ze sobą oraz uzupełniających się optyk, nieuchronnie obnaża bowiem narracyjny charakter historiografii, uświadamiając, że każda rekapitulacja dziejów filmowego medium opiera się na pewnych założeniach, nawet jeśli pozostają one nieuświadomione lub niewyartykułowane. Kilka dekad po wpływowych pracach Haydena White’a nie możemy już chyba wątpić, że ostatecznie historia kina jest w pierwszej kolejności

⁴ Zob. M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

właśnie historią, a więc opowieścią, w której w sposób konieczny odbijają się leżące u jej podstaw założenia.

Wierzę, że prezentowana książka – dotycząca relacji polskiego kina i ponadnarodowego, szerokiego zjawiska kulturowego, społecznego oraz artystycznego, jakim jest modernizm – także może stanowić element tego istotnego i złożonego procesu internacjonalizacji i przewartościowania historii polskiego kina. Staram się w niej prześledzić kształtowanie się modernistycznego dyskursu, instytucji i poetyki zarówno w międzynarodowym, jak i polskim kontekście, a także kolejne przejawy i konsekwencje estetyczne oraz filozoficzne funkcjonowania tego paradygmatu w rodzimej kinematografii. Szczególnym przedmiotem mojego zainteresowania stała się późna faza modernizmu, której istnienie datuję na lata siedemdziesiąte oraz (w mniejszym natężeniu) na dekadę następną, której czołowymi reprezentantami byli m.in. Andrzej Żuławski, Tadeusz Konwicki, Wojciech Jerzy Has czy Grzegorz Królikiewicz.

Celem mojej rozprawy nie jest jednak wyłącznie podszywająca się pod naukowy obiektywizm historiografia owej tendencji, ale raczej zaproponowanie nowej ramy teoretyczno-pojęciowej, pozwalającej na spojrzenie na polskie powojenne kino artystyczne (a przynajmniej znaczący jego wycinek) przez pryzmat kategorii, tropów i problemów już obecnych w światowej debacie, ale do tej pory względnie rzadko używanych nad Wisłą. Ruch ten jest przy tym niejako dwukierunkowy – to, po pierwsze, próba dowiedzenia, że wypracowane w międzynarodowym kontekście pojęcia pozwolą nam spojrzeć z innej strony na wybrane tendencje rodzimej kinematografii, a po drugie, sprawdzenia, czy doświadczenia wyniesione z analizy polskiego kina nie wzbogacą także istniejącego modelu globalnego kina artystycznego, skupionego przede wszystkim na procesach zachodzących w Europie Zachodniej.

Właściwym celem tej książki jest zatem wpisanie polskiego kina w kontekst transnarodowy przez wskazanie podstawowych pojęć i narzędzi umożliwiających analizę polskich dzieł/twórców/zjawisk/wydarzeń w kontekście światowego systemu, który tworzy instytucja kina artystycznego. Trzeba przy tym pamiętać, że system ten ma charakter skomplikowanej pajęczyny, w której różne wierzchoł-

ki sieci są połączone nie tylko z centrum, lecz także z jej innymi częściami. Stąd polskie kino modernistyczne doby PRL-u uczestniczy w równoległych procesach o zróżnicowanym zasięgu – z jednej strony należy je potraktować jako istotną część historii sztuki filmowej w państwach socjalistycznych, z drugiej funkcjonuje w skupionym wokół europejskich festiwali obiegu kina artystycznego, z trzeciej wreszcie stanowi element globalnego układu sił ekonomicznych, politycznych i społecznych, które konstytuują podzielony na strefy peryferyjne, półperyferyjne i centralne kulturowy system-świat.

Dlaczego (późny) modernizm?

Skoro jednak moim podstawowym celem jest wskazanie międzynarodowych kontekstów funkcjonowania polskiej kinematografii w globalnym systemie, postulowany przeze mnie metodologiczny pluralizm zakłada zaś wielość możliwych podejść, to w tym miejscu należałoby zapytać, dlaczego za ramę dla poniższych rozważań przyjąłem właśnie pojęcie (późnego) modernizmu.

Po pierwsze, w ostatnich latach refleksja nad modernizmem rozwija się niezwykle dynamicznie, zarówno w polskim, jak i zagranicznym piśmiennictwie. Jeszcze kilka lat temu, gdy zaczynałem prace 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”. Modernizm – rozumiany jako odmiana kina autorskiego, eksponująca filmową formę, postać autora, autonomię dzieła oraz specyfikę medium – był wówczas pojęciem, które w rodzimych badaniach pojawiało się bardzo rzadko i raczej na marginesie właściwych dociekań. Jego nieobecność jest prawdopodobnie pokłosiem stosunkowo ubogiej tradycji badań nad modernizmem w innych dziedzinach, w tym na gruncie polskiego literaturoznawstwa, które aż do lat dziewięćdziesiątych XX wieku ograniczało użycie tego terminu do zjawisk związanych z artystycznymi nurtami przełomu XIX i XX wieku.

Dopiero ostatnie lata, upływające pod znakiem dominacji anglosaskich studiów nad kulturą i kinem, w których pojęcie modernizmu zajmuje istotne miejsce i ma bogatą historię, przyniosły znaczącą zmianę. Termin ten zaczął pojawiać się w odniesieniu do kina coraz częściej i w coraz bardziej różnorodnych kontekstach, podlegając na polskim gruncie stopniowej naturalizacji (a być może nawet akademickiej konsekracji jako pojemne słowo wytrych). Jeśli akademickie podręczniki i prace o charakterze encyklopedycznym uznamy za najlepszy wyznacznik wiedzy „ustandaryzowanej” i naukowego konsensusu, to za świadectwo stosunkowo szerokiej akceptacji pojęcia modernizmu możemy uznać trzeci tom redagowanej przez Tadeusza Lubelskiego, Iwonę Sowińską i Rafała Syskę monumentalnej *Historii kina*. Wydana w 2015 roku odsłona cyklu przybliżającego dzieje filmowego medium jest poświęcona latom sześćdziesiątym i siedemdziesiątym. Wprawdzie tytuł tomu brzmi *Kino epoki nowofalowej*, ale Iwona Sowińska zdradza we wstępie, że *Kino modernistyczne* także było brane pod uwagę, samo pojęcie pojawia się zaś wielokrotnie w poszczególnych rozdziałach – od opisywanej przez Jacka Ostaszewskiego „narracji modernistycznej” po różnorodne realizacje tego paradygmatu w poszczególnych kinematografiach narodowych⁵. Jeszcze dobitniejszym dowodem zainteresowania tą kategorią jest książka Justyny Żelasko *Przygoda w pociągu*, poświęcona wybranym filmom Wojciecha Jerzego Hasa, Tadeusza Konwickiego czy Kazimierza Kutza, inicjującym modernistyczny paradygmat w polskim kinie powojennym⁶. Moja praca jest zresztą w dużej mierze kontynuacją i poszerzeniem dociekań w niej przedstawionych.

W obliczu coraz powszechniejszego wykorzystania kategorii modernizmu w rodzimych badaniach nad kinem konieczne staje się jego silniejsze uteoretycznienie i systematyczna analiza. Nie jest on wyłącznie jednym z niezliczonych akademickich terminów, które z większym lub mniejszym powodzeniem można „przymierzyć” do polskiego kina w poszukiwaniu pojedynczych realizacji, ale obarczo-

⁵ Zob. *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.

⁶ J. Żelasko, *Przygoda w pociągu. Początki polskiego modernizmu filmowego (Has, Kawalerowicz, Konwicki, Kutz, Munk)*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.

nym bogatą tradycją i złożonymi kontekstami pojęciem wyznaczającym cały paradygmat kulturowy. Przez swoją rozległość i uporczywą trwałość w dyskursie naukowym modernizm funkcjonuje dziś jako jedna z podstawowych ram odniesienia służących porządkowaniu historii oraz teorii medium. Podjęcie tego wątku w kontekście polskiego kina pozwala tym samym na połączenie go z toczącą się na świecie żywą debatą metodologiczną, w której nieustannie redefiniowane i renegocjowane są podstawowe kategorie historyczno-filmowe. Zabranie głosu w tej debacie i usytuowanie rodzimej twórczości na jej tle jawi się jako unikatowa możliwość, jeśli nie wprost konieczność. Drugim zasadniczym celem prezentowanej książki jest zatem wpisanie rozważań nad polskim kinem w nurt rozwijających się w ostatnich latach badań z kręgu tzw. nowych studiów modernistycznych (*New Modernist Studies*), skupionych wokół globalnego wymiaru modernizmu, jego przeplątów, wariacji i granic.

Oczywiście nie jest to jedynie cel dyskursywny, realizujący się wyłącznie w sferze pojęć i metodologicznych rozstrzygnięć. 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 określone 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. Modernizm jawi się w tym kontekście jako użyteczne narzędzie, pozwalające wyjść poza krąg najczęściej stosowanych punktów odniesienia, dotyczących przeważnie stosunku kinematografii do bezpośrednio warunkujących ją kontekstów politycznych i społecznych. Wymusza on znacznie szersze i bardziej zdystansowane spojrzenie, w którym aspekty te są postrzegane raczej jako lokalne wariacje procesów rozciągających się na wiele dekad i dotykających różnych obszarów geograficznych.

W tym miejscu należy jednak doprecyzować, że choć wszystkie powyższe uwagi dotyczą pojęcia filmowego modernizmu *sensu largo*, to szczególnym zainteresowaniem postanowiłem obdarzyć jego póź-

ną fazę, przypadającą moim zdaniem w Polsce na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Okres ten wyróżniam nie tylko jako sposób na ograniczenie (i tak przepastnego) materiału badawczego, lecz także ze względu na to, że jest on znacznie słabiej opisany. Filmoznawcy chętnie tropią początki, mity założycielskie i kanoniczne formy określonych zjawisk i paradygmatów kulturowych, dużo rzadziej jednak przyglądają się ich późnym, schyłkowym, mniej reprezentatywnym fazom. Tak też jest w piśmiennictwie dotyczącym filmowego modernizmu, które dużo więcej uwagi poświęca narodzinom filmowego modernizmu i czasom jego świetności w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, wyznaczanym zwłaszcza przez nowe fale i młode kinematografie, przetaczające się przez światowe kino artystyczne. Świadectwem tego zainteresowania jest choćby wspomniana wyżej książka Żelasko.

Moją ambicją jest przyjrzenie się również temu, co dzieje się z paradygmatem w momencie jego przesilenia oraz późniejszego zmierzchu. Taka optyka pozwala nie tylko wydobyć na światło dzienne rzadziej opisywane aspekty, lecz także zająć się materią z natury mniej uporządkowaną, bo należącą do porządku przejściowego. Wierzę, że tak pojęty późny modernizm nie stanowi wyłącznie chronologicznie późniejszej fazy tego zjawiska, ale jest obdarzony własną specyfiką, wyznaczaną przez kategorię późności i jej konsekwencje. To swoiste nieuporządkowanie tym bardziej dotyczy polskiego kina lat siedemdziesiątych, w którym także następuje znacznie dalej posunięta niż w poprzednich dekadach pluralizacja postaw artystycznych i estetycznych doktryn.

Wyrazem tego zawężenia obszaru badań jest konstrukcja prezentowanej książki, którą postanowiłem podzielić na dwie niesymetryczne części. Pierwsza, nieco krótsza, dotyczy pojęcia modernizmu, jej kompozycję wyznacza zaś zasada przechodzenia od rozważań możliwie ogólnych do tych nieco bardziej szczegółowych. Stąd, chcąc oddać złożoność i rozległość opisywanego terminu, w rozdziale pierwszym (*Filmowy modernizm – rekonfiguracja*) kolejno zastanawiam się nad możliwością jego konceptualizacji i wyznaczam jego szerokie ramy jako paradygmatu filozoficzno-społecznego, przechodząc potem do artystycznego oraz kinematogra-

ficznego wymiaru modernizmu. Tę wieloaspektowość staram się podtrzymać również na poziomie perspektywy badawczej, w której traktuję modernizm zarówno jako zjawisko artystyczno-tekstualne, jak i fenomen społeczny, znajdujący swój wyraz w instytucjonalno-ekonomicznych uwarunkowaniach (rozdział drugi *Modernizm jako instytucja*). Dzięki tej szerokiej panoramie mogę nakreślić kontury polskiego modernizmu, począwszy od jego narodzin na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (rozdział trzeci *Polska tradycja nowości – rodzime kino modernistyczne*).

Druga, bardziej rozbudowana część książki dotyczy zjawiska późnego modernizmu w rodzimym kinie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jej układ jest zupełnie inny, gdyż przeglądowo-definicyjny charakter części pierwszej zostaje zastąpiony bardziej aspektowymi i pogłębionymi rozważaniami, w których staram się zidentyfikować najważniejsze moim zdaniem cechy charakterystyczne tego różnorodnego nurtu oraz generowane przez nie problemy teoretyczne i filozoficzne. Cechy te dotyczą konstytutywnej dla schyłkowej fazy modernizmu kategorii późności i wywiedzionego z niej pojęcia późnego stylu (rozdział czwarty *Późny styl, czyli jak filmowy modernizm przeżywał własny koniec*), najczęstszych chwytów narracyjnych i konwencji, z jakich korzysta modernistyczna twórczość tego okresu (rozdział piąty *Formuły późnego modernizmu*), specyficznego dyskursu eschatologicznego, płynącego ze schyłkowości tej formacji (rozdział szósty *W obliczu końca – kino jako eschatologia nowoczesności*) oraz uwidaczniającej się w jej obrębie problematyki czasu, traktowanego jako temat oraz naczelna własność późnomodernistycznego dzieła (rozdział siódmy *Wywichnięty czas modernizmu*). Rozdziały te są w dużej mierze niezależne od siebie, gdyż każdy z nich wskazuje inną możliwość definiowania późnego modernizmu, niemniej wnioski z nich płynące dopełniają się i wzmacniają wzajemnie. Uzupełnieniem tej części jest epilog, w którym staram się odpowiedzieć na pytanie o trwałość modernistycznego paradygmatu we współczesnym kinie, zwłaszcza w świetle takich kategorii, jak postmodernizm oraz neomodernizm (*Epilog? Modernizm po nowoczesności*).

Mam nadzieję, że poczynione w ten sposób obserwacje układają się w wielofasetowy (nawet jeśli z konieczności wybiórczy) obraz szeroko pojętej wrażliwości i postawy artystycznej, która przejawiała się w polskim kinie pod postacią dzieł pozornie odległych od siebie i różnorodnych, w istocie jednak realizujących wspólny modernistyczny paradygmat, obecny w całym światowym kinie artystycznym kilku powojennych dekad.

Czy to praca historyczna?

Zgodnie z nakreślonymi powyżej celami książka ta dotyczy przede wszystkim polskiego kina od lat pięćdziesiątych aż do osiemdziesiątych, a więc okresu sprzed kilku dekad, dziś traktowanego jako część historii kina. Czy fakt ten czyni ją automatycznie rozprawą historyczną? Do pewnego stopnia tak, ale sądzę, że stwierdzenie to wymaga przynajmniej kilku uzupełnień. Zacznę od tego, że nie jest to książka o charakterze historycznym, rozumianym wąsko jako próba odkrycia i przedstawienia nowych, nieznanych dotąd szerzej faktów i zdarzeń, zrekonstruowanych na podstawie analizy archiwalnych źródeł, wywiadów lub innych materiałów historycznych. Z jakiego typu historią mamy zatem do czynienia?

W piśmiennictwie możemy – jak sądzę – wyróżnić trzy podstawowe tryby opisywania historycznofilmowych fenomenów: *stricte* historyczny, teoretyczny i analityczno-interpretacyjny. Pierwszy z nich jest skupiony właśnie na odtworzeniu faktów oraz historycznego kontekstu i przebiegu lub dynamiki zdarzeń. Drugi jest zorganizowany wokół mniej lub bardziej dyskursywnych parametrów – pojęć i problemów filozoficznych, dzięki którym możemy dane zagadnienie rozważyć bądź skonceptualizować jako pewien konstrukt myślowy. Wreszcie trzeci jest skupiony na konkretnych dziełach i ich własnościach tekstualnych, wyprowadzając rozumienie omawianego zjawiska z pogłębionej analizy jego najciekawszych, najważniejszych lub najbardziej użytecznych w danym wypadku reprezentantów. Oczywiście modele te wyjątkowo rzadko (jeśli w ogóle) występują w stanie czystym, w praktyce przeplatają się w różnych propor-

ciach i wzajemnie warunkują. Czy możliwy jest bowiem czysty opis historyczny, pozbawiony – choćby nieuświadomionej lub zakładanej w sposób implicytny – ramy teoretycznej i *vice versa*? Jaką ma wartość, jeśli nie da się go przełożyć na analizę konkretnych przykładów?

Zadanie, jakie sobie postawiłem – identyfikacja i filmoznawcza analiza historycznego fenomenu, jakim jest modernizm w polskim kinie – wymagała zatem starannego dobrania proporcji między tymi trybami. Problem ten można wszak podjąć na bardzo różne sposoby, za każdym razem uzyskując nieco inne rezultaty. Istotna jest świadomość stosowanych metod i możliwych do uzyskania odpowiedzi. Z tego powodu postanowiłem wyraźnie wyeksponować teoretyczny komponent moich rozważań, ograniczając tym samym dwa pozostałe aspekty. Choć więc koncentruję się na pewnym zjawisku historycznym, to bardziej od drobiazgowej rekonstrukcji i zreferowania jego losów bądź też możliwie wyczerpującej analizy poszczególnych jego manifestacji interesują mnie porządkujące go pojęcia, dyskursy i teorie, pozwalające skonceptualizować omawiany trend. Efektem jest praca teoretyczna dokonywana na materiale historycznym i wydobywająca zeń określone właściwości. Konsekwencją tej decyzji jest przedstawiona wyżej struktura książki, której nie wyznacza logika chronologiczna ani podział na poszczególnych autorów czy grupy dzieł, ale właśnie perspektywa teoretyczna, w której różne aspekty postrzegania i definiowana (późnego) modernizmu zostały podniesione do rangi kolejnych rozdziałów.

Ten podstawowy, teoretyczny tryb opisu znajduje jednak wydatne wsparcie w dwóch pozostałych trybach – historycznym i analityczno-interpretacyjnym. Narracja historyczna pojawia się w większym zakresie w pierwszej części, gdzie przedstawieniu definicji modernizmu w kinie towarzyszy także diachroniczny opis kształtowania się tego paradygmatu w polskim i światowym kinie oraz historycznych uwarunkowań i dyskursów, które umożliwiły jego rozwój. W drugiej części, potraktowanej synchronicznie i poświęconej konkretnym przejawom późnego modernizmu w polskim kinie, znaczącą rolę odgrywają z kolei fragmenty o charakterze analitycznym, stanowiące egzemplifikację poszczególnych tez, pojęć lub zaobserwowanych prawidłowości. Porządek historyczny powraca niejako

w epilogu, gdzie poddają pod rozważę różne argumenty na rzecz (dys)kontynuacji modernistycznego paradygmatu we współczesnym kinie.

Czy to nie za wiele?

Nawet zasugerowane wyżej uprzywilejowanie późnej fazy polskiego modernizmu oraz nieco zmniejszony udział partii analitycznych nie są w stanie przysłonić rozległości podejmowanych przeze mnie wątków. O późnomodernistycznych inklinacjach (występujących wszelako w różnym natężeniu) możemy bowiem w moim przekonaniu mówić w kontekście kilkudziesięciu polskich filmów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jeśli dodamy do tego wspomniane wcześniej odniesienia do globalnej historii kina artystycznego, modernistycznych trendów w innych dziedzinach sztuki i kultury oraz wprowadzonych kontekstowo wcześniejszych i późniejszych realizacji modernistycznego paradygmatu w polskim kinie (sięgających w zmodyfikowanej formie współczesności), okaże się, że temat prezentowanej książki został bardzo szeroko zakreślony. Ten świadomy wybór jest brzemienny w wiele konsekwencji praktycznych oraz teoretycznych.

Moją inspiracją w tym zakresie były postulaty Franka Morettiego, który dominującej w pracach humanistycznej tendencji do tworzenia możliwie szczegółowych, subtelnych analiz wybranych dzieł lub zdarzeń, wnikliwie rozszyfrowujących najdrobniejsze znaczenia bądź drobiazgowo tropiących kontekst powstania czy recepcję, przeciwstawił koncepcję *distant reading*, czyli lektury „odległej” czy też „zdystansowanej”. Ma ona stanowić kontrpropozycję dla pogłębiomych, ale wąsko zakrojonych studiów, które przez swoje skupienie na konkretności oraz niuansach mogą pomijać szerszy pejzaż kulturowy i artystyczny, do którego należą i który współtworzą analizowane fenomeny. Moretti pisze:

Chodzi o czytanie zdystansowane, w którym dystans, pozwolę sobie powtórzyć, jest warunkiem wiedzy; pozwala on skupić się na jednostkach mniejszych lub większych od pojedynczego tekstu – na środkach

stylistycznych, tematach, tropach lub gatunkach i systemach. A jeśli tekst literacki jako taki zniknie między tym, co bardzo małe i bardzo duże? Cóż, jest to jeden z tych przypadków, w których można zasadnie powiedzieć: mniej znaczy więcej. Jeśli chcemy zrozumieć system w jego całości, musimy zaakceptować fakt, że coś stracimy. Zawsze płacimy jakąś cenę za wiedzę teoretyczną: rzeczywistość jest nieskończenie bogata, a koncepty, czyli abstrakty, są ubogie. Ale właśnie owo „ubóstwo” pozwala jakoś nimi się posługiwać, a dzięki temu – dochodzić do wiedzy. Oto dlaczego mniej to w istocie więcej.

Przekładając postulat Morettiego na bliższą filmoznawcom metaforę, możemy powiedzieć, że czasami badacz historii kina znajduje się w podobnej sytuacji co Thomas, bohater *Powiększenia* (*Blow-Up*, 1966) Michelangela Antonioniego, który stara się zrekonstruować przebieg dokonanej zbrodni na podstawie wykonanych przez siebie fotografii. W kolejnych odbitkach szuka sensu zaobserwowanych wydarzeń, szybko jednak dostrzegając ograniczone możliwości dotarcia do prawdy – im bardziej powiększa dany wycinek obrazu, tym bardziej traci ostrość, dostrzegając wyłącznie pojedyncze plamki, przypominające fragment pointylistycznego malowidła. Spojrzenie z dystansu jest z kolei zbyt ogólne i nie pozwala rozpoznać szczegółów. Podobny dylemat stawiają nam badania nad modernizmem (i kinem w ogóle), pozwalające przeważnie wybierać tylko między zbyt szczegółowymi albo zbyt ogólnymi perspektywami. Obie są niewystarczające dla pełnego opisu i zakładają jakąś utratę.

W prezentowanej książce wychodzę z założenia, że na obecnym etapie badań bardziej dotkliwy jest brak całościowych ujęć, które swoją ewentualną niedokładność i powierzchowność mogą rekompensować obszernością spojrzenia dającego nadzieję na dalsze szczegółowe uzupełnienia, rekapitulacje i poprawki. Diagnoza ta zresztą nie dotyczy wyłącznie problemu modernizmu, ale, jak twierdzi Tadeusz Lubelski, w ogóle badań nad polskim kinem. W przygotowanym przed kilku laty *Raporcie o stanie polskiego filmoznawstwa* pisał on, że „obecnie najczęściej powtarzającym się postulatem jest:

⁷ F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czaplinski, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 135.

mniej specjalizacji, więcej uniwersalizacji. Potrzeba badań interdyscyplinarnych, które włączyłyby refleksję nad filmem w obręb tradycyjnych dyscyplin humanistycznych”⁸. Mam nadzieję, że moja książka, w swoim skromnym zakresie, może zostać potraktowana także jako odpowiedź na ten apel.

Wracając zatem do wywiedzionej z filmu Antonioniego metafory, aby opisać polskie kino modernistyczne we wszystkich jego aspektach, w pierwszej kolejności musimy spojrzeć z dystansu na całą przedstawiającą je fotografię. Wszak według przywołanych wyżej słów Morettiego, „jeśli chcemy zrozumieć system w jego całości, musimy zaakceptować fakt, że coś stracimy”. To poszerzenie perspektywy nie dotyczy jednak wyłącznie skali opisu, ale także przyjętej ramy odniesienia. W prezentowanej książce staram się bowiem wyjść poza lokalne uwarunkowania i bezpośrednie konteksty w celu uchwycenia ponadnarodowych i długotrwałych tendencji w światowym kinie, którego częścią była polska twórczość. W szczególności zależy mi na zrelatywizowaniu fetyszizowanych w polskim piśmiennictwie cezur politycznych, wyznaczających do dziś periodyzację i podstawowe kategorie analityczne polskiego kina.

Nie ulega wątpliwości, że filmy powstają w skomplikowanym splocie czynników o różnym zasięgu. Zależą od niuansów bieżącej polityki kulturalnej, nastrojów społecznych, osobistych preferencji i zainteresowań autora i innych, mniej lub bardziej uchwytnych dla badacza uwarunkowań. Gdy jednak spojrzymy z odpowiednio dużego dystansu, te wszystkie czynniki zaczynają układać się w pewne szersze wzory, w których lokalne i indywidualne wariacje nie wpływają aż tak znacząco na globalny obraz. W efekcie wydarzenia historyczne, które z polskiej perspektywy wydają się podstawowe dla kształtowania się rodzimej twórczości filmowej, w istocie są być może zaledwie przygodne i determinują niektóre partykularne elementy dzieła, nie wpływając przy tym specjalnie na główne trendy stylistyczne, dostrzegalne w całym kinie europejskim (i światowym). Wiedzą o tym świetnie badacze długofalowych tendencji w innych dziedzinach sztuki, którzy

⁸ *Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*, oprac. T. Lubelski, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72, s. 312.

są w stanie tropić rozciągnięty na kilka dziesięcioleci proces, taki jak np. rozwój XIX-wiecznej powieści realistycznej albo malarstwa postimpresjonistycznego, dla których zmiany na różnych szczeblach władzy w wybranych europejskich krajach rzadko stanowiły decydujące czynniki. Podobnie możemy myśleć o filmowym modernizmie, który miał niejako własny cykl rozwojowy, zadziwiająco spójny w różnych częściach globu. Nie był on bynajmniej impregnowany na kontekst polityczno-społeczny, ale też nie stanowił jego prostego przedłużenia. W kontekście polskiego kina podobny gest postulowała już ponad dwie dekady temu Ewelina Nurczyńska-Fidelska, która w odniesieniu do Polskiej Szkoły Filmowej pisała:

Może warto na filmy tamtego czasu spojrzeć w innej, nie tylko narodowej i społecznej perspektywie. Usytuować je na mapie całego ówczesnego światowego kina, w którym, tak jak i u nas, pojawili się, w tej skali po raz pierwszy, artyści – autorzy filmowi. Będziemy wtedy widzieć ten polski czas w wymiarze doświadczenia sztuki kina w ogóle⁹.

Starając się przedstawić taką możliwie szeroką, ponadjednostkową ramę odniesienia, nie tylko poszerzam pole opisu w sensie geograficznym i historycznym, lecz także stawiam na możliwie bogaty dobór filmowych przykładów. Zdaję sobie sprawę, że zwłaszcza w części drugiej, stanowiącej analizę najistotniejszych cech charakterystycznych późnomodernistycznego polskiego kina, znacznie łatwiej byłoby skupić się na kilku modelowych dla tej formacji dziełach, najlepiej reprezentujących podejmowane problemy. Biorąc pod uwagę filmy najbardziej rozpoznawalne, charakterystyczne dla opisywanego nurtu i bogate znaczeniowo oraz formalnie, moglibyśmy zapewne uzyskać spójniejszy obraz późnego modernizmu i tym samym wypracować jego bardziej przekonującą definicję. Ostatecznie jednak zdecydowałem się na znacznie bardziej rozproszoną analizę, starając się poddać przynajmniej szcztłkowym oględzinom wszystkie lub prawie wszystkie zidentyfikowane przeze mnie tytu-

⁹ E. Nurczyńska-Fidelska, „Szkoła” czy autorzy? *Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu*, w: „Szkoła polska” – powroty, red. E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1998, s. 31.

ły mieszczące się w tym paradygmacie. Celem tej daleko posuniętej inkluzywności jest przy tym zarówno unaocznienie rozległości późnomodernistycznych tendencji w polskim kinie, dowartościowanie niektórych mniej znanych pozycji, jak i zasugerowanie możliwości dalszych, bardziej szczegółowych badań w tym zakresie. Po raz kolejny więc szerokość opisu przedkładam nad jego precyzję, wierząc jednak, że pełniejszy i poniekąd mniej definitywny szkic polskiego kina modernistycznego może dać lepsze wyobrażenie na temat jego szerokich granic, różnorodności i bogatych kontekstów warunkujących jego istnienie.

Nie oznacza to, że każdemu filmowi poświęcam równą uwagę. Późny modernizm – tak jak każdy inny wyrazisty nurt artystyczny – miał centralne dla siebie dzieła modelowe oraz te bardziej peryferyjne, poślednie. Stąd filmy, takie jak *Jak daleko stąd, jak blisko* (1971) Tadeusza Konwickiego, *Trzecia część nocy* (1971) Andrzeja Żuławskiego czy *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Wojciecha Jerzego Hasa, zajmują w moim wywodzie znacznie więcej miejsca niż inne. Regularnie pojawia się w nim także kilka innych tytułów, w tym *Weśle* (1972) Andrzeja Wajdy, filmy Piotra Szulkina i Grzegorza Królikiewicza bądź też pozostałe utwory wspomnianych wyżej twórców. Wreszcie staram się również okazjonalnie przywoływać całe grono mniej znaczących dzieł, które jednak dobrze ilustrują pewne kwestie szczegółowe lub wydawały się istotne dla dopełnienia obrazu polskiego kina późnomodernistycznego.

Swego rodzaju powierzchowność w analizie poszczególnych pozycji może uzasadnić nie tylko deklarowana nadrzędność opisu teoretycznego czy postulowana szerokość ujęcia, lecz także to, że w dużej mierze operuję na materiałach dobrze rozpoznanych w polskim piśmiennictwie filmowym, zarówno tym naukowym, jak też bardziej popularnym. Zwłaszcza najistotniejsze dla mojego wywodu dzieła doczekały się okazałej literatury przedmiotu i wielu szczegółowych interpretacji. Nauka jest przedsięwzięciem kolektywnym, w którym nowi badacze mogą nadbudowywać własne koncepcje i spostrzeżenia na ustaleniach poprzedników bez konieczności powielania ich pracy. Z tego powodu w wielu miejscach powstrzymuję się od dokładnej analizy filmowych dzieł, a tym bardziej przytaczania ich fabuły czy

biografii autorów, skupiając się tylko na aspektach istotnych dla moich rozważań i odsyłając dociekliwych czytelników do bardziej szczegółowych opracowań. Nie zmienia to oczywiście tego, że prawie każdy z przywoływanych przeze mnie filmów i autorów, a także podejmowanych wątków i problemów, zasługuje na znacznie bardziej dogłębne opracowanie. Wierzę, że są one pikselami z fotografii Thomasa, które mogą w przyszłości doczekać się własnych powiększeń.

Mnogość interesujących problemów i aspektów (późno)modernistycznej estetyki oraz wrażliwości zmusza też do selekcji wątków. Zagadnienia, które ostatecznie znalazły się w prezentowanej książce – np. te związane z apokaliptycyzmem, obrazem-czasem bądź widmowością – są wynikiem długoletnich zainteresowań, lektur i dociekań, nie jest jednak możliwe ani całościowe zapoznanie się z literaturą dotyczącą modernizmu, ani ze wszystkimi opracowaniami na temat polskiego kina omawianego okresu. Choć więc dbałem o możliwie dokładne uargumentowanie swoich sądów oraz uwzględnienie najważniejszych naukowych pozycji na dany temat, to nie da się ukryć, że w moich poszukiwaniach istnieje znacząca doza przypadku – to poszczególne lektury, seanse bądź spotkania sprawiły, że rozwijałem pewne koncepcje, inne pozostawiając na uboczu.

W rezultacie także moje wnioski są z konieczności cząstkowe i subiektywne. Mimo to mam nadzieję, że zaproponowane przeze mnie rozumienie polskiego kina późnomodernistycznego i wybrane wątki, na przykładzie których prezentuję swoje tezy, okażą się zajmujące dla badaczy polskiego kina. Moim celem nie jest domknięcie, ale przeciwnie – otwarcie dyskusji na temat relacji polskiego kina oraz modernizmu artystycznego, literackiego czy filozoficznego. A debatę taką, jak sądzę, można rozpocząć w wielu różnych punktach, być może więc taka domieszka przypadkowości nie zaszkodzi, a nawet pomoże, oddalając groźbę całkowitego i wyczerpującego opracowania tematu – tej utopii badań humanistycznych, która, choć niemożliwa do realizacji, czasem samymi pozorami swej obecności utrudnia dyskusję. W powyższych zapewnieniach pobrzmiwia być może rodzaj asekuracji i niepewności. Jest to jednak niepewność niejako wpisana w moją metodę oraz zjawisko modernizmu i od niej właściwie chciałbym zacząć właściwą część rozważań.

CZĘŚĆ I

Co to jest (filmowy) modernizm?

ROZDZIAŁ 1

Filmowy modernizm – rekonfiguracja

Planowa porażka, czyli operacjonalizacja zamiast definicji

*Ach, stare pytania, stare odpowiedzi,
Nic im nie dorówna!*
Samuel Beckett, *Końcówka*

*Raz pewien doktor praw sprzeczał się z pewnym doktorem filozofii o to,
co to jest „modernizm”, i obaj wierzyli na serio, że temu słowu musi
odpowiadać pewien ściśle ograniczony w świecie splot relacji.*
Karol Irzykowski, *Pałuba*

Pisanie o modernizmie – także filmowym – już na początku natrafia na trudność, która w skrajnym wypadku może postawić pod znakiem zapytania całe przedsięwzięcie. Naturalne bowiem (i zgodne z prawidłami akademickiego rzemiosła) wydaje się rozpoczęcie rozprawy o późnym modernizmie w polskim kinie fabularnym od możliwie precyzyjnego ustalenia przedmiotu badań, a więc dokładnego zdefiniowania pojęcia filmowego modernizmu (a do pewnego stopnia również modernizmu *sensu largo*, bez którego zrozumienia trudno mówić o jego wariacjach na niwach poszczególnych sztuk).

Praca ta na pierwszy rzut oka okazuje się przytłaczająca i deprimująca. Przytłaczająca, gdyż o modernizmie, także tym filmowym, napisano już tak wiele, że trudno wyobrazić sobie zdolność jednego badacza do przyswojenia i zsyntetyzowania całej wiedzy dotyczącej tego zjawiska, a pochodzącej z różnych dziedzin i tradycji badawczych. Deprymująca zaś, gdyż została obarczona świadomością, że jeszcze żadne z tych opracowań, niezależnie od tego, jak jest szczegółowe, wpływowe i przekonujące, nie pozwoliło definityw-

nie rozstrzygnąć podstawowych problemów związanych z kategoryzacją niejednoznacznego, rozległego i różnorodnego zjawiska kulturowo-społeczno-filozoficznego, jakim był (lub jest) modernizm. Przed tymi wcześniejszymi próbami oczywiście nie sposób jednocześnie uciec – nawet chcąc napisać o tym, że modernizmu nie da się zdefiniować, popada się we wtórność, gdyż większość systematycznych opracowań od tego zastrzeżenia właśnie się zaczyna. „Modernizm jest pojęciem, którego niemal każda próba określenia prowadzi w konsekwencji do sprzeczności z inną charakterystyką”¹ – pisze autorka książki dotyczącej zjawiska współczesnego powrotu modernizmu, którego symptomem jest także prezentowana rozprawa.

Terminologiczny zamęt w odniesieniu do pojęcia modernizmu nie jest bynajmniej niczym nowym. Przytoczony powyżej w charakterze motta cytat z *Pałuby* wskazuje na to, że Karol Irzykowski już w 1898 roku zdawał sobie sprawę z płonności definicyjnych zakusów w odniesieniu do prądów artystycznych. Od tamtej pory tego typu głosy powtarzały się regularnie. Jak zauważa Tomasz Cieślak-Sokołowski:

[...] warto zatem zwrócić uwagę na paradoksalny charakter sytuacji, w której rozciągnięte w całym wieku XX – to słabnące, to nasilające się – narzekania na „niejasność” (Jan Mukařovsky w roku 1935), „niemożliwość” (Monroe K. Spears w roku 1970), „jałowość” (Perry Anderson w roku 1984) kategorii „modernizmu” zupełnie nie powstrzymują w ostatnich latach żywotności tego terminu, potwierdzonej zarówno w badaniach szczegółowych, jak i w wysiłkach instytucjonalnego ich zabezpieczenia².

Wydaje się jednocześnie, że sytuacja ta jest w pewnym sensie nieunikniona i stanowi odwieczny rewers wszelkich prób systematyzacji zjawisk estetycznych. W tym kontekście nie sposób nie zgodzić się z Susan Stanford Friedman, która zwracając uwagę na konstruk-

¹ T. Pękała, *Moda i wieczność modernizmu*, w: *Powrót modernizmu?*, red. T. Pękała, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 7.

² T. Cieślak-Sokołowski, *Nowe modernizmy. Mapa debat*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44), s. 14–15.

cjonistyczną aktywność badacza, pisała, że „tworzenie definicji to proces fikcjonalizacji, choć często brzmią jak racjonalna kategoryzacja”³. Jeszcze dobitniej w tej kwestii swoje poglądy wyraził Brian McHale:

Nie istnieje gdzieś na świecie coś takiego jak „postmodernizm”, tak jak nigdy nie istniał w nim renesans lub romantyzm. Wszystko to fikcje historycznoliterackie, dyskursywne artefakty, konstruowane bądź przez współczesnych pisarzy i czytelników, bądź przez historyków literatury. A skoro są to raczej konstrukcje dyskursywne niż realnie istniejące przedmioty, to możliwe jest ich konstruowanie na różne sposoby [...], z których żaden nie jest mniej prawdziwy od innych, albowiem w ostateczności są one fikcjami⁴.

Pogląd McHale’a, właściwy postmodernistycznemu dyskursowi, z którego się wywodzi, to najmocniejszy wyraz definicyjnego sceptycyzmu. Gdybyśmy zbytnio wzięli sobie do serca powyższą radykalną deklarację naukowego relatywizmu, musielibyśmy porzucić wszelką aktywność kategoryzacyjną i systematyzującą. Warto jednak zauważyć, że sam McHale nie był jej wierny, skoro w swojej książce starał się przekonać czytelnika o fundamentalnej różnicy, która jego zdaniem oddziela powieść modernistyczną (zorientowaną epistemologicznie) od powieści postmodernistycznej (kładącej nacisk na problemy ontologii). Jak się bowiem okazuje, świadomość fikcjonalnego (albo raczej – społecznie konstruowanego) charakteru pojęcia modernizmu nie umniejsza jego użyteczności – wciąż może stanowić ono dobre narzędzie opisu realnych procesów kulturowych oraz będących ich efektem dzieł artystycznych. Ostatecznym celem naukowym aktywności badawczej nie jest wszak nominalistyczna potrzeba jednoznacznego ustalenia zakresu pojęciowego terminu „modernizm”, a próba lepszego zrozumienia wybranych artefaktów kultu-

³ S. S. Friedman, *Wędrowki po definicjach. Znaczenie terminów „nowoczesny”/ „nowoczesność”/ „modernizm”*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44), s. 117.

⁴ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominy*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 337–338.

rowych i warunkujących je dyskursów. W związku z tym kryterium „prawdziwości” danej teorii powinniśmy zastąpić raczej próbą rozstrzygnięcia jej „skuteczności”. Takie spojrzenie postulował Marcin Adamczak, w odniesieniu do teorii aktora-sieci Brunona Latoura przekonująco pisząc o tekście naukowym jako performatywnym komunikacie, ocenianym na podstawie jego perswazyjności:

W perspektywie tej teorii nie przeprowadza się falsyfikacji i rozstrzyga, czy tekst osiąga ostateczną czy jedyną prawdę o danym fragmencie rzeczywistości, czy też nie. Postrzega się tekst w perspektywie jego skuteczności, perswazyjności, posiłkując się w odniesieniu do niego najczęściej trzema metaforami, mianowicie tekstu jako fortecy, jako baśniowej próby bohatera lub jako drużyny piłkarskiej. Jest on widziany raczej jako budowanie sieci powiązań między koncepcjami, badaczami, argumentami, jako mobilizowanie sieci sojuszników (cytatów, odwołań, innych autorów, tytułów, koncepcji, nazwisk), a miarą wartości tekstu jest siła wiązań między nimi sprawiająca, iż potrafi (bądź nie) ochronić się przed potencjalnymi atakami⁵.

Przywołuję ten fragment, gdyż mając świadomość powyższych ograniczeń i niebezpieczeństw definicyjnych poczynań, nie stawiam sobie za cel ostatecznego wyjaśnienia będących przedmiotem tej rozprawy problemów ani całościowego oglądu omawianych zjawisk. Prezentowany rozdział nie jest zatem próbą podsumowania całego piśmiennictwa dotyczącego artystycznego (czy choćby filmowego) modernizmu ani tym bardziej wypracowania własnej, całkowicie oryginalnej definicji. Zamiast tego, nawiązując do przywołanej przez Adamczaka metafory, będę na dalszych stronach zbierał możliwie skuteczną „drużynę piłkarską”, która, jak wierzę, pomoże mi w przekonujący sposób uzasadnić moje diagnozy kina polskiego i osadzić je w szerszej tradycji badań nad artystycznym, literackim oraz filmowym modernizmem. Ambicją poniższego rozdziału nie jest bowiem zdefiniowanie, ale raczej zoperacjonalizowanie tego pojęcia, a więc określenie sposobu, w jaki będę się nim posługiwał na potrzeby tej

⁵ M. Adamczak, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 250–251.

książki, oraz wskazanie, z jakiego dziedzictwa i z jakiej terminologii będę czerpał.

Za programową deklarację mogą mi posłużyć słowa Irvinga Howe'a, którego również trapił definicyjny sceptycyzm. We wstępie do redagowanego przez siebie zbioru esejów poświęconych literackiemu modernizmowi pisał on:

Nie będę nawet starał się dostarczyć zgrabnej, gładkiej syntezy tego, czym modernizm może być, gdyż ani nie posiadam takiego całościowego wyobrażenia, ani nie uważam, żeby to było w ogóle użyteczne. Poniższe rozważania to porozrzucane fragmenty i skrawki, seria notatek, które [...] chętnie czerpią z pism wielu innych badaczy. Skoro modernizm jest zjawiskiem bliskim nam czasowo, a być może nawet wciąż jeszcze żywym, najważniejsze to nie być „definitywnym”, co zresztą z natury rzeczy jest wielce nieprawdopodobne, ale utrzymać idee w ruchu, a sam temat wciąż żywy⁶.

Słowa te wskazują, że zarówno nieunikniona względność humanistycznych rozstrzygnięć, jak i specyficzna natura modernizmu uniemożliwiają jednoznaczną definicję. Spośród wielu historycznokulturowych terminów jest on jednym z najbardziej wieloznacznych i, jak postuluje Howe, wieloznaczności tej nie tylko nie sposób wyeliminować, ale nawet należy ją podtrzymywać jako gwarancję żywotności zjawiska. Istnieją bowiem różne, konkurujące ze sobą teorie nowoczesności i modernizmu, które nigdy nie mogą zostać uzgodnione – uzupełniają się lub kwestionują wzajemnie, będąc mniej lub bardziej przydatnymi oraz przekonującymi w danych kontekstach.

Odpowiednio pogłębiona i zniuansowana próba określenia sposobu rozumienia modernizmu powinna uwzględniać powyższe fakty, a także wyrażać świadomość, że „jednym z oczywistych zagrożeń, które prowokują takie terminy, jak modernizm czy postmodernizm, jest to, że mają one skłonność do zaciemniania heterogenicznej, wewnętrznie skonfliktowanej lub nawet sprzecznej natury

⁶ I. Howe, *The Idea of the Modern*, w: *The Idea of the Modern*, ed. I. Howe, Horizon Press, New York 1967, s. 12.

szerokich tendencji, które mają nazywać⁷. Z tego powodu, za sugestią Chany Kronfeld, należy odejść od prób jednoznacznej definicji na rzecz „konceptualnych map tendencji”⁸, a więc pomyśleć o modernizmie i różnych jego przejawach w duchu Wittgensteinowskiego konceptu podobieństwa rodzinnego – sieci pokrewnych ze sobą zjawisk i tendencji, których jednak nie da się objąć jedną wyczerpującą definicją ani wyznaczyć dla nich jednej obowiązującej genealogii. W dalszych partiach tekstu postaram się zatem narysować główne parametry i obszary wyznaczające granice mojej własnej mapy filmowego modernizmu, która pozwoli na poruszanie się po trudnym terenie polskiego (i światowego) kina artystycznego oraz odnajdywanie w nim znaczących przejawów późnego modernizmu. Warto przy tym zauważyć, że mapa ta stanowi zaledwie cząstkę szerszego obrazu, jest niczym pojedyncza kartka wyrywana z atlasu światowego modernizmu filmowego – atlasu, który wciąż ma wiele białych plam i nieznanych lądów do zbadania.

Jednocześnie, pisząc o kinie, należy pamiętać, że nawet najszerzej pomyślany modernizm filmowy nie jest samodzielny zjawiskiem kinematograficznym, a raczej wyrażającym się także przez to medium szerszym procesem kulturowo-artystyczno-filozoficznym. Siłą rzeczy więc próba wyjaśnienia fenomenu modernizmu w kinie będzie wymagała sięgnięcia do innych dyscyplin, w których termin ten funkcjonuje (i bardzo często ma dużo dłuższą tradycję, a przez to i bardziej rozbudowane narzędzia, zniuansowane definicje i sposoby aplikacji ich do praktyki analitycznej). Punktem wyjścia będą dla mnie zwłaszcza rozwijające się w ostatnich latach tzw. nowe studia modernistyczne (*New Modernist Studies*), których przedstawiciele, głównie literaturoznawcy, postawili sobie za zadanie odświeżenie debaty nad modernizmem i uzupełnienie jej o najnowsze trendy badawcze.

⁷ D. Holloway, *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Greenwood Press, Westport 2002, s. 1.

⁸ Ch. Kronfeld, *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, University of California Press, Berkeley 1996, s. 21.

Otwarty projekt modernizmu – nowe studia modernistyczne

Wspomniana powyżej badawcza trudność doprowadziła do sytuacji, w której dzieje pojęcia modernizmu są równie skomplikowane, co losy artystycznego zjawiska, które ma ono denotować. Można mówić nawet o dwóch równoległych procesach – rozwoju sztuki modernistycznej, która nieustannie ewoluując, zmieniała się na przestrzeni dekad, przechodziła przeobrażenia, kryzysy i powroty, a także rozwoju studiów nad modernizmem, które również miały własną dynamikę, swoje triumfy i porażki, zwroty akcji i punkty kulminacyjne. Świadomość labilności tej dyscypliny miał Frank Kermode, który już w połowie lat sześćdziesiątych pisał, że „dokumentowanie historii modernizmu było inne dwadzieścia lat temu i będzie inne za dwadzieścia lat”⁹. Słowa te są równie prawdziwe ponad pół wieku później.

Modernizm jako termin artystyczny i historycznoliteracki był jednym z głównych bohaterów toczonej w USA powojennej debaty w kręgu tzw. nowej krytyki (*New Criticism*), kiedy to doczekał się licznych opracowań na wielu różnych gruntach, jego naczelnymi teoretykami byli zaś m.in. Theodor W. Adorno, Clement Greenberg czy wspomniany Kermode. Choć historia użycia pojęcia jest oczywiście znacznie dłuższa (z czego postaram się zdać sprawę w dalszych partiach tekstu), to wtedy ostatecznie ukształtował się podstawowy zestaw terminów, definicji i dzieł do dziś wyznaczających pole badań nad modernizmem. W następnych dekadach, wraz ze zmianą intelektualnych trendów, modernizm popadł w niełaskę, a nawet stał się czarnym charakterem w literaturoznawczych rozstrzygnięciach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy to poststrukturalistyczna krytyka odrzucała go jako elitarystyczny, opresyjny projekt stojący na straży tradycyjnego kanonu i umacniający hegemoniczny imperializm normatywnych dyskursów, rozbijanych wówczas z zapałem przez rodzące się studia genderowe czy postkolonialne, a także inne dyskursy mniejszościowe¹⁰. Za znak czasów mogą uchodzić przywoływane dziś niezwykle chętnie słowa Jürgena Habermasa,

⁹ F. Kermode, *Modernisms*, w: tenże, *Continuities*, Routledge, New York 2015, s. 28.

¹⁰ Zob. T. Cieślak-Sokołowski, dz. cyt., s. 20.

który w 1980 roku lamentował nad przedwczesnym jego zdaniem porzuceniem tego paradygmatu pod presją myśli ponowoczesnej, nazywając go „niedokończonym projektem”¹¹.

Mając na uwadze powyższe procesy, jeszcze ćwierć wieku temu nikt nie spodziewał się rychłego powrotu zainteresowania artystycznym modernizmem. Tymczasem od początku nowego stulecia wyłania się on jako jeden z wiodących tematów globalnego zwrotu w studiach literaturoznawczych. Fala zainteresowania wzbierała powoli od lat dziewięćdziesiątych, ale jej kulminacja, pozwalająca mówić o triumfalnym powrocie modernizmu do literaturoznawczej (a w drugim rzędzie także filmoznawczej) debaty, przypada na ostatnią dekadę¹². Przedstawiciele nowych studiów modernistycznych wracają do dawno – wydawałoby się – zapomnianych problemów związanych z definicją modernizmu, proponując odmienne rozstrzygnięcia i wzniecając nowe spory teoretyczne. Co istotne, owa reorientacja obejmuje też polskie piśmiennictwo naukowe, w którym przez długi czas pokutowało bardzo wąskie rozumienie modernizmu, utożsamianego wyłącznie ze zjawiskami artystycznymi przełomu XIX i XX wieku, na naszym gruncie przejętymi pod postacią tzw. Młodej Polski¹³. Oczywiście tak zdefiniowany modernizm, potraktowany jako zamknięty okres w historii sztuki, zamiennik dla dekadentyzmu czy neoromantyzmu, z kinem nie ma nic wspólnego. Dzisiejsze spojrzenie na modernizm sięga jednak znacznie dalej.

Jak pisał w artykule o znaczącym tytule *Modernism After Postmodernity* Andreas Huyssen, „od czasu osłabnięcia debaty wokół »postmodernizmu« i wyłonienia się »globalizacji« jako naczelną ramy dla rozważań o współczesności, dyskursy nowoczesności

¹¹ Zob. J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 25–46.

¹² D. Mao, R. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. A. Kęsiak, M. Kęsiak, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44), s. 97–115.

¹³ Przyczyny oraz konsekwencje tego stanu rzeczy pokrótce tłumaczy Ryszard Nycz w rozdziale wstępnym książki poświęconej literackiemu modernizmowi w Polsce. Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 13–21.

i modernizmu przeżyły niezwykle powrót¹⁴. Pochodzący sprzed ponad dekady tekst niemieckiego badacza to oficjalne *welcome back* dla studiów nad modernizmem, choć jego autor zaznacza, że „oczywiście, jest to *welcome back* z elementem różnicy”¹⁵. Huyssen występuje przy tym przeciwko „upraszczającej linearnej chronologii moderny i postmoderny”¹⁶, wskazując na heterogeniczność i trwałość zjawiska, które współcześnie nie może już być postrzegane w dawny, monolityczny sposób. W podobnym duchu pisze Tomasz Majewski, przekonując, że „wraz z cofaniem się fali postmodernizmu, wyłaniają się z historycznego zapomnienia lokalne – etnicznie oraz genderowo zróżnicowane – modernizmy »poszczególne«. Zgodnie z ich narracyjną logiką, stają się one opowieściami o nowych lub wskrzeszonych modernizmach”¹⁷.

Studia nad modernizmem wracają zatem, ale z bogatszym dorobkiem, wyniesionym przede wszystkim z innych dziedzin, takich jak intensywnie rozwijające się w ostatnich kilku dekadach studia kulturowe i postkolonialne czy komparatystyka. Stają się próbą zrekonfigurowania i uporządkowania pola badań – odpowiedzią na skostnienie, ale i na proliferację różnych znaczeń, które przez dziesiątki lat narosły wokół terminu „modernizm”. Ich głównym wyzwaniem staje się podjęcie interdyscyplinarnych i syntetycznych prac teoretycznych, które zastąpią mnogość szczegółowych, niekompatybilnych ze sobą opracowań nową ramą pojęciową, pozwalającą przemyśleć cały termin i wrócić do podstawowych problemów związanych z jego definicją. Innymi słowy, ambicją nowych studiów modernistycznych stało się „modernizowanie modernizmu”¹⁸.

¹⁴ A. Huyssen, *Introduction: Modernism After Postmodernity*, „New German Critique” 2006, Vol. 33, No. 3, s. 1.

¹⁵ Tamże, s. 3.

¹⁶ Tamże, s. 1.

¹⁷ T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 1.

¹⁸ Zob. P. Nichols, *Modernising Modernism: From Pound to Oppen*, „Critical Quarterly” 2002, No. 2, s. 41–58.

Polega ono w pierwszej kolejności na odrzuceniu tych elementów tradycyjnego dyskursu modernistycznego, które zostały skompromitowane przez myśl ponowoczesną. Przemyśleniu uległa zwłaszcza wyższościowa optyka, stawiająca w centrum euroame-rykański kanon, zachodniocentryczny dyfuzjonizm i nowokrytyczny formalizm. W myśl najnowszych opracowań modernizm to nie linearny proces postępujący równomiernie bądź sekwencyjnie we wszystkich sferach kultury i obszarach geograficznych, ale wiele przenikających się trendów, rozwijających się w różnym stopniu i różnym tempie w poszczególnych dziedzinach i regionach świata – nie można więc mówić w jego przypadku o jakiegokolwiek jedności temporalnej ani przestrzennej. To zjawisko bardzo niejednorodne – polifoniczne, policentryczne, dialogiczne, wieloaspektowe i wielostylowe, dla którego nie znajdziemy obowiązującego zestawu dzieł modelowych, reprezentujących wszystkie cechy charakterystyczne tej formacji.

Dostrzegając i doceniając wieloaspektowość modernizmu, badacze związani z nowymi studiami modernistycznymi zauważają, że wymusza ona także proliferację podejść badawczych i metodologii. Ich celem nie jest najczęściej rozwianie wszelkich dotychczasowych wątpliwości, grożące uwięzieniem myśli w nowym kanonie cech lub dzieł, ale raczej wypracowanie narzędzi opisu modernizmu mimo jego nieredukowalnej wieloznaczności. Najczęściej dokonuje się to przez powrót do podstawowej kategorii, która stanowi fundament modernizmu, a więc zjawiska nowoczesności (w jego wymiarze społecznym, kulturowym, technologicznym, artystycznym itd.). To na jego podstawie buduje się późniejsze definicje, takie jak najbardziej skrótowa, sformułowana przez Susan Stanford Friedman, według której modernizm to po prostu „ekspresywny wymiar nowoczesności”¹⁹, czyli artystyczna reakcja na gwałtowne procesy modernizacyjne.

¹⁹ S. S. Friedman, *Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies*, „Modernism/Modernity” 2006, Vol. 13, No. 3, s. 432.

Za drugie hasło przewodnie *New Modernist Studies* można uznać „rozszerzenie”²⁰. Dokonuje się ono zarówno na płaszczyźnie metodologicznej, przez sięganie po nowe narzędzia teoretyczne, jak i przez daleko bardziej inkluzywne skonceptualizowanie przedmiotu badań – w planie temporalnym (włączając w obszar badań późniejsze, także najnowsze przejawy modernizmu artystycznego) oraz geograficznym (obejmującym niezachodnie modernizmy), jak też wertykalnym (uwzględniając odmienne tradycje, takie jak kultura wernakularna czy marginalizowane wcześniej typy tekstów i grup społecznych w obrębie „wysokiego” modernizmu). Powołując się na tego typu argumenty, Ryszard Nycz postulował potrzebę przyjęcia „szerokokresowej” definicji modernizmu²¹. Trendy te pozwalają spojrzeć na modernizm artystyczny nie jako na skończony, zamknięty w ściśle określonych ramach definicyjnych okres historyczny, ale jako na żywotny kulturowy wyraz nowoczesności, historycznie i geograficznie zmienny, przyjmujący różne kształty i równoległe ścieżki – niektóre już wyczerpane, ale inne rozwijające się do dziś. Wzmógł namysł w tych obszarach sprawił, że zaledwie kilka lat temu Friedman mogła określić „studia nad modernizmem jako żywy, oddychający organizm”²².

Warto dodać też, że współcześnie ów organizm ma również swój wymiar instytucjonalny, wyrażający się we wzmógłonych działaniach akademickich (kursach, stanowiskach i katedrach, grantach, seriach wydawniczych czy konferencjach naukowych). Jego najbardziej widocznym przejawem jest amerykańskie *Modernist Studies Association*, czyli założone w 1998 roku stowarzyszenie badaczy modernizmu. Ma ono także swój „organ prasowy”, jakim stało się wydawane przez John Hopkins University Press pismo „*Modernism/Modernity*” – to na jego łamach toczą się najbardziej ożywione spory co do kierunku rozwoju nowych studiów modernistycznych. Choć debata ta dotyczy przede wszystkim obszaru literaturoznawstwa, to wiele jej efektów i konkluzji możemy odnieść również do filmu. W dal-

²⁰ D. Mao, R. Walkowitz, dz. cyt., s. 97.

²¹ R. Nycz, *Język modernizmu*, s. 9.

²² S. S. Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, Columbia University Press, New York 2015, s. 78.

szych partiach książki, przy podejmowaniu bardziej szczegółowych problemów (zwłaszcza związanych z globalnym, transnarodowym charakterem filmowego modernizmu), często będę powoływał się na prace powstające w obrębie *New Modernist Studies*. Na razie wystarczy powyższe pobieżne zarysowanie charakterystyki ruchu, dowodzące żywotności badań nad modernizmem, które przebijają się także coraz śmielej do polskiego dyskursu naukowego. To ważny kontekst, stanowiący naturalne zaplecze teoretyczne dla moich przemyśleń.

Potycki z definicjami – pierwsze rozstrzygnięcia

Pozostając w kręgu metateoretycznych rozważań, będących specjalnością nowych studiów modernistycznych, pierwszym istotnym dla dalszego wywodu krokiem definicyjnym, który chciałym poczynić, jest wskazanie dwóch zasadniczych ścieżek myślenia o modernizmie. Trzymając się przedstawionej wcześniej „piłkarskiej” metafory, można powiedzieć, że zanim przystąpimy do wybierania składu, musimy określić, na którą bramkę gramy. Innymi słowy, chciałym możliwie precyzyjnie wskazać pozycję, z której będę starał się dokończyć deklarowanej operacjonalizacji pojęcia modernizmu na użytek dalszych rozważań.

Susan Stanford Friedman, wspomniana już czołowa postać nowych studiów modernistycznych, przekonująco zarysowuje dwie główne, w znacznej mierze przeciwstawne, tradycje myślenia o modernizmie (i jego relacji z szerszym pojęciem nowoczesności), które wykształciła XX-wieczna humanistyka. W największym uproszczeniu możemy nazwać je ścieżką społeczno-politologiczną oraz ścieżką artystyczno-kulturową, ich odmiennosc jest zaś świadectwem różnych genealogii – powstały wszakże na gruncie różnych dyscyplin, we względnej izolacji od siebie. W celu ich obrazowego przedstawienia Friedman opisuje wyobrażoną (ale prawdopodobną) rozmowę potencjalnego socjologa zajmującego się pojęciami nowoczesności i modernizmu oraz krytyczki kultury pracującej naukowo z tymi samymi terminami.

Socjolog tłumaczy swojej interlokutorce: „[...] modernizm to państwowe planowanie. Modernizm to system totalizacji i centralizacji. Modernizm to racjonalne schematy oświecenia. »Postęp« – »Nauka« – »Rozum« – »Prawda«. Modernizm to ideologia post-renesansowej nowoczesności – ideologia podboju”²³. Jego tezy lakonicznie streszczają bogaty dorobek nauk społecznych w tej materii, łączących modernizm ze zjawiskiem nowożytnej modernizacji społecznej i technologicznej, racjonalizacji, laicyzacji, umasowienia i kontroli. To linia m.in. Maxa Webera, Anthony’ego Giddensa czy Jamesa C. Scotta, w sztuce najczęściej aplikowana do opisu modernistycznej architektury.

Jego dyskutantka jest tymczasem również przekonana do swoich racji, wyjaśniając, że modernizm to „zerwanie z przeszłością, z tradycją, ciągłością i porządkiem. To uścisk z chaosem. To kryzys reprezentacji, fragmentacja, wyobcowanie. To nieokreśloność, zerwanie z pewnikami – materialnymi i symbolicznymi. To poetyka nowoczesności – zmiany”²⁴. Także jej sądy znajdują poparcie w przepastnej literaturze przedmiotu, która modernizm utożsamia z artystycznym eksperymentem i estetyczną innowacją, wymierzoną dokładnie w te same aspekty nowoczesności, które socjolog uważał za szczyt modernizmu – w racjonalizację, obiektywizm, umasowienie i porządek. W tej optyce modernizm nie stanowi kulminacji oświeceniowych postulatów, ale właśnie ich najostrejszą krytykę, wynoszącą do rangi artystycznej wartości subiektywizm, niejednoznaczność i zmienność, dominujące w modernistycznej literaturze czy sztukach plastycznych. To linia m.in. Theodora W. Adorna, Clementa Greenberga i Astradura Eysteinsona.

Aby wzmocnić jeszcze poczucie obcowania z „krytyczną Wieżą Babel”, Friedman zestawia ze sobą w parę cytaty uznanych badaczy, reprezentujących obie te odmienne ścieżki. Stanowią one jaskrawe świadectwo całkowicie przeciwstawnych przekonań co do natury modernizmu – ruchu, w którym Malcolm Bradbury i James McFarlane dostrzegają pochwałę chaosu, Anthony Giddens zaś synonim

²³ S. S. Friedman, *Wędrowki po definicjach*, s. 119.

²⁴ Tamże.

organizacji i porządku; w którym jedni widzą krytyczny sprzeciw wobec idei postępu, drudzy jej najdoskonalszą realizację itd.²⁵ Jak więc widać, obie strony sporu mają za sobą bardzo silne „drużyny”, a opozycji wzniesionej między różnymi dziedzinami, z których się one wywodzą, nie zdołała wobec tego znieść współczesna interdyscyplinarność. Mieszanie się różnych naukowych tradycji i optyk oraz wzajemne inspiracje silnie pracują na rzecz spotkania odmiennych metodologii, ale oba pokrótce zarysowane obozy – „społeczno-politologiczny” oraz „artystyczno-kulturowy” – choć wzajemnie na siebie wpływają, to wciąż cechują się względną odrębnością, zapewniając alternatywne tradycje nazewnicze, narzędzia badawcze i sposoby myślenia o nowoczesności i jej kulturowych przejawach. Co szczególnie ważne dla prezentowanej rozprawy, różnice te wyraźnie przekładają się także na filmoznawcze badania nad modernizmem, podzielone wzdłuż podobnych linii demarkacyjnych.

W myśl tego podziału możemy bowiem mówić również o ścieżce „socjologizującej” w badaniach nad relacjami kina i nowoczesności. Ujmuje ona kino w pierwszej kolejności jako wynalazek epoki masowej, część szerokiego procesu modernizacji technologiczno-społecznej przełomu XIX i XX wieku. W tym ujęciu film zdradza swoje modernistyczne proweniencje przede wszystkim jako nowoczesna praktyka kulturowa, rozwijająca się dzięki procesom (i wspierająca je) mechanizacji produkcji estetycznej, globalizacji, urbanizacji, masowej konsumpcji czy znoszenia granic między niskim i wysokim²⁶. Stanowi najdoskonalszy wyraz zjawiska przemysłowej nowoczesności jako sztuka konsumpcyjna wytwarzana dla homogenizującej się globalnej publiczności (głównie miejskiej) przy użyciu ustandaryzowanego, fordowskiego modelu produkcji dzięki kapitalistycznej organizacji pracy i akumulacji kapitału. Właśnie tymi argumentami posługuje się Miriam Bratu Hansen, która przekonuje, że „klasyczne Hollywood może być postrzegane jako praktyka kulturowa, odpowiadająca doświadczeniu nowoczesności – jako wytworzony prze-

²⁵ Tamże, s. 119–123.

²⁶ Zob. *Cinema and the Invention of Modern Life*, eds. L. Charney, V. R. Schwartz, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995.

mysłowo, oparty na masowości, wernakularny modernizm²⁷. W tak zarysowanej optyce, kojarzącej modernizm z procesem modernizacji, paski z komiksami, plakat, kieszonkowa powieść kryminalna czy sowieckie musicale socrealistyczne są równie (a może nawet bardziej) nowoczesne niż powieści Marcela Prousta, poezja Thomasa Stearnsa Eliota, rzeźby Auguste'a Rodina czy filmy Michelangela Antonioniego, które możemy uznać za konserwatywne, bo wzmacniające tradycyjne podziały na sztukę niską i wysoką czy romantyczne wyobrażenie artysty jako wybitnej twórczej indywidualności.

Te ostatnie artefakty będą za to fetyszizowane w drugiej linii badawczej, która odwołuje się do idei wysokiego modernizmu i wyobrażenia twórczości kulturowej jako sfery artystycznej autonomii, poszukiwania specyfiki medium oraz wyrażającej się w dziele podmiotowości i indywidualnej ekspresji twórczej. To nie tylko muzyka dodekafoniczna czy malarstwo abstrakcyjne, lecz także kino Ingmara Bergmana, Miklósa Jancsó, Alaina Resnais'go czy Andrieja Tarkowskiego – świadomie kwestionujące klasyczne reguły dramaturgii i narracji, zdające sprawę z kryzysu podmiotowości i reprezentacji oraz pozostające w ciągłym kontakcie z przemianami w powojennej sztuce przez odniesienia do formalistycznych eksperymentów literatury, dramatu czy sztuk plastycznych tego okresu. Ono również stanowi bezpośrednią reakcję na procesy doby nowoczesności, ale jest to raczej reakcja krytyczna – opisująca wielkomięską alienację, kryzys wartości duchowych, powojenny egzystencjalizm czy sprzeciw wobec mechanizmów utowarowienia sztuki. To zatem kino zamierzenie elitarne, starające się utrzymać rozróżnienie na sztukę popularną (choć w nieunikniony sposób stanowiące jej część i czerpiące z niej chętnie) i wyższą, wciągające w intelektualny dyskurs i wymagające rozległych kompetencji kulturowych.

Znaczenie tych pozornie abstrakcyjnych modeli teoretycznych dla moich dalszych rozważań uwidoczni się najlepiej, gdy postaramy się wyobrazić je sobie w zastosowaniu. Nie tylko wskazują one bowiem na odmienne metodologie i aspekty badań nad kulturowy-

²⁷ M. B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, w: *Rekonfiguracje modernizmu*, s. 244.

mi artefaktami, jakimi są filmy, lecz także skutkują definicjami czy rozstrzygnięciami, które są nie tyle inne, co wprost przeciwstawne. Zrobmy więc hipotetyczny rekonesans pola badań, jakim jest „powojenny modernizm filmowy w Polsce”, na podstawie obu zarysowanych powyżej koncepcji.

Jeśli spróbujemy ustalić, co jest przedmiotem tak zdefiniowanego przedsięwzięcia, opierając się na pierwszej, „socjologizującej” optyce, to powinniśmy skupić się na zjawiskach powojennej modernizacji w wymiarze technologicznym i społecznym, forsowanej przez nowe, komunistyczne władze, a także roli, jaką w tych założeniach miało odgrywać kino. W centrum naszych zainteresowań znalazłyby się projekty kinofikacji, scentralizowana organizacja produkcji, dystrybucji i wyświetlania, mechanizmy komunikacji masowej (zwłaszcza w zakresie propagandy), wreszcie kino jako narzędzie przemian społecznych i pas transmisyjny dla pożądaných postaw obywatelskich i politycznych. Innymi słowy, przyjmując powyższe założenia, w badaniach nad powojennym modernizmem w polskim kinie powinniśmy zająć się przede wszystkim procesem organizacji kinematografii w pierwszych latach po wojnie oraz ich estetycznymi oraz myślowymi wzorcami, jakich dostarczał realizm socjalistyczny. Socrealizm może przy tym uchodzić, w sensie socjologicznym, za ściśle nowoczesny projekt – szczyt modernizacyjnych wysiłków komunistycznego państwa, związanych z centralnym planowaniem, standaryzacją i egalitaryzacją wartości estetycznych oraz ich transformatywną, utylitarną misją.

Tymczasem, jeśli spojrzymy na ten sam fenomen przez pryzmat drugiej zaprezentowanej teorii, obraz modernizmu w polskim kinie będzie zgoła inny. W tym ujęciu socrealizm zostanie spozycjonowany jako przystosowany do społeczno-politycznych realiów bloku wschodniego wariant hollywoodzkiego klasycyzmu, a tym samym także kontynuacja reguł XIX-wiecznego realistycznego przedstawiania, zaś jego zadekretowanie i scentralizowanie oraz podporządkowanie funkcji dydaktycznej i propagandowej jako przejaw państwowego przemysłu kulturalnego, odartego z artystycznego indywidualizmu, ustanawiającego schematyzm kosztem autorskiej, subiektywnej ekspresji. Innymi słowy, socrealizm jawi się tu jako

nowe wcielenie konserwatywnego akademizmu, a więc największy wróg modernistycznej sztuki, która może zaistnieć tylko przez odrzucenie (lub autorskie przeformułowanie) jego naczelnych zasad. Punktem startowym tak pomyślanego modernizmu w polskim kinie będzie naturalnie Szkoła Polska, wprowadzająca na ekrany niejednoznaczność, subiektywizm i eksperymenty narracyjno-wizualne.

Być może da się opisać oba te „modernizmy” w jednym studium, np. przez równoległe poprowadzenie konkurencyjnych narracji w celu pokazania złożoności modernistycznego dyskursu albo nawet przyjęcie dostatecznie szerokiej definicji nowoczesności, która pomieściłaby w sobie sprzeczne, wydawałoby się, podejścia. W prezentowanej książce, wskazując na potencjalną płodność obu ścieżek w rozważaniach nad polskim kinem, w pełni świadomie skupiam się jednak na drugiej tradycji, utożsamiającej filmowy modernizm z kinem artystycznym i autorskim. Od tej pory stosowany przeze mnie termin „modernizm” będzie zatem odnosił się przede wszystkim do sztuki autorefleksyjnej, eksponującej subiektywność i formalną innowację, których przejawów będę szukał w rodzimej kinematografii. Nie oznacza to, że refleksja dotycząca nowoczesności pojętej na sposób społeczny zostanie przeze mnie całkowicie pominięta, ale w przypadku badania fenomenu tak złożonego i obrosłego licznymi dyskursami o własnej tradycji i dynamice nieunikniony jest pewien redukcjonizm.

Dążąc do skonstruowania możliwie szeroko zakrojonej ramy definicyjnej wobec rozważań na temat filmowego modernizmu, swój wywód oprę zatem na trzech fundamentach, traktowanych jako wzajemnie dopełniające się spojrzenia na wieloaspektowy fenomen powojennego kina artystycznego. Modernizm będzie mnie więc interesował, po pierwsze, jako artystyczny wyraz kulturowej i filozoficznej nowoczesności, po drugie, jako fenomen historycznofilmowy – system narracyjno-stylistyczny, skonstruowany jako opozycja dla modelu kina klasycznego – po trzecie wreszcie, jako fakt społeczno-ekonomiczny, mający swoje oparcie w kształtujących go instytucjach i dyskursach.

Twarze nowoczesności

*Nie staraj się być nowoczesny.
To jedyna rzecz, która – cokolwiek byś nie uczynił –
niestety cię nie ominie.*
Salvador Dalí, *Dziennik geniusza*

Pierwszym ważnym krokiem na drodze do pełniejszego zrozumienia XX-wiecznego modernizmu artystycznego jako kulturowej reakcji na procesy nowoczesności w sposób naturalny staje się zwrócenie baczniejszej uwagi na to ostatnie pojęcie. Poruszając się bowiem wyłącznie wśród kategorii wypracowanych na gruncie historii sztuki i estetyki, niemożliwe będzie odnalezienie punktów wspólnych w szerokim wachlarzu realizacji artystycznych, rozciągającym się od impresjonizmu po abstrakcyjny ekspresjonizm w malarstwie, od powieści Josepha Conrada i sztuk Antona Czechowa po *nouveau roman* w literaturze, od symfonii Dymitra Szostakowicza po serializm w muzyce i od radzieckiej szkoły montażu po filmy Theodorosa Angelopoulosa w kinie. Wszystkie one są uważane za istotne przejawy artystycznego modernizmu, choć przecież powstały w bardzo różnych kontekstach, posługują się zupełnie innymi środkami wyrazu i kodami kulturowymi.

Zgodnie zatem z wcześniejszymi rozstrzygnięciami modernizm powinien być rozumiany możliwie szeroko – nie tyle jako zestaw chwytów stylistycznych i formalnych stosowanych w poszczególnych dziedzinach sztuki, ile jako artystyczny wyraz świadomości epoki, zakorzeniony głęboko także w panujących stosunkach społecznych i filozofii kultury. Jak pisze Ryszard Nycz, modernizm ma

[...] wspólne dążenia podstawowe, przenikające możliwie do wszystkich „sektorów” kultury modernistycznej i naznaczające piętnem tego samego „ducha czasu” najrozmaitsze formy ludzkiej działalności. Odkrywanie modernizmu oznacza tu zatem przede wszystkim odkrywanie jego „jedności w różnorodności”; odsłanianie paradygmatycznych cech i reguł kultury modernistycznej, których konkretne konfiguracje warunkują poszczególne procesy twórczej aktywności, w tym zwłaszcza

kluczowy dla modernizmu imperatyw inwencyjności; tworzenia/odkrywania nowego²⁸.

Z punktu widzenia studiów nad filmem szczególnie istotne jest to, że owe „wspólne dążenia podstawowe” oraz „paradygmatyczne cechy i reguły kultury modernistycznej” zaczęły formować się w drugiej połowie XIX wieku (a swoimi korzeniami sięgają znacznie dalej), zanim jeszcze bracia Lumière, Thomas Edison i inni pionierzy kinematografii podjęli prace nad technologiami projekcji ruchomych obrazów. Gdy w kinie początku XX wieku dopiero kształtował się model integralności narracyjnej, z którego w latach dwudziestych XX wieku wyłonił się zarówno dominujący, klasyczny model opowiadania, jak i pierwsze kontrpropozycje dla niego, modernizm był już zjawiskiem ugruntowanym i bardzo rozległym w kulturze europejskiej (i nie tylko). Starając się więc zdefiniować kino modernistyczne jako ukształtowaną historycznie, zinstytucjonalizowaną praktykę artystyczną, stanowiącą alternatywne wobec komercyjnego kina głównego nurtu możliwości, w pierwszej kolejności należy wskazać na jego pozafilmowe źródła.

Zgodnie z powyższymi zapowiedziami należy zatem zacząć od pojęcia stojącego u źródeł artystycznej moderny, czyli nowoczesności, traktowanej jednak nie tylko jako proces techniczno-społecznej modernizacji – sekularyzacji, industrializacji czy politycznej reorganizacji nowożytnych społeczeństw. Równie istotne są bowiem jej filozoficzne podstawy, dostrzegalne na poziomie konkretnych obiektów kulturowych, stanowiących artefakty szeroko pojętej nowoczesności, a także – co równie istotne – dyskursów, które owe obiekty kształtują i legitymizują. Zamiast mówić o nowoczesności jako pewnej epoce warto raczej mówić o IDEI nowoczesności – kulturowej i artystycznej świadomości, ujawniającej się z różnym nasileniem w określonych dziełach, nurtach i zjawiskach na przestrzeni dekad, a nawet wieków.

²⁸ R. Nycz, *Słowo wstępne*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 16–17.

Czynników konstytuujących tę świadomość jest zbyt wiele, by można było je tu całościowo opisać, dlatego skupię się na trzech aspektach nowoczesności, stanowiących w moim przekonaniu filozoficzno-kulturowe podglebie wszelkiej sztuki modernistycznej. Są to kolejno: wiara w estetyczny postęp i mit oryginalności; wyłonienie się nowoczesnej, samoświadomej podmiotowości; a także (auto)-krytycyzm i wewnętrzna polemiczność nowoczesności. Wszystkie one łączą się ze sobą i dopełniają wzajemnie, warunkując najważniejsze cechy modernistycznej estetyki, konstytutywne również dla jej filmowej realizacji. Choć zmienne w czasie, otwarte na interpretacje i przekształcenia, te szerokie ramy myślowe pozostały względnie stabilne aż do dziś, stanowiąc trwałe dziedzictwo estetycznej nowoczesności.

„Make it New!”, czyli modernizm jako tradycja nowości

Starając się naświetlić stojące za nią dyskursy, badacze nowoczesności (ang. *modernity*, fr. *modernité*) najczęściej zaczynają od nakreślenia etymologii i bogatej historii użycia tego terminu. Pozwalają one uhistorycznić i ukazać semantyczną złożoność pojęcia, które go dzieje sięgają znacznie głębiej niż do epoki oświecenia, traktowanej często jako punkt wyjścia wielu procesów charakterystycznych dla nowoczesności. Jürgen Habermas przywołuje łacińskie wyrażenie *modernus*, które już w V wieku naszej ery było używane dla różniczenia między świeżo ugruntowaną, nową chrześcijańską rzeczywistością a pogańską *antiquitas* – starożytnością²⁹. Te dwa splecione w dialektycznym uścisku terminy powracały przez wieki, wskazując na stałe napięcie między tym, co nowe, a tym, co dawne, choć w różnych epokach zmieniało się ich wartościowanie.

W sposób najbardziej kompleksowy kwestie te opisuje Matei Călinescu, tropiący kolejne użycia i przekształcenia słowa *modernus* od średniowiecza po początek XX wieku³⁰. Przez długi czas miało

²⁹ J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, s. 27.

³⁰ Zob. M. Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 13–92.

ono konotacje negatywne, zwłaszcza w zestawieniu z postrzeganymi jako nobilitujące terminami „antyczny” oraz „klasyczny”. Podobnie jak inni badacze, Călinescu jako punkt zwrotny wskazuje toczący się w XVII-wiecznej Francji tzw. spór starożytników z nowożytnikami (*querelle des Anciens et des Modernes*), który podważył oczywiste przez wieki przekonanie o doskonałości klasycznych wzorców estetycznych, wywyższając za to ideę postępu w sztuce. To wtedy także powstał rzeczownik „modernizm” (początkowo używany przez „starożytników” jako obelga).

Oczywiście daleka stąd droga do kształtującej się pod koniec XIX wieku sztuki modernistycznej, niemniej, jak pisze Călinescu, „w ten sposób ustanowiony został wzorzec literackiego i artystycznego rozwoju poprzez negację uznanych modeli smaku”³¹. Trudno przecenić wagę tego gestu, konstytuującego paradygmatyczny dla modernizmu sposób myślenia o artystycznym rozwoju jako nieustannym poszukiwaniu nowych środków ekspresji zamiast dążenia do idealnej realizacji tych już utrwalonych. Jak bowiem pisze Habermas, „*modernitas*, słowo o zmiennej treści, wyraża zawsze świadomość epoki, która ustosunkowuje się do starożytnej przeszłości, aby samej móc pojmować się jako rezultat przejścia od starego do nowego”³². Owa świadomość stanie się podstawą wszelkiej twórczości modernistycznej, która zawsze stara się przedstawić siebie jako nowatorską próbę zerwania ze skostniałymi wzorcami klasycznymi. Opozycja klasyczne–modernistyczne będzie wyznaczać także główną oś sporu w powojennym kinie.

Z wiary we własną deklarowaną nowoczesność i potrzebę odcierania się od przeszłości wywodzi się właściwy artystycznemu modernizmowi kult oryginalności, innowacji i niepowtarzalności artystycznej kreacji. Ważna jest w tym kontekście uwaga Călinescu, dla którego „jest jednak jasne, że idea nowoczesności mogła powstać jedynie w ramach określonej świadomości czasu, mianowicie CZASU HISTORYCZNEGO – linearnego i nieodwracalnego, płyną-

³¹ Tamże, s. 35.

³² J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, s. 27.

cego naprzód w sposób nieubłagany³³. W tym sensie modernizm artystyczny, mimo licznych dowodów krytycyzmu (a przynajmniej nieufności) względem społecznego i technologicznego postępu, stanowi ich logiczne uzupełnienie. Wszystkie one są owocem postrenesansowego, sekularnego postrzegania czasu, które ustanowiło poczucie nieuniknionej progresji historycznej. W XIX wieku ujawniało się ono w przekonaniu o naturalności i konieczności postępu w sferach tak różnych, jak polityka (George Wilhelm Friedrich Hegel), ekonomia (Karol Marks), technologia (Mikołaj Fiodorow), organizacja społeczna (Max Weber) czy biologia (Charles Darwin).

Modernizm artystyczny przenosi tę wiarę w postęp na grunt estetyki. Proces ten tłumaczy przytaczane powyżej słowa Ryszarda Nycza, który wyróżniał „kluczowy dla modernizmu imperatyw inwencyjności”. To właśnie dążenie do nowatorstwa (zwłaszcza na płaszczyźnie formalnej) stało się najczęściej przywoływaną przez badaczy cechą charakterystyczną modernizmu artystycznego, jego nieoficjalną dewizą stało się zaś słynne hasło Ezry Pounda „Make it New!”, rozumiane jako apel, który miał oryginalność wspierać i stymulować. Co szczególnie istotne, wiara w postęp sztuki (a nie tylko postęp za jej pomocą lub przez nią portretowany) musiała skutkować skupieniem się na medium, jego możliwościach, ograniczeniach i cechach charakterystycznych. Postęp był postrzegany w kategoriach odkrywania oraz coraz lepszej realizacji przyrodzonych możliwości danej sztuki. Clement Greenberg, wpływowy apologeta modernizmu, którego poglądy w znaczącym stopniu ukształtowały współczesne rozumienie tego terminu, pisał:

[...] to, co się stało z medium w każdej dziedzinie sztuki, uważam za najważniejsze dla początków modernizmu. Odświeżenie medium, bezpośrednio postrzegalnych środków, uczyniło z modernizmu odnowiciela jakości estetycznej³⁴.

³³ M. Călinescu, dz. cyt., s. 12.

³⁴ C. Greenberg, *Początek modernizmu*, w: tenże, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 66.

Naturalną konsekwencją tak pojętego nastawienia na samoświadomość medium był oczywiście formalizm (Greenberg pisał wprost o „potrzebie formalizmu”). Wyrażał się on przez niechęć do klasycznych kanonów estetyki, afirmację subiektywności i niepowtarzalności, obejmującej zarówno twórcę, odbiorcę, jak i dzieło oraz wiarę w możliwość ich wyrażenia za pomocą środków formalnych. Doprowadziło to Greenberga do stwierdzenia, że „modernizm definiuje się, w dłuższej perspektywie czasowej, nie tyle jako »kierunek«, a jeszcze mniej jako program, lecz raczej jako pewne nastawienie czy też tropizm skierowany w stronę wartości estetycznej”³⁵.

Ukierunkowanie na formę i specyfikę medium (a nie określoną tematykę czy jasno sprecyzowany światopogląd) tłumaczy poniekąd rozpiętość modernistycznych poszukiwań – zarówno między różnymi sztukami, jak i różnymi realizacjami tego paradygmatu w obrębie jednej z nich. Przyjrzyjmy się choćby malarstwu modernistycznemu pierwszych dekad XX wieku, kiedy to współlistniały (a do pewnego stopnia także rywalizowały ze sobą) takie postimpresjonistyczne tendencje, jak ekspresjonizm, surrealizm, futuryzm, dadaizm, abstrakcjonizm. Podobna sytuacja zaistnieje kilka dekad później w modernistycznym kinie, w których wyraźnie rozróżnialne będą odmienne szkoły narodowe, tendencje stylistyczne czy autorskie poetyki. W obydwu jednak przypadkach wszystkie te nurty, choć czasami skrajnie różne pod względem poszczególnych rozwiązań stylistycznych, na wyższym poziomie realizowały podobne przekonanie, definiując same siebie jako wspomniany przez Habermasa „rezultat przejścia od starego do nowego”, nierzadko podkreślany licznymi manifestami i pracami teoretycznymi. Jak pisał Fredric Jameson:

Siła imperatywu oryginalności i „czynienia nowym” (*make it New*), potężnej i głównej wartości Nowości jako takiej, od zawsze konstituowała podstawową logikę modernizmu, która odtwarza Schellingowską dynamikę nowoczesności w jej zdecydowanym wyrzeczeniu się

³⁵ Tamże, s. 57.

przeszłości w imię poszukiwania innowacji jako takiej i dla niej samej, co często może zdawać się pustym i formalistycznym fetyszem³⁶.

Istotnie, modernizm bywał niejednokrotnie oskarżany o pozbawiony treści formalizm, czego symbolem stał się wyrażający pragnienie autonomii sfery estetycznej ideał „sztuki dla sztuki”. Z czasem nabrał on negatywnych zabarwień, konotując wsobność, niezrozumiałość i nadmierną idiosynkratyczność dzieła. Tymczasem leżący u podstaw modernizmu formalizm był początkowo postrzegany jako szansa na zbudowanie autonomii sztuki jako artystycznej ekspresji i wyzwolenie jej spod imperatywu tematu oraz doraźnej użyteczności społecznej czy politycznej. Należy przy tym podkreślić, że to skupienie na estetyce nie oznacza unieważnienia wymowy dzieł modernistycznych, a raczej nakazuje, aby formalne eksperymentatorstwo stało się nośnikiem treści realizowanych na głębszym poziomie niż „temat” czy „przekaz”. Moderniści całą swoją twórczością wyrażają paradoksalne przekonanie, że sztuka tylko wtedy będzie w stanie powiedzieć coś ważnego o człowieku oraz świecie, w którym on żyje, jeśli w pierwszej kolejności skupi się na samej sobie.

Rozważając implikacje pojęcia nowoczesności jako odejścia od „starego”, nie sposób nie zwrócić uwagi na negatywny charakter większości definicji modernizmu. Pojęcie to pojawia się bowiem niemal zawsze w towarzystwie innych terminów, uważanych za przeciwstawne – „dawnego”, „klasycznego”, „realistycznego”. Według Irvinga Howe’a „modernizm musi być definiowany w odniesieniu do tego, czym nie jest, jako uosobienie polemiczności, inkluzywna negatywność”³⁷. W XIX wieku ten negatywny punkt odniesienia tworzyła zwłaszcza sztuka akademicka i realistyczna, a w następnym stuleciu raczej kultura masowa i rozrywkowa, czyli także zjawiska ściśle nowoczesne, ale z punktu widzenia sztuki modernistycznej postrzegane jako kontynuacja tradycyjnych, konserwatywnych wartości estetycznych. Modernizm jako ruch negatywny rozumiał też Theodor W.

³⁶ F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002, s. 151.

³⁷ I. Howe, *The Decline of the New*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1970, s. 3.

Adorno, który wedle Jamesona „modernizm postrzega jako oryginalność w ciągle pogłębiającym się niesmaku dla tego, co konwencjonalne i przestarzałe, zamiast apetytu na to, co niezbadane i nieodkryte. Nacisk jest tu położony raczej na nudę, przed którą Baudelaire’owski *flâneur* ucieka, niż na nowość, której rzekomo namiętnie szuka”³⁸.

Definicja ta, podkreślająca negatywny punkt wyjścia zamiast zakładanego pozytywnego punktu dojścia, zdradza w istocie brak tego ostatniego. Poundowskie „Make it New!” konstituuje bowiem niemożliwy do zdefiniowania i tym bardziej zrealizowania *telos* modernizmu – wiarę w ciągłą innowację, w wieczne przełamywanie barier i poszukiwanie nowych technik. To wiara utopijna, pozbawiona choćby mgliście wyrażonego celu, zakładająca możliwość niekończących się innowacji i zerwań, które jednak nieuchronnie muszą zmienić się we własne powtórzenia. Sprzeczność tę dostrzegł Fredric Jameson, pisząc:

Każdy tekst więc „czyni nowe” we własnym zakresie; wyczuwalna sprzeczność między absolutnym poszukiwaniem nowości a nieuniknionym powtórzeniem, wiecznym powrotem tych samych gestów zerwania, powtarzanych wciąż i wciąż, nie unieważnia tej charakterystyki, a nawet dodaje jej hipnotycznego, nieustannie intrygującego i fascynującego czaru³⁹.

Być może to właśnie zdolność do podtrzymania i odtwarzania wiary w możliwość ciągłej innowacji estetycznej zadecydowała o żywotności artystycznego modernizmu, który nigdy nie mógł uznać się za spełniony. Zawsze był on zmuszony wytwarzać własne przeciwciała i szukać nowego przełomu. Paradoksalny charakter modernizmu znakomicie wyraża fraza Harolda Rosenberga, który w tytule jednego ze swoich esejów określił go jako „tradycję nowości”⁴⁰. Oksymoron ten dobrze opisuje zwłaszcza późną, powojenną fazę modernizmu, o której pisał Rosenberg. To wówczas awangarda doczekała się

³⁸ F. Jameson, dz. cyt., s. 127.

³⁹ Tamże, s. 125.

⁴⁰ H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959.

oficjalnego docenienia i instytucjonalizacji, wypracowała własny kanon, poważane autorytety oraz uznaną tradycję. Jest to właśnie paradoksalna tradycja nowości, której kanonizacja sprawiła, że modernistyczny eksperyment przestał być gestem antysystemowym, a stał się domyślnym elementem pola twórczości artystycznej. Jak pisze Habermas, „sama nowoczesność [...] tworzy sobie swoją klasycyzność – przecież bez wahania mówimy dziś o klasycznej modernie”⁴¹.

Akademicki i instytucjonalny triumf modernizmu stanowi jednocześnie gwóźdź do jego trumny, bowiem w sytuacji, gdy od artysty oczekuje się przekraczania granic i subwersji, rzeczwiśta transgresja jest już niemożliwa. Próba zamknięcia nurtu w ustabilizowanych ramach i użytecznych pojęciach świadczy niejako o jego martwocie. „To, że tak wielu wybitnych uczonych stawia sobie za zadanie próbę zdefiniowania modernizmu, może być znakiem, że okres ten dobiegł końca”⁴² – pisał Kermode. Poczucie wyczerpania możliwości radykalnych gestów zerwania przy jednoczesnej potrzebie ich ciągłego potwierdzenia i celebracji stanie się jednym ze znaków słabnięcia i starzenia się modernistycznego paradygmatu w dekadach powojennych. Będzie ono również podstawą późnego modernizmu, co wybrzmi w dalszych częściach książki.

O tym, jak ważna była modernistyczna wiara w oryginalność sztuki, świadczy również siła wstrząsu spowodowanego przez jej zakwestionowanie w myśli postmodernistycznej, która mitowi ciągłej innowacji przeciwstawiła pogląd o wyczerpaniu kultury. Ten temat także powróci pod koniec prezentowanego wywodu. Nie ulega przy tym wątpliwości, że mimo przypuszczanych z różnych stron ataków kult nowości i zrywania ze schematami promieniuje wciąż na dzisiejsze postrzeganie sztuki, w tym sztuki filmowej. Był on podstawą modernistycznego paradygmatu, napędzając również kino artystyczne lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

⁴¹ J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, s. 28.

⁴² F. Kermode, dz. cyt., s. 28.

Dramat wątpliwości – estetyczne peregrynacje nowoczesnego podmiotu

Wiara w ciągły postęp i innowację w dziedzinie sztuki, a wraz z nią pogłębiający się formalizm oraz krytycyzm względem tradycji, nie byłyby jednak możliwe, gdyby nie inny istotny komponent nowożytnej świadomości. Jest nim opisywane przez takich badaczy, jak Charles Taylor czy Jürgen Habermas, wyłonienie się nowoczesnej podmiotowości (także podmiotowości twórczej), definiowanej przez indywidualizm, samoświadomość, autoironię i subiektywizm⁴³. Dla niemieckiego myśliciela stanowią one filozoficzną podstawę nowoczesności jako epoki, która „szuka pewności w samej sobie”⁴⁴ – zamiast ku zewnętrznym pewnikom i gwarantom sensu (zwłaszcza metafizycznym i boskim) kieruje się ku samej sobie w geście krytycznej introspekcji.

Tropiąc historię nowoczesnego podmiotu, Habermas udowadnia, że to, że nowoczesność postrzega samą siebie jako taką, wskazuje na pogłębienie samoświadomości epoki. „Pojęcie nowoczesności jest zatem oznaką nowoczesności jako takiej. Sam koncept nowoczesności jest bowiem nowoczesny i ustanawia oraz wyraża własne cele i dążenia”⁴⁵ – wtóruje mu Jameson. Znakiem nowoczesności nie jest więc wyłącznie gwałtowny postęp technologiczny, ale raczej wiara w ten postęp i refleksja nad nim. Podobnie w dziedzinie sztuki – to nie mnogość nowych rozwiązań estetycznych, ale świadomość i potrzeba ich nowości konstytuuje modernistyczną wrażliwość.

Samoświadomość epoki znajduje swoje odbicie w samoświadomości nowoczesnego podmiotu, łączącego w sobie skrajności. Z jednej strony subiektywizm i samoświadomość stanowią podstawę silnego, niezależnego podmiotu, przekonanego o własnej niepowtarzalności. Z drugiej jednak prowadzą one jednocześnie do wyobcowania, nieustannego zwątpienia, każącego kwestionować wszystkie

⁴³ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., PWN, Warszawa 2001; J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000.

⁴⁴ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, s. 9.

⁴⁵ F. Jameson, dz. cyt., s. 34.

zastane pewniki i poddawać refleksji własny proces myślowy. Zwątpienie, a także towarzyszący im relatywizm i wyobcowanie znajdują też swoje paralele w szerokim pejzażu kulturowo-społecznym przełomu XIX i XX wieku. Poczucie subiektywności i fragmentaryczności doświadczenia rzeczywistości może budować przełomowe odkrycia fizyki (zwłaszcza teoria względności i teoria kwantowa) czy psychiatrii (z freudowską psychoanalizą na czele, odsłaniającą istnienie w człowieku komponentu nieświadomego), a także zakwestionowanie filozoficznego idealizmu i racjonalizmu przez myślicieli, takich jak Friedrich Nietzsche czy później Henri Bergson. Okres międzywojenny i pierwsze dekady po drugiej wojnie światowej to również czas rozwoju i popularności egzystencjalizmu, który kształtował wizję człowieka jako podmiotu skazanego na wolność – obdarzonego wyborem i wolną wolą, ale osamotnionego i borykającego się z konsekwencjami tych wyborów. W tym kontekście Ryszard Nycz pisze, że w omawianym okresie „koncepty podmiotowości ukazane są w świetle modernistycznej antynomii odrodzenia indywidualizmu i kryzysu podmiotu”⁴⁶. Konsekwencją tego przesunięcia jest także nowy typ postawy artystycznej, która swoją praktyką tworczą zdaje sprawę z opisanych wyżej doświadczeń. Według Habermasa nowoczesna sztuka

[...] odzwierciedla doświadczenie zdecentrowanego Ja, „które zerwało wszelkie więzy i które nie potrafi żyć bez rozkoszy samouwielbienia”. Samourzeczywistnienie przez ekspresję staje się zasadą sztuki, występującej jako forma życia [...]. Rzeczywistość uzyskuje artystyczny wyraz, tylko gdy załamuje się we wrażliwej duszy – jest „tylko czymś, co prześwieca poprzez Ja”⁴⁷.

Wedle tej diagnozy sztuka modernistyczna nie jest wyłącznie zjawiskiem estetycznym, a raczej wyrazem nowoczesnego „Ja”, świadectwem jego jednostkowej subiektywności i podmiotowości. Jak pisze Stephen Spender, „naczelnym gestem modernizmu [jest] determinacja do wytworzenia nowego stylu w celu wyrażenia głęboko od-

⁴⁶ R. Nycz, *Język modernizmu*, s. 7.

⁴⁷ J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, s. 28.

czuwanej zmiany w nowoczesnym świecie”⁴⁸. Efektem jest wyekspozowanie fragmentaryczności, autorefleksyjności i idiosynkratyzmu dzieła, które staną się dominantą XX-wiecznego modernizmu. Skupienie na formie i innowacji przedstawione w poprzednim ustępie to bowiem za mało – trzeba je uzupełnić o samoświadomość sztuki modernistycznej, która zawsze kwestionuje własne podstawy i prawa rządzące danym medium, wyrażając tym samym stan nowoczesnego podmiotu, wiecznie rozdartego między sprzecznymi dążeniami i tego rozdarcia świadomego. Konsekwencją wątpliwej, kwestionującej i samoświadomej postawy twórczej są m.in. takie charakterystyczne dla sztuki modernistycznej gesty, jak autotematyzm, zwrot ku abstrakcji czy konceptualizm.

Nie oznacz to oczywiście, że autotematyzm i samoświadomość dzieła literackiego bądź artystycznego rodzą się dopiero pod koniec XIX wieku i ograniczają wyłącznie do praktyk kojarzonych z modernizmem. Są one wrodzoną cechą nowożytności, dla której punktem startowym może być Kartezjański przewrót, od którego rozpoczynają się peregrynacje nowoczesnego podmiotu. W różnym stopniu autotematyzmem były naznaczone tak istotne dla nowożytnej tradycji literackiej dzieła, jak *Don Kichot* Miguela Cervantesa, Szekspirowski *Hamlet* czy *Tristram Shandy* Laurence’a Sterna, ale też – bliżej współczesności – dzieła filmowe niekoniecznie kojarzone z modernizmem, jak np. filmy Bustera Keatona: *Jeden tydzień* (*One Week*, 1920), *Młody Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, 1924), *Człowiek z kamerą* (*The Cameraman*, 1928). Modernizm nie wynajduje więc postawy artystycznej samoświadomości, ale stanowi jej intensyfikację i czyni z niej świadectwo egzystencjalnego zwątpienia. Jak pisał Irving Howe, „dostarcza on języka, dzięki któremu wyobraźnia jest w stanie odegrać dramat wątpliwości”⁴⁹.

Dalsze etapy i odmiany sztuki modernistycznej możemy potraktować jako różne inscenizacje tego dramatu, swoistego monodramu nowoczesnego podmiotu, osamotnionego na płaszczyźnie metafizycznej, ale wciąż poszukującego oparcia i próbującego zdać sprawę

⁴⁸ S. Spender, *The Modern as the Vision of the Whole*, w: *The Idea of the Modern*, s. 50.

⁴⁹ I. Howe, *The Decline of the New*, s. 21.

z „modernistycznego doświadczenia wyobcowania oraz prób jego przezwyciężenia dzięki sztuce”⁵⁰. To właśnie doświadczenie w kategoriach formalnych starają się oddać obrazy Georges’a Braque’a, powieści Williama Faulknera, muzyka Arnolda Schönberga i filmy Alaina Resnais’go, dla których konstytutywne jest doświadczenie wieloznaczności, fragmentaryczności, subiektywizmu, otwartości kategorii i interpretowalności świata. Już w 1969 roku w odniesieniu do kina Annette Michelson pisała o modernizmie jako „wyniesieniu wątpliwości do rangi zasady estetycznej”⁵¹, późniejsza o kilkanaście lat wpływowa koncepcja Gilles’a Deleuze’a prezentowała zaś kino modernistyczne jako próbę przezwyciężenia kryzysu podmiotowości i przywrócenia jego zerwanej więzi ze światem, w którego realność przestaliśmy wierzyć. Wspomniane poczucie zwątpienia i wieloznaczności to także niewiara w siłę przednowoczesnych kategorii i ich zdolności do wyjaśnienia świata. Malcolm Turvey, powołując się na cytowany powyżej esej Michelson, pisze:

Zgodnie z tym modelem modernistyczne odrzucenie realizmu i mimetyzmu od połowy XIX wieku było wynikiem „kryzysu zachodniej tradycji metafizycznej”, wywołanego przejściem od chrześcijańskiego do świeckiego społeczeństwa. Wraz z utratą bezpiecznych, niekwestionowanych teologicznych pewników, których dostarczało chrześcijaństwo, „rzeczywistość przestała być postrzegana jako predefiniowana i uprzednia względem wytworów artystycznej inwencji”. Innymi słowy, artysta nie jest już zobowiązany do mimetycznej reprezentacji i uświęcenia istniejącej uprzednio i trwającej w jakimś boskim porządku rzeczywistości. Zyskuje wolność kwestionowania i ingerowania w tę rzeczywistość⁵².

Według Michelson owa reakcja na kryzys metafizyki upostaciowiła się w dwóch typach modernizmu – sekularnym, który przede

⁵⁰ R. Nycz, *Język modernizmu*, s. 7.

⁵¹ A. Michelson, *Bodies In Space: Film as “Carnal Knowledge”*, „Artforum” 1969, Vol. 7, No. 6, s. 59, cyt. za: M. Turvey, *Introduction*, w: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, eds. R. Allen, M. Turvey, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, s. 19.

⁵² M. Turvey, dz. cyt., s. 19.

wszystkim zdaje sprawę z niemożności teologicznej lub metafizycznej pewności w dobie nowoczesności, oraz idealistycznym, który „poszukuje estetycznych substytutów dla teologicznych pewników zagubionych w sekularnych czasach”⁵³.

W świetle tych diagnoz odrzucenie przez modernizm klasycznego realizmu, wywodzącego się z XIX-wiecznej literatury i postrenesansowego malarstwa, nie było wyłącznie procesem estetycznym. Odzwierciedlało ono głębokie filozoficzne przewartościowanie, którego podstawą stało się uznanie każdego przedstawienia za zapośredniczone i nieuchronnie subiektywne. W tym sensie modernizm starał się przełamać model sztuki opartej na wierze w obiektywnie postrzegalną rzeczywistość oraz możliwość jej wiernej reprezentacji. Odejście od mimetyzmu dokonuje się na rzecz wewnętrznej, umotywowanej psychologicznie „prawdy wyższego rzędu”, jak opisuje ten rodzaj ekspresji Umberto Eco. Według włoskiego teoretyka „artysta renesansowy odtwarza właściwości, które widzi; malarz kubista – te, o których wie”⁵⁴. Tak jak postrenesansowa sztuka starała się zastąpić dominujący w średniowieczu porządek symboliczny porządkiem realnym, tak modernizm stara się w jego miejsce wprowadzić porządek subiektywny.

Jednocześnie, wbrew sugerowanej przez powyższe zdanie chronologii, modernizm nie powinien być traktowany jako następne stadium w linearnie postrzeganej historii sztuki. Owszem, narodził się on później niż konwencje właściwe realizmowi, ale bynajmniej ich nie zastąpił. Modernizm nie jest wyższym etapem rozwoju artystycznej ekspresji (tak jak starają się go zaprezentować niektóre ewolucjonistyczne modele), ale raczej alternatywnym paradygmatem, opartym po prostu na odmiennych założeniach filozoficznych, determinujących inne strategie twórcze i środki wyrazu. Współistnienie różnych paradygmatów jest dostrzegalne zwłaszcza na przykładzie sztuk narracyjnych, jakimi są literatura i film, gdzie wyraźnie widać, że pojawienie się modernizmu bynajmniej nie zahamowa-

⁵³ Tamże.

⁵⁴ U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 132.

ło rozwoju klasycyzujących, realistycznych środków wyrazu i dzieł. Oba te modele produkcji i recepcji tekstów wzajemnie na siebie wpływają, przenikają się, wytwarzając także strefy pośrednie, ale wciąż pozostają rozpoznawalne jako odmienne paradygmaty i sposoby myślenia o sztuce i jej relacji do świata.

Owo współistnienie pokazywał już na kanwie literatury początku XX wieku Stephen Spender, który również łączył różne modele twórczości ze stojącymi za nimi wizjami podmiotowości. Proponował on rozróżnienie między „Ja” klasycznym, wolteriańskim (skupionym na poznaniu widzialnego, weryfikowalnego świata i jego fenomenów) a modernistycznym (wątpiącym, subiektywnym, skierowanym raczej do wewnątrz). Dowodząc synchroniczności ich występowania, zauważał, że „wolteriańskie »Ja« Shawa, Wellsa i innych jest sprawcą wydarzeń. Modernistyczne »Ja« Rimbauda, Joyce’a, Prousta czy Eliotowskiego *Prufrocka* staje się ich przedmiotem”⁵⁵. Modernizm nie jest zatem – powtórzmy raz jeszcze – jedynym wyrazem nowoczesności, a tylko jednym z jej przejawów.

(Auto)polemiczna twarz modernizmu

Takie postawienie sprawy prowadzi nieuchronnie do sformułowanego przez Fredrica Jamesona pytania, czy „wszystko, co nowoczesne, jest z konieczności nowe, zaś nie wszystko, co nowe, jest koniecznie nowoczesne?”⁵⁶ Szukając odpowiedzi, sięga on do rozważań etymologicznych, w których pojawia się historycznie umotywowane rozróżnienie na *novus* i *modernus*, czyli nowe i nowoczesne. Mogą one współistnieć ze sobą, choć w istocie odnoszą się do innych porządków definicyjnych – *novus*, czyli nowe, to określenie chronologiczne, podczas gdy *modernus* kieruje nas ku właściwościom danego obiektu. Napięcie między nimi dwoma zostało skonceptualizowane przez Irvinga Howe’a, który rozróżnia literaturę nowoczesną i współczesną:

⁵⁵ S. Spender, *The Struggle of the Modern*, Hamilton, London 1963, s. 72.

⁵⁶ F. Jameson, dz. cyt., s. 18.

W ciągu ostatnich stu lat doświadczyliśmy specjalnego typu literatury. Nazywamy ją modernistyczną i odróżniamy od tej po prostu współczesnej. Podczas gdy współczesność odnosi się do czasu, nowoczesność odnosi się do wrażliwości i stylu. „Współczesny” jest więc neutralnym terminem opisowym, zaś „modernistyczny” pojęciem obarczonym krytycznym sądem⁵⁷.

Podobne rozróżnienie utrzymuje Stephen Spender, według którego linią demarkacyjną jest przede wszystkim forma, jako (kontr)przykład podaje on zaś pisarstwo Herberta George’a Wellsa, który był niezwykle wyczulony na przemiany społeczne, technologiczne i polityczne swoich czasów i opisywał je w sposób wnikliwy oraz krytyczny. Jest on więc autorem *stricte* współczesnym, jednak jego proza pozostaje klasyczna. Tymczasem „sztuka nowoczesna to taka, w której artysta odzwierciedla świadomość niespotykanej dotąd nowoczesnej kondycji za pomocą formy i stylu”⁵⁸. W definicji tej wyraźnie pobrzmiewa przywołany już Greenbergowski formalizm.

Tak zdefiniowane pojęcia nowości/współczesności i nowoczesności nie są oczywiście przeciwstawne (zgodnie z przytoczonym na wstępie pytaniem Jamesona), niemniej sugerują, że modernizm, choć dyskursywnie zdominował myślenie o produkcji artystycznej przelomu XIX i XX wieku, w istocie stanowi tylko jej specyficzną odmianę. Przywoływany już Matei Călinescu w tytule swojej książki *Five Faces of Modernity* sugeruje, że modernizm jest tylko jedną z kilku twarzy nowoczesności. Pozostałe opisane przez niego oblicza to awangarda, dekadencja, kicz oraz postmodernizm i bynajmniej nie jest to lista wyczerpująca. Każde z nich wyraża nowoczesność lub pewien jej aspekt na swój sposób, składając się na bogaty pejzaż estetyczno-kulturowy epoki.

Istnieją wprawdzie badacze, którzy podejmują wysiłki stworzenia definicji modernizmu na tyle szerokiej, że mogłaby ona objąć całą produkcję kulturową epoki nowoczesnej, ale starania te wydają się nie tylko bezowocne, ile wprost przeciwnie. Problem ten podkreśla Mark Wollaeger, który we wprowadzeniu do *Oxford Dic-*

⁵⁷ I. Howe, *The Decline of the New*, s. 3.

⁵⁸ S. Spender, *Moderns and Contemporaries*, w: *The Idea of the Moderns*, 43.

tionary of Global Modernisms znakomicie streszcza największe wyzwania współczesnych badań nad modernizmem, zauważając m.in.:

W szczególności zwrot kulturowy, choć niezwykle płodny, poskutkował [...] wymazaniem różnicy między nowoczesnym a modernistycznym. [...] Ale jeśli modernizm jest po prostu, jak chcą niektórzy, ekspresywnym wymiarem nowoczesności, sama nowoczesność definiowana jest zaś możliwie szeroko, użyteczność terminu „modernistyczny” zaczyna zanikać⁵⁹.

Starając się więc utrzymać historyczną specyfikę terminu „modernistyczny”, z konieczności trzeba go spozycjonować w kontrze do innych nowoczesnych tendencji, m.in. tych wymienionych przez Călinescu. W tym kontekście należy także wspomnieć o kulturze popularnej i masowej, wytwarzanej przemysłowo i skierowanej do nowego typu miejskiego odbiorcy, w znacznej mierze tożsamej z opisywanym przez Maxa Horkhaimera i Theodora W. Adorna „przemysłem kulturalnym”⁶⁰. To również zjawisko ściśle nowoczesne, stanowiące znak modernizacji społeczno-technologicznej, nie traktowane jednak zwyczajowo jako część modernizmu. Choć pozostają one w ciągłym napięciu, wzajemnie się inspirując i przenikając, Andreas Huyssen opisuje ich wyłonienie się jako „wielki podział”, który dokonał się w polu sztuki, znacznie bardziej jednorodnym w epoce przednowoczesnej⁶¹. To przełom XIX i XX wieku przyniósł współczesne rozróżnienie na sztukę niską i wysoką i mimo wzmózonych wysiłków licznych twórców, instytucji i badaczy, podział ten istnieje do dziś, jakkolwiek nieostra byłaby jego linia demarkacyjna. Călinescu pisze w tym kontekście wprost o „dwóch nowoczesnościach”, po-

⁵⁹ M. Wollaeger, *Introduction*, w: *Oxford Dictionary of Global Modernisms*, eds. M. Wollaeger, M. Eatough, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 11.

⁶⁰ Zob. M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 138–188.

⁶¹ Zob. A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1986.

zostających w „nieprzewidywalnej wrogości, choć dopuszczających i stymulujących cały wachlarz wzajemnych wpływów”⁶².

Antagonizm między kulturą masową a modernistyczną to tylko część skomplikowanego i dwuznacznego stosunku tej ostatniej do zjawisk nowożytnej modernizacji. Z jednej strony łączy je wskazana wcześniej wiara w postęp i fascynacja tym, co nowe, z drugiej zaś nowoczesny podmiot w swoim indywidualizmie i sceptycyzmie dystansuje się zwyczajowo od technologii, umasowienia produkcji i konsumpcji czy gwałtownej urbanizacji, widząc w nich przyczyny alienacji jednostki. Tu znów ujawnia się wewnątrz różnorodność i polemiczność modernizmu, który wedle Andreasa Huyssena „nigdy nie był zjawiskiem monolitycznym, obejmował zarówno modernizacyjne szaleństwo futuryzmu, konstruktywizmu i Neue Sachlichkeit, jak i najbardziej niewzruszoną krytykę modernizacji w rozmaitych współczesnych formach »romantycznego antykapitalizmu«”⁶³. Podobną rozpiętość można dostrzec w różnych formach modernistycznego kina, które już w latach dwudziestych na różne sposoby wyrażało fascynację nowoczesnością (dostrzegalną choćby w tzw. symfoniach miejskich czy filmach radzieckich montażystów), jak i metaforyzowało lęk przed nią (np. w niektórych filmach należących do nurtu niemieckiego ekspresjonizmu). Postawa niechęci i rozczarowania nowoczesnością stała się zwłaszcza stałym elementem powojennego kina artystycznego.

Powyższe wysiłki definicyjne służą podkreśleniu postulowanej już wcześniej polemiczności modernizmu, który nieustannie kwestionuje nie tylko wcześniejsze tradycje, lecz także zjawiska mu współczesne, a nawet własne narracje i odłamy. W tym sensie modernizm nie jest wyłącznie produktem nowoczesności, pasem transmisyjnym wartości i poglądów epoki, a raczej krytycznym spojrzeniem nowoczesności na siebie samą. Nowoczesność jest bowiem wewnętrznie sprzeczna i pełna napięć, stymuluje powstawanie rywalizujących ze sobą i antagonistycznych względem siebie tendencji.

⁶² Zob. M. Călinescu, dz. cyt., s. 41.

⁶³ A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 464.

Ma więc różne twarze, by raz jeszcze posłużyć się sformułowaniem Călinescu, modernizm jest zaś jedną z nich.

Modernizm artystyczny – podsumowanie

W tym miejscu można raz jeszcze przywołać słowa Susan Stanford Friedman, wedle której modernizm stanowi „ekspresywny wymiar nowoczesności” (co prawda dyskretnie skrytykowany przez Wollaegera jako zbyt inkluzywny). Powyższe rozważania pomogły nam doprecyzować ten bardzo ogólny sąd i zauważyć, że modernizm to w istocie tylko jeden z wielu ekspresywnych wymiarów nowoczesności, obdarzony szczególnymi, historycznie zdefiniowanymi cechami. Wybrane przeze mnie trzy aspekty sztuki modernistycznej – dążenie do oryginalności i formalnego nowatorstwa, pogłębiona samoświadomość oraz polemiczność względem nowoczesności – mogą stanowić fundament modernistycznej estetyki na różnych polach ekspresji, w różnych kręgach kulturowych i w różnych warunkach politycznych.

W tej uniwersalności kryje się nośność kategorii modernizmu, która pozwala dostrzec istotne paralele między malarstwem Pabla Picassa, powieściami Jamesa Joyce’a i filmami Antonioniego. Jednocześnie, zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami, modernizm zawsze był nastawiony na specyfikę danego medium. Oznacza to, że bardziej szczegółowych i pogłębionych charakterystyk kina modernistycznego należy szukać w obrębie sztuki filmowej. Jej odrębność, przejawiająca się w środkach filmowego wyrazu i odmiennych uwarunkowaniach instytucjonalnych, technicznych i historycznych, zdefiniowała sposób realizacji wskazanych powyżej ogólnych modernistycznych wartości w dziełach poszczególnych twórców. Przechodząc więc od ogółu, jakim było możliwie szerokie zarysowanie granic sztuki „nowoczesnej”, do bardziej szczegółowych refleksji, przyjrzyjmy się miejscu kina w tej barwnej układance.

Modernizm jako paradygmat powojennego kina artystycznego

Historia sztuki [...] to historia rewolt przeciw panującym normom.

Jan Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*

Pojęcie modernizmu nigdy nie zakorzeniło się na gruncie filmoznawstwa tak mocno, jak w literaturze, architekturze czy sztukach plastycznych. Być może winny temu jest puryzm wczesnych teoretyków – wszak pierwsze definicje sztuki modernistycznej pozostawały dość wąskie i skupione na kulturze wysokiej, kino długo nie było zaś uznawane za jej część. Być może swoją rolę odegrało to, że kino, a tym bardziej usystematyzowana refleksja o nim, powstawały, gdy modernizm był już ukształtowanym zjawiskiem.

Współcześnie jednak określenie filmowego modernizmu jest utrwalonym terminem i choć – jak w każdej dyscyplinie – trwają spory na temat jego zakresu definicyjnego, nie ulega wątpliwości, że kino stanowi część modernistycznej kultury. Zgodnie z zapowiedzią ze wstępu tego rozdziału pomijam bogatą literaturę przedmiotu, która w myśl „hipotezy nowoczesności” (*modernity thesis*) traktuje kino jako wynalazek ściśle nowoczesny, a więc automatycznie modernistyczny. W istocie jest to wariacja na temat przywoływanego powyżej ruchu do zrównania modernizmu z nowoczesnością, której skutkiem może być – przez nazwanie wszystkich filmów dziełami modernistycznymi – całkowite zagubienie specyfiki określonego typu produkcji filmowej. Jak pisał Michael Wood:

Kuszące byłoby stwierdzenie, że wszystkie filmy są modernistyczne, że kino samo w sobie stanowi przyspieszony obraz nowoczesności, tak jak kolej czy telefon. Ale czyniąc tak, pomijamy nostalgię właściwą temu, jak medium to kształtowało się historycznie, jego (sowiec wynagrodzoną) tęsknotę za tym, by stać się XX-wieczną wersją XIX-wiecznej powieści. Istnieją więc modernistyczne filmy, także poza okresem, który utożsamiamy z modernizmem, ale najważniejszym faktem

dotyczącym ponadstuletniej historii kina jest jego komfortowe przejęcie odwiecznych konwencji realizmu i narracyjnej spójności⁶⁴.

Choć zatem w sensie historycznym kino jest medium nowoczesnym, „którego cała historia przypada na okres modernizmu w innych dziedzinach sztuki”⁶⁵, to oczywiście większość filmowej produkcji (przynajmniej w aspekcie ilościowym i finansowym) była i wciąż jest realistyczna i klasycystyczna. Nie zmieniły tego nawet sukcesy filmowego modernizmu lat sześćdziesiątych, który na krótki czas stał się częścią głównego nurtu światowej kinematografii. W prezentowanym rozdziale postaram się przedstawić jego najważniejsze cechy, odnosząc się zarówno do opisanych powyżej filozoficznych aspektów nowoczesności i sztuki nowoczesnej, jak i coraz liczniejszej literatury na temat filmowego modernizmu.

Akademicki dyskurs i systematyczna refleksja naukowa na temat modernizmu w kinie rodzi się dopiero w latach siedemdziesiątych, niejako więc w opóźnieniu i wtórnie w stosunku do opisywanego zjawiska (a także prób jego systematyzacji na innych polach). Oczywiście filmoznawcy z końca XX i początku XXI wieku z chęcią wynajdują i przytaczają poglądy intelektualistów (takich jak Walter Benjamin czy Rudolf Arnheim) oraz twórców (np. Siergieja Eisensteina lub Jeana Epsteina) świadczące o istnieniu modernistycznej wrażliwości i świadomości medium już w pierwszych dekadach jego istnienia. Nie sposób jednak nie zauważyć, że pojęcie filmowego modernizmu i dążność do całościowego opisu bogatego systemu artystyczno-kulturowego, jaki tworzy kino artystyczne, jest właściwa pewnej fazie dyskursu, mówiąc równie wiele o klimacie akademickim, w którym powstawały te teorie, co o przedmiocie ich zainteresowania.

W tym kontekście, pomijając swoistą filmoznawczą prehistorię, możemy mówić o pierwszej fazie badań nad modernizmem filmowym, wyrastającej z wciąż pokutujących w humanistyce struktura-

⁶⁴ M. Wood, *Modernism and Film*, w: *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. M. Levenson, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 217.

⁶⁵ M. Turim, *Modernizm i postmodernizm w kinie*, przeł. J. Niedzielska, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 49.

listycznych założeń. Skupiała się ona na aspekcie narracyjno-stylistycznym, analizowanym przez takich badaczy, jak Noël Burch, William C. Siska czy David Bordwell, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych starali się zbadać powoli gasnący, ale wciąż jeszcze żywy wówczas fenomen tzw. międzynarodowego kina artystycznego, które swoją pozycję zdobyło w latach sześćdziesiątych XX wieku. Co istotne, przeważnie traktowali oni synonimicznie takie pojęcia, jak „kino modernistyczne”, „autorskie” i „artystyczne”.

Od lat dziewięćdziesiątych rozwija się jednak nowy rodzaj myślenia o modernizmie, coraz śmieiej uwzględniający wymiar społeczny, filozoficzny oraz instytucjonalny modernistycznych praktyk, najczęściej stanowiący dopełnienie tradycyjnych tekstualnych metod analizy i definiowania tego zjawiska. Za pionierską dla tych badań możemy uznać książkę Johna Orra *Cinema and Modernity*⁶⁶, ale wiadać to szczególnie w pracach z XXI wieku, w tym stanowiącej prawdopodobnie najpełniejsze opracowanie powojennego modernizmu książce Andrása Bálinta Kovácsa *Screening Modernism: European Art Cinema 1950–1980*⁶⁷. Wprawdzie on także skupia się głównie na analizie tekstualnej filmów, tropiąc ich stylistyczne wyrafinowanie i znaczeniowe niuanse, ale jednocześnie świadom współczesnych wyzwań teoretycznych dąży do skonstruowania możliwie wielostronnego portretu filmowego modernizmu, obejmującego kwestie jego transnarodowości, instytucjonalizacji czy kulturowych uwarunkowań. Co równie istotne, wyzbywa się on wartościującego spojrzenia, często pokutującego w definicjach filmowego modernizmu, pisząc, że „filmy artystyczne mogą być artystyczne jedynie ze względu na swoje ambicje, a niekoniecznie jakość, tak samo jak komercyjne filmy rozrywkowe, mogą być komercyjnymi porażkami i wcale nie dostarczać rozrywki”⁶⁸.

Ten historyczny podział na dwie fazy w teoretyzowaniu na temat filmowego modernizmu znajdzie także odzwierciedlenie w moim wywodzie. W pierwszej kolejności postaram się bowiem odtworzyć

⁶⁶ J. Orr, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge 1993.

⁶⁷ Zob. A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007.

⁶⁸ Tamże, s. 22.

„wersję kanoniczną” opowieści o modernizmie w kinie, skupiając się na procesie kształtowania się modernistycznej poetyki (i dyskursu wokół niej) w zachodnioeuropejskim kinie oraz jego najważniejszych cechach stylistyczno-narracyjnych. Dopiero po ustanowieniu takiej ramy odniesienia, do dziś stanowiącej twarde jądro badań nad artystycznym modernizmem w kinie, będzie można ten obraz skomplikować, uzupełniając go o pomijane w tradycyjnym piśmiennictwie elementy. Należą do nich zwłaszcza eksponowany we współczesnych badaniach produkcyjnych aspekt instytucjonalny i ekonomiczny kina artystycznego, a także płynące z doświadczeń studiów postkolonialnych i komparatystycznych przekonanie o potrzebie rozszerzenia optyki badawczej i przyjęcie globalnej perspektywy na zjawiska związane z kulturą i estetyczną nowoczesnością.

Zakreślanie pola – kino nieme i powrót realizmu

Większość omawianych wcześniej cech kultury i sztuki modernistycznej można bezpośrednio przełożyć na grunt kina, choć dokładny zakres definicyjny i chronologiczny tego terminu do dziś pozostaje trudny do sprecyzowania. Kovács, zgodnie z podtytułem swojej książki, utożsamia modernizm z europejskim kinem artystycznym lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, choć w toku wywodu podkreśla także doniosłość jego przedwojennej fazy, traktując ją jako swoistą prehistorię zjawiska. Fredric Jameson w swojej szkicowej periodyzacji historii filmu podstawowy podział przeprowadził między kinem niemym oraz dźwiękowym, uznając przy tym, że oba te okresy miały swoją fazę realistyczną oraz następującą po niej fazę modernistyczną (według Jamesona kino dźwiękowe dodatkowo weszło w latach siedemdziesiątych w okres postmodernizmu)⁶⁹. To rozróżnienie wskazuje na nieciągły charakter modernistycznych inspiracji w kinie fabularnym, które najsilniej objawiły się w dwóch okresach: kina awangardowego lat dwudziestych oraz autorskiego kina lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

⁶⁹ Zob. F. Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1997, s. 68–69.

Do dziś jednak liczni badacze piszący o modernizmie w kinie, w ślad za tradycyjnymi opracowaniami literaturoznawczymi, ograniczają swoje zainteresowania wyłącznie do lat dwudziestych⁷⁰. Dowieść związku kina niemego z modernizmem nie jest zresztą trudno – liczne zjawiska w obrębie sztuki modernistycznej doczekały się swoich bezpośrednich rozwinięć na filmowej niwie, czego najdoskonalszą ilustrację stanowią ekspresjonizm w kinie weimarskim czy impresjonizm i surrealizm w kinie francuskim lat dwudziestych. Silne związki z modernistycznymi nurtami w sztukach plastycznych i literaturze wykazywało również montażowe kino radzieckie. Nie dziwią słowa Michaela Wooda, który napisał, że „do końca lat dwudziestych zakres możliwości filmowego modernizmu był już wyraźnie zarysowany”⁷¹.

To wówczas na gruncie praktyki i teorii filmowej zaczęły pojawiać się debaty dotyczące wszystkich najważniejszych dla modernizmu kwestii – formalizmu, subiektywności i autorskości filmowego wyrazu, nowoczesności, a zwłaszcza swoistości medium (*medium specificity*), przejawiającej się w modernistycznych z ducha poszukiwaniach najbardziej właściwych kinu, niepowtarzalnych właściwości i środków wyrazu, które spełnienie znajdowały m.in. w rozważaniach Louisa Delluca i Jeana Epsteina na temat fotogenii, różnych koncepcjach „kina czystego” lub uprzywilejowujących wagę montażu teoriach radzieckich twórców. W tym miejscu można przypomnieć paradygmatyczne dla rozwoju modernistycznego malarstwa słowa Maurice’a Denisa z 1890 roku, wedle których „trzeba pamiętać, że obraz, zanim będzie koniem bitewnym, nagą kobietą lub bukietem kwiatów, jest przede wszystkim płaszczyzną pokrytą ułożonymi w pewnym porządku barwami”⁷². Wielu badaczy i twórców próbowało w podobny sposób wyznaczyć najbardziej podstawowe właściwości kina i zidentyfikować jego tworzywo, docierając w ten sposób do „istoty” medium. Jak pokazuje David Bordwell, dyskurs wokół zagadnienia swoistości medium był w okresie kina niemego

⁷⁰ Zob. P. Childs, *Modernism*, Routledge, London–New York 2008, s. 127–132.

⁷¹ M. Wood, dz. cyt., s. 218.

⁷² Cyt. za: M. Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016, s. 63–64.

niezwykle ożywiony, mocno przypominając toczone na gruncie innych dyscyplin debaty, np. na temat esencji malarstwa czy poezji⁷³.

Co także istotne, współczesne badania podkreślają dwukierunkowość inspiracji, wskazując, że tak jak kino pod wieloma względami podążało tropami nowoczesnej literatury, malarstwa czy teatru, tak liczni twórcy modernistyczni z innych dziedzin byli zafascynowani filmem właśnie jako nowym (i nowoczesnym) środkiem ekspresji⁷⁴. Niektórzy angażowali się w twórczość filmową bezpośrednio – jak Marcel Duchamp, Fernand Léger, Man Ray, Salvador Dalí czy Francis Picabia – wielu innych starało się zaś przełożyć filmowe środki wyrazu na język innych sztuk. Językiem kina inspirowali się więc literaci (jak Virginia Woolf czy James Joyce, notabene założyciel pierwszego kina w Dublinie) czy reprezentanci sztuk plastycznych. Klasyczna pozycja Standisha D. Lawdera *The Cubist Cinema* nie tylko definiuje znaczną część awangardowej twórczości filmowej lat dwudziestych jako twórczość kubistyczną (w centrum jego wywodu znajduje się *Balet mechaniczny* [*Ballet Mécanique*] Légera z 1924 roku), lecz także eksponuje fascynację kinem takich artystów, jak Pablo Picasso, Wassily Kandinsky czy Arnold Schönberg⁷⁵. Jak konkluduje James Donald, tego typu opracowania stanowią „lek-

⁷³ D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Irvington Way Press, Madison 2018, s. 28–34. Warto dodać, że debaty na ten temat toczyły się także w Polsce, z czego znakomicie zdaje sprawę Kamila Kuc, zob. K. Kuc, *Odkrywanie swoistości medium. Pierwsze polskie roszczenia filmu do miana sztuki*, przeł. M. Szubartowska, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/odkrywanie-swoistosci-medium-pierwsze-polskie-roszczenia-filmu-do-miana-sztuki/599> (dostęp: 22.03.2018).

⁷⁴ Udowadnia to m.in. Andrew Shail, który w książce *The Cinema and the Origins of Literary Modernism* (Routledge, New York–London 2012) twierdzi, że pojawienie się kina było jedną z głównych przyczyn wykształcenia się literackiego modernizmu w Wielkiej Brytanii, zarówno ze względu na bezpośrednie inspiracje i nawiązania, jak i ogólny krajobraz artystyczno-społeczny tego okresu, którego kinematograf był ważną częścią. Podobne argumenty wysuwają m.in. David Trotter w książce *Cinema and Modernism* (Blackwell Publishing, Oxford 2007) oraz Susan McCabe w *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film* (Cambridge University Press, Cambridge 2005), która skupia się z kolei na wzajemnych relacjach poezji i kina w pierwszych dekadach XX wieku.

⁷⁵ S. D. Lawder, *The Cubist Cinema*, New York University Press, New York 1975.

cję, że żadne historycznie umotywowane rozumienie modernizmu w pierwszej połowie XX wieku – »wysokiego« czy »wernakularnego« – nie może już dłużej pomijać kwestii kina⁷⁶.

W myśl powyższych argumentów należy uznać za niewłaściwe traktowanie modernizmu filmowego wyłącznie jako adaptacji praktyk z innych dziedzin sztuki. Takie myślenie, do dziś rozpowszechnione wśród filmoznawców⁷⁷, sprowadza film do roli wtórnego i spóźnionego imitatora wysokiego modernizmu. Tymczasem w świetle dzisiejszych badań zamiast konstruować dyfuzjonistyczne modele rozprzestrzeniania się modernizmu od „pierwszej przyczyny” (za którą najczęściej uznaje się francuski impresjonizm malarski i zrodzone wokół niego refleksje teoretyczne) ku innym domenom twórczości i obszarom geograficznym należy raczej potraktować różne modernizmy jako zjawiska paralelne (nawet jeśli przesunięte czasowo) o własnej dynamice i specyfice.

O tym, że rozwój filmowego modernizmu przebiegał paralelnie, w silnej korelacji (ale niekoniecznie obciążonej wtórnością) z trendami modernistycznymi na niwach innych sztuk, przekonuje nie tylko jego rozkwit w latach dwudziestych, lecz także wycofywanie się i słabnięcie w dwóch następujących dekadach. Na gruncie kina zwrot w kierunku realizmu i narodowej specyfiki (zastępującej modernistyczny internacjonalizm) w latach trzydziestych tłumaczy się najczęściej względami technologicznymi, wskazując na pojawienie się i upowszechnienie dźwięku. W tym ujęciu istotna rola słowa mówionego wzmacnia lokalną specyfikę kina, ogranicza eksport (ze względu na koszty tworzenia innych wersji językowych), a także zwiększa mimetyczny potencjał sztuki filmowej, przybliżając je do reprezentacji rzeczywistości.

⁷⁶ J. Donald, *Cinema, Modernism and Modernity*, w: *The Oxford Handbook of Modernisms*, eds. P. Brooker i in., Oxford University Press, Oxford 2011, s. 519.

⁷⁷ W ten sposób pisze o kinie także Kovács, np.: „Wczesny modernizm stanowił kinowe odbicie artystycznych i kulturowych tradycji wytworzonych poza sztuką filmową” (dz. cyt., s. 17) oraz „Nowoczesne kino artystyczne stanowi kinową odpowiedź na falę powojennego modernizmu w teatrze, literaturze, muzyce i sztukach plastycznych” (tamże, s. 47).

Jeśli jednak przyjmiemy nieco szerszą perspektywę, dostrzeżemy, że wycofywanie się modernistycznej poetyki w latach trzydziestych na rzecz realizmu, optyki narodowej i społecznego zaangażowania nie jest właściwe wyłącznie kinu i podobny wzór możemy odnaleźć w innych sztukach, zwłaszcza literaturze. To czasy rosnących w siłę nacjonalizmów i totalitaryzmów, promujących protekcjonizm gospodarczy, kulturę narodową i doraźne cele propagandowo-polityczne. W reżimach totalitarnych modernizm artystyczny zostaje wprost zakazany i potępiony jako niebezpieczny „formalizm” (w ZSRR, gdzie na początku lat trzydziestych zadekretowano realizm socjalistyczny jako wzór wszelkich przedstawień) lub jako „sztuka zdegenerowana” (w nazistowskich Niemczech). Ale jednocześnie do tego ducha czasów należy także pokryzysowa kultura New Deal w USA, która sprawiła, że literacką ikoną tego okresu był raczej epicko usposobiony John Steinbeck niż eksperymentujący z formą John Dos Passos. Podobne przemiany zachodziły w Europie Zachodniej, gdzie wzrost napięć politycznych, a później też kataklizm drugiej wojny światowej sprawiły, że w cenie była raczej literatura realistyczna, dotycząca bardziej palących i przyziemnych problemów niż efemeryczne kwestie autotematyzmu sztuki, granic wyrazu medium czy subiektywności dzieła artystycznego.

W odniesieniu do tych zjawisk Dudley Andrew nazywa lata trzydzieste i czterdzieste epoką kina narodowego, wskazując nie tylko na standardowo przywoływane w kontekście filmowej propagandy dzieła Leni Riefenstahl czy Aleksandra Newskiego (1938) Siergieja Eisensteina, ale także np. powstałą po drugiej stronie Atlantyku silnie tożsamościową i zideologizowaną *Młodość Lincolna* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) Johna Forda⁷⁸. Tego typu filmy stały w kontraście do kosmopolityzmu niemego kina i tym samym modernizmu, który nie tylko chętniej odnosił się do ponadnarodowych trendów i uniwersalnych tematów, lecz już wówczas kształtował swoją międzynarodową widownię. Tymczasem w latach trzydziestych wraz

⁷⁸ D. Andrew, *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. N. Ďurovičová, K. Newman, Routledge, New York–London 2010, s. 65–66.

z coraz bardziej postępującym podziałem politycznym świata i Europy dostęp do międzynarodowych rynków kurczył się systematycznie. Wpływowość kategorii realizmu w tym okresie zdradzają nawet nazwy najważniejszych nurtów artystycznych w kinie – francuski czarny realizm poetycki w drugiej połowie lat trzydziestych czy późniejszy o kilka lat włoski neorealizm. To także okres kodyfikacji hollywoodzkiego stylu klasycznego czy intensyfikacji prac nad kolorem, postrzeganym jako następny etap na drodze do pełnego mimetyzmu filmowego medium, ale też rozkwitu tendencji dokumentalnych.

Wszystkie te procesy wpłynęły również na postrzeganie samego medium. Lata okółowojenne to bowiem nie tylko okres dominacji realistycznego kina, lecz także realistycznej teorii. Jej dwoma najsłynniejszymi przedstawicielami stali się Siegfried Kracauer oraz André Bazin, którzy eksplorowali i uzasadniali realistyczne inklinacje kina. Do dziś niezwykle wpływowe pozostały zwłaszcza eseje Bazina, który oczekiwał „kina totalnego”, czyli całkowitej, doskonałej reprezentacji rzeczywistości przez filmowe medium. Film był według niego śladem rzeczywistości na taśmie, przez samą swą ontologię powiązany z doktryną realizmu. Francuski krytyk sprzeciwiał się także modernistycznym poszukiwaniom „swoistości medium”, promując swoją wizję kina jako z natury „nieczystego”, bo inkorporującego różne dziedziny sztuki. W swoich poglądach nie był bynajmniej odosobniony. Jak przypomina Bordwell:

W 1947 roku w niezwykle popularnym opracowaniu *La musee imaginaire* Malraux wzmacniał jeszcze te postulaty. Przekonywał, że założenia modernizmu z przełomu stuleci, zgodnie z którymi twórca kreuje i przekształca rzeczywistość za pomocą stylu, miały znaczenie tylko przez krótki moment w historii sztuki. Kino, jak twierdził, jest spadkobiercą długiej tradycji malarstwa deskryptywnego. Gdy modernizm wyzwolił malarstwo z konieczności narracyjnych, kino przejęło te ilustracyjne zadania, tak cenione od renesansu do końca XIX wieku. Malraux tym samym sugerował, że kinofile mylili się, próbując pożenić film z modernizmem. Kino dźwiękowe było związane z realizmem przez samo swoje miejsce w historii sztuk wizualnych⁷⁹.

⁷⁹ D. Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 49.

O tym, że lata trzydzieste, czterdzieste i do pewnego stopnia także pięćdziesiąte stanowią przerwę w rozwoju modernistycznych poetyk, przekonują nawet niektóre indywidualne kariery artystyczne. Wystarczy przywołać losy Luisa Buñuela, który jako reżyser surrealistycznego *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, 1929) oraz *Złotego wieku* (*L'âge d'or*, 1930) zapewnił sobie poczesne miejsce w historii wczesnego modernizmu filmowego. Już kilka lat później był jednak zmuszony przejść do dużo bardziej konwencjonalnej, realistycznej poetyki, wymuszonej przez pracę w ramach sztywnego meksykańskiego systemu produkcyjnego. Dopiero w latach sześćdziesiątych, gdy powróciła koniunktura na modernistyczne kino, na nowo wynalazł swój autorski idiom, znów (choć za pomocą innych środków) eksperymentując z narracją, subiektywizmem czy nieświadomością. Stanowi on tym samym jeden z nielicznych bezpośrednich pomostów między wczesnym i dojrzałym modernizmem filmowym.

Przykład ten, podobnie jak cały powyższy wywód, przekonuje, że pojawienie się modernistycznej twórczości w okresie powojennym stanowi część szerszego historycznoartystycznego procesu i niemożliwe jest rozpatrywanie go w oderwaniu od tego kontekstu. John Orr pisze o „nietzscheańskim powrocie” modernizmu, który „wybiega ku przyszłości, stanowiąc echo przeszłości”⁸⁰. Powyższe przywołanie kwestii przedwojennego modernizmu i późniejszej dominacji tendencji realistycznych nie stanowi więc wyłącznie dygresji lub formy zadośćuczynienia powinności historyka kina, zmuszonego do zreferowania wcześniejszych stadiów opisywanego zjawiska. Niezwykle istotne bowiem dla zrozumienia powojennego modernizmu jest uświadomienie sobie, że powstaje on w momencie, w którym kino ma już sięgającą kilku pokoleń historię i, co równie ważne, świadomość owej historii. Tylko na tym tle możliwe będzie opisanie rodzenia się (a raczej – odradzania się) modernistycznej wrażliwości.

⁸⁰ J. Orr, dz. cyt., s. 1.

Powojenny modernizm – kształtowanie się dyskursu

Także David Bordwell w swojej książce o historii filmowego stylu nazwał lata sześćdziesiąte powrotem modernizmu, lokując jego punkt startowy na przełomie tej i poprzedniej dekady. Sytuował go w bezpośrednim sąsiedztwie międzynarodowych sukcesów modernistycznych praktyk w różnych dziedzinach sztuki:

Modernistyczne eksperymenty nie zaniknęły całkowicie w latach trzydziestych, ale polityczne działania oraz propagandowe wymogi czasów drugiej wojny światowej wyraźnie promowały sztukę przystępną i dydaktyczny realizm. Po wojnie modernizm powrócił jednak ze zdwojoną siłą. [...] Także dzięki patronatowi państwa, dużym zleceniom i grantom, awangardowe ruchy uzyskały nieporównywalną pozycję w światowej kulturze. Popularne czasopisma i telewizja informowały odbiorców o ekspresjonizmie abstrakcyjnym, tzw. nowej powieści, muzyce dodekafonicznej czy teatrze absurdu. Niemal w każdej dziedzinie sztuki najbardziej prestiżowe dzieła wyrażały coś, co Harold Rosenberg nazwał tradycją nowości⁸¹.

Co ważne, jest to również okres wzmożonego namysłu teoretycznego nad tym zjawiskiem – pierwszych akademickich monografii modernizmu i powszechnej nobilitacji jego głównych przedstawicieli. Praktyka i teoria napędzały się wzajemnie, tworząc szeroko pojęty dyskurs modernistyczny, którego hasłem przewodnim stała się zwłaszcza autonomia twórczości estetycznej.

Podobne ożywienie dotyczyło sztuki filmowej, która po wojnie także (choć z lekkim opóźnieniem) angażowała się w praktyczne i teoretyczne debaty związane z modernizmem. Wprawdzie filmoznawstwo nie istniało jeszcze wówczas jako skodyfikowana dyscyplina akademickich dociekań, ale nie przeszkadzało to w formułowaniu protonaukowych sądów i refleksji, najczęściej zrodzonych w środowiskach krytycznofilmowych. Nie jest przy tym zaskakujące to, że najlepiej udokumentowane zostały dyskusje dotyczące kierunku rozwoju i kształtu „nowoczesnego” kina na gruncie francuskim.

⁸¹ D. Bordwell, *On the History of Film Style*, s. 84–85.

Po pierwsze, istniała tam szczególnie żywa kultura filmowa, w której toczyły się liczne spory, debaty i teoretyczne rozważania, a po drugie, niezwykle silna kulturowa pozycja międzynarodowa Francji sprawiła, że spory te rezonowały w całej Europie. W następnych latach dodatkowo znaczenia nabrało to, że związek między praktyką a piśmiennictwem stał się tam szczególnie bliski za sprawą Nowej Fali, w dużej mierze stworzonej siłami młodych krytyków skupionych wokół czasopisma „Cahiers du Cinéma” i zajmującej główne miejsce w modernistycznym dyskursie filmowym.

Jeden z jej czołowych przedstawicieli, Eric Rohmer, szczegółowo przedstawił omawiany problem w opublikowanej na łamach pisma debacie wokół filmu *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*) Alaina Resnais’go z 1959 roku:

Podsumowując, Alain Resnais jest kubistą. Mam tu na myśli, że jest on pierwszym modernistycznym twórcą epoki kina dźwiękowego. Było wielu modernistów w kinie niemym – Eisenstein, ekspresjoniści czy Dreyer. Ale wydaje mi się, że filmy dźwiękowe są chyba bardziej klasycystyczne niż nieme. Do tej pory nie powstało prawdziwie modernistyczne kino, próbujące dokonać tego, czego w malarstwie dokonał kubizm czy w literaturze amerykańska powieść, czyli rekonstrukcji rzeczywistości z potrząskanych fragmentów, które dla niewprawnego oka mogą wydawać się arbitralnie dobrane. To każe mi przywołać hipotezę, z którą utożsamiałem się aż do dziś, ale którą być może wkrótce porzucę bez żalu, czyli przekonanie o klasycyzmie kina w stosunku do innych sztuk. Nie ma wątpliwości, że kino także mogłoby wkrótce porzucić swój klasyczny okres i wejść w okres modernistyczny. Sądzę, że za kilka lat, może dziesięć, dwadzieścia albo trzydzieści, będziemy wiedzieć, czy *Hiroshima, moja miłość* była najważniejszym filmem powstałym po wojnie, pierwszym modernistycznym dziełem kina dźwiękowego⁸².

Dziś jego słowa stanowią bezcenny zapis ducha epoki, kiedy poczucie narodzin nowego paradygmatu, współgrającego na własnych prawach z tendencjami dostrzegalnymi w innych sztukach, było wy-

⁸² J. Domarchi i in., „*Hiroshima, notre amour*” (*Discussion on Alain Resnais’s “Hiroshima mon amour”*), w: *Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ed. J. Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1985, s. 61.

jątkowo silne. Już jednak ponad dekadę wcześniej powstanie „nowej awangardy” zwiastował Alexandre Astruc w słynnym eseju z 1948 roku. Wskazując na filmy Jeana Renoira, Roberta Bressona oraz Orsona Wellesa, pisał, że „nie można nie zauważyć, że w kinie coś się zaczyna dziać”. W ich dziełach dostrzegał załączki wyczekiwanego przez niego kina osobistego, dyskursywnego i samoświadomego na poziomie formalnym, a dzięki tego zdolnego wyrażać najbardziej złożone treści i abstrakcyjne idee, nieograniczające się do fabularnej anegdoty. Jak przystało na modernistę, myślał w kategoriach autor-skich i międzynarodowych:

Nie chodzi tu o żadną szkołę ani ruch; może po prostu o pewną tendencję. O zdobycie pewnej świadomości, o pewną przemianę kina, pewną jego możliwą przyszłość i nasze pragnienie, żeby tę przyszłość przyspieszyć. Oczywiście, żadna tendencja nie może się przejawiać bez dzieł. Te dzieła nadejdą, ujrzą światło dzienne⁸³.

Rzeczywiście, już kilka następnych lat przyniosło filmy dziś uważane za formatywne dla modernistycznego kina. Badacze chętnie wskazują zwłaszcza na wpływ włoskich filmowców, którzy w latach pięćdziesiątych przepracowywali swoje neorealistyczne dziedzictwo, szukając osobnych ścieżek ekspresji. To wtedy Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti czy Federico Fellini zapoczątkowali stylistyki, które pełniej wybrzmiały w ich filmach z lat sześćdziesiątych. Drugim ruchem, który na dobre wprowadził modernistyczne praktyki do świadomości widzów, filmowców i krytyków, była francuska Nowa Fala, która nie tylko wyznawała dowartościowującą postać reżysera politykę autorską, lecz także bardziej niż kiedykolwiek w dziejach filmu dźwiękowego wyeksponowała element filmowej formy i historycznej samoświadomości medium. Inny, obok Rohmera, z luminarzy tego nurtu, François Truffaut, pisał w 1960 roku, u progu epoki wysokiego modernizmu w kinie:

⁸³ A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, przeł. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 67.

Gdyby chodziło tylko, jak twierdzi René Clair, o „opowiadanie historii obrazami”, to trzeba by zauważyć, że – ponieważ wszystkie historie zostały już opowiedziane – sztuka reżyserii filmowej nie miałyby szans na zbyt bujny rozwój. Jeżeli jednak chodzi – przeciwnie – o wyzwolenie kina z obowiązku opowiadania historii, to wszystko jeszcze jest do zrobienia⁸⁴.

On także pisał te słowa w zachwycie nad twórczością Alaina Resnais’go, zaś już kilka wymienionych powyżej nazwisk i przytoczonych wypowiedzi wskazuje na to, jak silne były w okresie powojennym poszukiwania „nowoczesnego” kina. Kina, które na wzór innych modernistycznych sztuk odchodziłoby od mimetyzmu i prymatu warstwy tematycznej, zamiast tego w duchu modernistycznej „tradycji nowości” poszukując ciągłej innowacji stylistycznej, swoistości medium, eksponując komponent formalny i postać reżysera, traktowanego jako głównego autora dzieła i tym samym artystę-demiurga. Już wkrótce te modernistyczne postulaty przełożyły się na konkretne, historycznie uwarunkowane strategie twórcze i rozwiązania artystyczne, stanowiące podstawę powojennego kina artystycznego.

Modernizm jako kino opozycyjne

Kovács w swojej książce wielokrotnie podkreśla szczególną wagę trzech terminów, w jego przekonaniu najlepiej zbierających cechy modernistycznego dzieła sztuki, także filmowego. Te terminy to „abstrakcja”, „subiektywizm” oraz „samoświadomość”. Wszystkie one współgrają ze sobą i wzajemnie się wzmacniają, tworząc artystyczny fundament nurtu, determinujący poszczególne chwytły estetyczne i obszary tematyczne. Przedstawia je skrótowo:

Abstrakcja oznacza, że forma nie odnosi się do tradycyjnych sposobów reprezentacji natury lub rzeczywistości, ale raczej do konceptualnej struktury lub zasady, wedle której kino wydobywa esencję i najistotniejsze elementy składowe owej rzeczywistości bądź natury.

⁸⁴ F. Truffaut, *Reżyser: ten, kto nie ma prawa się skarżyć*, przeł. T. Lubelski, w: tamże, s. 142.

Subiektywność modernistycznej formy oznacza, że ta konceptualna struktura zostaje zaprezentowana jako autorska propozycja nowego spojrzenia na rzeczywistość. Samoświadomość modernistycznej formy oznacza zaś, że jest ona tworzona w taki sposób, aby owa propozycja została przez odbiorcę dostrzeżona. Innymi słowy, dzieło sztuki stara się zaprezentować siebie jako odmienne od obowiązujących tradycji artystycznych⁸⁵.

Kończowa uwaga o „odmienności od obowiązujących tradycji artystycznych” raz jeszcze przypomina, że modernizm najczęściej spełniał się w definicjach negatywnych. Tak jak każda sztuka modernistyczna pozycjonowała siebie jako nowoczesną w stosunku do klasycznych wzorców, tak też filmowy modernizm potrzebował punktu odniesienia, na sprzecznie wobec którego mógłby zbudować własną tożsamość. Czym więc były owe „obowiązujące tradycje artystyczne”, o których pisze Kovács, ten filmowy klasycyzm czy też kino „opowiadania historii”, które pragnęli odrzucić Rohmer i Truffaut?

Zarówno w świadomości twórców, widzów, jak i teoretyków powojennego kina artystycznego tym punktem odniesienia pozostawał niezmiennie hollywoodzki przemysł filmowy oraz mniej lub bardziej wzorujące się na nim lokalne kinematografie narodowe. Ta opozycja sięga już lat dwudziestych, ale to wypracowany przez hollywoodzki system studyjny i rozpowszechniony na całym świecie w latach ok. 1930–1960 wzorzec filmowego widowiska dziś najczęściej jest określany mianem kina klasycznego⁸⁶. Oczywiście, jak każdy model, również ten jest obarczony daleko posuniętym redukcjonizmem i pomija olbrzymią różnorodność hollywoodzkiego kina klasycznego (a tym bardziej innych kinematografii, często selektywnie przejmujących jego rozwiązania), które było historycznie zmienne i wewnętrznie heterogeniczne. Niemniej jako podstawa ogólnej typologii do dziś utrzymuje swój użyteczny charakter, przejawiając

⁸⁵ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 204.

⁸⁶ Prawdopodobnie najpełniejszym opisem jego funkcjonowania jest kanoniczna praca Davida Bordwella, Janet Steiger i Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

względną stabilność i powtarzalność wykształconych wówczas środków wyrazu i wzorców narracyjnych. Nie bez znaczenia jest także jego ekspansywność, która spowodowała rozpowszechnienie hollywoodzkich konwencji poza granicami Ameryki.

Z punktu widzenia prezentowanych rozważań najważniejszą cechą kina klasycznego jest wysoce ustandaryzowany sposób opowiadania. Definiuje go wiele cech stylistycznych, wynikających zazwyczaj z ponadhistorycznych zasad przyświecających realizatorom (takich jak komunikatywność w prezentowaniu fabuły i bohaterów, dominacja fabuły nad stylem czy powtarzalność wykorzystywanych struktur narracyjnych i konwencji gatunkowych), ale aktualizujących się w historycznie zmiennych środkach wyrazu, właściwych danej epoce, kinematografii czy typowi twórczości. Noël Burch za jego podstawę uznawał iluzjonizm, który odwracając uwagę od stylu, stara się sprawiać wrażenie przezroczyści, naturalności i uniwersalności. W nawiązaniu do prac Rolanda Barthes'a określał tego typu kino mianem stylu stopnia zerowego, pokazując, w jaki sposób korzysta ono z utrwalonych, łatwo rozpoznawalnych przez widzów zasad montażowo-realizacyjnych (takich jak fraza ujęcie–przeciwujęcie, montaż na ruchu, zachowanie osi spojrzeń, zasada 180 stopni czy następstwa planów) w celu ukrycia procesu mediatyzacji rzeczywistości i stworzenia iluzji niewinnej reprezentacji obiektywnego świata⁸⁷.

Co ważne, dla Burcha styl stopnia zerowego nie jest wyłącznie modelem estetycznym. Ma on także swój wymiar ideologiczny, związany z możliwie skutecznym, ale jednocześnie zakamuflowanym przekazywaniem dominującej ideologii (w przypadku Hollywood – głównie kapitalistycznej i konserwatywnej). Rozszerzając więc swoją diagnozę poza kwestię stylu, Burch zaproponował termin Instytucjonalnego Trybu Przedstawiania (*Institutional Mode of Representation*, ITP). Twórczość świadomie odchodzącą od ITP określa on mianem Opozycyjnego Trybu Przedstawiania (*Oppositio-*

⁸⁷ Zob. N. Burch, *Theory of Film Practice*, trans. H. R. Lane, Princeton University Press, Princeton 1973. Na polskim gruncie wyraźne echo tej koncepcji zawiera popularna książka Mirosława Przyłipiaka *Kino stylu zerowego*.

nal Mode of Representation, OTP), w którym lokuje się też filmowy modernizm. Zrywa ona z jednoznacznością, linearnością i przezroczystością ITP, dokonując inwersji większości jego zasad – zamiast ukrywać eksponuje instancję nadawczą, stronę formalną, a nierzadko także proces produkcji dzieła, wrażenie naturalności zastępuje zaś poczuciem konstruowalności świata przedstawionego⁸⁸.

Dalsze badania pchnęły definicyjne wysiłki w kierunku narratologii. W swojej pionierskiej pracy William C. Siska próbował zdefiniować modernizm jako specyficzny gatunek powojennego kina, swoją odrębność budujący przede wszystkim na odejściu od arystotelesowskich zasad trójaktowej kompozycji, które zdominowały popularne narracje – zarówno literackie, jak i filmowe⁸⁹. Jego spostrzeżenia rozwinął David Bordwell, który w kanonicznej książce *Narration in the Fiction Film* także definiował kino klasyczne przede wszystkim na gruncie narracji⁹⁰. Oprócz wspomnianych już wyznaczników, takich jak arystotelesowska struktura dramaturgiczna czy formalna przezroczystość, wskazywał on również na dominację struktur gatunkowych, linearność, obiektywizm oraz uprzywilejowaną rolę protagonisty jako aktywnej, motywowanej psychologicznie jednostki, dążącej do osiągnięcia z góry określonego celu. Poszczególne reguły stylistyczne (takie jak typ montażu czy kadrowania), a także dbałość o zachowanie przyczynowo-skutkowej i czasoprzestrzennej komunikatywności stanowią wyłącznie konsekwencję i sposób na realizację nakreślonych powyżej reguł. W efekcie, jak pisał Bordwell, „narracja klasyczna przejawia skłonność do bycia wszechobecną, wysoce komunikatywną i tylko w umiarkowanym stopniu samoświadomą”⁹¹.

⁸⁸ Zob. N. Burch, *Towards an Experimental Pedagogy*, w: tenże, *In and Out of Synch*, Scolar Press, Aldershot 1991, s. 95–113 oraz tenże, *Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response*, w: tamże, s. 114–137.

⁸⁹ W. C. Siska, *Modernism in the Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*, Arno Press, New York 1980.

⁹⁰ Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 156–204.

⁹¹ Tamże, s. 160.

W tym sensie kino klasyczne stanowi przedłużenie literackiego i malarskiego realizmu, prezentującego siebie jako obiektywne odzwierciedlenie zewnętrznego świata. Odnosząc się do teorii kulturowych paradygmatów reprezentacji Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha i Briana Longhursta, Jacek Ostaszewski zauważa, że:

[...] tryb klasyczny narracji filmowej jest nie tylko zgodny, lecz wręcz modelowy dla realizmu jako paradygmatu kulturowego. Racjonalność przyczyny i następującego po niej skutku jest podstawową zasadą działania narracji, a zarazem organizowania tekstu realistycznego, konwencja zaś stylu zerowego umożliwia osiągnięcie złudzenia bezpośredniego kontaktu z fikcją, która imituje, a zarazem współgra z naszymi wyobrażeniami na temat rzeczywistości⁹².

Wszyscy wspomniani badacze przedstawiają wyłonienie się modernistycznego trybu opowiadania w późnych latach pięćdziesiątych jako bezpośrednią krytykę modelu klasycznego. Dzieła kwestionujące reguły klasycznej narracji powstawały także wcześniej⁹³, ale dopiero w tym okresie można mówić o systematycznej kontrpropozycji dla dominującego paradygmatu. David Bordwell niechętnie przy tym wspomina o modernizmie. Zamiast tego opisuje trzy historycznie uwarunkowane tryby narracji odróżniające się od klasycznego modelu opowiadania – narrację kina artystycznego, historyczno-materialistyczną i parametryczną – ale swój wywód zamyka stwierdzeniem, że w każdym z nich możemy znaleźć dzieła modernistyczne, choć żaden nie pokrywa się z tym pojęciem całkowicie⁹⁴.

Ich najważniejsze cechy łączą się z tymi, które zostały wymienione jako konstytutywne dla modernizmu w ogóle: ostentacyjne użycie filmowej formy kosztem fabularnej progresji wydarzeń, obniżona redundancja i mniejszy stopień uporządkowania sjużetu, niejedno-

⁹² J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, w: *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 31.

⁹³ Badacze filmowego modernizmu podkreślają zwłaszcza rolę kina *noir* oraz włoskiego neorealizmu, które znacząco wpłynęły na kształtowanie się nowego paradygmatu.

⁹⁴ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 310.

znaczna prezentacja wydarzeń i motywacji, skutkująca niepełnym poinformowaniem odbiorcy, autotematyzm i autorefleksyjność, motywacja psychologiczna zastępująca przyczynowo-skutkowe ciągi wydarzeń, skupienie na subiektywności oraz efekcie retorycznym, a także mniejsza przewidywalność związana z odejściem od konwencjonalnych i gatunkowych struktur rozwoju akcji. Konsekwencją i dopełnieniem tych chwytów był też nowy typ bohatera. W eseju poświęconym narracji kina modernistycznego Jacek Ostaszewski zauważa, że:

O ile w klasycznym modelu opowiadania aktywny i jasno zorientowany na cel protagonista był wehikułem optymistycznej nadziei na sukces osiągniany w punkcie kulminacyjnym, a tym samym na szczęśliwe zakończenie, o tyle w filmach modernistycznych bohater traci pewność co do swoich racji i celów, a tym samym zdolność do działania. Konflikt zostaje przeniesiony ze świata zewnętrznego do wewnętrznego, w którym bohater sam zmagą się ze swymi słabościami i wrażliwościami⁹⁵.

W efekcie kino modernistyczne jako wyraz (a w wielu wypadkach także portret) przedstawionej wcześniej nowoczesnej, wątpliwej podmiotowości, częściej niż na działaniach skupia się na opisie sytuacji emocjonalnej i egzystencjalnej protagonisty. Fabularna progresja jest podporządkowana nie tyle osiągnięciu przez niego określonego celu, ile zrozumieniu położenia, w którym się znalazł. W kontakcie z modernistycznym dziełem widz najczęściej stawia innego typu pytania (i szuka innego typu odpowiedzi) niż w paradygmacie klasycznym. Na przykład w czasie projekcji *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) Alaina Resnais'go szybko orientujemy się, że głównym pytaniem, jakie sobie musimy postawić, jest nie to, co rzeczywiście stało się w Marienbadzie, ale raczej, jak działa pamięć, w jaki sposób porządkujemy nasze wspomnienia i jaki mamy do nich dostęp, a także jakimi możliwościami dysponuje medium filmowe w kwestii przedstawiania subiektywności oraz trybu warunkowego wydarzeń. Kwestia tego, czy doszło do spotkania między protagonistami, jest drugorzędna – według słynnej anegdo-

⁹⁵ J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 47.

ty na tak postawione pytanie nawet scenarzysta filmu Alain Robbe-Grillet i reżyser Alain Resnais mieli odmienny pogląd.

Należy tu dodać, że owo porzucenie realistycznego paradygmatu nie oznacza koniecznie porzucenia prawdopodobieństwa lub wiarygodności filmowych wydarzeń, ale raczej zakwestionowanie ich jednoznacznego statusu w dziele fikcji. Chodzi więc raczej o odejście od leżącego u podstaw klasycznej narracji mimetyzmu i stojącego za nim przekonania o zdolności kina do odtworzenia obiektywnej rzeczywistości, jej porządku czasowego i przyczynowo-skutkowego. Niektórzy badacze piszą nawet o modernizmie nie jako o alternatywnej propozycji dla realizmu, ale właśnie próbie jego intensyfikacji na poziomie psychologicznym⁹⁶. David Bordwell zauważył, że narracja kina artystycznego, unikająca zamkniętych fabuł, wyraźnych puent i jednoznacznych konkluzji, również wytwarza specyficzny rodzaj wrażenia realizmu. Wynika ono z konstrukcji narracyjnej, która „wie, że życie jest bardziej złożone, niż sztuka może być kiedykolwiek, a [...] jedynym sposobem na uszanowanie tej złożoności jest pozostawienie przyczyn w zawieszeniu, a pytań bez odpowiedzi”⁹⁷.

Skoro więc filmy modernistyczne stawiają tego typu dylematy w miejsce klasycznych wątpliwości w rodzaju „kto zabił?” lub „czy w finale kochankowie się spotkają?”, ich narracja zupełnie inaczej dystrybuuje informacje. Mniej redundantny sjużet nie musi już służyć dokładnej charakterystyce postaci i ich motywacji, może zatem być ustrukturyzowany w nietypowy sposób, burząc zasady linearnej chronologii (jak w przywołanym przed chwilą filmie Resnais’go) albo pomijając wydarzenia niezbędne z punktu widzenia klasycznej dramaturgii. Tak funkcjonują filmy otwarte, których zakończenie nie daje odpowiedzi na postawione w toku fabuły pytania dotyczące jej rozwoju, jak np. w *Rekonstrukcji* (*Anaparastasi*) Theodorosa Angelopoulosa z 1970 roku, której finał ostentacyjnie odmawia widzowi wyjaśnienia okoliczności morderstwa, będącego wiodącym tematem filmu. Jeszcze bardziej radykalnym złamaniem zasady trójaktowej

⁹⁶ Zob. J. A. Isaak, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Text*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986, s. 4.

⁹⁷ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 210.

kompozycji jest rozmycie, a nawet całkowite pominięcie właściwego zawiązania akcji. Tak skonstruowany jest film Chantal Akerman *Jeanne Dielman, Bulwar Handlowy, 1080 Bruksela* (*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975). Monotonne życie głównej bohaterki (a wraz z nim fabuła filmu Akerman) jest pozbawione istotnych zwrotów akcji, a następujący w finale filmu mocny punkt kulminacyjny nie jest w ogóle zapowiedziany przez wcześniejsze wydarzenia. Znaczącemu osłabieniu ulega progresja fabularna, a tym bardziej narracyjna przyczynowo-skutkowość – kolejne wydarzenia następują tu po sobie, ale niekoniecznie wynikają z siebie nawzajem. Podobny efekt wywołują liczne modernistyczne dzieła operujące epizodyczną strukturą fabularną, w której ciąg mniej lub bardziej powiązanych ze sobą epizodów zastępuje ścisłą progresję i koherencję narracyjną (wystarczy wspomnieć tu filmy Jean-Luca Godarda, zwłaszcza te z lat 1966–1972). Jak pisze Ostaszewski:

Najbardziej zauważalną cechą narracji modernistycznej jest „utrudniona” forma. Ten rezultat osiąga się przez obniżenie komunikatywności przekazu oraz poprzez rozluźnienie przyczynowości łańcucha zdarzeń. Charakterystyczna dla kina klasycznego zasada integralnej ciągłości akcji, a więc podporządkowania wszystkich elementów przedstawienia progresji zmierzającej do osiągnięcia celu przez protagonistę, ulega atrofii, cała zaś konstrukcja – oddramatyzowaniu⁹⁸.

Owe „utrudnienia” często mają na celu wymuszenie większej aktywności odbiorcy, dla którego problematyczna może być nawet identyfikacja ich głównego bohatera (*Myśliwi* [*Oi kynigoi*] Theodorosa Angelopoulou, 1977), ciągłości fabularnej (*Kwiat granatu* [*Sayat nova*] Siergieja Paradzanowa, 1968) czy statusu ontologicznego świata przedstawionego (*Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa). Wysiłki licznych twórców modernistycznych dążyły więc do zminimalizowania roli fabuły przez uczynienie jej niezrozumiałą bądź niesatysfakcjonującą dla widza spodziewającego się klasycznie opowiedzianej historii. Większe znaczenie uzyskała nowatorska konstrukcja utworu, plastyka obrazu, tonacja emocjonalna dzieła,

⁹⁸ J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 35.

życie wewnętrzne bohaterów oraz skorelowana z nim subiektywna forma opowiadania. Niejednokrotnie fabuły filmów modernistycznych miały charakter potencjalny, sugerując pewne możliwości, ale nie realizując ich, co warunkowało bardziej otwarty i procesualny charakter dzieła sztuki.

Należy przy tym zauważyć, że proponowana przez większość badaczy dyskursywna opozycja kina klasycznego i modernistycznego nie jest absolutna. Po pierwsze, stanowią one dwa wierzchołki szerokiego spektrum, a różne dzieła korzystają w różnym stopniu z ich rozwiązań, ustanawiając także szeroką sferę pośrednią. Po drugie, wielu twórców modernistycznych chętnie odnosiło się do klasycznego kina gatunków, w równym stopniu z nim polemizując, co wyrażając nim swoją fascynację. Zwłaszcza francuscy nowofalowcy dali się poznać (jeszcze jako krytycy) jako apologety Hollywoodu, co najbardziej widać chyba w dziełach Jean-Luca Godarda. Liczni modernści budowali swoje dzieła na podstawie schematów gatunkowych, choć najczęściej poddawali je daleko idącej dekonstrukcji, tak jak robili to np. Michelangelo Antonioni czy Rainer Werner Fassbinder z konwencjami melodramatu lub filmu kryminalno-sensacyjnego. Modernistycznego, autorskiego przepracowania doczekał się w ten sposób prawie każdy popularny gatunek, w tym western (*Whity* Fassbindera, 1971), musical (*Kobieta jest kobietą* [*Une femme est une femme*] Godarda, 1961), film fantastycznonaukowy (*Golem* Piotra Szulkina, 1978), historyczny (*Lancelot z jeziora* [*Lancelot du Lac*] Roberta Bressona, 1974) czy biograficzny (*Hitler – film z Niemiec* [*Hitler, ein Film aus Deutschland*] Hansa-Jürgena Syberberga, 1977).

Filmowy modernizm w naturalny sposób sięgał także poza kinowe inspiracje. Zgodnie z wcześniejszymi uwagami był wyczulony zwłaszcza na przemiany w dziedzinie powojennej literatury i teatru (niektórzy filmowi modernści udzielali się zresztą na obu tych polach), ale inspirował go również rozwój myśli europejskiej, silnie naznaczonej modnym w tym okresie egzystencjalizmem, zdającym sprawę z dramatu współczesnej, wyobcowanej jednostki i jej narastających problemów tożsamościowych. Wątek ten dogłębnie analizuje Hamish Ford, który egzystencjalistyczną filozofię uważa wprost za artystyczną podstawę wyborów estetyczno-tematycznych filmo-

wych modernistów. Wedle ustaleń Forda ich filmy stanowiły wyraz powojennego skupienia na negatywności (w rozumienia Theodora W. Adorna) oraz opisywanego przez Gilles'a Deleuze'a nowego postrzegania czasu jako samoistnej wartości, wyzwolonej spod tyranii ruchu⁹⁹. Zwłaszcza wpływowa teoria francuskiego filozofa stanowi istotny punkt odniesienia dla współczesnych badań filmowego modernizmu i powróci jeszcze w dalszych częściach prezentowanej książki. Choć w swojej słynnej rozprawie nigdy nie używał on tego terminu, to jednak skupienie na modernistycznych dziełach epoki powojennej i opisywanie ich przede wszystkim przez pryzmat swoistości medium (w tym wypadku – jego wrodzonej zdolności do ukazywania czasu) sytuuje go w kręgu najistotniejszych teoretyków filmowej moderny.

Wielość wskazanych powyżej wątków odpowiada heterogeniczności modernizmu. W przywoływanej książce Kovács dość dokładnie szkicuje historię całego nurtu, wyróżnia główne jego odmiany i dokonuje klasyfikacji najważniejszych dzieł i autorów. Nawet skrótkowa rekapitulacja tych ustaleń nie jest tu możliwa, ale sądzę, że już powyższy wywód pozwala pokazać modernizm jako rozpoznawalny (mimo olbrzymiej różnorodności), ukształtowany historycznie paradygmat. W swoim artykule o kinie modernistycznym, inspirowanym w dużej mierze ustaleniami Kovácsa, Rafał Syska podsumowuje:

Modernizm stanowi więc w pewnym stopniu synonim kina autorskiego, ograniczonego jednak zarówno w perspektywie estetycznej, jak i temporalnej. Jeśli chodzi o to pierwsze ograniczenie, kino modernistyczne należało do praktyk filmu artystycznego, w których wyróżniona przez twórcę forma zwracała uwagę widza na sam proces opowiadania, a autorefleksyjność przekazu stawała się nierzadko kluczowym atrybutem fabuły. Kinowy modernizm był więc ze swej natury narcystyczny, autoteliczny i skierowany na dekonstrukcję klasycznych modeli dramaturgicznych. Promując narracyjny subiektywizm

⁹⁹ H. Ford, *Post-War Modernist Cinema and Philosophy. Confronting Negativity and Time*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

i samoświadomość, czerpał z doświadczeń filmowej (i nie tylko) awangardy, a niwelując walor emocjonalny filmu, wyróżniał wiele technik dystansacyjnych¹⁰⁰.

W latach sześćdziesiątych stał się on wiodącym modelem kina artystycznego, realizującym się nie tylko w dziełach poszczególnych autorów, lecz także formujących się w tej dekadzie nowych nurtach narodowych (takich jak francuska Nowa Fala, młode kino niemieckie, Cinema Novo w Brazylii, jugosłowiańska czarna fala itd.). Zapewniły one żywotność modernizmu w tym i następnym dziesięcioleciu, czyniąc z niego synonim powojennego kina artystycznego.

¹⁰⁰ R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 142.

ROZDZIAŁ 2

Modernizm jako instytucja

Ekonomiczno-społeczny wymiar filmowego modernizmu

Celem poprzedniego rozdziału było nakreślenie najważniejszych cech modernistycznej twórczości – zarówno w kinie, jak i innych dziedzinach sztuki, które nań wpłynęły. Streszcza on dorobek wielu lat wnikliwych badań, ale leżąca u jego podstaw tradycja, hegemoniczna wizja wysokiego modernizmu artystycznego jako niezależnego od realiów społeczno-ekonomicznych, utrwalonego zestawu rozwiązań formalnych i chwytów stylistycznych, grona uznanych autorów i zamkniętego kanonu arcydzieł w ostatnich dekadach upadła raz na zawsze. Opisane w poprzednim rozdziale tekstualne wyznaczniki modernizmu, takie jak autotematyzm, nieklasyczna narracja, konceptualizm, fragmentaryzacja czy subiektywizacja, trzeba więc uzupełnić o istotne elementy pozatekstowe, których wagę podkreślają współczesne prace na temat modernizmu w innych sztukach (a coraz częściej również w kinie).

Każda praktyka kulturowa wymaga bowiem legitymizacji, dokonującej się w procesie obejmującym nie tylko dzieło i jego odbiór, lecz także wiele instancji pośredniczących. Publiczne instytucje, dyskurs krytyczny, uwarunkowania produkcyjne – wszystkie te czynniki sankcjonują przekonanie o wartości danego typu twórczości, umożliwiając jej rozwój, rozpowszechnienie i funkcjonowanie w kulturze. Zwłaszcza sztuka modernistyczna, forsująca własną wizję tego, co w ogóle sztuką można i należy nazywać, toczyła walkę o uznanie dla nowego modelu ekspresji (i modelu artysty) w sferze symbolicznej. Dotyczy to nawet najbardziej awangardowych, pozornie antyinstytucjonalnych form ekspresji, których losy często dowodziły, że przeznaczeniem i ukrytym celem każdej awangardy jest stanie się klasyką.

W tym sensie sztuka modernistyczna, choć często stara się zaprezentować jako radykalna opozycja masowego „przemysłu kulturalnego”, w istocie stanowi rewers tej samej monety, jest bowiem ograniczona podobnymi procesami i działaniami. Dotyczy to zwłaszcza kina jako sztuki masowej, wymagającej dużych nakładów finansowych, zaawansowanej technologii oraz złożonej sieci dystrybucji. Romantyczne wizje filmowego modernizmu, podkreślające nieskrępowaną moc twórczą autora-artysty, swobodę eksperymentowania i indywidualnej ekspresji pomijają to, że są one możliwe tylko ze względu na specyficzny układ społeczno-ekonomiczny, który je wspiera, sankcjonuje i legitymizuje. Dostrzeżenie i opisanie tych procesów jako wypadkowej kultury, polityki i ekonomii stało się jednym z głównych zadań nowych studiów modernistycznych, zaś w ostatnich dekadach „naukowcy na wiele sposobów skomplikowali opisy relacji między tym, co wysokie, i tym, co niskie, między sztuką i towarem – zauważali, jak modernistyczne dążenia były splątane z językiem reklamy i urynkowaniem artystycznej bohemy, jak modernistyczni pisarze wchłonęli i przetworzyli formy kultury masowej, zamiast po prostu je zlekceważyć, wreszcie jak moderniści stworzyli widownię dla swojej sztuki przez związanie jej z takimi cechami jak powaga, nowoczesność czy prestiż”¹.

O ile studia akademickie od dekad z dużą docieklivością obnażały ideologiczno-ekonomiczne mechanizmy rządzące kinem hollywoodzkim, o tyle kino artystyczne zazwyczaj znajdowało się poza sferą tego typu dociekań, co tylko utrzymywało przekonanie o jego domniemanej czystości. Opisany w poprzednim rozdziale rozkwit po-

¹ D. Mao, R. Walkowitz, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. A. Kęsiak, M. Kęsiak, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44), s. 111. Mechanizmy budowania pozycji i prestiżu sztuki i literatury modernistycznej doczekały się licznych pogłębionych studiów. Zob. A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1986; K. Dettmar, S. Watt, *Marketing Modernisms: Self-Promotion, Canonization, Rereading*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1996; A. Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; M. S. Morrisson, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905–1920*, University of Wisconsin Press, Madison 2001.

wojennego kina autorskiego doczekał się licznych analiz formalnych, biografii kolejnych kanonizowanych twórców i filozoficznych egzegez ich dzieł, wciąż jednak stosunkowo niewiele powiedziano o pozafilmowych ramach jego funkcjonowania. Tymczasem, jak pisze András Bálint Kovács:

[...] kiedy mówimy o „kinie artystycznym” jako przeciwieństwie „komercyjnego kina rozrywkowego”, mamy na myśli nie tyle określone jakości estetyczne, ile pewne gatunki, chwytły stylistyczne, wzorce narracyjne, sieć dystrybucji, firmy produkcyjne, festiwale i pisma filmowe, krytyków i określoną publiczność – w skrócie, zinstytucjonalizowaną praktykę filmową².

Kluczowe dla tego fragmentu słowo „instytucja” może być przy tym rozumiane na dwa sposoby – zarówno jako mniej lub bardziej formalna organizacja, urząd lub inny podmiot działający na rzecz określonego typu twórczości, jak i w znaczeniu bardziej metaforycznym jako instytucja społeczna, ciesząca się odpowiednim autorytetem i stanowiąca odbicie relacji oraz przekonań istniejących w danej wspólnotce. Przeważnie obie te sfery przenikają się i wzajemnie wspierają.

Korzenie instytucji kina artystycznego (w obu znaczeniach tego słowa) możemy znaleźć w okresie międzywojnia, zwłaszcza u schyłku kina niemego, kiedy to na gruncie dokonuje się wspomniany już „wielki podział”, skutkujący dyskursywnym oddalaniem się od siebie kultury masowej i tzw. wysokoartystycznej. Malte Hagener w pogłębionym studium przedwojennej awangardowej kultury filmowej pokazuje, jak kształtowały się wówczas dyskursy modernizmu i sztuki filmowej, tworzyły pierwsze kluby, festiwale, pisma i instytucje oddane promocji i wspieraniu twórczości awangardowej³. Wspomniany wcześniej odwrót od modernizmu w latach trzydzie-

² A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 21.

³ M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

stych, a zwłaszcza druga wojna światowa, istotnie spowolniły rozwój instytucji kina artystycznego. W pierwszych latach po wojnie nastąpi jednak jego intensyfikacja, znajdująca swoje oparcie w działaniach publicznych oraz dobrej koniunkturze gospodarczej. Utworzą one infrastrukturę niezbędną do rozwoju modernistycznego kina po wojnie i uzyskania przez niego statusu naczelnego paradygmatu kina artystycznego.

Modernizm jako instytucja społeczna

Pisząc o modernizmie jako instytucji społecznej, nie sposób nie zacząć od rozwijającego się dynamicznie w ostatnich latach nurtu badań, który stara się opisać wyłonienie się modernistycznego paradygmatu w powojennym kinie artystycznym przez pryzmat socjologicznych kategorii wypracowanych przez Pierre'a Bourdieu. Pozwalają one uzupełnić tekstualne opisy przemian powojennego kina o aspekt społeczny, związany z mechanizmami dystynkcji i kumulacji kapitału kulturowego w szeroko pojętym polu sztuki, do którego aspirował filmowy modernizm. Podstawy tego dyskursu świetnie streszcza Marcin Adamczak:

Kluczową opozycją wyznaczającą strukturę pola jest przeciwieństwo pomiędzy biegunem twórczości autonomicznej („sztuka dla sztuki”, wysoki stopień konsekracji wewnętrznej, opartej na wewnętrznych kryteriach autonomicznego pola, uznanie ze strony innych uczestników gry, lekceważenie wymiaru ekonomicznego, niezabieganie o względy masowej publiczności i sukces rynkowy) a twórczością heteronomiczną („sztuka jako produkt”, niski stopień konsekracji wewnętrznej, niska ocena w ramach pola i podrzędne miejsce w hierarchii wewnętrznej, tworzenie z myślą o istniejącym już rynku, znaczenie płynące z zewnątrz pola jako sukces frekwencyjny i finansowy)⁴.

⁴ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 208.

Kino, zyskując legitymizację instytucjonalną, stawia istotny krok w walce o tak zdefiniowaną autonomię pola, którą tradycyjne sztuki według Bourdieu uzyskały w XIX wieku (w swojej książce *Reguły sztuki* analizuje on sytuację na polu produkcji literackiej we Francji w połowie XIX stulecia). I choć Adamczak przekonująco udowadnia, że kino, w porównaniu z innymi sztukami, charakteryzuje się stosunkowo niewielkim poziomem autonomii (wynikającym choćby z przemysłowego charakteru produkcji i dystrybucji, wymagającego wysokich nakładów finansowych oraz rozbudowanej infrastruktury), to jednak napięcie między biegunem autonomicznym a heteronomicznym istnieje w nim bezsprzecznie, a okres krystalizacji formacji modernistycznej należy uznać za zasadniczy w kształtowaniu się także dzisiejszych dyskursów na ten temat. Wszystkie przywołane powyżej wyznaczniki autonomicznego pola produkcji stały się udziałem autorskiego kina lat sześćdziesiątych i gwarantem wysokiego statusu kulturowego.

Dodatkowo w przypadku modernistycznych „nowych fal” i „młodych kinematografii” oraz ich sprzeciwu względem kina klasycznego zachodzi też inny opisany przez Pierre’a Bourdieu powtarzalny schemat, występujący regularnie w polu produkcji artystycznej, czyli walka „pretendentów” z „obrońcami tytułu”. Francuski socjolog udowadnia, że istotne przesunięcia paradygmatów artystycznych są zawsze wynikiem próby wywalczenia symbolicznego kapitału przez nowe pokolenie twórców, nieznajdujących dla siebie miejsca w uprzednio zdefiniowanych granicach pola. „Gdy nadchodzi ich czas, nie mogą zaznaczyć swojej obecności, inaczej niż odsyłając do przeszłości tych, którzy zainteresowani są w »uwiecznieniu« obecnego stanu rzeczy i zatrzymaniu historii”⁵ – pisze Bourdieu. Oczywiście najlepszym sposobem na dokonanie tego jest kompleksowe podważenie metod starszego pokolenia (na płaszczyźnie estetycznej, społecznej, ideologicznej) i zaproponowanie nowego modelu twórczości filmowej. Ten często nieuświadomiony proces walki o własne pole kulturowe także zbliża filmowców z różnych krajów i systemów

⁵ P. Bourdieu, *Teoria obiektów kulturowych*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 275.

kinematograficznych, toczących niejako wspólną batalię o nobilitację modernistycznego paradygmatu jako synonimu sztuki filmowej, wypychając tym samym klasyczny model poza jej ramy.

Miarą sukcesu tych zmagania jest szerokie uznanie dla idei autorstwa filmowego i przyjęcia modernistycznych wyznaczników sztuki filmowej, ale i sukcesy poszczególnych ruchów. Wielokrotnie kwestionowano rzeczywiste powinowactwo stylistyczne między przedstawicielami takich nurtów, jak francuska Nowa Fala czy młode kino niemieckie, niejako pomijając to, że ich siła polega właśnie na dyskursywnej (a nie estetycznej) spoistości. Funkcjonują one jako pewne utrwalone konstrukty społeczno-teoretyczne, a owa trwałość ma charakter instytucjonalny, stanowiąc rodzaj historycznofilmowej etykiety i kinofilskiego certyfikatu jakości. W tym sensie propagowana przez nowofalowców polityka autorska, promując instytucję filmowca-autora jako niezależnego artysty, także była sposobem dyskursywnej instytucjonalizacji modernizmu.

Te ogólne rozpoznania znajdują swoje potwierdzenie w najnowszych badaniach szczegółowych, dla których poligonem stała się (jak zwykle) francuska Nowa Fala. Dokonując przeglądu najnowszych prac jej poświęconych, Tadeusz Lubelski stwierdza nawet, że pod wpływem myśli Bourdieu w XXI wieku dokonano się we „francuskich badaniach nad Nową Falą pełne metodologiczne przeorientowanie się, skierowane w stronę opisu filmów nurtu jako reprezentacji społeczeństwa”⁶. Powołuje się on na badania Jean-Pierre’a Esquenaziego oraz Philippe’a Mary’ego, którzy pisali o nowofalowcach jako wspomnianych „pretendentach” walczących o własne miejsce w polu kulturowym. Posługując się terminologią socjologiczną, można powiedzieć, że działali oni jako „aktorzy społeczni”, starający się przez akumulację kapitału symbolicznego po stronie reżysera zakwestionować jego habitus jako rzemieślnika. Częścią tych starań była walka o autonomizację krytyki filmowej, umocnienie rangi kina jako sztuki i sakralizację figury reżysera-autora. Zdaniem Lubelskiego „Mary dowiódł w swojej książce tezy, że istotą wystąpienia Nowej Fali był proces autonomizacji, wygrana walka o przeniesienie kina

⁶ T. Lubelski, *Nowa Fala po pół wieku*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 44.

z bieguna twórczości heteronomicznej na biegun twórczości autonomicznej”⁷. Pozwalając sobie na daleko idące uogólnienia, można stwierdzić, że podobny proces autonomizacji był udziałem wszystkich modernistycznych wystąpień i nurtów w latach sześćdziesiątych, dla których Nowa Fala pozostaje w tym względzie wciąż wzorcowym przykładem.

Produkcowanie kina artystycznego

Walka ta nie byłaby jednak możliwa do wygrania tylko za pomocą manifestów i deklaracji kilku francuskich reżyserów. Na konsekrowaną w latach sześćdziesiątych pozycję reżysera jako autora pracowała cała kultura filmowa lat powojennych, obejmująca system produkcji, działalność krytyczną i akademicką czy publiczne instytucje. Chcąc przyrzeć się najważniejszym czynnikom, które umożliwiły zbliżenie kina artystycznego do autonomicznego bieguna pola sztuki, warto w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na podstawy ekonomiczne, bez których rozwój kina modernistycznego nie byłby możliwy.

Zasadniczy jest w tym względzie coraz powszechniejszy mecenat państwowy. Jego istnienie jest oczywiste w krajach nowo powstałego bloku wschodniego, gdzie całość produkcji i dystrybucji pozostaje w rękach państwa, ale w latach powojennych idea publicznego wsparcia rozwija się także w Europie Zachodniej. Na jego wagę w kształtowaniu się kina artystycznego zwrócił uwagę w 1981 roku Steve Neale w artykule o znamienym tytule *Art Cinema as Institution*⁸. Na przykładzie największych zachodnioeuropejskich rynków śledzi on historię legislacji wspierających lokalną twórczość filmową, która sięga już 1920 roku, kiedy to Niemcy weimarskie wprowadziły protekcjonistyczne prawo chroniące lokalny rynek przez narzucenie limitu importowanych do kraju filmów. Początkowo tego typu regulacje miały przede wszystkim wymiar ekonomiczny – kino było traktowane przez państwo analogicznie do innych branż gospodar-

⁷ Tamże, s. 46.

⁸ S. Neale, *Art Cinema as Institution*, „Screen” 1981, Vol. 22, Issue 1, s. 11–40.

ki, wymagających ochrony przed silniejszym, amerykańskim przemysłem.

Z czasem jednak postrzeganie kina przez prawodawców zaczęło się zmieniać. Uwzględniając aspekt ekonomiczny, coraz częściej zwracali oni uwagę na kwestie ideologiczne – nie tyle związane z bezpośrednim wyrażaniem politycznych poglądów, ile traktowaniem kina jako części narodowej kultury, wymagającej promocji i wsparcia. Do głosu coraz chętniej zaczęły dochodzić kwestie prestiżu kulturowego, artystycznej rangi kraju i obywatelskiej pedagogiki. Próbując promować wartości postrzegane jako „wyższe” i odróżnić się od amerykańskiego przemysłu filmowego, różne kraje zaczęły wprowadzać kryteria „artyzmu” jako warunku państwowego wsparcia. Na tej podstawie zbudowane było np. prawodawstwo francuskie, które od 1937 roku wspierało „kino jakościowe”. W latach pięćdziesiątych większość zachodnioeuropejskich krajów miała zachęty ekonomiczne, takie jak ulgi podatkowe, gwarancje udziału w rynku (tzw. system kwotowy), tanie pożyczki albo subwencje, które często na własnych, administracyjnych prawach kształtowały wyobrażenie i wyznaczniki kina artystycznego, od których uzależniona była publiczna pomoc. Można zaryzykować przekonanie, że bez francuskiego programu finansowania krótkich metraży, subwencji i zwolnień podatkowych dla klubów filmowych i kin artystycznych oraz nieopodatkowanych pożyczek na produkcję filmów „jakościowych” niemożliwy byłby rozkwit (a być może nawet powstanie) Nowej Fali, tak jak bez powołania w 1965 roku Kuratorium Młodego Filmu Niemieckiego oraz wsparcia ze strony państwowych stacji telewizyjnych prawdopodobnie nie zaistniałoby młode kino niemieckie.

Co ważne, był to okres powojennego boomu i bezprecedensowego wzrostu gospodarczego, który umożliwił budowę zachodnioeuropejskiego modelu państwa opiekuńczego, którego jedną z ról był także mecenat artystyczny i wspieranie rodzimej kultury. Rosnące kinematografie narodowe oznaczały jednocześnie słabnącą rolę Hollywoodu, które w tym samym czasie borykało się z istotnymi problemami na rynku amerykańskim. Jak zauważa Marcin Adamczak:

Rozkwit kina europejskiego u początku lat sześćdziesiątych współwystępował w czasie z głębokim kryzysem Hollywood, być może największym w historii „fabryki snów”. Kryzys ów dotyczył zarówno wymiaru frekwencyjnego i finansowego, jak i wyczerpania się estetyki kina klasycznego. Produkcja filmów obniżyła się z 383 w 1950 roku do 254 w roku 1955 i 154 w 1960 roku. W tym samym czasie produkcja największych kinematografii europejskich utrzymywała się na tym samym poziomie lub rosła⁹.

W konsekwencji lata sześćdziesiąte stanowiły wyjątkowy dla europejskiego kina okres, w którym największe światowe rynki filmowe (poza Wielką Brytanią) były zdominowane przez lokalne produkcje, ogółem zaś ponad 50% udziałów na rynku europejskim należało do filmów wyprodukowanych na Starym Kontynencie. Sytuacja ta stanowiła ewenement w powojennej historii, nie powtórzyła się też nigdy później. Naturalnie na ten udział składały się różne typy filmów, w tym bardzo silne kino popularne, ale to właśnie wówczas rozwinął się i utrwalił model produkcji i obiegu kina modernistycznego, które najlepiej sprawdzało się w eksporcie. To głównie za sprawą filmów uważanych za artystyczne – odważniejszych obyczajowo i politycznie, bardziej dynamicznych i niekonwencjonalnych – udział europejskiego kina w rynku amerykańskim w połowie lat sześćdziesiątych zbliżał się do bezprecedensowego pułapu 10%¹⁰.

Pozycję kina europejskiego wzmocniały także regulacje ułatwiające koprodukcje, dzięki którym postępowała integracja europejskich rynków. Warunki ekonomiczne i polityczne od zawsze skłaniały filmowców do wędrowania, ale dopiero w tym okresie powstały ustalone ramy dla zinstytucjonalizowanej współpracy międzynarodowej – często również oparte na wyznacznikach „artyzmu” jako warunku wsparcia projektu. Zwłaszcza współpraca Francji i Włoch była wyjątkowo intensywna i opierała się na podpisanej już w 1947 roku umowie, w efekcie której dekadę później blisko 25% powstają-

⁹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 103.

¹⁰ Tamże, s. 104.

cych w tych krajach filmów zostało zrealizowanych przy udziale zagranicznego koproducenta¹¹.

Tak silna pozycja kina artystycznego nie byłaby możliwa, gdyby nie drugi filar rynku filmowego, czyli dystrybucja. Tradycja wyspecjalizowanego obiegu kina artystycznego sięga lat przedwojennych, ale kodyfikuje się dopiero po wojnie, kiedy to w całej Europie powstaje sieć klubów filmowych, kin specjalizujących się w repertuarze artystycznym i firm dystrybucyjnych je rozpowszechniających. We Francji już w 1944 roku powstało pierwsze stowarzyszenie klubów filmowych (jego założycielem był Pierre Kast, późniejszy redaktor „Cahiers du Cinéma” i reżyser z kręgu Nowej Fali), w 1950 roku federacja francuskich krytyków filmowych założyła własne kino *Reflét 23*, do którego szybko dołączyło pięć nowych, stanowiąc załączek niezależnej sieci kinowej. Podobne inicjatywy rozwijały się w tym samym czasie w innych krajach zachodnioeuropejskich – we Włoszech w 1950 roku utworzona zostaje Włoska Federacja Klubów Filmowych (FICC), w 1953 roku aż 50 niemieckich kin o profilu artystycznym zrzesza się zaś w Gildii Niemieckich Kin Artystycznych (*Gilde deutscher Filmkunsttheater*). Bardzo często tego typu przedsięwzięcia były bezpośrednio lub pośrednio wspierane finansowo przez państwo, także przez powstające specjalnie w tym celu narodowe instytucje, takie jak np. funkcjonujące we Francji od 1946 roku *Centre National du Cinéma* (CNC) i jego odpowiedniki w większości zachodnioeuropejskich (i wielu pozaeuropejskich) krajów.

Tego typu działania nie tylko miały zresztą wymiar lokalny, lecz także dążyły do budowy transnarodowych więzi, przejawiających się zwłaszcza w funkcjonowaniu typowych dla atmosfery powojennego internacjonalizmu międzynarodowych stowarzyszeń i federacji. W drugiej połowie lat czterdziestych we Francji powstały m.in. Międzynarodowa Federacja Klubów Filmowych (1947) oraz Międzynarodowa Federacja Filmu Artystycznego (1948), w 1952 roku przy festiwalu w Cannes założona została zaś Międzynarodowa Federacja Producentów Filmowych, stanowiąca próbę zaadresowania pro-

¹¹ G. Nowell-Smith, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, Bloomsbury, New York 2013, s. 28.

blemu instytucjonalnego rozdziwisku między kinem komercyjnym a artystycznym. Trzy lata później utworzona zostaje Międzynarodowa Konfederacja Kin Artystycznych. Wszystkie one działały na rzecz upowszechnienia kina artystycznego, czyli coraz częściej modernistycznego.

Dyskurs modernizmu – apologeci kina artystycznego

Powyższe mechanizmy i instytucje nie są wyłącznie neutralnymi czynnikami o charakterze ściśle ekonomicznym, ale mają też swój wymiar społeczny. Łączenie się obu tych porządków najlepiej ujawnia fenomen międzynarodowych festiwali filmowych, których ekspansja dokonała się głównie w latach pięćdziesiątych, a których rola w kształtowaniu kina artystycznego od tamtej pory jeszcze wzrosła. Jak pokazują współczesne *festival studies*, duże imprezy filmowe pełnią w tym obiegu zarówno istotną funkcję ekonomiczną (jako miejsce wyświetlania, promocji i zawierania umów produkcyjnych bądź dystrybucyjnych), jak i kulturową, stanowiąc ważne ogniwo powojennego procesu nobilitacji kina modernistycznego¹². Z założenia międzynarodowe i skupione na walorach artystycznych, najważniejsze festiwale promowały wizję uniwersalnej, ponadkulturowej „sztuki filmowej”, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kształtując kanon i wyznaczniki tego zjawiska.

One same były zresztą w dużej mierze tworem wspomnianej powojennej apologii internacjonalizmu (dostrzegalnej mimo zimnowojennych napięć choćby w takich inicjatywach, jak powołanie Organizacji Narodów Zjednoczonych czy UNESCO), postrzeganego jako odtrutka na nacjonalistyczne dyskursy poprzedniej dekady. Wprawdzie wenecki festiwal istniał już od 1932 roku (i był mocno wpleciony w faszystowski dyskurs Włoch tego okresu), ale większość najważniejszych europejskich imprez tego typu powstała właśnie w pierwszych latach po wojnie. W 1946 roku wystartowa-

¹² Zob. np. M. de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; M. Adamczak, *Poker czy msza? O festiwalu filmowym jako instytucji społecznej*, „Ekran” 2013, nr 3–4, s. 23–26.

ły imprezy w Cannes¹³, Locarno czy Karlowych Warach, rok później w Edynburgu, zaś w 1951 roku w Berlinie Zachodnim. Symptomy rosnącego umiędzynarodowienia i otwarcia na kino artystyczne dotknęły również Hollywood – nie tylko przez rosnący udział europejskich produkcji w amerykańskim rynku, lecz także przez takie instytucjonalne gesty, jak utworzenie w 1956 roku nagrody Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego (choć już kilka lat wcześniej filmy zagraniczne mogły otrzymać honorową statuetkę).

Utrwaleniu percepcji kina jako części międzynarodowego dziedzictwa artystycznego służyły też instytucje oddane konserwacji i archiwizacji filmowego dorobku. Pierwsze archiwa powstawały w latach trzydziestych i czterdziestych, m.in. w Londynie, Berlinie, Moskwie czy Sztokholmie, ale szczególnie istotne dla rozwoju dyskursu kina artystycznego wydają się zwłaszcza dwie z nich – utworzona w 1936 roku Kinoteka Francuska (Cinémathèque Française) oraz założona rok wcześniej przez Iris Barry Biblioteka Filmowa nowojorskiego Museum of Modern Art (MoMA Film Library). Obie te instytucje promowały wizję kina jako współczesnego odpowiednika klasycznych sztuk, wymagającego archiwizacji, ochrony i instytucjonalnej opieki. Ich priorytetem było gromadzenie dokonań międzynarodowego kina artystycznego, najczęściej postrzeganego przez pryzmat kryteriów wypracowanych w innych dziedzinach, w tym okresie zdominowanych już przez modernistyczne dyskursy.

Kinoteka Francuska (i jej wieloletni dyrektor Henri Langlois) urosła do rangi legendy w dużej mierze dzięki francuskim nowofalowcom, którzy zdobywali tam swoje historycznofilmowe szlify, ale wpływ nowojorskiego MoMA, czyli jednej z najważniejszych instytucji dla dyskursu sztuki modernistycznej w ogóle, na kształtowanie się pozycji kina artystycznego jest równie istotny. Haidee Wasson w książce o Bibliotece Filmowej MoMA znakomicie pokazuje, jak instytucja ta:

¹³ Akurat międzynarodowa impreza na Lazurowym Wybrzeżu była pomysłem przedwojennym – pierwsza edycja festiwalu ruszyła 1 września 1939 roku, ale została przerwana po wyświetleniu zaledwie jednego filmu w reakcji na niemiecką inwazję Polski.

[...] mobilizowała określone dyskursy na temat filmu, sztuki oraz widowni. Przede wszystkim traktowała ona kino jako nowoczesną sztukę, mającą istotną historię. Zapewniła mu ważne instytucjonalne umocowanie wśród tradycyjnych oraz dopiero wyłaniających się form estetycznych. [...] MoMA budowała przekonanie, że ta nowa sztuka powinna być gromadzona, chroniona, badana oraz, co najważniejsze, oglądana. Pracownicy Biblioteki Filmowej adresowali swoje działania do zaangażowanej i kompetentnej publiczności, chętnej oglądać i dyskutować na temat filmu w ramach wyznaczanych przez instytucję, jaką jest muzeum. [...] W skrócie MoMA była pionierskim doświadczeniem, które położyło fundamenty pod wkrótce powszechnie akceptowane przekonanie, że kino jest sztuką i ma własną historię, istotną ze względu na rolę, jaką odgrywa w zróżnicowanym pejzażu kulturowym współczesności¹⁴.

Pisząc o budowaniu pozycji kina w „zróżnicowanym pejzażu kulturowym współczesności”, nie sposób wreszcie nie wspomnieć o roli, jaką w tym zakresie odegrało piśmiennictwo – zarówno krytycznofilmowe, jak i rodzące się akademickie namysły nad kinem. Podobnie jak w większości omówionych powyżej przypadków, obie te tradycje miały swoich antenatów w okresie pierwszej moderny lat dwudziestych, ale dla utrwalenia powojennego modernizmu szczególnie zasłużone okazały się nowe periodyki powstające w latach pięćdziesiątych. Najsłynniejsze z nich to oczywiście założone w 1951 roku przez André Bazina i krąg jego współpracowników „Cahiers du Cinéma”, ale warto pamiętać, że w tym samym roku powstaje w Mediolanie „Cinema Nuovo”, rok później francuski „Positif” i brytyjski „Screen” (wówczas pod nazwą „The Film Teacher”). Według Kovácsa tytuły te „w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były najbardziej wpływowymi platformami promocji europejskiego kina artystycznego”¹⁵ – na ich łamach kształtowały się koncepcje kina artystycznego, w debatach między krytykami wykuwały jego kanony, ich obecność i kulturowa waga potwierdzała zaś status kina jako wartej refleksji

¹⁴ Zob. H. Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2005, s. 5.

¹⁵ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 26.

i krytycznego wysiłku aktywności artystycznej. Legenda „Cahiers du Cinéma” została w dodatku zbudowana przez to, że już kilka lat po powstaniu pisma młodzi krytycy i redaktorzy z nim związani sami zaczęli tworzyć filmy, inicjując francuską Nową Falę.

Jednocześnie w tym okresie zaczynały kielkować usystematyzowane akademickie studia nad kinem. One także najczęściej waloryzowały pozytywnie europejskie kino artystyczne, przeciwstawiając je hollywoodzkiej rozrywce. Jak udowadnia Erik Hedling na brytyjskim przykładzie, autorzy „Screenu” (w większości instytucjonalnie związani z akademią) nobilitowali kino artystyczne, bo była to jedyna część produkcji filmowej powszechnie akceptowana na uniwersytetach¹⁶. Filmoznawstwo wówczas dopiero walczyło o status nauki, musiało więc podporządkować się regułom wypracowanym przez dziedziny uznane – zwłaszcza literaturoznawstwo i historię sztuki, w których modernistyczne wartości wówczas triumfowały. Zauważył to już w latach sześćdziesiątych Peter Wollen, pisząc, że „częścią problemu, przed którym stanęło kino z estetycznego punktu widzenia, była całkowita dominacja modernizmu w innych sztukach. W literaturze, malarstwie czy muzyce modernizm stał się gwarantem artyzmu lub też, posługując się terminologią Barthes’a, modernizm konotuje artyzm”¹⁷. Zainteresowanie tym typem twórczości legitymizowało zatem kino jako obiekt naukowych dociekań. W dodatku, jak zauważa Hedling, większość badaczy przejawiała wówczas poglądy lewicowo-marksistowskie, a więc wysoce krytyczne wobec hollywoodzkiego „przemysłu kulturalnego”, dominującego w międzynarodowym obiegu po drugiej wojnie światowej. Z tego powodu zależało im na wyeksponowaniu i dowartościowaniu opozycyjnych lub przynajmniej alternatywnych względem niego praktyk filmowych¹⁸.

To wszystko sprawia, że modernizm był nie tylko instytucją w sensie prawnym, mając wsparcie w mniej lub bardziej oficjalnych

¹⁶ E. Hedling, *Political Modernism and the Quest for Film Studies*, w: *Rethinking Modernism*, ed. M. Thormahlen, Palgrave Macmillan, New York 2003, s. 213–220.

¹⁷ P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, BFI, London 1998, s. 156–157.

¹⁸ E. Hedling, dz. cyt., s. 213–220.

strukturach, lecz także stał się instytucją w sensie społecznym. Zyskał akceptację twórców, prawodawców, ludzi piszących o kinie i „wytrobionej” publiczności. Jak podsumowuje Marcin Adamczak:

Ramy instytucjonalne tworzą w istocie swoisty „drugi obieg” kinematograficzny, z własnymi źródłami finansowania (w dużej mierze państwowymi lub paneuropejskimi), w pewnym stopniu odrębną siecią kin i dystrybucji (kina studyjne, DKF), specyficzną widownią (studentka, festiwalowa), określoną ideologią („sztuka dla sztuki” i wzorce modelu autorskiego) oraz charakterystycznymi wzorcami konsekracji (przede wszystkim laury festiwalowe oraz idące za nimi filmoznawcze monografie, w coraz mniejszym stopniu krytyka). Obieg ten wpisuje się wyraźnie w strukturę autonomicznego bieguna pola produkcji kulturowej w teorii Bourdieu¹⁹.

Ten „drugi obieg” kształtował się przez dziesięciolecia, ale wydaje się, że najważniejsze były dla niego lata pięćdziesiąte. W efekcie już kilka lat później nikt nie wątpił, że filmy Jean-Luca Godarda, Ingmara Bergmana czy Michelangela Antonioniego stanowią część kultury wysokiej. Były one częścią bogatego zjawiska filmowego modernizmu zarówno na płaszczyźnie estetyczno-formalnej, jak i pozatekstualnej. Jak pisze Kovács, „w drugiej połowie lat pięćdziesiątych kino artystyczne było w Europie czymś więcej niż teorią, projektem lub kategorią krytyczną – stało się silną instytucją, wspieraną przez prawo podatkowe, organizacje zawodowe, sieć produkcyjną i dystrybucyjną, festiwale oraz prestiżowe czasopisma”²⁰.

¹⁹ M. Adamczak, *Globalne Hollywood*, s. 123.

²⁰ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 27.

Filmokartografia: transnarodowy modernizm i filmowy system-świat

*Zwierciadło jest rozbite,
Ale co odbijają odłamki?
Z życia marionetek, reż. Ingmar Bergman*

*Siedziałem przy stoliku blisko otwartych drzwi tarasu,
rozłożyłem wokół siebie papiery i notatki,
i przeprowadzałem linie komunikacyjne
między mocno odległymi wydarzeniami,
które, jak mi się zdawało, należały do tego samego porządku.
Winfried Georg Sebald, Czuję. Zawrót głowy*

Skoro w toku powyższych rozważań wyłoniło się podstawowe pojęcie o tym, „jaki” i „kiedy” był modernizm filmowy, trzeba odpowiedzieć także na pytanie „gdzie”. Przebijało się ono pośrednio przez dobór argumentów, przywoływanych faktów czy nazwisk, pochodzących w przeważającej większości z zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego, ze szczególnym uwzględnieniem Francji. Wydaje się więc, że to tam należy lokować dyskursywne centrum tego paradygmatu. Jednak w świetle dzisiejszych badań odpowiedź na pytanie, gdzie był modernizm, jest bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać. Przypomnijmy słowa Andreasa Huyssena, który w 2006 roku zauważył powrót zainteresowania modernizmem, dostrzegając jednak, że powraca ono w nowej formie, silnie naznaczonej pojęciem „globalizacji» jako naczelnej ramy dla rozważań o współczesności²¹. Efektem jest zaobserwowany przez Douglasa Mao i Rebecę Walkowitz „zwrot transnarodowy” w studiach nad modernizmem, „sprzyjający przyznaniu prymarnego miejsca w formowaniu się sztuki modernistycznej międzynarodowemu obiegowi²². Z tego powodu Walkowitz nazywa modernizm „stylem kos-

²¹ A. Huyssen, *Introduction: Modernism After Postmodernity*, „New German Critique” 2006, Vol. 33, No. 3, s. 1.

²² D. Mao, R. Walkowitz, dz. cyt., s. 99–100.

mopolitycznym”²³, Susan Stanford Friedman dawne przykazanie Fredrica Jamesona „zawsze uhistoryczniaj” uzupełnia zaś o własne „zawsze uprzestrzeniaj”²⁴, silnie naciskając na uwzględnienie geograficznego aspektu modernizmu. Promując kategorię „modernizmu planetarnego”, przekonuje ona, że „ograniczenie modernizmu do jego zachodniego wariantu i domknięcie go przed rokiem 1950 w ramach zachodniej nowoczesności jest niczym próba usłyszenia jednej klaszczącej dłoni”²⁵.

Jak już sugerowałem we wstępie, także na gruncie filmoznawstwa w ostatnich latach coraz częściej mówi się o zwrocie transnarodowym²⁶. Nataša Ďurovičová wyróżnia dwa podstawowe sposoby rozumienia pojęcia transnarodowości w odniesieniu do kina. Pierwszy, bardziej namacalny, dotyczy współpracy podmiotów z różnych krajów w zakresie produkcji lub dystrybucji, skutkując koprodukcjami oraz międzynarodową cyrkulacją dzieł filmowych. Drugi wymiar transnarodowości jest dużo bardziej nieuchwytny i obejmuje proces przenikania form estetycznych i zjawisk kulturowych ponad granicami państw²⁷. Oba te typy transnarodowości mają istotne znaczenie dla rozwoju filmowego modernizmu, objawiając się zarówno w bezpośrednich transferach ponad granicami państw – w postaci międzynarodowych koprodukcji, migracji artystów i ich dzieł – jak i w przepływie idei, inspirujących filmowców pod różnymi szerokościami geograficznymi.

Punktem wyjścia do rozważań o geografii filmowego modernizmu musi być więc dostrzeżenie jego globalnego wymiaru, daleko wykraczającego poza zachodnioeuropejskie kinematografie lat sześćdziesiątych, stojące tradycyjnie w centrum modernistycznego

²³ R. Walkowitz, *Cosmopolitan Style. Modernism Beyond the Nation*, Columbia University Press, New York 2006.

²⁴ S. S. Friedman, *Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies*, „Modernism/Modernity” 2006, Vol. 13, No. 3, s. 426.

²⁵ Tamże, s. 427.

²⁶ Zob. K. Loska, *Transnational Turn in Film Studies*, „TransMissions: The Journal of Film and Media Studies” 2016, Vol. 1, No. 2.

²⁷ N. Ďurovičová, *Preface*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. N. Ďurovičová, K. Newman, Routledge, New York–London 2010, s. ix–xv.

kanonu i traktowane zwyczajowo w kategoriach narodowych. Postulat ten wydaje się oczywisty, podobnie jak oczywisty jest międzynarodowy, „kosmopolityczny” wymiar modernizmu w kinie, niemniej dotychczasowe studia nad owym nurtem zdradzają wyraźnie zachodniocentryczne podejście, skupiając się przede wszystkim na twórcach francuskich, włoskich czy niemieckich, wspieranych przez pojedyncze postaci z mniej znaczących filmowo zachodnioeuropejskich krajów, takie jak Ingmar Bergman, Carlos Saura czy Chantal Akerman. Nieliczni badacze, tacy jak William C. Siska czy pochodzący z Węgier András Bálint Kovács, uwzględniają w swoim opisie dodatkowo Europę Wschodnią. Znamienny jest jednak ustęp, w którym Kovács pisze:

[...] podczas gdy pierwsza faza modernizmu była głównie odosobnionym zjawiskiem narodowych kinematografii Niemiec, Francji i Związku Radzieckiego, druga jego faza była szerszym zjawiskiem o globalnym wymiarze. Poza większością europejskich kinematografii, również japońskie, indyjskie i brazylijskie nowe fale, a także północnoamerykańskie kino undergroundowe włożyły istotny wkład w rozwój drugiej fali filmowego modernizmu²⁸.

Mimo tak jednoznacznego docenienia roli niektórych pozaeuropejskich kinematografii i określenia zjawiska modernizmu mianem globalnego jego książka jest poświęcona wyłącznie kinu europejskiemu, autor zaś w żaden sposób nie uzasadnia tego zawężenia optyki. Pozaeuropejskie tradycje filmowe, choć także w ograniczony sposób, włącza do swojego opisu nowofalowego kina lat sześćdziesiątych Geoffrey Nowell-Smith w książce *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, uwzględniając filmy pochodzące z Japonii i obu Ameryk. Co znaczące, niektóre z nich pojawiły się dopiero jako uzupełnienie w drugim wydaniu pracy, gdzie zresztą zostały potraktowane po macoszemu²⁹. Do dziś nie powstały opracowania dotyczące modernizmu np. w krajach Bliskiego Wschodu czy Afryki, których liczne kinematografie w interesujący sposób włączały się w ten glo-

²⁸ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 217.

²⁹ Zob. G. Nowell-Smith, dz. cyt.

balny nurt. Tego typu pominięcia pogłębiają dyskursywną nierówność między poszczególnymi regionami i kulturami.

Z punktu widzenia transnarodowej optyki problemem badań nad powojennym kinem artystycznym jest nie tylko to, że podchodzą one do przedmiotu badań w tak wybiórczy, uprzywilejowujący Europę Zachodnią sposób. Równie istotne jest, że skupiają się na opisie poszczególnych kinematografii narodowych (albo autorów), eksponując lokalny kontekst kosztem globalnego kontekstu. Jak zauważa James Tweedie w książce poświęconej zjawisku globalnych nowych fal:

Chociaż tendencja do opisywania tych ruchów w ramach dobrze znanych granic geograficznych czy językowych pomaga zidentyfikować lokalne warunki, z których one wyrastają, to jednocześnie może zaciemnić jeden z ich najistotniejszych i najoryginalniejszych wymiarów – ich powtarzalność i równoczesność w różnych miejscach, a także ich opór przed lokalnym zaetykietowaniem. [...] Trudną, niemal niemożliwą sztuką jest mówienie o kinematografiach nowofalowych w liczbie mnogiej przy jednoczesnym dostrzeżeniu unikatowości każdej z nich; docenienie historycznej specyfiki przy jednoczesnym zrozumieniu, że każda z tych filmowych nowych fal jest tylko jedną z wielu³⁰.

Globalny modernizm

O tym, że powojenne kino artystyczne bardzo szybko zyskało wymiar globalny, nie trzeba chyba szczególnie przekonywać. Filmowe medium już u początków swojego istnienia błyskawicznie przekraczało granice między krajami i kulturami, co w sposób obrazowy opisuje Dudley Andrew:

Bracia Lumière zaledwie wynaleźli kinematograf, a już wysłali go w podróż po świecie. Ich aparatura – utrwalająca, przetwarzająca i wyświetlająca obrazy – wożona była niczym Stendhalowskie zwierciadło na barkach operatorów z jednego miejsca na drugie, gdzie ludzie mogli oglądać obrazy samych siebie i swojego otoczenia zarejestrowane

³⁰ J. Tweedie, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*, Oxford University Press, New York 2013, s. 5–6.

zaledwie kilka dni lub tygodni wcześniej. Te same materiały były przesyłane z powrotem do Paryża, który około 1900 roku funkcjonował nie tylko jako miejsce produkcji, ale także składowania i dystrybucji ruchomych obrazów. Pomyślmy tylko o tych taśmach, nakręconych, powiedzmy, na Kaukazie i płynących na pokazy w Rio de Janeiro lub na odwrót. Wiele części globu zostało dotkniętych przez kinematograf i każda z nich odpowiadała na ten międzynarodowy fenomen we własnym tempie,znaczając go własnymi obrazami i własną czasowością. Ten przepastny przepływ obrazów, a także opóźnienie czasowe, które w sposób nieunikniony mu towarzyszy, pozostają z nami do dziś, nawet jeśli międzynarodowy obieg kinowy stał się nieskończenie bardziej złożony³¹.

Kino przystosowywało się oczywiście do miejscowych warunków kulturowych i potrzeb widowni, jednak nieobarczone lokalnymi wielowiekowymi tradycjami (tak jak literatura, muzyka czy sztuki plastyczne), od początku wyraźnie eksponowało pierwiastek ponadnarodowy, a przepływ idei i form estetycznych był w nim silniejszy niż w innych dziedzinach twórczości artystycznej. W artykule, z którego pochodzi powyższy ustęp, Andrew proponuje nawet podział historii kina na pięć faz, które wyznacza właśnie stopień (i charakter) umiędzynarodowienia medium. Są to kolejno: faza kosmopolityczna, narodowa, federacyjna, światowa i globalna. Ta skrajnie uproszczona chronologia dopuszcza oczywiście sytuacje, w których poszczególne fazy nakładają się i współlistnieją obok siebie, pisze także o nieuniknionych „lukach” i „zająknięciach” w ramach tego podziału³².

W tym ujęciu narodziny modernizmu przypadają na okres przejścia od wspomnianej w poprzednim rozdziale fazy narodowej lat trzydziestych i czterdziestych do powojennego etapu federacyjnego. Był on skorelowany ze wspomnianym już powojennym internacjonalizmem (przynajmniej na poziomie deklaracji), znajdującym swój wyraz w instytucjonalnym kształcie kina tego okresu, kiedy

³¹ D. Andrew, *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. N. Ďurovičová, K. Newman, Routledge, New York–London 2010, s. 59–60.

³² Tamże, s. 60.

powstawały międzynarodowe festiwale czy instytucje wzmacniające transnarodowe więzy w zakresie kina. Wytwarzały one przestrzeń do międzykulturowych spotkań w ramach festiwali, publikacji, przeglądów, kino-klubów czy działań popularyzatorskich. Wystarczy spojrzeć na plakat promujący pierwszą powojenną edycję festiwalu filmowego w Cannes z 1946 roku (il. 1) – przedstawia ona szkieletową sylwetkę mężczyzny z kamerą. Zamiast głowy ma on jednak glob, z aparatu wychodzi zaś długa, wijąca się przez cały plakat wstęga taśmy filmowej, wypełnionej flagami różnych państw. Nie ulega wątpliwości, że organizatorzy festiwalu od początku chcieli uczynić swoją imprezę miejscem międzynarodowej wymiany, filmowym odpowiednikiem olimpiady albo wystawy światowej, promującej współpracę oraz zdrową rywalizację. Sprzyjał temu także proces selekcji filmów do konkursu – nie dokonywali go znani z dzisiejszych imprez, zatrudnieni przez festiwal programerzy, ale zaproszone do udziału kraje, zgłaszające konkursowe tytuły zgodnie z przyznanymi limitami. Ideą festiwalu był więc internacjonalizm, postrzegany na wzór kształtującej się w tym samym czasie Organizacji Narodów Zjednoczonych – nie jako pozbycie się czy marginalizacja państw narodowych, ale jako ich współpraca. Tłumaczy to niejako podwójny charakter filmowego modernizmu jako ruchu silnie transnarodowego, ale jednak spełniającego się i wyrażającego głównie w ruchach narodowych (lokalnych „nowych falach” czy „nowych kinematografiach”).

Największą część programu tego typu międzynarodowych imprez zwyczajowo zajmowały filmy europejskie, ale przede wszystkim największe festiwale, takie jak Cannes czy Wenecja, dbały o różnorodność, zabiegając o obecność filmów azjatyckich lub południowoamerykańskich, do kanonu filmowego modernizmu przeszły zaś zwłaszcza dwa pozaeuropejskie ruchy silnie obecne i budujące swoją renomę na największych festiwalach – brazylijskie Cinema Novo oraz nūberu bāgu, czyli japońska nowa fala³³.

³³ Tę ostatnią w kategoriach modernizmu opisuje jej monografista, David Desser. Zob. *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988.



Ilustracja 1. Plakat promujący festiwal w Cannes w 1946 roku

O ile więc pierwsza faza filmowego modernizmu w latach dwudziestych była dość silnie skoncentrowana w kilku wpływowych, kulturotwórczych ośrodkach, takich jak Francja, Niemcy weimarskie czy Związek Radziecki (a właściwie Paryż, Berlin i Moskwa, gdyż to poszczególne metropolie w największym stopniu nadawały ton artystycznej debacie, peryferyzując innych jej uczestników), o tyle w latach sześćdziesiątych większość krajów europejskich i liczne państwa spoza Starego Kontynentu wykształciły własną odmianę filmowego modernizmu. Jego śladów możemy szukać nie tylko we wspomnianych kinematografiach – brazylijskiej czy japońskiej – lecz także np. w postkolonialnym, rodzącym się dopiero kinie Afryki Subsaharyjskiej, twórczości filmowców z Iranu, rewolucyjnej kinematografii kubańskiej i wielu innych miejscach na świecie, niekojarzonych (nawet wśród historyków kina) z forpoczta filmowej awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nawet w Europie można dostrzec, jak niezbyt znaczące w przedwojennym obiegu międzynarodowym kinematografie, takie jak polska, czechosłowacka, jugosłowiańska czy szwedzka, nagle zyskały relatywnie silną pozycję w filmowym dyskursie tego okresu.

Rozproszenie

Ta gwałtowna proliferacja i powiązana z nią decentralizacja modernistycznych tendencji nieuchronnie wywołuje pytanie o kulturową specyfikę poszczególnych dzieł i nurtów. We współczesnych badaniach nad modernizmem przewija się zwłaszcza pytanie o to, czy możemy w ogóle używać tego zachodniego terminu do opisu zjawisk artystycznych w innych kręgach kulturowych. Wydaje się jednak, że opisywana wcześniej transnarodowość kina u jego zarania, a zwłaszcza w dobie powojennych procesów globalizacyjnych, usprawiedliwia mówienie o modernizmie jako zjawisku globalnym przy jednoczesnym uwzględnieniu narodowej i kulturowej odmienności oraz różnych lokalnych kontekstów, w które uwikłana jest dana twórczość. Należy więc zapytać nie o to, czy modernizm był globalnym fenomenem, ale raczej, jakie były relacje między jego poszczególnymi, odległymi w sensie geograficznym, manifestacjami.

Tradycyjny sposób rozumienia globalnego wymiaru zjawisk, takich jak nowoczesność czy modernizm, w największym uproszczeniu sprowadza się do optyki dyfuzjonistycznej. Zgodnie z nią sztuka modernistyczna zostaje „wynaleziona” w Paryżu, rozwinięta w innowacyjnych metropoliach zachodniego świata, a potem – dzięki swojej oryginalności, świeżości i doniosłości – ochoczo adaptowana w innych częściach globu. Wizja ta zakłada rozprzestrzenianie się idei ze świata zachodniego ku coraz bardziej prowincjonalnym regionom przez zapożyczenia, inspiracje i imitacje. Tak powstała niemal platońska z natury wizja „właściwego” modernizmu francuskiego i mniej lub bardziej wiernych jego reprodukcji w innych literaturach czy kinematografiach narodowych. Jest ona do dziś niezwykle silnie zakorzeniona w filmoznawstwie, w którym mit „falocentryzmu” każe porównywać każdy modernistyczny ruch do francuskiej Nowej Fali przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a historycznofilmowe dociekania często skupiają się na próbie odkrycia lokalnego Jean-Luca Godarda czy Alaina Resnais’go.

Taka optyka – przez lata uważana za obowiązującą – jest dziś jednak powszechnie kontestowana. Po pierwsze, współczesne badania nad historią modernizmu pokazują, że wiele zjawisk właściwych estetycznej nowoczesności rodziło się w krajach uznawanych za półperyferyjne, a dopiero potem w głównych stolicach europejskich. Przykładowo, ożywiona debata na temat *modernismo*, tocząca się w hiszpańskojęzycznym kręgu kulturowym zanim we Francji termin ten w ogóle przyjął się we współczesnym rozumieniu³⁴, kwestionuje ewolucyjny sposób postrzegania rozwoju sztuki nowoczesnej, przemilczenie tego aspektu świadczy zaś o nierównowadze kulturowej siły. Podobne przykłady możemy zresztą odnaleźć także na gruncie kina. Przywołajmy choćby norweski film *Polowanie (Jakten)* Erika Lochena z 1959 roku, który korzysta z bardzo podobnych chwytów, co późniejsze o dwa lata *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais’go – w nim też mamy do czynienia z wariantowością przedstawionej historii, niewiarygodną narracją, daleko

³⁴ Zob. M. Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 71–77.

posuniętym zaburzeniem chronologii i silną subiektywizacją przekazu. Mimo to pierwsze z wymienionych dzieł pozostaje dziś w zasadzie nieznaną, drugie jest zaś ikoną modernistycznego przełomu w światowym kinie.

Odejście od optyki dyfuzjonistycznej ma jednak także drugą, znacznie poważniejszą przyczynę. Nie chodzi wszakże tylko o to, żeby poprzestawiać poszczególne ogniwa łańcucha ewolucyjnego światowego modernizmu, dowartościowując jego mniej znane elementy, ale żeby w ogóle pozbyć się myślenia o konieczności występowania takiego łańcucha. Porzucenie paradygmatu pierwszeństwa i naśladownictwa jest szczególnie trudne w przypadku modernizmu, który promuje ideologię oryginalności i niepowtarzalności. Mimo to warto spróbować. Dzisiaj bowiem, po doświadczeniach studiów postkolonialnych, koncepcje zakładające imitacyjność i jednostronność relacji, nieuwzględniające lokalnego kontekstu i pracy kapitału symbolicznego, kształtującego relacje między różnymi częściami świata, ustępują miejsca innym, bardziej złożonym modelom. Pierwszym zasadniczym gestem, chętnie powtarzanym przez licznych badaczy, jest gest multiplikacji, a więc mówienie o modernizmach zamiast o modernizmie. Często przywoływane przy tym są słowa Dilipa Parameshwara Gaonkara, wedle którego „nowoczesność nie jest jedna – jest ich wiele”³⁵.

Konsekwencją jest dostrzeżenie daleko posuniętej odrębności lokalnych przejawów nowoczesności oraz poszukiwanie przyczyn jej zaistnienia w równej mierze w wewnętrznych procesach modernizacyjnych (w wymiarze społecznym, kulturowym, technologicznym itd.) co w zewnętrznych inspiracjach. W tej optyce nie istnieje jeden domyślny wzorzec modernizacji, powojenna nowoczesność państw Europy Zachodniej była zaś siłą rzeczy inna niż nowoczesność np. krajów bloku wschodniego czy Azji Południowo-Wschodniej, które także przechodziły gwałtowną transformację, niekoniecznie jednak będącą prostym powtórzeniem ścieżki Niemiec, Francji czy Wielkiej Brytanii. Jeśli dodatkowo przyjmiemy cytowaną już definicję moder-

³⁵ D. P. Gaonkar, *On Alternative Modernities*, w: *Alternative Modernities*, ed. D. P. Gaonkar, Duke University Press, Durham 2001, s. 23.

nizmu Susan Stanford Friedman, dla której jest on przede wszystkim „ekspresyjnym wymiarem nowoczesności”, a więc kulturowym efektem procesu modernizacyjnego, to logiczną konsekwencją jest uznanie, że wiele niezależnych nowoczesności wytwarza wiele własnych modernizmów. Stąd tak powszechne w literaturze przedmiotu koncepcje modernizmów (w liczbie mnogiej) alternatywnych, poszczególnych, peryferyjnych, lokalnych itd., stanowiących wyraz miejscowych problemów, aspiracji i estetyk.

Efektem jest zasugerowana świadomość pęknięcia – rozbitcia niemożliwego do utrzymania w dawnym kształcie sposobu widzenia formacji modernistycznej jako monolitycznej całości. David Chinitz, w nawiązaniu do Williama Carlosa Williamsa, nazwał modernizm „lustrem tej nowoczesności”³⁶. Dziś, wydawałoby się, możemy już tylko przywołać cytowane na wstępie słowa z filmu Bergmana – stwierdzić, że lustro to zostało rozbite, i zapytać, co odbijają odłamki.

E pluribus unum

Wizja niezależnych modernizmów, stanowiących kulturową odpowiedź na lokalne warunki, choć pociągająca, budzi jednak wiele zastrzeżeń. Ucieczka przed eurocentryczną, wykluczającą optyką dyfuzjonistyczną grozi odmienną skrajnością, czyli nieuzasadnionym izolacjonizmem, traktującym poszczególne literatury (czy kinematografie) narodowe jako odseparowane organizmy. W ten sposób w imię szacunku dla specyfiki kulturowej zignorowane zostają realne przepływy idei, skutkujące rzeczywistymi wpływami, nawiązaniami czy inspiracjami, nie zawsze zresztą uświadomionymi. Wreszcie, jak ostrzegają niektórzy badacze, proliferacja modernizmów w oderwaniu od wspólnej ramy definicyjnej może doprowadzić do całkowitego rozmycia tego i tak wieloznacznego terminu, czyniąc go w zasadzie niefunkcyjnym³⁷. Choć więc możemy uznać tradycyjne ujęcia modernizmu za obarczone kolonialnym piętnem, to nie

³⁶ D. Chinitz, „*Jak stać się lustrem tej nowoczesności?*” *Planetarność, periodyzacja i nowe studia modernistyczne*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44), s. 150.

³⁷ Zob. D. Mao, R. Walkowitz, dz. cyt.; D. Chinitz, dz. cyt.

da się ukryć, że, jak pisał Walter D. Mignolo, „kolonializm stanowi ukrytą twarz nowoczesności”³⁸. Modernizm wszakże był produktem czasów kolonialnych i podlegał rozprzestrzenieniu oraz utrwaleniu dzięki realnej i symbolicznej władzy państw Zachodu w procesach edukacji czy wymiany kulturowej.

Podobnie niemożliwe wydaje się zanegowanie istnienia rozproszonego, ale jednak połączonego obiegu kina artystycznego, który organizuje przepływ treści audiowizualnych na ponadnarodowym poziomie – przez zjawiska koprodukcji, międzynarodowej dystrybucji (zarówno kinowej, jak i festiwalowej) czy wreszcie mobilności twórców, uczących (się) i realizujących swoje filmy na całym świecie. Dzięki temu poszczególne nurty, konwencje i poetyki z łatwością przemieszczają się ponad granicami krajów, przez co ciężko w tym wypadku mówić o niezależnych od siebie „modernizmach alternatywnych”. Wyzwaniem jest raczej znalezienie takich narzędzi opisu, które pozwolą uwzględnić heterogeniczność modernistycznych praktyk na całym świecie i w różnych okresach historycznych przy jednoczesnym wskazaniu na ich połączenie – wspólny trzon, widoczny mimo bogactwa lokalnych wariantów i odmian modernistycznej praktyki.

Przynajmniej w szczytowych dla powojennej fazy modernizmu latach sześćdziesiątych świadomość istnienia związków w tej transnarodowej wspólnotie wrażliwości była silnie zakorzeniona także w środowisku filmowym. Bez wątpienia odczuwał ją Jean-Luc Godard, który w *Radosnej wiedzy* (*Le gai savoir*, 1969) umieścił znamiennej scenę: pod koniec tego wysoce autotematycznego filmu jego bohaterka wymienia palące tematy, które kino musi jeszcze poruszyć. Grany przez Jean-Pierre’a Léauda bohater odpowiada jednak kolejno: „Tak, ale ten film nakręci w Rzymie Bertolucci”, „Ten film nakręci Straub w Niemczech”, „No cóż, Glauber Rocha nakręci to w Brazylii”. Ostatecznie, ucinając rozmowę, stwierdza stanowczo: „Inni reżyserzy nakręcą te filmy!”. Trudno o silniejszy wyraz wia-

³⁸ Cyt. za: S. S. Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, Columbia University Press, New York 2015, s. 92.

ry w ponadnarodowy charakter nowego kina – jego celów, metod i możliwości.

Dowodzi go także inne charakterystyczne dla lat sześćdziesiątych zjawisko, jakim była popularność filmów nowelowych, najczęściej składających się z kilku krótkich metraży zrealizowanych przez reżyserów z różnych krajów, ale luźno połączonych tematem przewodnim. Mark Betz udowadnia, że pozornie marginalne w historii kina zjawisko filmów transautorskich (jak nazywa je monografista David Scott Diffrient)³⁹ w istocie skupia w sobie wiele cech charakterystycznych dla powojennego modernizmu filmowego, stanowiąc realizację jego postulatów internacjonalizmu i budowy globalnej kultury filmowej, uwzględniającej różne narodowe poetyki, ale też odpowiadając jego formalnym predylekcjom, z fragmentarycznością i konceptualizmem na czele⁴⁰. Jak wyliczył Betz, tylko w latach sześćdziesiątych powstało ponad 30 tego typu międzynarodowych dzieł zbiorowych.

Choć więc większość badań dotyczących udziału kina w powojennych procesach globalizacyjnych ze zrozumiałych powodów skupia się na bezprecedensowej w tym okresie skali wpływu amerykańskiego przemysłu na światowy rynek filmowy, to należy dostrzec, że kino artystyczne także podlegało tym procesom, choć w innym zakresie i w inny sposób. Jak pisze James Tweedie, „prolifercja nowych fal w międzynarodowym obiegu art house’owym i festiwalowym stanowi jeden z nielicznych fenomenów ostatniego półwiecza o zasięgu globalnym, który równać się może geograficznej rozległości i ambicjom Hollywoodu”⁴¹. Punktem wyjścia całej książki Tweediego jest przekonanie, że „ruchy te najlepiej rozpatrywać nie jako odizolowane zjawiska, ale jako serię powiązanych ze sobą elementów, tworzących alternatywną wizję globalnej nowoczesności”⁴².

³⁹ Zob. D. S. Diffrient, *Omnibus Films. Theorizing Transauthorial Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

⁴⁰ M. Betz, *Beyond the Subtitle. Remapping European Art Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009, s. 179–286.

⁴¹ J. Tweedie, dz. cyt., s. 1.

⁴² Tamże, s. 2.

Nadmiernej proliferacji modernizmów sprzeciwia się też Frederic Jameson, proponując w zamian koncept „pojedynczej nowoczesności”, która ma globalny zasięg, ale jednocześnie nie uprzywilejowuje zachodniej nowoczesności jako wzorca dla wszystkich procesów modernizacyjnych⁴³. Światowy wpływ modernizmu łączy on z realiami globalnej gospodarki, które wyłoniły się w epoce nowożytnej. Jameson dostrzega także powojenne fale modernizmu oraz przesunięcia czasowe w jego obrębie, stawiając hipotezę, w myśl której „modernizm jest w istocie produktem ubocznym niepełnej modernizacji”⁴⁴. Według amerykańskiego badacza modernizm wyraża sprzeczności świata, który doświadcza gwałtownej zmiany socjoekonomicznej, co z oczywistych powodów nie zdarza się na całym świecie w tym samym momencie, w tym samym tempie i z tą samą intensywnością. To właśnie moment przejścia, owej „niepełnej modernizacji”, wytwarza napięcia, wątpliwości i konflikty ujawniające się w modernistycznej twórczości.

Diagnozy te na gruncie historii kina rozwija Tweedie. Porównując zjawisko nowych fal we Francji oraz w Azji Południowo-Wschodniej, wskazuje on na podobne warunki socjoekonomiczne, które zrodziły odległe od siebie geograficznie, kulturowo, a nawet historycznie ruchy. Zauważa, że kino modernistyczne rodzi się w Europie Zachodniej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli w okresie gwałtownego rozwoju ekonomicznego zniszczonych drugą wojną światową gospodarek oraz przewartościowania stosunków społecznych (pojęcie nowej fali we Francji było wszak w pierwszej kolejności terminem socjologicznym, odnoszącym się do młodego, powojennego pokolenia wchodzącego wówczas w dorosłość). Podobne przemiany, związane z integracją z globalną gospodarką, bogaceniem się i przełamywaniem tradycyjnych reguł w życiu społecznym dokonało się np. na Tajwanie w latach osiemdziesiątych czy w Korei Południowej dekadę później. W tym samym czasie kinema-

⁴³ F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002.

⁴⁴ Tamże, s. 103–104; zob. także: F. Jameson, *Postmodernism. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002, s. 310–311.

tografii obu tych krajów zyskały międzynarodowe znaczenie dzięki lokalnym „nowym falom”. Jak pisze Tweedie:

Każda z tych kinematografii została odkryta w międzynarodowym obiegu filmowym w następstwie dokonującej się w tych krajach rewolucji ekonomicznej, wskazującej na rosące zaangażowanie społeczeństwa w rynki międzynarodowe [...]; każda z nich jako jednocześnie produkt i świadectwo globalizacji stała się dowodem pobudzenia, które podąża w ślad za socjoekonomicznymi wstrząsami⁴⁵.

W tej koncepcji tendencje modernistyczne powstają względnie niezależnie od siebie jako odpowiedź na „doświadczenie nagłej transformacji”⁴⁶, łącząc się jednak z globalnymi zjawiskami społeczno-ekonomicznymi i stanowiąc odpowiedź na nie. Następne „nowe fale” czy „młode kinematografie” nie tyle powielają wzorce francuskie i włoskie, ile wyrażają za pomocą podobnych chwytów podobne stany – niepewność przemian, zachwianie społecznych norm, wątpliwości aksjologiczne i epistemologiczne czasów przełomu. Ponadnarodowy język modernizmu służy więc oddaniu lokalnych dyalektów i napięć.

Filmowy system-świat

Choć Jameson nie przywołuje tego nazwiska, w jego koncepcji wyraźnie pobrzmiewają echa teorii systemów-światów Immanuela Wallersteina, który na gruncie ekonomii opisywał globalny system kapitalistyczny jako „system jednocześnie jeden i nierówny – z centrum i peryferiami (i półperyferiami), które są powiązane wzajemnymi relacjami rosnącej nierówności”⁴⁷. Dla Wallersteina „analiza systemów-światów oznaczała przede wszystkim zastąpienie standardowej jednostki analizy, jaką było państwo narodowe, jednostką

⁴⁵ J. Tweedie, dz. cyt., s. 5.

⁴⁶ Tamże, s. 19.

⁴⁷ F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czaplinski, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 133.

analizy nazwaną systemem-światem”⁴⁸. Dziś z jego prac czerpią nie tylko ekonomiści, lecz także liczni kulturoznawcy i badacze literatury, którzy widzą konieczność uwolnienia się od ograniczającej często w naukach humanistycznych optyki narodowej i wyjścia w kierunku analizy szerszych układów relacji i powiązań. Jak pisał najbardziej wpływowy z nich, Franco Moretti, „nadszedł czas, by powrócić do starych ambicji *Weltliteratur*: koniec końców literatura wokół nas niewątpliwie tworzy system planetarny”⁴⁹.

Tym bardziej tworzy go kino – medium jeszcze bardziej globalne i kosmopolityczne od literatury. Jak jednak zachować to globalne spojrzenie, zakładające podział na centrum i peryferie, nie osuwając się z powrotem w eurocentryczne, dyfuzjonistyczne wyobrażenia o modernizmie jako zachodnim wynalazku, docierającym do kolejnych zakątków świata? Trud odpowiedzi na to pytanie podjęli badacze zrzeszeni w Warwick Research Collective (WReC)⁵⁰. Oni także odwołują się do sformułowanej przez Morettiego koncepcji współczesnej światowej literatury artystycznej jako systemu-świata, czyli nie tyle różnych, alternatywnych literatur ze swoimi historiami i cechami charakterystycznymi, które ewentualnie mogłyby zostać poddane dyfuzji, ile globalnego systemu zależności i relacji, w którym nie da się rozpatrywać jednego elementu w całkowitej izolacji od innych elementów. Tym samym tropem podąża Susan Stanford Friedman, promująca kategorię modernizmu planetarnego:

Słowa „planetarność” używam jako terminu epistemologicznego, a nie ontologicznego. „Światowość”, którą on sugeruje, oznacza polifoniczność języków, kultur, postaw i poglądów na modernizm i nowoczesność. Wymaga wyczerpania na lokalne i ponadlokalne niuanse znaczeniowe, procesy oraz praktyki, umożliwiające percepcję, a także ekspresję na globalną skalę. Nie chodzi tu o nominalizm czy fundamentalizm – termin ten nie oznacza pojedynczego modernizmu lub

⁴⁸ I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski, Dialog, Warszawa 2007, s. 32.

⁴⁹ F. Moretti, dz. cyt., s. 132.

⁵⁰ Zob. Warwick Research Collective, *Combined and Uneven Development. Toward a New Theory of World-Literature*, Liverpool University Press, Liverpool 2015.

nowoczesności, który tym samym byłby uprzywilejowany względem wszystkich innych. Ze względu na wspomnianą „światowość” musi on obejmować wielość globalnej sieci powiązań. A to oznacza także uwzględnienie sprzeczności, napięć, opozycji i asymetrii. [...] planetarność zakłada możliwość jednoczesnego zaangażowania lokalnych i globalnych przejawów nowoczesności. Wyzwała ona kreatywne energie i synergie modernistycznej Wieży Babel⁵¹.

Zarówno Friedman, jak i członkowie WReC nie zakładają istnienia fali „modernizacji” rozchodzącej się od wyobrazonego centrum i kolejno dosięgającej coraz bardziej peryferyjnych miejsc. Ci ostatni zamiast tego odwołują się do koncepcji „połączonego i nierównomiernego rozwoju”, także wywodzącej się z teorii ekonomicznych. Nie neguje ona istnienia podziału na „centrum” i „peryferie”, ale zastępuje myślenie o wynikaniu koncepcją równoczesności przy jednoczesnej nierównomierności występowania zjawisk kulturowych. W jej myśl nowoczesność była niemalże od samego początku fenomenem doświadczanym globalnie, tylko w różnych miejscach przyjmowała różne lokalne formy, była też odczuwana w różnym natężeniu. „Nowoczesność nie jest ani chronologiczną, ani geograficzną kategorią”⁵² – piszą, konsekwencją tych słów jest zaś uznanie zachodnioeuropejskiej (i amerykańskiej) nowoczesności za zaledwie jedną z możliwych jej odmian, a niekoniecznie za uniwersalny wzorzec procesu modernizacyjnego. To, że właśnie owa odmiana stała się hegemoniczna i narzuciła innym liczne reguły (wraz z wyobrażeniem siebie samej jako niedoścignionego wzorca), wynika raczej z układu polityczno-gospodarczego, którego konsekwencją była nowożytna dominacja zachodniej (i zachodniocentrycznej) produkcji kulturalnej oraz narracji o niej.

Tymczasem nowoczesność ujawnia się w różnych okresach w różnych miejscach i w tym znaczeniu nie jest konkretną epoką historyczną, nie ma też jednego „właściwego” przebiegu czasowo-przestrzennego. Tak samo możemy spojrzeć na kino modernistyczne – nie jako na linearną historię rozwoju filmowego modernizmu, pozy-

⁵¹ S. S. Friedman, *Planetary Modernisms*, s. 79.

⁵² Warwick Research Collective, dz. cyt., s. 13.

cjonującą francuską Nową Falę jako niedościgniony wzorzec artystycznej ekspresji powielany potem bardziej lub mniej udolnie przez reżyserów z całego świata, ale efekt wielu równoległych procesów, które toczyły się w Europie Zachodniej i Wschodniej, ale także poza Starym Kontynentem. Jego ikonami mogliby być „zachodni” Europejczycy: Alain Resnais i Michelangelo Antonioni, ale również ich „wschodni” koledzy: Jerzy Kawalerowicz i Marlen Chucyjew, a także pochodzący z tzw. Trzeciego Świata: Tomás Gutiérrez Alea czy Djibril Diop Mambéty. Twórczość każdego z nich jest świadectwem specyficznego doświadczenia nowoczesności, o wyższej dyskursywnej pozycji tych pierwszych decydują zaś nie tylko wyidealizowana, niemożliwa przecież do zmierzenia „oryginalność” czy „jakość”, lecz też mechanizmy kulturowego wpływu i ekonomii prestiżu. Przypomnijmy choćby opisane kilka stron wyżej instytucje i dyskursy pracowicie umacniające wyższość i jednocześnie czystość zachodnio-europejskiego kina jako wyznacznika filmowej jakości artystycznej.

Jednocześnie mechanizmów tych nie sposób zignorować – obnażenie ich nie jest w stanie zmniejszyć siły ich oddziaływania, gdyż to one porządkują i kształtują filmowy obieg i towarzyszący mu dyskurs. Nawet najbardziej specyficzne lokalne tradycje nie powstają w próżni, całkowicie egalitarna wizja różnych, niepowiązanych hierarchicznie i wchodzących ze sobą w niewymuszone, swobodne interakcje nowoczesności, jest zaś tyleż idealistyczna, co naiwna, gdyż w rzeczywistości kumulacja kapitału – tak realnego, jak symbolicznego, wytwarza wyraźne podziały i relacje siły. Koncepcja połączonego i nierównomiernego rozwoju czy kinematograficznego systemu-świata ma zatem na celu umiejscowienie ich w szerszym kontekście, jakim są nieuniknione realia globalizacji kina artystycznego, postępującej w zasadzie od początku jego istnienia. Dlatego Moretti nazywa ów układ systemem wariacji⁵³, podkreślając jego płynność i wewnętrzne zróżnicowanie, nieumniejszające jednak siły powiązań w układzie. Możliwość zastosowania Wallersteinowskiej optyki do opisu kina na polskim gruncie sugeruje Marcin Adamczak:

⁵³ F. Moretti, dz. cyt., s. 142.

Współczesna produkcja audiowizualna jawi się wówczas jako specyficzna filmowa gospodarka-świat, w której rolę centrum odgrywa hollywoodzka „wielka szóstka” panująca na rynku światowym. [...] Niemniej jednak w filmowej gospodarce-świecie rysuje się pewien typowy dla opisywanych przez Braudela czy Wallersteina struktur podział pracy, w którym funkcjonują zarówno wiodący producenci z centrum, jak i producenci z półperyferii oraz peryferii. Dla globalnego centrum produkcyjnego umiejscowionego w Hollywood korzystne jest skoncentrowanie się produkcji europejskiej na niszowym obiegu kina artystycznego i festiwalowego, mało istotnym w rachubach ściśle ekonomicznych. Jest on jednocześnie obiegiem wygodnym dla subsydiowanych przemysłów europejskich oraz jego branżowych przedstawicieli. Obieg festiwalowy i dystrybucja studyjna pełnią funkcję schronienia przed rzeczywistością rynku zdominowanego przez hegemoniczną „wielką szóstkę”. Jednocześnie istotny element półperyferii, czyli skoncentrowane w Europie (a raczej jej zachodniej części) najważniejsze festiwale, ma wspomnianą moc konsekracji i stanowi źródło wielorakich kapitałów pożądanych przez podmioty jeszcze bardziej peryferyjne. W „odwróconej ekonomii”, w której główną stawką nie są zyski finansowe, lecz uznanie i prestiż, pozycja tej półperyferyjnej struktury jest niezwykle mocna⁵⁴.

Tak zdefiniowana „odwrócona ekonomia” ustanawia niejako własny, odmienny od ściśle gospodarczego, ale równie zhierarchizowany układ relacji, celów i wartości. Kino tworzy bowiem różne, wzajemnie nakładające się na siebie systemy odniesienia, które mogą charakteryzować się własną dynamiką. Takim systemem może być zarówno cała światowa produkcja audiowizualna (w typologii Wallersteina byłoby to imperium-świat z imperialną pozycją Hollywoodu), jak i kinematografia narodowa (Wallerstein takie mniejsze całości nazywa minisystemami). Również dystynktywna gałąź produkcji, jaką jest międzynarodowe kino artystyczne, tworzy własny system-świat, w obrębie którego także funkcjonuje silny podział na centrum i peryferie, tyle że wyznaczone przez siłę wpływów artystyczno-kulturowych (powiązanych oczywiście ze sferą ekonomicz-

⁵⁴ M. Adamczak, *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji*, „Ekrany” 2017, nr 1 (35), s. 8–9.

ną i polityczną, ale niekoniecznie z nią tożsamych). Jak pisze polska komentatorka myśli Wallersteina:

Dla Wallersteina system-świat to system społeczny, taki, który ma granice, struktury, grupy członkowskie, prawa legitymizujące i spójność. Na jego życie składają się siły znajdujące się w konflikcie, które trzymają go razem przez napięcia i rozerwanie, kiedy każda grupa usiłuje stale zmienić go na swoją korzyść. System ma cechy organizmu, ma także cykl życia, w którym jego cechy zmieniają się pod pewnymi względami i pozostają stabilne pod innymi względami. Życie w nim samym jest zazwyczaj niezależne, samowystarczalne, a dynamika jego rozwoju jest w dużym stopniu wewnętrzna⁵⁵.

Teoria ta zakłada strukturalny podział ról w obrębie całego układu. Jego głównym elementem jest istnienie twardego rdzenia, który kształtuje reguły funkcjonowania systemu oraz stanowi przedmiot aspiracji i punkt odniesienia dla wszystkich innych członków. Centrum kształtuje się przez dominację ekonomiczną, ale także w sferze symbolicznej, narzucając własny dyskurs i pojęcia. To ono jest źródłem miary, którą posługują się pozostałe strefy i która wyznacza ich pozycję w układzie. Na drugim biegunie znajdują się peryferie, czyli przestrzenie o znaczeniu marginalnym, w dużej mierze zależne od centrum i będące przede wszystkim odbiorcami produktów i wzorców z niego płynących. Między nimi mogą występować jeszcze „buforowe” strefy półperyferyjne, w mniejszym lub większym stopniu aspirujące do pozycji centralnej, mające nieco większy stopień autonomii i swobody, ale ostatecznie także podległe rdzeniowi. Możliwa jest oczywiście mobilność między tymi sferami, choć proces awansu (lub degradacji) jest trudny i długotrwały, gdyż system jako całość charakteryzuje wysoki poziom inercji, wynikający bezpośrednio z jego założeń, wzmacniających trwałe nierówności.

Oczywiście niemożliwe jest bezpośrednio przełożenie teorii ekonomicznych, dotyczących relacji gospodarek, podziału pracy i produkcji, na grunt kina, ale potraktowana jako metafora wzajemnych

⁵⁵ A. Ciesielska, *Teoria centrum–peryferii Immanuela Wallersteina i jej recepcja w archeologii*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2016, t. 21, s. 57.

relacji koncepcja Wallersteina świetnie ukazuje zależności istniejące w zglobalizowanej produkcji kina artystycznego. Wszakże ono także wyrosło w przekonaniu o możliwości wytworzenia ponadnarodowej wspólnoty wrażliwości, ale były z góry ograniczone strukturalnymi nierównościami między różnymi uczestnikami tego systemu. Dostrzegając źródła tych zjawisk w globalizującym się, „federacyjnym” kinie lat sześćdziesiątych, Dudley Andrew pisze:

Kinowa nowoczesność postępowała zatem jako seria fal na szerokim oceanie aktywności, ale postęp i rozwój był zawsze mierzony na Zachodzie i przez Zachód. [...] Europejskie festiwale wpadły w rozpoznaną przez Sartre'a pułapkę, zapraszając niezachodnie, peryferyjne kraje do zgłaszania filmów z przekonaniem, że mogą one wnieść coś istotnego, a niedostępnego dla tych w centrum. W końcu w tym federacyjnym modelu panowało przekonanie, że – co do zasady – wartościowe rzeczy mogą powstawać wszędzie. A jednak owa wartość mogła być rozpoznana i doceniona tylko na zachodnich festiwalach i przez zachodnich, zwłaszcza paryskich, krytyków. Europejskie festiwale służyły tym samym jako giełda, na której producenci i krytycy kupowali i sprzedawali idee na temat kina, czasem inwestując przyszłościowo lub spekulując na różnicy kursów, które notowane były w „Cahiers du Cinéma”. Wydaje się, że wbrew deklarowanej egalitarnej i internacjonalistycznej ideologii, federalizm potrzebował europejskiej siedziby, zwłaszcza, że powstał on w wyniku europejskiej debaty. O ile więc kino modernistyczne chętnie przyjmowało pomysły z całego świata, to zawsze działo się to na łamach „Cahiers du Cinéma”, „Sight & Sound” lub dorocznych katalogów festiwali w Cannes, Wenecji i Berlinie, czyli w samym sercu Europy⁵⁶.

Istotnie, gdyby chcieć nakreślić mapę modernistycznego systemu-swiata, bez wątpienia jej rdzeń będzie stanowić przede wszystkim Europa Zachodnia ze swoimi długimi tradycjami, wpływowymi filmowcami, najważniejszymi festiwalami i opisanymi w poprzednim podrozdziale instytucjami, uzupełniona co najwyżej warunkowo o niektóre wysoko rozwinięte państwa, takie jak Japonia oraz (mimo pewnego opóźnienia i niechęci w przyjęciu modernistycznej opty-

⁵⁶ D. Andrew, dz. cyt., s. 74.

ki) Stany Zjednoczone. To w relacji do nich pozycjonują się regiony półperyferyjne, takie jak większość krajów Europy Wschodniej (ze stosunkowo silnym i niezależnym w czasach socjalistycznych obiegiem wewnętrznym, ale na arenie międzynarodowej nie zawsze tak widoczne) czy wybrane znaczące państwa pozaeuropejskie, takie jak Indie, Meksyk czy Brazylia. Reszta świata zajmowała w pierwszych dekadach po wojnie pozycję peryferyjną, z bardzo niewielkim udziałem w międzynarodowym obiegu i bez samowystarczalnego obiegu wewnętrznego. Zyskujące w tym okresie globalne uznanie filmy z Afryki, Bliskiego Wschodu, Azji Południowo-Wschodniej czy mniejszych państw Ameryki Łacińskiej można policzyć na palcach obu rąk. Co istotne, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wciąż istniało wiele państw funkcjonujących poza tym systemem, bo nieposiadających własnego przemysłu filmowego lub jego artystycznego sektora (dziś o takie miejsca na mapie coraz ciężiej) lub – w wyjątkowo rzadkich przypadkach – nieuczestniczących w międzynarodowym obiegu.

Podział ten jest intuicyjny – miarą pozycji danej kinematografii jest waga otrzymanych nagród, liczba recenzji w prasie filmowej i widownia w kinach studyjnych, choć oczywiście precyzyjna klasyfikacja jest niemożliwa. Poszczególne obszary są także wewnętrznie zróżnicowane i rządzą się własną dynamiką. Co równie istotne, koncepcja kinematograficznego systemu-świata i pojedynczej nowoczesności nie powinna sprowadzać się wyłącznie do więzów ekonomicznych, związanych z istnieniem hubów produkcyjno-dystrybucyjnych. Nie jest też ona wyłącznie produktem zimnowojennej polityki, dzielącej świat na wyraźne frakcje, choć warto zauważyć, że układ centrum–peryferie w dużym stopniu odpowiada powojennemu wyobrażeniu o istnieniu „trzech światów”, konstytuowanych przez euroatlantycki blok państw NATO-wskich, komunistyczny blok wschodni oraz skupiający większość państw postkolonialnych Ruch Państw Niezaangażowanych. Równie ciekawe, a znacznie trudniejsze do uchwycenia, są powiązania *stricte* artystyczne – przepływ innowacji stylistycznych, rozwiązań formalnych i tematycznych oraz inspiracji, które także konstytuują spójność globalnego *art house*’u.

Na czym więc w praktyce polega centralna pozycja państw zachodnioeuropejskich w modernistycznym systemie-świecie? Spójrzmy tylko na wymienione w poprzednim podrozdziale instytucje – najważniejsze festiwale czy siedziby międzynarodowych stowarzyszeń mieszczą się w Europie Zachodniej. To z Francji, Włoch, Wielkiej Brytanii czy USA płyną wzorce tego, jak należy organizować kulturę filmową, ale także jakie stylistyczne trendy panują. Wystarczy też porównać liczbę opracowań naukowych i popularnonaukowych poświęconych poszczególnym kinematografiom lub autorom (oraz miejsca ich publikacji), żeby zobaczyć, kto znajduje się w dyskursywnym centrum globalnego kina artystycznego, a kto na jego marginesie. W końcu, jak pisze Dudley Andrew, „niemal wszystkie szeroko zakrojone opracowania światowego kina dokonane zostały przez Zachód i na jego potrzeby, wyznaczając »południk zerowy« w Hollywood lub Paryżu”⁵⁷. Należy do tego dodać słowa Morettiego, pierwotnie odnoszące się do globalnej literatury, ale równie prawdziwe na gruncie kina:

Oto co znaczy „jedna i nierówna”: dana kultura (zazwyczaj peryferyjna [...]) krzyżuje się z inną (należącą do centrum); kultura centralna „całkowicie lekceważy” kulturę peryferyjną, a zarazem odmienia jej los. Znamy ten scenariusz, tę asymetrię w międzynarodowym rozkładzie sił⁵⁸.

W okresie dominacji wysokiego modernizmu z Zachodu płynie kapitał (realny, w formie środków koprodukcyjnych i dofinansowań, a także symboliczny) oraz produkty (w postaci dzieł), na Zachód zmierzają zaś talenty – nie bez przyczyny twórcy z bloku wschodniego (Roman Polański, Andrzej Żuławski, Dušan Makavejev), innych półperyferyjnych państw europejskich (Theodoros Angelopoulos) i południowoamerykańskich (Raúl Ruiz) na różnych etapach kariery trafiają do Francji, żeby tam uczyć się, szukać środków na produkcję lub po prostu żyć i tworzyć. Bardzo silne jednostronne więzy łączą Francję z kinematografiami jej dawnych terytoriów za-

⁵⁷ D. Andrew, dz. cyt., s. 61.

⁵⁸ F. Moretti, dz. cyt., s. 134.

leżnych – afrykańskich państw, które dopiero w latach powojennych wyzwoliły się z kolonialnych stosunków. Do nielicznych widzów na świecie w latach siedemdziesiątych trafiały wybrane dzieła Ousmane'a Sembène'a, Meda Hondo czy Djibrila Diopa Mambéty'ego, jednak były to niemal wyłącznie filmy powstałe dzięki francuskim funduszom, z częścią usług pre- i postprodukcyjnych realizowanych we Francji, niejednokrotnie grane nawet w języku francuskim i premiero-wo pokazywane w Paryżu lub Cannes.

Co istotne, ów zachodnioeuropejski monopol wzorców konsekracji i filmowej ekspresji, wymuszający przystosowanie się do nich państw (pół)peryferyjnych, nie skutkuje koniecznością unifikacją na poziomie estetyki czy tematyki. Paradoksalnie międzynarodowy obieg artystyczny promuje „uniwersalne wartości artystyczne”, ale najczęściej docenia je, gdy przyjmują bardzo konkretny, lokalny lub narodowy wymiar. W efekcie pochodzące spoza rdzenia dzieło docenione w obiegu festiwalowym powinno zawierać element lokalnej specyfiki, ale zrozumiałe dla międzynarodowego odbiorcy, skutkując nierzadko jednoczesną orientalizacją i internacjonalizacją kine- matografii nie-zachodnich.

Jak zauważa Adamczak, „wspomniana systemowa nierównowa- ga centrum oraz półperyferii i peryferii wynika z zastępowalno- ści tych ostatnich dla podmiotów rdzenia oraz niezastępowalności rdzenia dla podmiotów (pół)peryferyjnych”⁵⁹. Innymi słowy, współ- tworzący ponadnarodowy obieg idei i treści kulturalnych zachod- nioeuropejscy dystrybutorzy, programerzy festiwalowi, grantodaw- cy mogą przebierać w pochodzących z całego świata propozycjach, które urozmaicą i wzbogacą ofertę kina artystycznego. Jednocześnie pochodzący z regionów (pół)peryferyjnych twórcy czy producenci, w teorii tworzący równie niezbędne ogniwo systemu, nie mają al- ternatywnych ścieżek konsekracji, pozwalających na uzyskanie mię- dzynarodowego zasięgu i rozpoznawalności. Stają się zastępowalni i wzajemnie wymienni, a ich globalny sukces zależy od docenienia przez podmioty rdzenia.

⁵⁹ M. Adamczak, *Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki*, „Ekran” 2018, nr 6, s. 59.

Ta asymetria i jednostronność kontaktów kształtuje od wielu dekad swoisty kompleks Zachodu, skutkujący stałym porównywaniem się, aspirowaniem i usilnym „nadganianiem” przez państwa peryferyjne, które wyznaczają go sobie za wzór, przyjmując też jego miary jakości i uznania. 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 nierówności i świadomość niewspółmierności wzajemnych oddziaływań nakazuje uznać za absurdalne pytanie o to, czy we Francji w latach siedemdziesiątych zaistniała lokalna odmiana Kina Moralnego Niepokoju. Tego typu oczywiste dysproporcje najlepiej obrazują model relacji w filmowym systemie-świecie.

ROZDZIAŁ 3

Polska tradycja nowości – rodzime kino modernistyczne

Wysterowałem siebie z pieczołowitością w stronę uniwersalizmu [...] ogólnoludzkiego, uważałem siebie za starannie zakonspirowanego kosmopolitę, co świętości własnego narodu wyrzucił chyłkiem na śmietnik, co przeżytki epok właśnie narodowych czy religijnych oddał na przemiał do wiecznego młyna historii. [...] Jak to się stało, że jestem autorem polskich książek? Złych czy dobrych, ale polskich? [...] Kto mnie, esperantystę, kosmopolitę, agenta obcego mocarstwa uniwersalności losów, kto mnie przemienił, jak w złej bajce, w zacierzewanego, ciemnego, wściekłego Polaczka?
Tadeusz Konwicki, *Kompleks polski*

Nie zwracaj uwagi na tych amerykańskich kretyńskich krytyków. Ty i ja jesteśmy dwoma najlepszymi reżyserami na świecie.
Jean-Luc Godard do Jerzego Skolimowskiego

Powyższe dwa rozdziały, mimo zaznaczonego na wstępie nieuniknionego rozdrobnienia i wybiórczości tez, miały na celu nakreślić panoramę filmowego modernizmu jako szerokiego zjawiska kulturowego – mającego korzenie w formującym się w okresie postoświeceniowym filozoficznym projekcie nowoczesności, znajdującego paralele w innych dziedzinach sztuki, a jednocześnie utrwalonego w kinowym dyskursie i mającego wymiar globalny. W zaproponowanym powyżej sposobie definiowania modernizmu trudno wskazać jedną dominantę – to jednocześnie rodzaj stylu, wyraz epoki, światopogląd, praktyka kulturowa, dyskurs społeczny i przedsięwzięcie ekonomiczno-produkcyjne. Dopiero tak szeroka rama odniesienia pozwala na rzetelne podjęcie problemu modernizmu w polskim ki-

nie. Temu zagadnieniu poświęcony jest poniższy rozdział, rysujący podstawowe cechy i konteksty polskiej twórczości modernistycznej, kształtującej się w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych.

Jego podstawową przesłanką metodologiczną jest wspomniana już wcześniej potrzeba balansowania między tym, co globalne, a tym, co lokalne. Kulturowa półperyferyjność (a w takiej sytuacji znajdowała się Polska Ludowa) oznacza bowiem ciągłe napięcie oraz negocjowanie między wzorcami i dyskursami płynącymi z centrum a lokalnymi potrzebami i tradycjami. Wynikiem takich negocjacji – najczęściej przebiegających w sposób nieuświadomiony i ponadjednostkowy – jest niepowtarzalny układ kulturowy, obdarzony własną specyfiką. Tak też można spojrzeć na polski modernizm tego okresu (nie tylko filmowy) – jako specyficzną, nieimitacyjną względem zachodnioeuropejskich modeli, ale powiązaną z nimi reakcją na procesy powojennej modernizacji. Po raz kolejny należy podkreślić, że rozwoju filmowej moderny, nawet rozpatrywanej głównie w kategoriach artystycznych, nie da się oderwać od warunków społecznych, politycznych i ekonomicznych, w których się zrodziła.

PolSKI modernizm filmowy był więc wytworem niepowtarzalnych okoliczności. Z jednej strony powstał w państwie, w którym istniały zakorzeniony w romantyzmie kult ekspresji twórczej oraz artyści jako demiurga, a także stłumiona w okresie stalinizmu, ale wciąż żywa literacka, teatralna i plastyczna tradycja modernistyczna (od prekursorów z przełomu XIX i XX stulecia pokroju Karola Irzykowskiego i Stanisława Wyspiańskiego po dojrzałych przedstawicieli tego paradygmatu w okresie międzywojennym – Witkacego, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza). Z drugiej strony tradycja ta nie wytworzyła w okresie przedwojennym swojego odpowiednika na gruncie filmu. Trudno bowiem uznać zań nieliczne, w większości zresztą spóźnione i niezachowane po wojnie, awangardowe eksperymenty Stefana i Franciszki Themersonów czy Jalu Kurka lub nieśmiałe inspiracje nowoczesną stylistyką, np. ekspresjonistyczne nawiązania w *Mocnym człowieku* (1929) Henryka Szary. Z pewnością zaś nie stanowiły one żadnego istotnego punktu odniesienia dla powojennych twórców. Ich wizja modernistycznego kina wyrosła bezpośrednio z doświadczeń późniejszych lat i kształtowały ją tak

różne żywioły, jak zrodzony w chaosie drugiej wojny światowej specyficzny polski egzystencjalizm (karmiony tyleż pismami Jean-Paula Sartre'a i Alberta Camusa, co rodzimą tradycją romantyczną i poczuciem historycznego tragizmu epoki); powojenna przebudowa kraju w duchu socjalistycznym, skutkująca olbrzymimi przemianami społecznymi i przemysłowo-techniczną modernizacją na wzór radziecki; będący jej bezpośrednim efektem paradygmat socrealistyczny w sztuce i kulturze; wreszcie dialektyka państwowego mecenatu i polityczno-ekonomicznej opresji, nieunikniona w upaństwowionej i zideologizowanej kinematografii autorytarnego państwa.

To w tych warunkach kształtuje się artystyczny ferment, który w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w następnej dekadzie zaowocuje nowym typem twórczości, ale też nowym typem filmowca – indywidualisty, obdarzonego własnym stylem i odwagą wypowiedzi, niekonformistycznego, choć potrafiącego odnaleźć się w zastanych realiach produkcyjnych i społecznych. W ten sposób odmienne warunki doprowadziły ostatecznie do wykształcenia się w polskim kinie prądów podobnych do innych przeżywających autorski zwrot kinematografii (po obu stronach żelaznej kurtyny). Ich bunt mógł być nieco inaczej ukierunkowany, ale stanowił część rodzącej się właśnie formacji, która wykorzystywała te różnice i pokrewieństwa dla wykrystalizowania ponadnarodowego, heterogenicznego idiomu modernistycznego. Napędzany imperatywem innowacji i subiektywnej ekspresji, sięgał on daleko poza granice Europy, kino polskie było zaś częścią tego systemu – nigdy nie odgrywało w nim pierwszoplanowej roli, ale zawsze stanowiło istotny komponent, rezonując zarówno w innych krajach bloku wschodniego, jak i poza jego granicami.

Oczywiście, zgodnie z rozstrzygnięciami poczynionymi w poprzednich rozdziałach, modernizm nie miał jasnych granic i normatywnych definicji. Także na gruncie polskiego kina niełatwo o jednoznaczne ustalenia, gdyż mamy do czynienia z szerokim spektrum indywidualnych postaw i stylistyk, konstytuujących modernistyczną poetykę. Znajdziemy więc w naszej kinematografii dzieła bezsprzecznie nowoczesne, ale też takie, które korzystają z modernistycznych chwytów bardziej zachowawczo, w sposób wybiórczy lub zupełnie przygodny. Co więcej, modernizm jest również zmienny

historycznie, rozwija się na przestrzeni dekad, występując w różnych okresach historii polskiego kina w zmiennym nasileniu i pod różnymi postaciami. Idiom ten jest jednak bezsprzecznie obecny w rodzimej kinematografii od połowy lat pięćdziesiątych, i do dziś – mimo przekształceń, fluktuacji i niejasnych granic definicyjnych – stanowi istotny jej element, ową Rosenbergowską „tradycję nowości”, funkcjonującą na obrzeżach polskiego kina, ale mającą na nie istotny wpływ.

Scharakteryzowania początków tej tradycji podjęła się Justyna Żelasko w książce *Przygoda w pociągu*. W inspirowanym w dużej mierze ustaleniami Andrása Bálinta Kovácsa oraz filozofią kina Gilles’a Deleuze’a studium przybliży ona wybrane dzieła, w sposób najpełniejszy realizujące na polskim gruncie modernistyczne strategie i poetyki w pierwszym okresie ich istnienia. Umiejętnie wskazuje komponenty formalne i tematyczne, często pomijane lub marginalizowane przez wielu badaczy tego okresu, w istocie zaś znamionujące przełomowy moment w historii polskiego i światowego kina, w którym „aby pokazać na ekranie ten [nowoczesny] świat, kino musiało wynaleźć nowe kody do opisanego jego podstawowych wymiarów; dotychczasowe środki wyrazu wydawały się nieadekwatne”¹. Poniższe rozważania czerpią nieco z tych ustaleń, ale jednocześnie stanowią ich znaczące uzupełnienie, wykraczające poza analizę modelowych dzieł nurtu (jak czyni to Żelasko) w kierunku szerszej, bardziej systemowej eksplikacji granic, źródeł i podstawowych kontekstów polskiej formacji modernistycznej w kinie PRL-u.

Ramą dla tych wysiłków jest propozycja cytowanej już wielokrotnie Susan Stanford Friedman, która przekonując do planetarnego spojrzenia na zjawisko modernizmu, dostrzegając jednocześnie trudność przyjęcia tak rozległej optyki. Świadoma ogromu wyzwań i materiału, jaki konstytuuje globalna sieć odniesień, zaproponowała ona sposób na operacjonalizację swojej metody dzięki przyjrzeniu się analizowanemu wycinkowi „archiwum planetarnego modernizmu” przez pryzmat czterech kategorii – re-wizji (*re-vision*), odzy-

¹ J. Żelasko, *Przygoda w pociągu. Początki polskiego modernizmu filmowego* (Has, Kawalerowicz, Konwicki, Kutz, Munk), Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 14.

skiwania (*recovery*), cyrkulacji (*cyrculation*) oraz kolażu (*collage*). Ich celem jest ukierunkowanie badawczego spojrzenia na konkretne aspekty modernistycznej sieci powiązań. Zobaczymy zatem, co owe terminy mogą powiedzieć nam o polskim kinie modernistycznym.

Re-wizja: modernizacja polskiego kina

„Re-wizja to akt ponownego spojrzenia, defamiliaryzacji znanego archiwum przez przyjrzenie się mu na nowo przez inną soczewkę i zadanie nowych pytań”² – pisze Friedman. Stosując dywiz, badaczka podkreśla łaciński źródłosłów terminu „rewizja”, oznaczającego powtórny ogląd, a fraza ta wydaje się szczególnie zasadna w przypadku dzieł filmowych. Strategia ta zajmuje pierwsze miejsce na liście amerykańskiej literaturoznawczynie, gdyż stanowi najbardziej naturalną postawę badawczą, ukierunkowaną na reinterpretację zastanej tradycji. Spróbujmy zatem w pierwszej kolejności przyrzeć się temu, co pozornie dobrze znamy, poddając ponownemu oglądowi okres tzw. Szkoły Polskiej, o której już na wstępie prezentowanej książki pisałem jako możliwym punkcie startowym rodzimej moderny.

Okres odwilży politycznej połowy lat pięćdziesiątych, a zwłaszcza nadzieje związane z dojściem do władzy „odnowicielskiej” frakcji PZPR pod wodzą Władysława Gomułki jesienią 1956 roku, stanowi niewątpliwą przełom w polskiej kinematografii. Tradycyjna narracja historycznofilmowa na jego temat podkreśla przede wszystkim to, że w tym okresie rodzime kino, wyzwalając się z socrealistycznego dogmatyzmu i schematyzmu w warstwie tematycznej oraz ideologicznej, zaczyna wreszcie odpowiadać na potrzeby społeczeństwa i otwarcie – choć oczywiście nie całkowicie swobodnie – mówić o najważniejszych dla niego problemach, tak historycznych (zwłaszcza dotyczących drugiej wojny światowej), jak współczesnych. Jakkolwiek wszystkie omówienia podkreślają polifoniczność i hetero-

² S. S. Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, Columbia University Press, New York 2015, s. 76.

geniczność powstałej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych formacji zwanej Szkołą Polską, to jej najistotniejszą funkcję zwyczajowo upatruje się w dialogu z publicznością, która „potrzebowała takiej rozmowy na poważne, żywo obchodzące ją tematy, ponieważ w ówczesnej Polsce nie działały prawidłowo instytucje demokratyczne”³. Narrację tę możemy nazwać narodowo-polityczną, gdyż za największy sukces Szkoły Polskiej postrzega się jej zdolność do prowadzenia debaty publicznej na tematy istotne dla wspólnoty narodowej.

Ujęcie to uzupełnia się często o kontekst produkcyjny, wskazując, że równoległe do przemian politycznych zachodziła także reorganizacja rodzimej kinematografii, której najważniejszym i najtrwalszym efektem stało się powołanie w maju 1955 roku samorządnych Zespołów Filmowych jako podstawowych jednostek produkcyjnych, ale i zmiany w systemie wynagrodzeń filmowców czy mające przede wszystkim organizacyjno-biurokratyczne znaczenie przekształcenie Centralnego Urzędu Kinematografii w Naczelny Zarząd Kinematografii. W ten sposób historia Szkoły Polskiej staje się także historią owocnej współpracy twórców (w szczególności bezprecedensowego zbliżenia literatów i filmowców) w nowo powstałych Zespołach, zwłaszcza kierowanego przez Jerzego Kawalerowicza „Kadru”, w którym zrealizowano najważniejsze dla nurtu dzieła.

Re-wizja tej narracji w duchu modernistycznym nie polega bynajmniej na zanegowaniu powyższych tez. Przeciwnie, zakłada ona wpisanie tych procesów w szerszą historię powojennego europejskiego kina i rządzących nim „makrotendencji”. Okaże się wówczas, że w warstwie estetyczno-narracyjnej polskie kino przechodziło drogę bardzo podobną nie tylko do pokrewnych mu ze względu na warunki polityczne kinematografii bloku wschodniego (czego dowodzą powstające równoległe „odwilżowe”, autorskie filmy, takie jak węgierska *Karuzela miłości* [*Körhinta*] Zoltána Fábriego z 1956 roku, czy późniejsze o trzy lata wschodnioniemieckie *Gwiazdy* [*Sterne*] Konrada Wolfa oraz radziecka *Ballada o żołnierzu* [*Ballada o soldate*] Grigorija Czuchraja), lecz także przemian medium w krajach

³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2008, s. 218.

zachodnioeuropejskich. To wówczas dokonuje się opisany w poprzednich rozdziałach proces stopniowego porzucania klasycznego, realistycznego paradygmatu na rzecz autorskiego, samoświadomego wzorca ekspresji, a jednocześnie budowa nowoczesnej kultury filmowej oraz nowego, bardziej zdecentralizowanego systemu produkcji. Przemiany w polskiej kinematografii możemy potraktować jako lokalne wcielenie tego szerszego, globalnego (a przynajmniej paneuropejskiego) trendu.

Z tej perspektywy oczywiście socrealizm zostaje spozycjonowany jako wschodnioeuropejska odmiana kina klasycznego. Wprawdzie na poziomie deklaracji socjalistyczna sztuka (także filmowa) wyraźnie odcinała się od zachodnich wzorców, odrzucając rzekomy dekadentyzm amerykańskiej popkultury oraz zakłamanie zachodnioeuropejskiej sztuki burżuazyjnej. W istocie jednak nietrudno dostrzec, jak pod płaszczykiem odmiennej ideologii realizowała ona podobne, klasyczne schematy, niejednokrotnie zresztą wzorowane na hollywoodzkim kinie, tak w dziedzinie produkcji, jak środków wyrazu. W końcu, jak pisze Miriam Hansen, „amerykańskie filmy z okresu klasycznego, czy nam się to podoba, czy nie, dostarczyły czegoś na kształt pierwszego globalnego dialektu”⁴. Korzystając m.in. z jej ustaleń, Tomasz Rachwałd przekonująco dowodzi, że „filmowy socrealizm był odgórną próbą stworzenia alternatywy dla popularnego kina amerykańskiego”⁵.

Tak jak bowiem amerykańskie kino było produktem tamtejszej nowoczesności, tak też alternatywna wizja modernizacji, zaproponowana przez system komunistyczny, potrzebowała własnego popularnego przedstawienia. Socrealizm wszak, zarówno w wydaniu sowieckim, gdzie został zadekretowany już w 1934 roku, jak i w państwach satelickich ZSRR, które przyjęły go pod koniec lat czterdzie-

⁴ M. B. Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 257.

⁵ T. Rachwałd, *Rita Hayworth na traktorze. Socrealizm i kino popularne*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, ASP im. Władysława Strzebińskiego w Łodzi, Łódź 2018, s. 443.

stych (w Polsce na Zjeździe Filmowców w Wiśle w listopadzie 1949 roku), także stawiał na standaryzację produkcji oraz silną władzę producenta, tyle że miejsce prywatnej wytwórni zastępował państwowy mecenas. Podobnie w sferze estetycznej jego ideałem była wywiedziona z XIX-wiecznej powieści realistycznej narracyjna komunikatywność i formalna przezroczystość, skutkujące podporządkowaniem warstwy stylistycznej fabule, która była z kolei oparta zazwyczaj na powtarzalnej strukturze dramaturgicznej oraz wyraźnym konflikcie moralnym między bohaterami. W tym celu socrealizm – znów podobnie jak amerykańskie kino klasyczne – operował rozpoznawalną ikonografią i charakterystycznymi typami postaci, a także narracyjnymi schematami, które moglibyśmy nazwać gatunkowymi. Czasami zakładały one przystosowanie hollywoodzkich konwencji do lokalnych warunków i potrzeb politycznych (czego przykładem na polskim gruncie może być choćby posłużenie się formułą *biopicu* w *Młodości Chopina* Aleksandra Forda z 1951 roku czy *quasi-sensacyjna* struktura filmu o zagrożeniu ze strony zagranicznych szpiegów w *Niedaleko Warszawy* Marii Kaniewskiej z 1954 roku, w ZSRR ten zestaw był zaś jeszcze szerszy i obejmował zwłaszcza konwencje kina wojennego i musicalu), ale też wykształcały własne, specyficznie socjalistyczne struktury (np. schemat produkcyjniaka albo stanowiąca wariację na temat formuły *Bildungsroman* opowieść o zyskiwaniu przez bohatera świadomości klasowej).

Podsumowując, „film okresu realizmu socjalistycznego, mając przede wszystkim na celu przekaz propagandowy, chętnie korzystał z takich samych zabiegów, co rozwijające się równolegle kino amerykańskie”⁶. Różnic może się ich przesłanie i stopień (a także bezpośredniość) ideologicznej perswazji, ale na największym poziomie ogólności model produkcyjno-estetyczny pozostaje podobny. Oczywiście względna słabość polskiej kinematografii pierwszej dekady po wojnie i zmienność uwarunkowań politycznych sprawiła, że socrealizm szczęśliwie nigdy nie ugruntował się w niej na dobre, niemniej jego hasła, zwielokrotnione wykorzystaniem w innych sztukach i szeroko pojętym życiu publicznym, stanowiły silny (ne-

⁶ Tamże.

gatywny) punkt odniesienia zarówno dla filmowców, jak i postępowej krytyki tego okresu. Należy też pamiętać, że chociaż dogmatyczny socrealizm datuje się w polskiej kulturze na relatywnie niedługi okres 1949–1955, to jednak w latach późniejszych nie został on wcale oficjalnie odrzucony, a jego postulaty w zmiękzonej lub zmodyfikowanej formie powracały regularnie w państwowej retoryce.

Z tego, że kino socrealistyczne stanowi kontynuację klasycznych wzorców przedstawiania, już wówczas zdawali sobie zresztą sprawę co bardziej przenikliwi komentatorzy. Choć więc oficjalny dyskurs (zrodzony zresztą i silnie uwewnętrzniony przez samych filmowców) mówił o przepaści, jaka dzieliła polską socjalistyczną kinematografię od przedwojennej „branży”, traktowanej dziś jako rodzime wcielenie kina klasycznego, to w istocie równie wiele je łączyło, co dzieliło. W 1962 roku Konrad Eberhardt – prawdopodobnie najbardziej modernistycznie usposobiony polski krytyk tamtego okresu – wskazywał na świeżość autorskich propozycji młodych twórców z kręgu Szkoły Polskiej, kontrastując je z „tradycyjnym filmem”, który „wiernie służy anegdocie, przestrzega klasycznych reguł narracji, zapożyczonych z mieszczańskiej powieści”⁷. Jego przejawów dopatrywał się w przed- oraz powojennym polskim kinie:

Podobnie jak wiek XIX skończył się w europejskiej kulturze, obyczajach, świadomości dopiero z wybuchem wojny światowej [...] – tak samo przedwojenna epoka filmu – niezależnie od przeobrażeń w dziedzinie realiów i ideologii – przestaje ostatecznie istnieć dopiero w okolicach 1955 roku. Liczne filmy stanowiące trzon produkcji filmowej ubiegłego okresu z powodzeniem podłączyły nowe elementy treściowe i ideowe (tematyka produkcyjna, walka „nowego” ze „starym”) pod wypróbowane, przedwojenne recepty⁸.

Gdyby zatem spojrzeć na kino polskie z dostatecznie dużego dystansu, dostrzeżemy, że w istocie podobnie jak na Zachodzie od lat trzydziestych do pięćdziesiątych rządziły nim klasyczne wzorce przed-

⁷ K. Eberhardt, *Sztuka myślącego obrazu*, w: S. Janicki, *Polscy twórcy o sobie*, WAIiF, Warszawa 1962, s. 12.

⁸ Tamże, s. 11.

stawienia, właściwe realistycznemu paradygmatowi. Klasyczne kino hollywoodzkie, polskie kino przedwojenne czy rodzimy socrealizm stanowią więc zróżnicowane pod względem ideologicznym, realizacyjnym i technicznym inkarnacje zdefiniowanego przez Noëla Burcha Instytucjonalnego Trybu Przedstawiania. Wszystkie one posługują się przezroczystym stylem i znanymi widzowi, powtarzalnymi konwencjami dla osiągnięcia swych celów – tyleż ekonomicznych, co ideologicznych. Oczywisty pomost między pozornie wrogimi sobie systemami kinematograficznymi po obu stronach żelaznej kurtyny dostrzegali Jean-Luc Godard, który pod koniec lat sześćdziesiątych – już jako ikona filmowego modernizmu – w materiałach prasowych do *Chinki (La chinoise, 1967)* nawoływał filmowców do walki ze światową dominacją „imperium Hollywoodu-Cinécitty-Mosfilmu-Pinewoodu”⁹, we współrealizowanym przez niego w ramach Dziga Vertov Group *Wietrze ze wschodu (Le vent d'est, 1970)* pojawia się zaś typowo godardowski aforyzm, zrównujący ze sobą „Mosfilm Breżniewa” oraz „Paramount Nixona”, które razem „zamykają ten sam film od pięćdziesięciu lat”.

Dziewiętnastowieczne fundamenty, na których socjalizm zbudował swoją receptę estetyczną, były dostrzegalne także dla niektórych polskich filmowców. Szczególnie przenikliwie postrzegał tę kwestię Tadeusz Konwicki. W 1972 roku, po premierze *Jak daleko stąd, jak blisko*, tłumacząc się z subiektywnej, osobistej i autorefleksyjnej poetyki swojego filmu, argumentował:

[...] ta manifestująca się tu i ówdzie tendencja, która od sztuki domaga się obiektywizmu, widzenia świata z góry, jest już trochę anachroniczna; to jest refleks poglądów na funkcję sztuki ukształtowanych w dziewiętnastym wieku. Na całym świecie ludzie wchodzą coraz głębiej w swoje „ja” i mnie osobiście, jako odbiorcę, interesuje w dziełach „ja” autora, a nie jego jakiś ogólny, syntetyzujący pogląd. [...] Wysiłki literatury i filmu w tej domenie byłyby śmieszne; owe aspiracje istnieją u nas, to prawda, może na skutek tego, że miłość marksizmu do sztuki,

⁹ Cyt. za: J. Hillier, *Introduction*, w: *Cahiers du Cinéma. 1960–1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, ed. J. Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1986, s. 18.

młodzieńcza żywiolowa miłość, przypadła właśnie na koniec dziewiętnastego i początek dwudziestego wieku, kiedy jeszcze sztuka usiłowała stworzyć ogólny obraz człowieczeństwa i ludzkości¹⁰.

Zanim jednak Konwicki będzie mógł wypowiedzieć te słowa jako ukształtowany już modernista, wyraźnie odcinający się od paradygmatu realistycznego i właściwego mu obiektywizmu i mimetyzmu, polskie kino będzie musiało przejść dość długi proces twórczej ewolucji. Jak bowiem – mimo swojego sceptycyzmu dla tego typu analogii – zauważył Mateusz Werner, polskie kino w mniejszym stopniu realizowało nowofalowy „model francuski”, czyli radykalne odrzucenie tradycji przez młodych filmowców, a bardziej postneo-realistyczny „model włoski”, polegający na twórczym jej przepracowaniu i stopniowym przekraczaniu zastanych wzorców¹¹. W rodzimej twórczości drugiej połowy lat pięćdziesiątych możemy więc obserwować napływ filmów stopniowo rozpoznających i oswajających kolejne komponenty modernistycznego dzieła. Krok po kroku wprowadzają one zwiastuny nowoczesnej poetyki, kierujące ku jednostkowej, subiektywnej perspektywie i wyraźnie zaznaczonej samoświadomej warstwie formalnej – narracyjny minimalizm i kreatywne sekwencje snów w *Zimowym zmierzchu* (1956, reż. Stanisław Lenartowicz), wielość punktów widzenia w *Człowieku na torze* (1956, reż. Andrzej Munk), egzystencjalistyczny fatalizm w *Kanale* (1957, reż. Andrzej Wajda), fragmentaryczność i umowność *Ostatniego dnia lata* (1958, reż. Tadeusz Konwicki), wyalienowanie bohatera i rolę przypadku w *Popiele i diamencie* (1958, reż. Andrzej Wajda) czy ekspresyjną stylizację w *Pętli* (1959, reż. Wojciech Jerzy Has).

Za podsumowanie tego pierwszego okresu poszukiwań i jednocześnie otwarcie dojrzałego modernizmu w polskim kinie można potraktować dwa filmy Jerzego Kawalerowicza, zbierające niemalże wszystkie wymienione powyżej cechy. Powstałe na przełomie lat

¹⁰ T. Konwicki, *Powinienem zadebiutować na nowo*, rozm. K. Eberhardt, „Kino” 1972, nr 4, s. 13.

¹¹ M. Werner, *Bunt à la polonaise*, w: *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowska, Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 116.

pięćdziesiątych i sześćdziesiątych *Pociąg* (1959) oraz *Matka Joanna od Aniołów* (1960) skłoniły Andrása Bálinta Kovácsa do nazwania go „pierwszym polskim autorem modernistycznym”¹². Już blisko pół wieku wcześniej dostrzegł to zresztą Eberhardt, pisząc:

Jeśli film polski sześćdziesiątych lat jest widownią wytrwałych, choć chaotycznych poszukiwań tradycji, stylu, konwencji – to twórczość Jerzego Kawalerowicza jest zupełnie niezwykłym przykładem licytacji filmowych ideałów. Co film – to inna pokusa, inna propozycja, a zarazem coraz to bardziej dojrzewająca świadomość odrębności swojej drogi twórczej. Zwróćmy uwagę na przepaść, jaka dzieli *Gromadę*, a później *Celulozę*, od *Matki Joanny od Aniołów*¹³.

Źródłem owej „przepaści” autor doszukuje się w ewolucji podejścia Kawalerowicza do kwestii realizmu oraz formy filmowej. Istotnie, na jego przykładzie najlepiej widać proces wyzwania się polskiego kina z konwencjonalnych formuł narracyjno-stylistycznych w toku lat pięćdziesiątych. O ile bowiem dyptyk *Celuloza* (1953) – *Pod gwiazdą frygijską* (1954) można uznać za tradycyjne, socrealistyczne dzieła, realizujące wspomnianą wcześniej *quasi*-gatunkową strukturę filmu historycznego o budzącej się świadomości klasowej, o tyle następane dwa filmy reżysera – choć wciąż w dużej mierze klasyczne – stanowią załączek nieco innych ambicji. Opowiadający o zagadkowej śmierci mężczyzny *Cień* (1956) wprowadza element narracyjnej niejednoznaczności, płynącej z oparcia fabuły na trzech opowieściach przytaczanych przez różnych bohaterów. *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (1957) zaś – zanim osunie się w koleiny klasycznego melodramatu o tragicznym trójkącie miłosnym – wprowadza subiektywną perspektywę wracającego po wojnie, strauumatyzowanego mężczyzny. Kulminacją tych poszukiwań są wspomniane wcześniej dwa kolejne dzieła Kawalerowicza, które reprezentują już wszystkie modelowe cechy nurtu. Przyjrzyjmy się krótko *Matce Joannie od Aniołów*, która tylko pozornie – przez historyczny temat – odcina się od współ-

¹² A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 286.

¹³ K. Eberhardt, dz. cyt., s. 21.

czesności. W rzeczywistości to utwór bardzo aktualny (i nie chodzi tu tylko o ideologiczne konteksty, zwłaszcza antykościelne, w które starano się wówczas go wpisać) i nowoczesny pod względem inscenizacyjnym oraz realizacyjnym.

Film ten łamie prawie wszystkie zasady klasycznej narracji (wyjąwszy może chronologiczną konstrukcję utworu, która pozostaje linearna), z przezroczystością i dominacją fabuły nad stylem na czele. Swoisty formalizm filmu zdradzają wymyślne kompozycje kadru i prymat warstwy plastycznej, opartej na grze czerni i bieli, a także długie ujęcia, często połączone ze skomplikowanymi ruchami kamery oraz montażem wewnątrzkadrowym. Prawdziwie nowoczesne są jednak bardziej subtelne środki. Uwagę zwraca zwłaszcza tzw. płaska inscenizacja, polegająca na pozbawieniu obrazu głębi, najczęściej przez portretowanie bohaterów na tle jednolitych przestrzeni, takich jak ściany bądź nieba, które zyskują tym samym geometryczny, niemal abstrakcyjny charakter (zob. il. 2 i 3). Towarzyszą temu także nietypowe ustawienia kamery, np. wielkie plany realizowane z umieszczonej wysoko kamery (zob. il. 4), częste wykorzystanie wewnątrzkadrowych ram (takich jak okna czy kraty; zob. il. 5) czy niepoprawne z punktu widzenia klasycznej poetyki alternacje między wielkimi planami a zbliżeniami. Wyrafinowanie narracyjne Kawalerowicza zdradza też częste wykorzystanie ujęć z punktu widzenia bohatera (i jeszcze częstsza gra z nim, gdy pozornie obiektywne ujęcie okazuje się w rzeczywistości perspektywą jednego z bohaterów lub *vice versa*), czasami skutkujących niesygnalizowanym wprowadzeniem burzących narracyjną płynność ujęć z ręki (zob. il. 6) albo unikany w kinie klasycznym zwrotami bohaterów wprost do kamery (tak zrealizowanych jest kilka scen dialogowych w filmie, w których klasyczna fraza ujęcie-przeciwujęcie zostaje zbudowana z naprzemiennych POV, łamiąc tym samym kanoniczną zasadę 180 stopni; zob. il. 7). Jeśli do tego dodamy takie chwytły, jak desynchronizacja obrazu i dźwięku (np. w ostatnim ujęciu filmu, gdy wido-kowi bijącego dzwonu towarzyszy dźwięk pochlipywania zakonnic) czy otwarte zakończenie, mimo wyrazistego dramaturgicznie finału pozostawiające niepewność co do losów bohaterów, a zwłaszcza wyjściowego pytania o realność opętania tytułowej bohaterki i sku-



Ilustracje 2-7. Modernistyczne chwytły stylistyczne w *Matce Joannie od Aniołów*

tecność zabiegów egzorcyzmującego ją księdza, to dostrzeżemy, że mimo pozorów realizmu (takich jak czasoprzestrzenna, historyczna czy psychologiczna wiarygodność opowiadania) *Matka Joanna od Aniołów* stanowi wysoce konceptualne dzieło i skomplikowany eksperyment formalny.

Naturalnie jednak modernizm, mimo swoiście pojętego formalizmu, nie stanowi wyłącznie ćwiczenia warsztatowego, ograniczonego do abstrakcyjnych eksperymentów z narracją czy stylem. W końcu, jak pisał Eberhardt, tego typu filmy przypominają, „że w nowoczesnym dziele forma staje się treścią, że każdy szczegół filmowego obrazu, jego kompozycja i ruch, jest tej treści nosicielem”¹⁴. Także wszystkie wymienione wyżej decyzje artystyczne budują bogatą sferę znaczeniową, wyrosłą na charakteryzowanym w poprzednich rozdziałach podglebiu filozoficznym i tematycznym właściwym powojennemu modernizmowi, w którego sercu znajduje się dramat wątpliwości nowoczesnego, subiektywnego podmiotu. Nietypowe ujęcia, niesygnalizowane alternacje czy niepewność co do przedstawianego punktu widzenia to wszakże tylko formalny wymiar przejmującego kryzysu pewności i wiary (nie tylko religijnej) człowieka współczesnego, który odbija się w dramacie Matki Joanny i księdza Suryna. Pozbawieni metafizycznych pewników, są oni skazani na zwątpienie i egzystencjalną niepewność. Kwestionując klasyczne reguły przedstawiania, film Kawalerowicza stanowi wyraz sceptycyzmu względem realistycznego paradygmatu i obiektywizujących narracji. Ów sceptycyzm każe postawić pod znakiem zapytania nie tylko religijne pewniki, lecz także wartości, takie jak prawda czy miłość. Tym samym *Matka Joanna* staje się dramatem o nieustającym, skazanym na porażkę poszukiwaniu oparcia – jeśli nie w Bogu, to w drugim człowieku. Konkretnie tło historyczne i geograficzne XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej (w filmie zresztą niezaznaczone tak wyraźnie jak w stanowiącym podstawę adaptacji opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza) jest więc wyrazistym sztafażem, skrywającym jednak typowo XX-wieczne lęki.

¹⁴ Tamże, s. 22.

Kryzys emocjonalny i tożsamościowy oraz idąca za nim niemożliwa do zaspokojenia (ale i stłumienia) tęsknota uczuć staje się zresztą wiodącym tematem filmów Kawalerowicza tego okresu. Stanowiła ona jeden z głównych wątków *Pociągu*, kilka lat później powróci zaś w *Grze* (1968), choć poddana niejako inwersji – w tym filmie, zamiast znanego z *Pociągu* i *Matki Joanny* niemożliwego związku dwójki ludzi, którzy nie potrafią zbliżyć się do siebie, sportretowane zostało małżeństwo na skraju rozpadu. Filmy te są znakomitymi przykładami wspomnianej już w poprzednim rozdziale gry modernistycznego kina z klasycznymi gatunkami – w tym wypadku z melodramatem, który stał się wyraźnym punktem odniesienia (i odbicia) dla licznych filmów tego okresu. Tę specyficzną formułę można określić mianem melodramatu egzystencjalnego, w którym zamiast znanych z klasycznego melodramatu przeciwieństw losu, uczucie bohaterów jest poddane raczej wewnętrznym, duchowym ograniczeniom, wypływającym z egzystencjalnych uwarunkowań współczesnej jednostki. Schemat ten dostrzeżemy z łatwością w dziełach Michelangela Antonioniego, Alaina Resnais’go, Rainera Wernera Fassbindera czy Jean-Luca Godarda, ale także w Polsce doczekał się on znakomitych realizacji – z wymienionymi filmami Kawalerowicza na czele¹⁵.

Niemożliwe jest omówienie w tym miejscu wszystkich istotnych dla kształtowania się polskiego modernizmu filmów. Dużo gruntowniejszej re-wizji pierwszego etapu rodzimej moderny dokonała Justyna Żelasko, która opisuje w tym kluczu kilka formatywnych dla tego paradygmatu dzieł. W centrum jej wywodu znajdują się *Ostatni dzień lata*, *Pociąg*, *Nikt nie woła* (1960, reż. Kazimierz Kutz), *Jak być kochaną* (1962, reż. Wojciech Jerzy Has) oraz *Salto* (1965, reż. Tadeusz Konwicki), przeanalizowane drobiazgowo i w bardzo przekonujący sposób pod kątem obecności modernistycznej poetyki i tematyki¹⁶. Filmy te wprowadziły do polskiego kina daleko posuniętą

¹⁵ Tę *quasi*-gatunkową formułę i jej polskie realizacje z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych analizowałem bardziej szczegółowo w innym miejscu. Zob. M. Stelmach, *Miłość jest na dnie wszystkiego. Melodramat egzystencjalny*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90, s. 56–68.

¹⁶ Zob. J. Żelasko, dz. cyt.

ambivalencję na poziomie formy i treści, zdały sprawę z powojennego wyalienowania jednostki i dramatu wątpliwości – zakorzenionych w partykularnych doświadczeniach narodu, zwłaszcza drugiej wojnie światowej, ale mających także swój wymiar uniwersalny, ponadnarodowy, wyraźnie rezonujący z nastrojami panującymi na kontynencie w epoce urbanizacji, modernizacji i rodzącego się społeczeństwa konsumpcyjnego (przypomnijmy wszak tezę Frederica Jamesona o modernizmie jako produkcie „niepełnej modernizacji”). Wszystkie one za pomocą nietypowej narracji i nieprzezroczyściego stylu dokumentują poszukiwania nowoczesnej tożsamości oraz języka dla jej wyrażania. Dzieła te ustanowiły tym samym lokalną „tradycję nowości” i choć fenomen Polskiej Szkoły Filmowej dobiegł końca stosunkowo szybko, bo już na początku lat sześćdziesiątych, to jego echa można było dostrzec przynajmniej przez kilka najbliższych lat, czego stosunkowo późnymi przejawami mogą być *Salto* Konwickiego czy *Szyfry* (1966, reż. Wojciech Jerzy Has), zaś rozwój modernistycznej poetyki i nowoczesnych środków wyrazu bynajmniej nie został zatrzymany, spełniając się w innych formułach i nurtach.

O ile Justyna Żelasko jest pionierką na polu modernistycznej rewizji okresu Szkoły Polskiej, o tyle od dobrych kilku lat trwa proces reinterpretacji późniejszych etapów rozwoju tej formacji (choć zazwyczaj bez odnoszenia się do pojęcia modernizmu). W sposób szczególnie intensywny dotyczy on zwłaszcza dwóch obszarów. Z jednej strony wpisują się weń powtarzające się cyklicznie próby przemyślenia kategorii polskiej nowej fali, dość żywo dyskutowanej w polskim piśmiennictwie filmowym połowy lat sześćdziesiątych¹⁷, dzisiaj zaś powracającej za sprawą nowych opracowań¹⁸. W centrum tego nurtu znajdują się oczywiście filmy Jerzego Skolimowskiego, według Tadeusza Lubelskiego „samotnego reprezentanta nie tylko

¹⁷ Zob. m.in. A. Jackiewicz, *Nasza „nowa fala”*, „Film” 1964, nr 19, s. 7; Z. Kałużyński, *Czy Polska ma nową falę?*, „Polityka” 1965, nr 51, s. 7; tenże, *Nowa fala w polskim kinie?*, „Kino” 1966, nr 4, s. 1–5; J. Fuksiewicz, *Czy potrzebna nam jest nowa fala?*, „Ekran” 1967, nr 49, s. 3; J. Gazda, *Kompleks nowej fali*, „Ekran” 1968, nr 2, s. 3.

¹⁸ Zob. *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było; W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. M. Wach, A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2017.

nowofalowej tematyki, ale i stylistyki, a nawet reżyserskiej strategii¹⁹, ale też niektóre obrazy łączone z tzw. trzecim kinem (np. Witolda Leszczyńskiego albo Krzysztofa Zanussiego) lub prace autorów wspomnianego wyżej pierwszego modernistycznego przełomu w polskim kinie (zwłaszcza Tadeusza Konwickiego).

Jednocześnie w ostatnich kilkunastu latach wiele uwagi zyskały marginalizowane przez dekady filmy kreacyjnie usposobionych twórców debiutujących w latach siedemdziesiątych – Andrzeja Żuławskiego, Grzegorza Królikiewicza czy Piotra Szulkina. Powracają oni do głównego nurtu dyskusji o polskim kinie dzięki licznym poświęconym im publikacjom, przeglądom czy wydaniom filmów²⁰. Margarete Wach nazywa „twórców kreatywnej erupcji pierwszej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku” (do wymienionych wyżej dodaje ona jeszcze wczesną twórczość Krzysztofa Zanussiego) przedstawicielami drugiej fali – na wzór francuskiej tzw. drugiej fali przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, do której zalicza się młodszych twórców kontynuujących nowofalowe poszukiwania, np. Maurice’a Pialata czy Jeana Eustache’a²¹. Posługując się retoryką fali, Wach na poziomie dyskursywnym przerzuca pomost między obydwoma tymi modernistycznymi „przyptywami”, podobnie zresztą jak czynią to redaktorzy publikacji zatytułowanej *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*. Rozumieją oni bowiem tytułowy termin możliwie szeroko i ahistorycznie, włączając w jego zakres dzieła,

[...] które na różne sposoby przekraczają tradycyjne, dominujące [...] metody konstruowania narracji i formy filmowej. Ich wspólnym

¹⁹ T. Lubelski, *Czy polskie kino było choć trochę nowofalowe?*, w: *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, s. 125.

²⁰ Szczególną uwagę należy tu zwrócić na wysiłki Piotra Kletowskiego oraz Piotra Mareckiego, którzy przeprowadzili rozmowy rzeki z wymienionymi autorami, oddając im głos. Zob. A. Żuławski, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, rozm. P. Kletowski, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008; G. Królikiewicz, *Pracuję dla przyszłości*, rozm. P. Kletowski, P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2011; P. Szulkin, *Życiopis*, rozm. P. Kletowski, P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

²¹ M. Wach, *Słowo wstępne*, w: *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, s. 5.

mianownikiem jest wykorzystanie innowacyjnego języka, który sytuuje je poza „kinem stylu zerowego”. [...] Nie stały się nigdy częścią *mainstreamu* kinematograficznego w Polsce, celebrowanego głównie znaczeniową, literacką warstwę filmu. [...] Fenomen polskiej Nowej Fali traktujemy więc jako zjawisko ahistoryczne, pozwalające wyróżnić grupę filmów sytuujących się pomiędzy kinem a sztuką eksperymentalną, niezależnie od czasu, w którym powstały. Nasz wybór determinowała forma²².

Eksplikacja ta wyraźnie wskazuje, że autorzy posługiwali się pojęciem nowej fali jako synonimem kina przekraczającego paradygmat klasyczny i eksperymentującego z formą. Innymi słowy, mieli na myśli pojęcie modernizmu, dla którego poetyka francuskiej Nowej Fali (i jej bezpośrednich odpowiedników w innych kinematografiach) jest tylko jednym z możliwych wariantów, niekoniecznie dominującym. Kovács w swojej książce rozrysowuje nawet całe „drzewo genealogiczne” modernistycznych trendów – styl nowofalowy stanowi jedną z jego najistotniejszych gałęzi, ale współistniejącą z innymi tradycjami i ścieżkami poszukiwań²³. Utożsamienie pojęcia Nowej Fali z modernizmem jako takim stanowi ważki dowód na dyskursywną wagę francuskiego kina, narzucającego własne wzorce ekspresji i kategorie nazewnicze, nie zawsze zgodne z rzeczywistym kształtem francuskiego kina przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Prowadzi to do sytuacji, w której redaktorzy tomu włączają do opisu wysoce modernistyczne, ale niespecjalnie nowofalowe filmy, jak np. *Na srebrnym globie* (1977) Andrzeja Żuławskiego czy kreatywne dokumenty Bogdana Dziworskiego oraz Wojciecha Wiszniewskiego, pomijają zaś, jako zbyt mało eksperymentalne formalnie, filmy, które rzeczywiście wykazują powinowactwo z francuską Nową Falą, takie jak *Struktura kryształu* (1969, reż. Krzysztof Zanussi). Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że gdyby ojciec francuskiej Nowej Fali François Truffaut tworzył w Polsce, jego fil-

²² Ł. Ronduda, B. Piwowska, *Wstęp*, w: *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, s. 114.

²³ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 286.

my także okazałyby się za mało nowofalowe, żeby znaleźć się w tym zestawieniu.

Dygresja ta nie ma jednak na celu deprecjacji wspomnianej publikacji – mimo dyskursywnego „falocentryzmu” i „francuskocentryzmu” stanowi ona wszak nieoceniony wkład w projekt re-wizji modernistycznych trendów w rodzimej kinematografii. Powyższe wątpliwości mają jedynie na celu pokazanie metodologiczno-terminologicznych meandrów, na które natykają się badania nad polskim modernizmem, niemającym własnej wyraźnej genealogii, samoświadomej tożsamości czy tym bardziej tradycji nazewniczej. O terminologicznej bezradności świadczy także to, że przejawy modernizmu w polskim kinie najczęściej pozostawały niezauważone jako osobne zjawisko, a raczej traktowano je jako „formalistyczny” odłam innych nurtów, definiowanych tradycyjnie w kategoriach tematyczno-politycznych. Na tej zasadzie funkcjonuje więc reprezentowany przez Konwickiego i Kawalerowicza nurt „psychologiczno-egzystencjalny” Szkoły Polskiej, *Diabeł* (1972) Żuławskiego albo *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa są opisywane jako część narodowego kina historycznego lat siedemdziesiątych, w obrębie Kina Moralnego Niepokoju formuje się zaś „skrzydło kreacyjne”. Oczywiście wszystkie te klasyfikacje mają swoje uzasadnienie i lokalną użyteczność, ale celem re-wizji polskiego kina w duchu modernistycznym jest wydobyć z nich pierwiastków i własności, które w takim opisie mogą zostać zagubione – w tym diachronicznych oraz transnarodowych połączeń. Zamiast spychać je do roli „udziwnionych” realizacji wiodących nurtów kinematografii narodowej, możemy dzięki temu dokonać ich swoistej emancypacji, dostrzegając ich własną specyfikę i tym samym odrębność na mapie polskiego kina.

Odzyskiwanie: niewydeptane ścieżki

W celu rzetelnego opisanie kształtowania się modernistycznego paradygmatu w rodzimej kinematografii nie wystarczy jednak reinterpretacja kanonicznych dzieł w nowej optyce. Jak sugeruje Susan Stanford Friedman, re-wizji ukształtowanego już archiwum powin-

no towarzyszyć jednocześnie odkrywanie faktów, zjawisk czy spostrzeżeń nieobecnych (albo słabo obecnych) w dotychczasowej debacie – przemilczanych, zapomnianych lub z innych powodów marginalizowanych. Friedman nazywa ten proces odzyskiwaniem, opisując go jako „akt archeologicznego wydobywania na światło dzienne i tworzenia nowych archiwów”²⁴. Odzyskiwanie polega więc na poszerzeniu obowiązującej ramy odniesienia, uzupełnienia jej nie tylko o nowe obiekty kulturowe, lecz nowe pojęcia, konteksty i dyskursy.

Najoczywistszym sposobem na tak pojęte odzyskiwanie tradycji modernistycznej jest wskazanie na wciąż pomijane dzieła, świadczące o rozległości omawianej formacji. Do pewnego stopnia ambicję tę spełniają wymienione powyżej publikacje, ale one także domagają się znaczącego uzupełnienia. Ich strategię nazwałbym re-wizjonistyczną, gdyż raczej starają się one dowartościować, zreinterpretować lub osadzić w nowych kontekstach dzieła dość dobrze znane i opisane. Słusznie wskazują one na niedostateczną ekspozycję omawianych trendów, ale trudno jednak uznać za archeologiczne „znaleziska” nowe odczytania filmów Jerzego Skolimowskiego, Krzysztofa Zanussiego czy Andrzeja Żuławskiego. Prawdziwe odkrycia możemy znaleźć gdzieś na marginesie naukowego dyskursu – jak w krótkim eseju Edwina Bendyka o utrzymanej w tradycji teatru absurdu *Rewizji osobistej* (1972) Andrzeja Kostenki i Witolda Leszczyńskiego²⁵ albo we włączeniu *Mola* (1968, reż. Wojciech Solarz) do charakterystyki polskiej nowej fali przez Ewę Mazierską²⁶.

Zwłaszcza ten drugi przykład jest znamieny. Film Solarza stanowi niewątpliwym wyraz fascynacji nowofalową stylistyką, być może nawet najwyraźniejszy w polskim kinie lat sześćdziesiątych. Świadczy o tym prawie każdy jego aspekt – m.in. fragmentaryczna narracja, pozornie niedbały i nieskładny montaż, stosowane techniki operatorskie (zwłaszcza modne transfokacje i długie obiektywy), a także

²⁴ S. S. Friedman, *Planetary Modernisms*, s. 76.

²⁵ E. Bendyk, *Rewizja osobista Andrzeja Kostenki i Witolda Leszczyńskiego*, w: *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, s. 190–194.

²⁶ Zob. E. Mazierska, *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, w: *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, s. 166–168.

tematyka, łącząca fascynację nowoczesnością (samochody, bary) z poczuciem zagubienia bohatera. Mimo to, z wyłączeniem Mazierskiej, nie zainteresował on żadnego z dość licznych autorów, którzy w ostatnich latach stawiali sobie za cel odpowiedzieć na pytanie, czy (i jak) zaistniała w Polsce nowa fala. Najprawdopodobniej odpowiada za to fakt, że *Molo* jest filmem bardzo nowofalowym, ale już niekoniecznie bardzo udanym, zaś jego autor również w dalszych latach nie osiągał znaczących sukcesów i większość kariery przepracował w telewizji. Przypadek tego filmu zdradza w moim przekonaniu dość silne, choć niewyeksplikowane wprost przekonanie, stojące za dotychczasowymi polskimi publikacjami dotyczącymi polskiego kina nowofalowego, modernistycznego czy artystycznego. Otóż ich celem jest najczęściej wartościujące „przeformułowywanie kanonu”. Nowi autorzy podczas historycznofilmowych „interwencji” odnajdują zatem niesłusznie wedle nich zapomniane „dzieła”, domagające się rehabilitacji i docenienia.

To oczywiście ważna motywacja – sam chętnie dopisałbym do tej listy kilka spełnionych, a rzadko wspominanych dziś filmów, zdradzających modernistyczne tendencje, takich jak przywołana wyżej antonioniowska *Gra Kawalerowicza* czy posługująca się eliptyczną narracją, wyrafinowana stylistycznie *Dziura w ziemi* (1970) Andrzeja Kondratiuka. Niemniej prawdziwe odkrywanie (a nie jedynie re-wizja) modernistycznej poetyki w polskim kinie polega na dostrzeżeniu rozległości i wpływowości formacji, która odbiła się także na dziełach mniej udanych. One też przecież stanowią świadectwo głębokiej przemiany myślenia o kinie artystycznym, wskazując na to, że modernistyczne chwytły, choć niejednorodne i podatne na autorskie idiosynkrazje, były – wbrew deklarowanemu imperatywowi oryginalności – do pewnego stopnia powtarzalne i możliwe do naśladowania, kreując swego rodzaju formalno-tematyczną modę. Wszakże tak jak każdy nurt modernizm wypracował rozpoznawalną poetykę, strategię obrazowania czy powracające tematy. Nie zawsze ich realizacja skutkuje dziełem wybitnym – tak samo jak każda inna konwencja mogą być one zastosowane w sposób bardziej lub mniej udany. Można tu przywołać raz jeszcze słowa Kovácsa, według którego „filmy artystyczne mogą być artystyczne jedynie ze względu

na swoje ambicje, a niekoniecznie jakość, tak samo jak komercyjne filmy rozrywkowe mogą być komercyjnymi porażkami i wcale nie dostarczać rozrywki”²⁷.

Z tego powodu dzieła nieudane lub odrzucone wciąż mogą nam wiele powiedzieć o polskim modernizmie, nawet jeśli ostatecznie nie uznamy ich za warte rehabilitacji. Skoro zatem poprzedni ustęp skupiał się na modernistycznych cechach twórczości autora „wybitnego” i kanonizowanego, jakim jest Jerzy Kawalerowicz, to dla równowagi przyjrzymy się postaci Jana Rybkowskiego – osoby istotnej w ówczesnym środowisku filmowym (jako jeden z pionierów powojennej polskiej kinematografii i szef Zespołu Filmowego „Rytm”), ale dziś niespecjalnie docenianej, sytuującej się raczej poza kanonem.

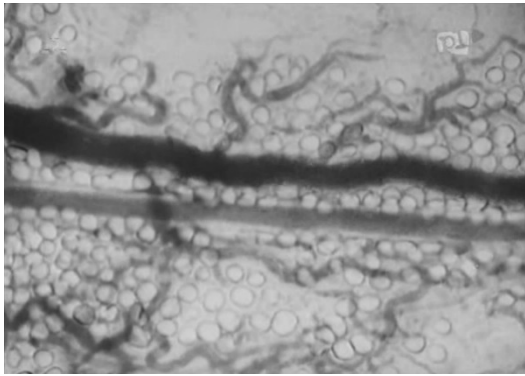
Tymczasem to bardzo ciekawa postać, zasługująca na pogłębione studia, gdyż w jego twórczości odbija się większość artystycznych dylematów, trendów i inspiracji polskiego kina pierwszych trzech dekad po wojnie. W swojej bogatej karierze (ponad 30 realizacji kinowych i telewizyjnych) Rybkowski kręcił więc filmy socrealistyczne, gdy doktryna ta była oficjalnie obowiązująca (*Pierwsze dni*, 1951), ale gdy pojawiła się atmosfera sprzyjająca przełamaniu jej dogmatyzmu, stworzył film, w którym krytyka dopatrywała się znamion neo-realizmu (*Godziny nadziei*, 1955). Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych kręcił promowane przez władze popularne komedie (trylogia o panu Anatolu, 1957–1959), ale też otarł się o obrzeża Szkoły Polskiej (*Dziś w nocy umrze miasto*, 1961). W epoce triumfu kina autorskiego pierwszej połowy lat sześćdziesiątych robił filmy modernistyczne, zaś w następnej dekadzie historyczno-literackich *Chłopów* (1973), film pod wieloma względami typowy dla polityki kulturalnej rządów Edwarda Gierka. Niezależnie od tego, czy jego drogę twórczą będziemy potępiać jako wyraz konformizmu i pogoni za modami, czy przeciwnie – chwalić jako dowód ciągłego rozwoju i próbę nadążenia za przemianami rodzimego i światowego kina – to właśnie w takich postaciach można najlepiej dostrzec fluktuację paradygmatów, gdyż jak papierek lakmusowy pokazują one akceptowane wzorce danej epoki.

²⁷ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 22.

Mnie oczywiście interesuje krótki okres modernistyczny w jego twórczości. Jego początków możemy dopatrywać się w zainicjowanym przez Rybkowskiego nowelowym filmie *Spóźnieni przechodnie* (1962), za sprawą którego stał się on pionierem modernistycznego autotematyzmu w polskim kinie. Jego nowela – ostatnia w filmie – nie tylko stanowi ramę dla wszystkich pozostałych, zdradzając ich fikcyjność (rozgrywa się ona bowiem na planie tegoż filmu nowelowego, gdzie zresztą w roli „samyh siebie” pojawiają się najważniejsi członkowie ekipy, w tym Rybkowski), lecz także wprowadza czytelne odniesienia intertekstualne – bohaterka w kawiarni ogląda reklamę *Noża w wodzie* (1962, reż. Roman Polański), w humorystycznej scenie na poczcie Zbigniew Cybulski i Barbara Kwiatkowska wysyłają zaś do Orsona Wellesa telegram zawiadamiający go, że nie będą mogli wystąpić w jego najnowszym filmie, bo „kręcą u Ryby”, jak w środowisku nazywano Rybkowskiego.

Na szczególną uwagę zasługują jednak dwa inne filmy nakręcone przez Rybkowskiego – *Naprawdę wczoraj* (1963) i *Sposób bycia* (1965). W bardzo sprawny sposób zgromadził on w nich większość charakterystycznych cech wspomnianego wyżej melodramatu modernistycznego, dowodząc dobrego wyczucia panujących w europejskim (i polskim) kinie artystycznym trendów. Oba wymienione filmy opowiadają o niespełnionych związkach – pierwszy o niedokonanym, drugi o nieudanym – w formie retrospekcji. Bohater wspomina sytuacje, które doprowadziły go do obecnego stanu osamotnienia i zgorzknienia. W *Naprawdę wczoraj* pojawia się też intryga kryminalna związana z wywozem za granicę zaginionych w czasie wojny dzieł sztuki, ale, podobnie jak w *Przygodzie* (*L'Avventura*, 1960) Antonioniego (i *Pociągu Kawalerowicza*), zarówno wątek sensacyjny, jak i miłosny nie zostają rozwiązane w sposób satysfakcjonujący. Inspiracje Antonionim są zresztą w filmach Rybkowskiego z tego okresu bezsprzeczne, o czym świadczy choćby jeden z dialogów w *Sposobie bycia*, w którym główny bohater zostaje zapytany o to, czy widział *Czerwoną pustynię* (*Il deserto rosso*, 1964).

Zwłaszcza eseistyczny tryb opowiadania zaprezentowany w *Sposobie bycia* (ilustrujący np. w warstwie obrazowej fizjologiczne procesy bohatera, zob. il. 8) odpowiada modernistycznym diagnozom



Ilustracje 8–9. Modernizm okazjonalny – *Sposób bycia*
Jana Rybkowskiego

kryzysu egzystencjalnego i wyalienowania współczesnej jednostki. Stanowi on jaskrawą negację prawideł kina klasycznego, opartego na aktywnej roli protagonisty, obdarzonego sprawczością i przechodzącego przemianę. W filmie Rybkowskiego jest przeciwnie – beziemni narrator jest w zasadzie ubezwłasnowolniony, ograniczony fizycznie do czterech ścian swojego pokoju, mentalnie zaś do wspomnień o związku, który pozbawił go chęci i zdolności do dalszego życia (zob. il. 9). Nie ma on wpływu na filmowe wydarzenia, gdyż należą one do przeszłości i są prezentowane w formie retrospekcji – przypominają płyty czasu, odsłaniające się przed widzem w miarę jak ulotne, nielinearne i subiektywne wrażenia bohatera powracają do niego. Zamiast działać on jedynie wspomina, a narracyjna konstrukcja jest tu uwolniona od wymogów fabularnej progresji i opiera się wyłącznie na skojarzeniowej logice nieustannie monologującej postaci.

Przykłady takich filmów, jak *Molo Solarza* czy *Sposób bycia* Rybkowskiego, w stopniu nawet większym niż arcydzieła – z samej swojej natury niereprezentatywne – wskazują na upowszechnienie i internalizację modernistycznego paradygmatu przez polskie kino. Oczywiście przykładów tych jest więcej i pojawiają się także w późniejszych etapach rozwoju polskiej moderny. I tak w cieniu niejednoznacznych, kreacyjnych i wysoce samoświadomych filmów *science fiction* Piotra Szulkina z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstają też *Czułe miejsca* (1980) Piotra Andrejewa, które wszak można opisać podobnymi przymiotnikami, nawet jeśli nie udaje im się zbudować podobnego napięcia, filozoficznej głębi czy rysunku postaci. Także modernistyczny autotematyzm pojawiał się w polskim kinie w dziełach wybitnych, takich jak *Wszystko na sprzedaż* (1968) Wajdy czy zdradzająca już bardziej postmodernistyczne cechy *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990) Wojciecha Marczewskiego, ale i w niespełnionych *Rekolekcjach* (1977) Witolda Leszczyńskiego, a nawet całkowicie nieudanym artystycznie *Przyspieszeniu* (1984) Zbigniewa Rebzy. Tego typu wyliczenie mogłoby ciągnąć się dalej, ale nie jest ono celem samym w sobie – służy raczej pokazaniu, że o modernizmie powinniśmy myśleć jak o szerokim i wpływowym modelu myślenia o twórczości filmowej, który

wykraczał poza punktowe osiągnięcia „kina mistrzów”, z którym jest przeważnie kojarzony.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że owo odkrywanie polskiego modernizmu nie polega wyłącznie na przypominaniu zmarginalizowanych dzieł, ale także zmarginalizowanych dyskursów oraz kontekstów, które uległy zapomnieniu, zatarciu lub pominięciu. Można zacząć od tego, że mimo modernistycznego kultu reżysera jako twórczej siły, kształtującej jednostkowe i niepowtarzalne dzieło, filmowa moderna nie mogłaby zaistnieć bez całego grona twórczych współpracowników. Należy tutaj wspomnieć zwłaszcza operatorów – prawie wszystkie wymienione w toku powyższego wywodu filmy zostały sfotografowane przez jednego z czterech autorów zdjęć – Jerzego Wójcika, Jerzego Lipmana, Jana Laskowskiego lub Mieczysława Jahodę. Nowy typ twórczości nie mógłby rozwinąć skrzydeł również bez innowacyjnego podejścia do montażu – tutaj największe zasługi miała zwłaszcza Wiesława Otocka, która na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych współpracowała m.in. z Tadeuszem Konwickim i Jerzym Kawalerowiczem, ale także Halina Prugar-Ketling czy Zofia Dwornik. Praca tych (i innych) osób, które wniosły swój kreatywny wkład w rozwój polskiego modernizmu, zasługuje na docenienie i uważniejsze analizy.

Kwestia kolektywnej pracy nad dziełem filmowym (nawet tak osobistym, jak niektóre z opisywanych tu obrazów) w naturalny sposób kieruje też ku tematowi warunków produkcyjno-społecznych, w których poruszali się wówczas polscy filmowcy. Przyjęcie ramy planetarnego modernizmu, który w swojej zachodniej odmianie najczęściej był ufundowany na przeciwstawieniu twórczości wysokoartystycznej tej o charakterze komercyjnym, nakazuje nam zapytać o podobną alternatywę na polskim gruncie. Jak bowiem wskazywałem w poprzednim rozdziale, narodziny modernistycznego filmu nie były wyłącznie zjawiskiem artystycznym, polegającym na przełamywaniu poetyki kina klasycznego, ale miały także wymiar społeczny, związany z pozycją reżysera w życiu publicznym oraz jego rolą w systemie produkcyjnym.

Powracając więc do zacerpniętej z prac Pierre’a Bourdieu koncepcji pola produkcji i jego dwóch przeciwnych biegunów – hetero-

onomicznego oraz autonomicznego – należy zauważyć, że walka między nimi toczyła się też w kinematografii PRL-u, choć znacząco inne były jej uwarunkowania. Pozornie wydawać by się mogło, że socjalistyczna kinematografia, publicznie dotowana i oparta na systemie reżyserskim, zwalnia działających w niej twórców z ekonomicznej presji względem rynku, która zwyczajowo jest wskazywana jako główny punkt odniesienia w walce o autonomię kina artystycznego. Tego typu przeciwstawienie i rzekoma nieporównywalność sytuacji filmowców zachodnio- oraz wschodnioeuropejskich jest jednak powierzchowna i wymaga weryfikacji na dwóch poziomach.

Po pierwsze, choć istotnie polscy filmowcy cieszyli się większą swobodą ekonomiczną, nie oznacza to wszakże, że byli autonomiczni w swoich decyzjach artystycznych – oni także musieli, w innych warunkach i innymi środkami, zabiegać o uzyskanie własnego pola kulturowego. Artyści z Francji, Włoch czy Wielkiej Brytanii walczyli z podporządkowaniem swoich dzieł celom komercyjnym, zaś w Polsce, Czechosłowacji czy na Węgrzech – celom ideologicznym. Choć zagrożenia, którym stawiali czoło, wydają się zupełnie inne (jeśli nie wprost przeciwstawne), to oba ustanawiają zewnątrz (pozaartystyczne) kryteria wartości filmu, kierujące kino ku heteronomicznemu biegunowi pola.

W obu tych modelach autonomia twórcy jest ograniczana przez nadrzędną rolę producenta, niezależnie od tego, czy będzie nim MGM, Gaumont czy Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski. Inne mogą być ich oczekiwania i narzucane rozwiązania, ale podobne narzędzia wpływu – weryfikacja na poziomie scenariusza, cenzura ekonomiczna, ingerencja w proces produkcji, wymuszanie zmian montażowych, a ostatecznie wpływ na sposób i zasięg dystrybucji filmu. Choć więc logika państwowej, centralnie sterowanej kinematografii i kapitalistycznego rynku produkcji filmowej jest odmienna, oba jednak były postrzegane przez tworzących w jej ramach filmowców jako ograniczające indywidualny talent artysty oraz swobodę ekspresji (zasadnicze wszakże w paradygmacie modernistycznym) opresyjne systemy. Oczywiście sytuacja bynajmniej nie była symetryczna – reżyserom francuskim nie groziło uwięzienie (jak Sarkisowi Paradżanianowi w ZSRR), wieloletnie zakazy pracy (jak nie-

którym twórcom czechosłowackim po 1968 roku) czy zatrzymanie filmu na długie dekady, którego przykłady znajdziemy w każdym z państw bloku wschodniego.

Niemniej natura twórczych dylematów była w gruncie rzeczy podobna i polegała na próbie uzyskania względnej niezależności od zinstytucjonalizowanej presji i oczekiwań decydentów. W obu systemach filmowcy szukali enklaw, pozwalających na zwiększenie swobody od tego typu nacisków w postaci niezależnych, otwartych na nowe rozwiązania mecenasów lub własnych przedsięwzięć produkcyjnych (na Zachodzie) bądź też w samorządnych strukturach, takich jak zespoły filmowe (na Wschodzie). Koleżeńskie wsparcie i przejmowanie przez twórców roli producentów były więc trendami ponadnarodowymi i niezbędnymi do zbudowania dyskursywnej i rzeczywistej pozycji twórcy, dającej większy margines swobody w artystycznych poszukiwaniach. Niezależność tę mógł także budować krajowy i międzynarodowy prestiż danego reżysera, silna pozycja w środowisku czy dobre układy i ustępstwa wobec mecenasów. Dopiero kombinacja tych czynników, dla których jednak decentralizacja produkcji była warunkiem koniecznym, pozwalała na stworzenie prawdziwie autorskiego, modernistycznego kina.

Po drugie, należy zauważyć, że kino bloku wschodniego, w tym również PRL-u, wbrew uproszczonym wyobrażeniom o polityce kulturalnej państw komunistycznych, nie powstawało w całkowitym oderwaniu od rachunków ekonomicznych. Nie ulega wątpliwości, że dla partyjnych decydentów w Moskwie, Warszawie czy Budapeszcie względy propagandowe były często nadrzędne wobec innych aspektów twórczości filmowej, tak artystycznych, jak finansowych. Niemniej wszystkie wschodnioeuropejskie reżimy, zwłaszcza w okresie po 1956 roku, zdawały sobie sprawę z wagi kina rozrywkowego, istotnego zarówno ze względów społecznych (jako swego rodzaju wentyl bezpieczeństwa oraz narzędzie miękkiej propagandy), jak i finansowych.

Także w Polsce wielokrotnie pojawiały się postulaty samowystarczalności kinematografii narodowej, której jedynym gwarantem było ograniczenie kosztów oraz tworzenie filmów cieszących się dużym powodzeniem u widzów. Służyły temu kolejne reformy i reor-

ganizacji przemysłu filmowego, mające wymusić racjonalizację produkcji oraz wprowadzić bodźce ekonomiczne do tworzenia kina popularnego. Szczegółowo przybliży tę kwestię Marcin Adamczak:

[...] wskazać tu trzeba uchwałę nr 476/58 Komitetu Ekonomicznego Rady Ministrów z 1958 roku oraz idące w ślad za nią Zarządzenie nr 140 Ministra Kultury i Sztuki z 1960 roku, które ostrożnie wprowadzały do socjalistycznej kinematografii pewne elementy rynkowe i bodźce ekonomiczne. W ich efekcie spadły koszty produkcji filmowej oraz bez szkody dla jakości artystycznej skrócił się okres zdjęciowy, powstawało więcej filmów, a do tego państwo nie musiało chwilowo do kinematografii dokładać. Rozwiązania te są tutaj warte podkreślenia, rewidując bowiem nieco obraz kinematografii PRL jako całkowicie negującej znaczenie wymiaru ekonomicznego kosztem ideologicznego²⁸.

Co ważne, istotnym elementem tych reform były bezpośrednie zachęty finansowe dla zespołów filmowych oraz reżyserów, których dzieła uzyskują dobre wyniki frekwencyjne. Wpływały one na wysokość dotacji na działalność zespołu, a przede wszystkim premie dla realizatorów. Zarobki filmowców w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych były na tle reszty społeczeństwa bardzo wysokie, a składały się na nie zarówno elementy stałe, jak i uznaniowe, związane z oceną walorów ideowych, artystycznych oraz potencjału frekwencyjnego stworzonego dzieła²⁹. W omawianym okresie stopniowo rosło znaczenie tego ostatniego składnika, co zresztą już w ówczesnej debacie często wskazywano jako przyczynę spadku poziomu polskiego kina. W 1966 roku Barbara Mruklik stwierdzała słabość artystyczną rodzimego filmu i wyrokowała:

²⁸ M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 236.

²⁹ Kwestie te szczegółowo omawia Ewa Gębicka, zob. „Obcinanie kantów”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat 60., w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 35–55.

Jedną z podstawowych przyczyn tego kryzysu wydaje się wprowadzony na początku roku 1961 system tantiemizacji [...]. Zdajemy sobie sprawę, że pierwotnym celem tego systemu było stworzenie warunków poprawy ekonomicznej przez zainteresowanie realizatorów w obniżaniu kosztów produkcji. Wiązało się to z koniecznością zwiększenia zainteresowania widzów polskimi filmami. Niestety, założenia te nie przyniosły spodziewanych rezultatów, co dziś możemy stwierdzić opierając się już na faktach: metoda ta preferowała w konsekwencji filmy słabe, pod warunkiem, że będą kasowe³⁰.

Na tym przykładzie po raz kolejny możemy dostrzec, jak bardzo uproszczone jest stawianie grubej kreski między kinematografiami kapitalistycznymi i socjalistycznymi – wszak wszystkie w zasadzie kraje zachodniej części kontynentu oferowały publiczne wsparcie dla rodzimego kina artystycznego, z drugiej zaś strony poodwilżowe zmiany w kinematografiach bloku wschodniego przyniosły postulat samowystarczalności, który, choć nigdy ostatecznie nie spełniony, wprowadził do państwowej produkcji pewne mechanizmy wolnorynkowe oraz element ryzyka, ale i autonomii produkcyjno-dystrybucyjnej. Wraz z nimi pojawiły się naciski i pokusy tworzenia filmów masowych. Oczywiście jeszcze raz trzeba zaznaczyć, że sytuacja nie była symetryczna – tylko w państwowej kinematografii można wyobrazić sobie realizację epickich dzieł historycznych o kolosalnych budżetach przez twórców o wyraźnie modernistycznych inklinacjach, żeby wspomnieć choćby *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964) Hasa, *Andrieja Rublowa* (1966) Andrieja Tarkowskiego czy *Narcyza i Psyche* (*Nárcisz és Psyché*, 1980) Gábora Bódy'ego.

Choć więc samorządne zespoły filmowe stanowiły krok w kierunku niezależności twórczej, w system wpisane zaś było przynajmniej deklarowane wsparcie dla walorów artystycznych dzieła (przejawiające się np. w przyznawaniu filmom kategorii artystycznej, która miała wpływ na zasięg dystrybucji oraz wynagrodzenie realizatorów), to jednak polscy filmowcy wciąż mierzyli się z naciskami lub pokusami zarówno natury politycznej, jak i ekonomicznej.

³⁰ B. Mruklik, *Zespoły Realizatorów filmowych. Jakie są, jakie będą*, „Kino” 1966, nr 2, s. 4.

Przyjmowały one bardzo konkretny wymiar w postaci rozbudowanego aparatu instytucjonalnego, na które składały się m.in. Przedsiębiorstwo Państwowe Zespoły Filmowe, Komisja Ocen Scenariuszy, Wydział Kultury KC PZPR oraz inne podmioty i ciała kierujące się logiką finansową, propagandową, środowiskową lub biurokratyczną.

W tym kontekście artystyczne poszukiwania polskich reżyserów epoki Szkoły Polskiej możemy także analizować jako swego rodzaju grę o artystyczną autonomię. Analogicznie do przywoływanych wcześniej socjologicznych diagnoz kształtowania się francuskiej Nowej Fali starali się oni przesunąć w kierunku autonomicznego biegunu pola produkcji. Przeciwnym wierzchołkiem tego pola, a więc negatywnym punktem odniesienia, mógł być dla nich „reżyser-parttyjniak”, reprezentujący przede wszystkim oficjalną linię ideową władzy (tak postrzegani byli zwłaszcza Ewa i Czesław Petelscy czy Bohdan Poręba), ale także „twórca-rzemieślnik”, specjalizujący się w kinie popularnym (a takich w kinematografii PRL-u tego okresu też nie brakowało – ze starszego pokolenia można wspomnieć choćby Leonarda Buczkowskiego, z młodszego zaś Stanisława Bareję).

Za modelowy przykład walki o autonomię, która manifestuje się również na poziomie dzieła, możemy uznać debiut Tadeusza Konwickiego. *Ostatni dzień lata* wyraźnie podkreśla swoją niezależność zarówno na poziomie tematycznym (przez odejście od oficjalnej polityki ku intymności i osobistej ekspresji) i formalnym (wyrazisty styl i nieklasyczna dramaturgia), jak i produkcyjnym, gdyż tylko tak oszczędny, *quasi*-niezależny charakter filmu umożliwił twórcy uzyskanie zgody na jego powstanie. Tadeusz Lubelski wprost pisze, że „Konwicki wyjaśniał potem, że wybrał tak ascetyczne warunki realizacji, kierując się wyrachowaniem: pusta plaża była dekoracją niewymagającą inwestycji, dwuosobowa ekipa aktorska zapewniała potrzebną debiutantowi intymność”³¹.

Film Konwickiego jako pionierski dla polskiego modernizmu znakomicie pokazuje, w jaki sposób polscy filmowcy, próbując uniknąć obu wymienionych wyżej modeli drogi twórczej, musieli tak samo jak ich zachodni koledzy wypracować sobie własny

³¹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, s. 215.

habitus autora-artysty, mającego społeczno-środowiskową legitymację do tworzenia kina ambitnego, a także wypowiedzania się w kwestiach społecznych, historycznych czy politycznych. Sankcjonowały je zwłaszcza sukcesy festiwalowe i międzynarodowe uznanie, które dawały twórcom znacznie lepszą pozycję w państwowej kinematografii. Władze mimo wszystko liczyły się z uznanymi twórcami, zwłaszcza że zdobywany przez nich prestiż też był istotną walutą – zarówno symboliczną, budującą pozycję kulturalną i wizerunek kraju, jak i przynoszącą tak pożądane dewizy, wykorzystywane z kolei do zakupu zagranicznych filmów do dystrybucji, a więc niezbędne dla funkcjonowania systemu kinematograficznego. To również tłumaczy, dlaczego obieg festiwalowy był tak cenny i istotny dla twórców po obu stronach żelaznej kurtyny – jego wewnętrzne metody konsekracji i względna autonomia obiecywały wytchnienie od twardych reguł rynku i rentowności, jak też polityki oraz ideologicznej służalczości, stanowiących dwie strony tej samej monety.

Co ważne, ów specyficzny habitus artysty jest kształtowany zarówno przez dzieła (autorskie, nowatorskie formalnie, istotne społecznie), jak też publiczną personę, środowiskową pozycję i inne pozatekstowe elementy. Ma on więc przede wszystkim charakter dyskursywny, dzięki czemu to, że *Kanał* oraz *Popiół i diament* były przebojami frekwencyjnymi, w powszechnym przekonaniu nie czyni z Wajdy twórcy komercyjnego, tak samo jak zaangażowanie partyjne i znaczące wpływy polityczne nie przyniosły Jerzemu Kawalerowiczowi łatki artysty „reżimowego”. Obaj skutecznie lawirowali między różnymi porządkami, zachowując i pielęgnując przede wszystkim wspomniany habitus autora-artysty, potwierdzany zwłaszcza przez spektakularne sukcesy festiwalowe.

Oczywiście obecność na festiwalach, autorski charakter twórczości czy uznanie krytyków nie są równoznaczne z przynależnością do modernistycznego paradygmatu, co widać choćby na przykładzie Wajdy, w tym okresie zaledwie flirtującego z modernistyczną poetyką, ale stanowią jeden z jego istotnych warunków oraz instytucjonalno-społecznych uwarunkowań. Nie każdego przedstawiciela kina artystycznego określimy mianem modernisty, ale wykształcenie się w polskiej kinematografii odpowiedniego habitusu artysty stanowi

konieczny fundament rozwoju tej formacji. Dostrzeżenie tego typu uwarunkowań to także istotny wymiar „odkrywania” polskiego modernizmu. O tym, jak ważny jest ów zewnętrzny układ odniesienia, mogą świadczyć nie tylko losy utworów kanonizowanych, lecz i niektórych odważnych artystycznie dzieł, które jednak zostały odrzucone, jak np. *Zimowy zmierzch* Lenartowicza czy *Nikt nie woła* Kutza, co prawdopodobnie sprawiło, że ich twórcy nie kontynuowali zaproponowanej w nich ścieżki poszukiwań. Być może, gdyby filmy te trafiły na zagraniczne festiwale, ich kariery potoczyłyby się inaczej. Dotyczy to zwłaszcza filmu Kutza, bardzo nowoczesnego, silnie egzystencjalnego, odważnego formalnie i narracyjnie. Eberhardt z wyraźnym żalem odnotowywał:

Oryginalność i nowoczesność *Nikt nie woła* powstałego niezależnie od drogi twórczej Antonioniego – rysuje się wyraźnie dopiero po obejrzeniu *Przygody*. Sens poszukiwań Lenartowicza i Hasa staje się zrozumialszy, gdy znajduje się ich odpowiedniki w filmach powstałych poza granicami Polski, i to w chwili, gdy sami tak pochopnie – nie myśląc o kontynuacji doświadczeń, wyrzekamy się dorobku minionych lat. Wydaje się, że w świetnym filmie młodego radzieckiego reżysera Tarkowskiego pt. *Dzieciństwo Iwana* [dziś znany jako *Dziecko wojny*] odkrywamy znajome echa niektórych polskich filmów [...] ³².

Cyrkulacja: Polska jako część systemu

Podkreślona w ten sposób kwestia festiwalowej obecności oraz wzajemnych wpływów zachodzących między kinematografiami, w nieuchronny sposób kieruje w stronę filmowego obiegu, rozwijającego się nieustannie w latach powojennych. Mówienie o planetarnym modernizmie nie ogranicza się bowiem do wskazania znaczących paraleli, ale musi także uwzględniać aspekt cyrkulacji idei, twórców oraz tekstów kultury. „Cyrkulacja wskazuje na archiwum mobilności, domagające się aktu dostrzeżenia powiązań, sieci, trajektorii, kreolizacji, intertekstualności, podróży i transplantacji, łączących

³² K. Eberhardt, dz. cyt., s. 22.

modernizmy z różnych części świata”³³ – pisze Susan Stanford Friedman, owo łączenie się modernizmów z różnych części świata w przypadku kina jest zaś być może bardziej widoczne niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie twórczości.

W tym miejscu raz jeszcze należy podkreślić, że transnarodowe spojrzenie na polskie kino modernistyczne nie jest w żadnej mierze przeciwstawne ujęciu narodowemu. Przeciwnie, uzupełniają się one w sposób naturalny, wskazując na charakterystyczną dla modernizmu dwupoziomowość. Dostrzegł ją Dudley Andrew, pisząc:

Rozmaite „międzynarodowe nowe fale” lat sześćdziesiątych, stanowiące szczytowy punkt rozwoju powojennej idei filmowego modernizmu, posługują się swego rodzaju podwójną deterytorializacją. Po pierwsze, każda nowa fala musi w edypalnym zmaganiu o sukcesję odebrać kontrolę z rąk uprzywilejowanych wytwórców kinematografii narodowej. [...] Po drugie, w celu osiągnięcia własnej rozpoznawalności i tożsamości każdy nowy ruch filmowy musi wypłynąć z macierzystego portu i zdobyć widoczność na międzynarodowych festiwalach, a potem także w zagranicznych kinach. Nowe fale z pewnością podlegały się wzajemnie do buntu w ramach nowo powstającej międzynarodowej kultury filmowej, ale każda z nich kształtowała się jako narodowy fenomen³⁴.

Dokładnie taką drogę przeszło kino polskie, w okresie odwilży przekraczające ograniczenia lokalnego kina klasycznego i realizujące się w walce o autonomię pola polskich filmowców, ale z czasem zyskujące także międzynarodowe uznanie jako część ponadnarodowego kina autorskiego. Ta dwupoziomowość szybko wytworzyła typową dla kina modernistycznego dwutorowość recepcji. Dla polskich komentatorów omawiane tu dzieła wydają się niepowtarzalne, uwikłane w subtelne i złożone procesy polityczne, ekonomiczne i społeczne właściwe tylko Polsce Ludowej (lub co najwyżej państwowemu bloku wschodniego). Z tego powodu rzadko bywają one czytane w zestawieniu z także święcącymi triumfy na przełomie lat pięćdziesiątych

³³ S. S. Friedman, *Planetary Modernisms*, s. 77.

³⁴ D. Andrew, *Time Zones and Jetlag. The Flows and Phases of World Cinema*, w: *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. N. Āurovičová, K. Newman, Routledge, New York–London 2010, s. 74–75.

i sześćdziesiątych filmami brytyjskimi, szwedzkimi czy włoskimi. Z odpowiedniego dystansu jednak wszystkie one wykazują wspólne cechy, które sprawiły, że dla zachodnich komentatorów i interpretatorów polskie kino stało się po prostu częścią nowego autorskiego paradygmatu w światowym kinie.

Przywołajmy kilka tylko dowodów – ówczesnych i współczesnych – na tego typu recepcję, umiejscawiającą polskie kino w szerokim pejzażu rodzącego się filmu artystycznego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. W debacie zorganizowanej w połowie lat sześćdziesiątych przez magazyn „Cahiers du Cinéma” wprost mówili o tym jej uczestnicy, jak np. Claude Ollier:

Oryginalność, kreatywność i innowacyjność inscenizacyjna, która stanowi znak rozpoznawczy prawdziwego autora, musi być analizowana w kontekście znaków i znaczeń. Jeśli niektóre współczesne filmy brazylijskie, polskie, włoskie czy francuskie zajmują nas, to dlatego, że jesteśmy zaintrygowani ich formą³⁵.

Opisując politykę redakcji kultowego francuskiego pisma w tym okresie, Jim Hillier pisze, że interesowało ją „kino artystyczne» w ogóle (Bergman, Buñel, Mizoguchi, Wajda)³⁶. Według niego w dalszych latach także „naturalny był wzrost zainteresowania kinem kubańskim, brazylijskim Cinema novo i całym fenomenem nowego kina, reprezentowanego przez takich twórców, jak Jancsó, Makavejev, Skolimowski, Bertolucci, Bellocchio – postaci wiodące tak dla »Positif«, jak i dla »Cahiers«³⁷.

Podobna klasyfikacja utrzymała się też w anglosaskiej historiografii filmowej. Gdy więc Ian Cameron w 1970 roku pisał książkę poświęconą „drugiej fali”, to w jej obręb włączył obok Jerzego Skolimowskiego także twórców z Japonii (Nagisa Ōshima), Jugosławii (Dušan Makavejev), Brazylii (Glauber Rocha, Ruy Guerra) czy Ka-

³⁵ J.-L. Comolli i in., *Twenty Years On: A Discussion about American Cinema and the "politique des auteurs"*, w: *Cahiers du Cinéma. 1960–1968: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, s. 208.

³⁶ J. Hillier, dz. cyt., s. 3.

³⁷ Tamże, s. 14.

nady (Gilles Groulx)³⁸. Robert Sklar w swojej „międzynarodowej historii kina” jeden z rozdziałów poświęca fenomenowi kina autorskiego lat pięćdziesiątych – jako najbardziej reprezentatywnych twórców omawia on Ingmara Bergmana, Satyajita Raya, Jacques’a Tati, Carla Theodore’a Dreyera, Roberta Bressona i Andrzeja Wajdę³⁹. Cytowany zaś już niezwykle wpływowy artykuł Davida Bordwella, w którym starał się on zdefiniować kino artystyczne w kategoriach narracyjnych, zaczyna się od następujących słów:

La strada, Osiem i pół, Tam, gdzie rosną poziomki, Siódma pieczęć, Persona, Popiół i diament, Jules i Jim, Nóż w wodzie, Życ własnym życiem, Muriel – cokolwiek by mówić o tych filmach, kulturowy konsensus nadaje im inny status niż *Rio Bravo* [...]. Tworzą one „kino artystyczne” i niezależnie od snobistycznego wydzwięku tej frazy musimy przyznać, że te i inne podobne im tytuły konstituują wyrazistą odmianę kinematografii⁴⁰.

O tym, że polskie kino było nie tylko istotną częścią, ale czasem nawet synonimem kina artystycznego, świadczy artykuł Penelope Gilliatt, opublikowany w „Guardianie” w 1962 roku. Jego autorka w ironiczny sposób opisuje stereotypowy podział na kino rozrywkowe i artystyczne. To drugie charakteryzuje jako „przygnębiające, niedochodowe i po polsku”⁴¹.

Wszystkie przywołane powyżej wyrzykowo świadectwa nie mówią oczywiście nic o samych dziełach, ale o stosunkowo wysokim statusie, jaki uzyskiwały one w ramach systemu-świata kina artystycznego. Przekonują one także, że żelazna kurtyna nie była bynajmniej

³⁸ Zob. I. Cameron, *Second Wave. Newer than New Wave Names in World Cinema*, Praeger, New York 1970.

³⁹ Zob. R. Sklar, *Film. An International History of Medium*, Harry H. Abrams, Inc. Publishers, New York 1993, s. 333–339.

⁴⁰ D. Bordwell, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*, w: T. Corrigan, P. White, M. Mazaj, *Critical Visions in Film Theory. Classic and Contemporary Readings*, Bedford/St. Martin’s, Boston–New York 2011, s. 56.

⁴¹ P. Gilliatt, *The Funfair under a Volcano*, „Observer” 1963, May 19, cyt. za: D. Ostrowska, *Polish Films at the Venice and Cannes Film Festivals. The 1940s, 1950s, and 1960s*, w: *Polish Cinema in a Transnational Context*, eds. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester 2014, s. 81.

tak nieprzepuszczalna, jak wskazuje na to jej nazwa. Kino socjalistyczne w sposób aktywny (choć oczywiście nie całkowicie swobodny) uczestniczyło bowiem w międzynarodowym obiegu kina artystycznego. Polacy współtworzyli międzynarodowe struktury, opisywane w poprzednim rozdziale (należąc np. do FIPRESCI albo Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych), najważniejsze filmy z bloku wschodniego przeważnie docierały zaś do zagranicznego widza – czasem w regularnej dystrybucji, a częściej przez dość liczne pokazy festiwalowe, które zgodnie z powyższymi diagnozami stanowiły jeden z najważniejszych zworników scalających (i jednocześnie regulujących) międzynarodowy obieg treści filmowych.

Dorota Ostrowska stwierdza nawet, że:

[...] sukces Szkoły Polskiej w latach pięćdziesiątych, wciśniętej między przyływ włoskiego neorealizmu i nadchodzącą już francuską Nową Falę, stanowił ważną część procesu emancypacji festiwalu filmowych od doraźnych presji politycznych, tak wewnętrznych, jak i zewnętrznych. Szkoła Polska odegrała także rolę w wyłonieniu się kategorii kina artystycznego jako naczelnego ramienia odniesienia dla powojennej kinematografii europejskiej⁴².

Badaczka przypomina największe sukcesy polskich filmów na festiwalach w Cannes (m.in. Srebrna Palma dla *Kanału* oraz *Matki Joanny od Aniołów*) oraz w Wenecji (m.in. nagrody FIPRESCI dla *Popiołu i diamentu* oraz *Noża w wodzie*), czyli najważniejszych ówczesnych międzynarodowych imprez (na festiwalu w Berlinie Zachodnim ze względów politycznych nie pokazywano wschodnioeuropejskich filmów – z wyłączeniem jugosłowiańskich – aż do połowy lat siedemdziesiątych). Przybliży także polityczne i organizacyjne niuanse towarzyszące uczestnictwu w tego typu wydarzeniach – pozaartystyczne motywacje zgłaszających filmy komitetów narodowych, utarczki między nimi a organizatorami oraz recepcję wschodnioeuropejskiego kina.

Często filmy pochodzące z bloku wschodniego były bowiem traktowane jako pewna wspólna reprezentacja regionu (i stojącego za

⁴² D. Ostrowska, dz. cyt., s. 78.

nią systemu politycznego). Zajmując półperyferyjną pozycję w tym systemie, polskie filmy musiały znaleźć własną niszę i pozwolić wpisać się w jakąś rozpoznawalną kategorię. Najłatwiejszą dla zachodniego odbiorcy ramą odniesienia był właśnie kontekst regionalny. Lata sześćdziesiąte to wszak okres prawdziwego rozkwitu kina krytycznego, autorskiego i modernistycznego w całym bloku wschodnim. Poszczególne ruchy narodowe stanowiły dowód estetycznej rewolucji, która dokonała się w obozie socjalistycznym równoległe do państw zachodnich. Wschodnioeuropejskie kino modernistyczne kształtowali zarówno radzieccy przedstawiciele tzw. pokolenia sześćdziesiątników, wyraźnie zaznaczający swoją odrębność twórcy z nierosyjskich republik radzieckich, autorzy z kręgu czechosłowackiej nowej fali oraz jugosłowiańskiej czarnej fali, węgierscy moderniści, jak i pojedynczy autorzy z mniej znaczących kinematografii bloku wschodniego, tacy jak Konrad Wolf w NRD.

Polskie kino, które jako pierwsze sięgnęło po tak liczne festiwalowe laury, było postrzegane jako część (albo nawet forpoczta) tego zjawiska, choć oczywiście dostrzegano także jego narodową specyfikę. Przywiązanie instytucji kreujących obieg artystyczny do geograficzno-historycznych kategorizacji, służących jako marka i certyfikat jakości danego dzieła, z ironią komentuje Thomas Elsaesser, pisząc, że „kiedy działasz w biznesie tworzenia autorów, wtedy jeden autor jest »odkryciem«, dwóch to pomyślny znak zapowiadający »nową falę«, a trzech nowych autorów z tego samego kraju to nic innego jak »nowe kino narodowe«”⁴³. W ten właśnie sposób na arenie międzynarodowej w drugiej połowie lat pięćdziesiątych zaistniała Szkoła Polska – konsekrowana na festiwalach w Cannes i Wenecji, dopuszczona do zachodniego obiegu jako świeża propozycja zza żelaznej kurtyny, dostatecznie unikatowa, „wschodnioeuropejska” i „polska” (a więc do pewnego stopnia egzotyczna), a jednocześnie uniwersalna (ówczesnymi słowami kluczami były „humanizm” oraz

⁴³ Th. Elsaesser, *Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe*, w: tenże, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 99.

„egzystencjalizm”) i odwołująca się do rozpoznawalnych dla francuskiego lub brytyjskiego widza tematów oraz kodów estetycznych.

Głównymi reprezentantami polskiego kina w tym okresie byli oczywiście Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, a kilka lat później także Roman Polański i Jerzy Skolimowski, ale do zachodnich widzów, czasem przez mniejsze festiwale, docierały też filmy Wojciecha Jerzego Hasa czy Tadeusza Konwickiego⁴⁴. Peter Hames wyliczył, że w okresie powojennym, do 1973 roku, w brytyjskich kinach dystrybuowane było 257 filmów z bloku wschodniego, z czego 26 polskich⁴⁵. Można przypuszczać, że we Francji – przychylniejszej krajom socjalistycznym i bardziej otwartej na międzynarodowe kino artystyczne – liczby te były jeszcze większe. Polskie filmy docierały także na Daleki Wschód – nie jest przypadkiem, że pierwszym filmem wyświetlanym przez promujące (oraz produkujące) modernistyczne kino w Japonii stowarzyszenie Art Theatre Guild, z którym zetknęli się między innymi Nagisa Ōshima, Shūji Terayama czy Kōji Wakamatsu, była *Matka Joanna od Aniołów*. Twarz Lucyny Winnickiej zdobiła okładkę pierwszego numeru wydawanego przez ATG biuletynu, wkrótce na japońskich ekranach można zaś było zobaczyć także *Niewinnych czarodziejów* czy *Pasażerkę*⁴⁶.

Obecność polskiego kina w światowym (zwłaszcza zachodnioeuropejskim) obiegu filmowym nie ograniczała się oczywiście do pokazów festiwalowych i dystrybucji filmów. Polscy filmowcy cieszyli się znacznie większą swobodą przemieszczania niż większość ich rodaków i jeździli za granicę, udzielali wywiadów, byli jurorami festiwalowymi i pracowali tam – nie zawsze jako polityczni uchodźcy. Jeśli symptomem umiędzynarodowienia ówczesnego kina były

⁴⁴ W ostatnich latach dość dynamicznie rozwijają się studia nad recepcją polskiego kina za granicą, zob. K. Kosińska, *Brytyjczycy o Polakach, czyli jak pisano o polskim kinie w brytyjskim piśmie „Sight & Sound” w latach 50. i 60.*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95, s. 184–203; P. Hames, *West of the East. Polish and Eastern European Film in the United Kingdom*, w: *Polish Cinema in a Transnational Context*, s. 24–36; H. Gosילו, *Affluent Viewers as Global Provincials. The American Reception of Polish Cinema*, w: tamże, s. 56–76.

⁴⁵ P. Hames, dz. cyt., s. 24.

⁴⁶ Zob. K. Loska, *Kino jako broń. Art Theatre Guild i japońskie kino niezależne*, „Ekran” 2019, nr 3–4, s. 99.

wspomniane w poprzednim rozdziale filmy nowelowe, to również w tym zakresie polskie kino należało do Europy, a rodzimi twórcy współpracowali z czołowymi autorami lat sześćdziesiątych – Wajda wszak na zaproszenie francuskiego producenta Pierre'a Roustanga stworzył jedną z nowel do filmu *Miłość dwudziestolatek* (*L'amour à vingt ans*, 1962, współreż. François Truffaut, Roberto Rossellini, Shintarō Ishihara, Marcel Ophüls), dla Romana Polańskiego udział w projekcie *Najpiękniejsze oszustwa świata* (*Les plus belles escroqueries du monde*, 1964, współreż. Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Hiromichi Horikawa, Ugo Gregoretti) był jednym z pierwszych doświadczeń reżyserskich na Zachodzie, Tadeusz Konwicki nakręcił zaś segment telewizyjnego *Czasu pokoju* (*Les rideaux blancs*, 1965, współreż. Georges Franju, Egon Monk). Wreszcie niektórzy realizowali za granicą w pełni autorskie filmy – czasem jednorazowo (jak Kawalerowicz *Maddalenę* w 1971 roku), czasem jednak zostawali tam na dłużej (jak Skolimowski i Polański). Nic dziwnego, że niektórzy z nich postrzegali swoją twórczość poza kontekstem narodowym, o czym najlepiej świadczą słowa Jerzego Skolimowskiego, który – zapytany o trudności kulturowe w Belgii podczas realizacji *Startu* (*Le départ*, 1967) – odpowiedział, że „kwestia, jak ustawić kamerę, jest sama w sobie tak trudna, że w zasadzie to, czy kręcić się film w Polsce, Belgii czy Hollywood, nie ma większego znaczenia”⁴⁷. W takim środowisku naturalny był przepływ pomysłów i inspiracji oraz wspólnota wrażliwości ponad granicami państw i systemów politycznych.

Oczywiście jednak zgodnie z modelem systemu-świata i półperyferyjną rolą polskiej kinematografii w nim relacje te były wyjątkowo asymetryczne. Polskie kino było na świecie zauważane i doceniane, ale nie ulega wątpliwości, że większy wpływ dokonał się w kierunku przeciwnym – przez obecność i zainteresowanie zachodnimi poglądami, metodami pracy i samymi filmami w kraju. W centrum owego zainteresowania leżała oczywiście Francja, co znów potwierdzają niektóre jednostkowe losy – nie tylko imigracji z Polski,

⁴⁷ Ch. B. Thomsen, *Skolimowski*, „Sight & Sound” 1968, Vol. 37, No. 3, s. 142, cyt. za: K. Kosińska, dz. cyt., s. 198.

lecz także np. to, że w Paryżu studia filmowe odbywał Andrzej Żuławski, bywał tam też Krzysztof Zanussi, który przeprowadzał relację z planu *Kobietek* (*Les bonnes femmes*, 1960) Claude'a Chabrola i wywiad z reżyserem⁴⁸.

Przed wszystkim jednak wpływowe dzieła tego okresu gościły na polskich ekranach. Oczywiście obowiązująca cenzura kontrolowała ówczesny repertuar, ale jej konsekwencją było raczej ograniczenie importu filmów amerykańskich, postrzeganych jako antysocjalistyczne. Tymczasem kino modernistyczne, a więc najczęściej krytyczne, lewicowe i antymieszczańskie chętnie sprowadzano do Polski jako „demaskujące stosunki w kapitalizmie”⁴⁹. Opóźnienia i okazjonalne luki w dystrybucji nie zmieniają tego, że polscy widzowie, krytycy, a także twórcy, mogli zapoznać się z najważniejszymi osiągnięciami sztuki filmowej, nawet jeśli niektóre z nich trafiały do wąskiej dystrybucji, w kinach studyjnych albo z tzw. puli specjalnej. Instytucjonalnym wsparciem dla kina artystycznego – na wzór zachodni – była prasa filmowa oraz Dyskusyjne Kluby Filmowe, rozwijające się niezwykle dynamicznie od połowy lat pięćdziesiątych – w 1955 roku powstał pierwszy z nich (warszawski „Po prostu”), już rok później powołana została Polska Federacja DKF (założona przez 26 klubów), która w 1957 roku przystąpiła z kolei do Międzynarodowej Federacji Klubów Filmowych.

Śledząc w zasadzie na bieżąco rozwój francuskiej Nowej Fali, kariery Ingmara Bergmana czy Federica Felliniego, polscy widzowie byli więc częścią publiczności dynamicznie rozwijającego się modernistycznego trendu w europejskim kinie. O tym, jak bogaty w artystyczne poszukiwania był to okres, świadczą oglądane dziś materiały prasowe z lat sześćdziesiątych. Zdarzało się, że w rubryce „9 gniewnych ludzi”, na łamach której krytycy „Filmu” oceniali filmy znajdujące się w repertuarze, w jednym tygodniu „rywalizowały” ze sobą jednocześnie np. *Kieszonkowiec* (*Pickpocket*, 1959) Bressona, *Jak być kochaną* Hasa, *Przygoda* Antonioniego, *Prawda* (*La vérité*, 1960)

⁴⁸ Zob. K. Zanussi, *Dobre kobiety*, „Ekran” 1960, nr 16, s. 10; C. Chabrol, *Nie lubię mówić o nowej fali*, rozm. K. Zanussi, „Ekran” 1960, nr 23, s. 7.

⁴⁹ E. Gębicka, dz. cyt., s. 43.

Henri-Georges'a Clouzota i *Biały kanion* (*The Big Country*, 1958) Williama Wylera⁵⁰, zaledwie kilka miesięcy później tego samego roku w tabeli obok siebie pojawiały się zaś: *Viridiana* (1961) Louisa Buñuela, *Milczenie* (*Tystnaden*, 1963) Bergmana oraz *Zły śpi spokojnie* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) Akiry Kurosawy⁵¹. Jak podsumowuje Tadeusz Lubelski:

W Polsce następował wtedy prawdziwy rozkwit kultury filmowej. Kinofilia, której ośrodkami były stojące na dobrym poziomie DKF-y (czyli Dyskusyjne Kluby Filmowe), stan krytyki filmowej (głównym organem lansującym francuską Nową Falę był popularny tygodnik „Film”, którego redaktor naczelny, Bolesław Michałek, był miłośnikiem i tłumaczem André Bazina) i repertuar kin (większość wybitnych tytułów ambitnego europejskiego kina, z opóźnieniem co prawda, jednak była u nas dostępna) – mogły stanowić idealne zaplecze dla rodzimego odpowiednika nurtu nowofalowego⁵².

I choć konstatuje on, że zaplecze to stanowiło potencjał niewykorzystany, to jednak obecność modernistycznych poszukiwań (nie tylko nowofalowych) w polskim kinie świadczy o tym, że przynajmniej niektórzy polscy filmowcy także rezonowali z tym sprzyjającym eksperymentom duchem czasów. Oczywiście ich dokonania bynajmniej nie należy zawężać do kwestii wpływu i inspiracji, ale na pewno dostępność światowego repertuaru i jego „żywołność” (objawiająca się w dyskusjach, recenzjach, polemikach) kierowała również rodzimą twórczość i kulturę filmową w tę stronę. Tak samo jak na Zachodzie, w Polsce modernizm doczekał się po prostu instytucjonalizacji, nawet jeśli jej zasięg był znacznie mniejszy.

W tym kontekście niezwykle ważną instytucją, swoistym laboratorium i mikroświatem internacjonalizmu była łódzka Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera. Po pierwsze, „filmówka” posiadała własne zbiory, do których trafiało wiele istotnych pozycji, także tych nierozpowszechnianych w ki-

⁵⁰ 9 *gniewnych ludzi*, „Film” 1963, nr 3, s. 15.

⁵¹ 9 *gniewnych ludzi*, „Film” 1963, nr 39, s. 15.

⁵² T. Lubelski, *Czy polskie kino było choć trochę nowofalowe?*, s. 124.

nach. Dzięki temu aspirujący filmowcy (a w ówczesnych realiach produkcyjnych właściwie każdy reżyser musiał przejść przez szkołę filmową) mieli dostęp zarówno do nowości, jak i klasyki filmowej. Znacznie mniej rozpoznany jest fakt, że szkoła była mocno umiędzynarodowiona – zwłaszcza po sukcesach polskich filmów drugiej połowy lat pięćdziesiątych przyciągała ona adeptów reżyserii z całego świata, pozwalając na wymianę myśli i zetknięcia różnych tradycji oraz wrażliwości. Przykładowo, w 1963 roku ponad 10% wszystkich studentów stanowili obcokrajowcy, a wśród nich byli nie tylko młodzi ludzie z innych krajów socjalistycznych – ZSRR i Bułgarii – lecz także studenci z Wielkiej Brytanii, Islandii, Indii, Iraku, Turcji i Japonii⁵³.

Wszystkie powyższe argumenty pokazują, że polskie kino stanowiło część bogatej tkanki międzynarodowego kina artystycznego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Korzystało ono z ożywienia w całym bloku wschodnim tamtego okresu, który stał się przedmiotem zainteresowania zachodniej publiczności, krytyków i organizatorów festiwalu, sprawiając, że tacy twórcy, jak Jerzy Skolimowski, Miklós Jancsó czy Andriej Tarkowski, zaistnieli jako wyraziste osobowości międzynarodowego kina autorskiego. Jednocześnie półperyferyjna pozycja skazywała polskich twórców na nieustanne balansowanie między lokalnością a uniwersalnością – sytuując się poza głównymi dyskusjami o kierunku rozwoju kina, polscy filmowcy tworzyli jednak czasem (także nieintencjonalnie) swego rodzaju recepcyjną niszę, w której ich filmy szczególnie rozkwitały. Taki los spotkał *Papiół i diament*, powszechnie doceniany na Zachodzie, chętnie wspomniany jako inspiracja przez takich twórców jak Martin Scorsese, ale w istocie prawdziwie przełomowy raczej dla twórców wschodnioeuropejskich, dla których stanowił prawdziwy drogowskaz i obiekt kultu⁵⁴. Po drugiej stronie żelaznej kurtyny najbliższej statusu kultowego znalazł się z pewnością *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha

⁵³ Zob. K. Kosińska, dz. cyt., s. 195.

⁵⁴ Zob. I. Pěrkone-Redoviča, *Wpływ Wajdy na kino lotewskie. Przypadek filmu „Kamień i pył”*, w: *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. S. Jagielski, M. Podsiadło, Universitas, Kraków 2017, s. 193–204; I. Szijártó, *Film polski jako kult*, w: tamże, s. 205–211.

Jerzego Hasa, pokazywany w Cannes w 1965 roku w ramach Tygodnia krytyki, ale rozślawiony w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w kręgu amerykańskiej kontrkultury, gdzie był czytany przede wszystkim jako utwór psychodeliczny, ekscentryczny narracyjnie oraz wizualnie i jako taki otoczony nimbem wyjątkowości. Doczekał się w ten sposób niezwyklej rekontekstualizacji, a punktem odniesienia dla niego nie były bynajmniej wcześniejsze filmy Szkoły Polskiej, a raczej *Władca Pierścieni* J. R. R. Tolkiena, *Wilk stepowy* Hermanna Hessego czy *Kret (El Topo, 1970)* Alejandra Jodorowsky'ego⁵⁵. Tego typu historie (a na wnikliwie badania zasługują także losy innych filmów Hasa, Konwickiego czy Skolimowskiego) dobitnie przekonują o bogatych związkach polskiego kina z europejskim i światowym kosmosem sztuki filmowej lat powojennych.

Kolaż: komparatystyka użytkowa

Wszystkie powyższe „totalizujące” spojrzenia, śledzące szerokie trendy i prawidłowości, można (i należy) naturalnie rozwijać i uzupełniać o studia szczegółowe. W tym celu Susan Stanford Friedman proponuje strategię kolażu, czyli komparatystycznego gestu zestawienia ze sobą różnych tekstów z bogatego repertuaru planetarnego modernizmu w poszukiwaniu ich cech wspólnych, znaczących różnic czy innych nieoczekiwanych obserwacji. „Kolaż tworzy archiwum radykalnego zestawiania, parataksę powstałą przez wycinanie i wklejanie. [...] W wydaniu idealnym kolaż jest niehierarchicznym aktem porównania, połączeniem, które objawia zarówno przystawalność, jak i niewspółmierność”⁵⁶. W kontekście polskiego kina jest to strategia komparatystycznego przyjrzenia się poszczególnym osiągnięciom rodzimego modernizmu w poszukiwaniu bezpo-

⁵⁵ Bogate i pod wieloma względami ciekawe dla obrazu polskiego kina na Zachodzie losy recepcji dzieła Hasa przybliży Ian Christie, zob. *Garden of Forking Paths: The Western Reception of Has's "Saragossa Manuscript"*, „Comparative Criticism” 2003, Vol. 24, s. 217–238.

⁵⁶ S. S. Friedman, *Planetary Modernisms*, s. 77.

średnich – formalnych, tematycznych, światopoglądowych – połączeń z innymi reprezentantami tej formacji.

Znakomity przykład tego typu kolażu znajdziemy w *Przygodzie w pociągu* Justyny Żelasko (już tytuł książki stanowi swego rodzaju kolażowe zestawienie, wskazujące na łączność między twórczością dwóch czołowych egzystencjalistów kina tego okresu – Michelangelo Antonioniego i Jerzego Kawalerowicza). Jeden z rozdziałów zaczyna się od streszczenia fabuły bardzo modernistycznego, niejednoznacznego i zagadkowego filmu. Opowiada on o tajemniczym mężczyźnie, przybywającym do miasteczka, w którym przed laty przeżył wojnę. Nieznana jest jego tożsamość, nie wiadomo, które z jego opowieści są prawdziwe, wydaje się, że ucieka on przed kimś. Także miasteczko i jego mieszkańcy są owiani aurą niezwykłości. Po blisko półtorej strony dość szczegółowego opisu założeń i atmosfery dzieła Żelasko zauważa: „Tak można by opisać *Salto* Tadeusza Konwickiego z 1965 roku. Lub, równie dobrze, film *Człowiek, który kłamie* Alaina Robbe-Grilleta, powstały trzy lata później”⁵⁷. Filmy te wiele dzieli, ale bezpośrednie zestawienie ich ze sobą – jak się okazuje – ujawnia bardzo dużo cech wspólnych, zwłaszcza w sferze wymowy dzieła i stosowanych chwytów narracyjnych, wskazując na nieoczekiwaną wspólnotę wrażliwości między dwoma wybitnymi pisarzami-filmowcami, odwołującymi się do wojennych doświadczeń oraz podkreślającymi performatywność tożsamości bohatera, proces narratywizacji filmowego dyskursu i aktywność widza, któremu zostaje pozostawiona swoboda interpretacji głównych wydarzeń i tropów dzieła.

Zaproponujmy jeszcze jedno zestawienie w tym duchu: ona ucieka od nieszczęśliwego związku, który złamał ją emocjonalnie. On także nie jest szczęśliwy, choć jego myśli zaprzęta głównie praca. Gdy spotykają się przypadkiem, wydaje się, że ich znajomość musi zaowocować miłością – oboje wyraźnie potrzebują uczucia, a wymogi filmowej dramaturgii sprawiają, że tego właśnie oczekujemy jako widzowie. W klasycznym melodramacie film ten byłby zwieńczony zapewne pocałunkiem, ale w melodramacie egzystencjalnym

⁵⁷ J. Żelasko, dz. cyt., s. 65.

emocjonalny głód pozostaje niezaspokojony. Nie ma tu tragizmu ani dramatycznej konfrontacji – potencjalne uczucia pozostają niewyrażone, zaś bohaterowie po prostu odchodzą w swoją stronę. Zakończenie jest otwarte, a poczucie niespełnienia i opuszczenia podkreślają zapadające w pamięć ostatnie ujęcia filmu, w których kamera w statycznych kadrach lub powolnych jazdach pokazuje puste przestrzenie, w których mogło dojść do zbliżenia między protagonistami.

Parafrazując Żelasko, „Tak można by opisać *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza z 1959 roku. Lub, równie dobrze, film *Zaćmienie* (*Leclisse*) Michelangela Antonioniego, powstały trzy lata później”. Twórczość obu reżyserów zachęca do tego typu porównań, kilkakrotnie dokonywanych już zresztą we wcześniejszych partiach tekstu. Poza narracyjnymi podobieństwami do *Zaćmienia*, strategia gatunkowa *Pociągu* w największym stopniu przypomina późniejszą o rok *Przygodę* Antonioniego, który notabene zdjęcia do swojego przełomowego dla historii kina artystycznego dzieła rozpoczął na przełomie sierpnia i września 1959 roku, dokładnie w tym samym tygodniu, w którym film Kawalerowicza zdobywał na festiwalu w Wenecji laur za szczególne walory techniczne. Oba dzieła prowadzą wyrafinowaną grę z oczekiwaniami widza, sugerując obecność rywalizujących ze sobą wątków gatunkowych – kryminalnego oraz melodramatycznego. Gdy ten pierwszy wątek z czasem traci na wadze, wyeksponowany zostaje drugi. Podobnie zestawień mogliśmybyśmy ze sobą *Noc* oraz *Grę* – dwa inne antymelodramaty, tym razem jednak opowiadające o nieuniknionym rozpadzie uczucia.

Ale strategia kolażu nie musi – a nawet nie powinna – dotyczyć wyłącznie zestawienia ze sobą poszczególnych dzieł. W komparatystycznym kluczu można szukać powtarzających się wzorców i schematów rozwoju dla całych karier albo kinematografii lub wykorzystania konkretnych środków wyrazu, tematów czy elementów ikonograficznych. Takich paralelizmów możemy dostrzec wiele. Należy do nich np. charakterystyczna dla tego okresu figura pisarza-filmowca, który przez literaturę trafia do kina (najczęściej jako scenarzysta), a później rozwija swoją modernistyczną wrażliwość na obu płaszczyznach, zawsze jednak pozostając nieco na uboczu rodzimej kinematografii. Zostaje on twórcą dwutworzywowym, dla którego

kino i literatura przeplatają się i wzajemnie dopełniają. Ta postać to oczywiście wspomniani Tadeusz Konwicki i Alain Robbe-Grillet, ale też np. Alexander Kluge w RFN czy Pier Paolo Pasolini we Włoszech.

Nieoczekiwane paralele możemy znaleźć też w poszczególnych chwytach, zainteresowaniach tematycznych i artystycznych gestach – należą do nich szczegółowe rozwiązania, jak autorefleksyjna, mówiona/śpiewana czołówka, która pojawia się zarówno w *Ptakach i ptaszyskach* (*Uccellacci e uccellini*, 1966) Pasoliniego, jak i w *Hydrozagadce* (1970) Andrzeja Kondratiuka. Należą do nich młodzi, wrażliwi, błąkający się po mieście bohaterowie, sportretowani w *Do widzenia, do jutra* (1960) Janusza Morgensterna i *Rysopisie* (1964) Jerzego Skolimowskiego, którzy mają zaskakująco wiele wspólnego ze swoimi rówieśnikami z *Mam 20 lat* (*Mne dvadcat let*, 1963) Marlena Chucyjewa, *Przed rewolucją* (*Prima della rivoluzione*, 1964) Bernarda Bertolucciego czy *Ja, twój syn* (*Apa*, 1966) Istvána Szabó. Wszyscy oni stanowią młodzieńczą twarz nowej fali, często postrzeganej jako świadectwo rodzącej się kultury młodzieżowej i charakterystycznych dla niej obyczajów, strojów, trosk i fascynacji.

O ile tego typu portrety współczesnej młodzieży w kinie bloku wschodniego nie dziwią, o tyle bardziej zaskakujące może być to, że polskie kino modernistyczne dzieliło ze swoimi zachodnimi odpowiednikami także swoiście pojętą antimieszkańską. Oczywiście filmowa moderna miała wiele oblicz, ale jednym z nich był też kryzys inteligencji oraz mieszczaństwa, sprzeciw wobec ich konformizmu, marazmu i wygodnictwa. I choć krytyka burżuazji, której na bardzo różne sposoby i z różnych pozycji podejmowali się choćby Antonioni, Fassbinder, Godard czy Buñuel, wydaje się cechą specyficzną dla lewicowych twórców żyjących w zachodnioeuropejskich społeczeństwach kapitalistycznych, to w Polsce też znajdziemy jej znaczące przykłady. Socjalistyczny raczkujący konsumpcjonizm, drobne dorobkiewiczostwo, „czerwona burżuazja” czy spauperyzowana inteligencja mogą wydawać się zgrzebne na tle swoich zachodnich odpowiedników, ale one także doczekały się sugestywnych, krytycznych wizerunków w polskim kinie lat sześćdziesiątych. Przeciw nim wszakże wymierzone były w dużej mierze takie filmy, jak

Nóż w wodzie, Sposób bycia, Bariera, Ręce do góry, Gra czy Molo. Stanowią one – zgodnie z najbardziej rygorystycznymi definicjami modernizmu – krytyczną reakcję na społeczne i ekonomiczne procesy powojennej „niepełnej modernizacji”, która w wydaniu innym od zachodniego, dotknęła Polskę Ludową, domagając się artystycznego wyrazu i reprezentacji.

CZĘŚĆ II

Późny modernizm w polskim kinie

ROZDZIAŁ 4

Późny styl, czyli jak filmowy modernizm przeżywał własny koniec

Któż może wiedzieć, kiedy jest na czasie? [...]
Co nam wydaje się spóźnione, zawsze może być grubo przedwcześnie.
Robert Walser, *Mikrogramy*

Więc mówi się, że kino niezależne jest martwe.
To koniec pewnej epoki.
Kobieta publiczna, reż. Andrzej Żuławski

Stare umiera, a nowe nie może się narodzić i w tym bezkrólewiu
objawia się wielka różnorodność symptomów chorobowych.
Antonio Gramsci, *Listy z więzienia*

Podkreślana przeze mnie nieustannie wielopostaciowość i heterogeniczność modernizmu nie pozwala zamknąć go w jednej stylistyce. Tak jak odmienne od siebie były takie współtworzące sztukę nowoczesną nurty, jak kubizm i surrealizm, tak też odmienne są współtworzące polskie kino nowoczesne egzystencjalny estetyzm Jerzego Kawalerowicza i nowofalowy awangardyzm Jerzego Skolimowskiego. Twórcy ci należeli *de facto* do innych pokoleń, kształtowały ich inne tradycje i doświadczenia życiowe. Inna była także ich droga do modernizmu, który jednak połączył ich przez wiarę w estetyczną oryginalność, autorską autonomię i poszukiwanie języka do opisu psychicznej kondycji nowoczesnej jednostki, obdarzonej subiektywnym, podmiotowym spojrzeniem, ale pełnej wątpliwości i skrywanymi niepokojów.

Wewnętrzna różnorodność filmowego modernizmu jeszcze bardziej jest dostrzegalna w płaszczyźnie diachronicznej, znaczonej hi-

storycznymi przekształceniami tego paradygmatu. W poprzednich rozdziałach starałem się zaprezentować najistotniejsze konteksty, które go zrodziły i wyznaczyły jego trzon, rozumiany jako potrzeba nieustannego wypracowywania nowych formalnych narzędzi dla wyrażenia doświadczenia nowoczesnego świata. Trzon ten pozostał nienaruszony także w dalszych latach, choć rodzime kino modernistyczne wciąż się zmieniało. Celem drugiej części tej książki jest opisanie specyficznego kształtu, jaki przyjęła rodzima moderna w latach siedemdziesiątych – jej wiodących tendencji stylistycznych i narracyjnych, najchętniej poruszanych tropów i stojących za nią nastrojów oraz przekonań.

Choć cykle kultury rzadko dopasowują się do rytmu zegarka i reżimu kalendarza, to jednak czasem okrągłe daty zdają się odpowiadać istotnym przesunięciom w sferze artystycznej. Podobnie stało się w przypadku modernizmu, dla którego początek lat siedemdziesiątych oznaczał początek nowego etapu rozwoju, który w prezentowanych rozważaniach chciałbym określić mianem schyłkowego lub późnego. W miarę jak modernizm tracił dominującą rolę w kulturze filmowej, którą wypracował sobie w latach sześćdziesiątych, owym, jak pisał Dudley Andrew, „szczytowym punkcie rozwoju powojennej idei filmowego modernizmu” postępowała także atomizacja tej formacji. Gdy nowe fale przestały być już nowe, a ich nestorzy niejednokrotnie przechodzili na pozycje klasyków, modernistyczne wzorce konsekracji, strategie autorskie, techniki narracyjne i stylistyczne zyskiwały coraz bardziej rozproszony i zróżnicowany charakter. W efekcie modernizm przesuwał się na obrzeża artystycznych poszukiwań, poczucie własnego końca i marginalności nasyciło go zaś rosnącym pesymizmem i sceptycyzmem. Tak samo jak w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, również polska kinematografia uczestniczyła w tych ponadnarodowych procesach, nierzadko stanowiąc ich najlepszą egzemplifikację.

Modernistyczne dzieła lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stanowią domknięcie, a zarazem autotematyczne epitafium szerokiej formacji, która przetoczyła się przez europejskie kino w dekadach powojennych, chociaż zapewne te żałobne nastroje nie były wówczas jeszcze tak wyczuwalne i w pełni możemy je dostrzec dopiero dziś,

z odpowiedniego dystansu i dysponując odpowiednimi narzędziami analizy. Aby dokładniej opisać ten proces i jego najważniejsze przejawy, chciałbym zaprezentować filmy tego okresu jako późnomodernistyczne. To uzupełnienie nazwy paradygmatu o pojęcie „późności” to tylko pozornie neutralna i oczywista etykieta wskazująca na następny etap w historycznym kontinuum filmowego modernizmu. W rzeczywistości, jak postaram się udowodnić, niesie ona ze sobą również znaczący potencjał filozoficzny, pozwalający nadać odpowiednią wagę procesowi zmierzchu modernistycznego kina, który denotuje. To, że w przypadku prądów kulturowych żaden koniec nie jest ostateczny i duch modernizmu wciąż przejawia się w różnych formach w dzisiejszej sztuce i we współczesnym kinie, nie umniejsza znaczenia kulturowego domknięcia, którym były w tym względzie lata siedemdziesiąte.

Dokładnie tego pojęcia – „kulturowego domknięcia” (uzupełnionego wszakże o znaczący pytajnik) – w odniesieniu do omawianej dekady używa choćby Bart Moore-Gilbert w redagowanej przez siebie książce poświęconej brytyjskiej sztuce tego okresu¹. Przypomina on słowa Edwarda Lucie-Smitha, który podsumowując sytuację sztuk wizualnych w latach siedemdziesiątych, pisał, że właśnie w tym okresie „możliwe jest mówienie o końcu modernizmu”². Lata siedemdziesiąte to według niego dekada odejścia od obowiązującego przez ponad pół wieku paradygmatu ustanowionego przez sztukę nowoczesną na początku stulecia. Zdaniem Moore-Gilberta „skłoniło to także innych komentatorów do spojrzenia na lata siedemdziesiąte jako na koniec pewnej fazy, stanowiącej wielkie osiągnięcie zachodniej kultury”³.

To samo można powiedzieć o kinie artystycznym, dla którego lata siedemdziesiąte stanowiły ostatnią dekadę żywotności wysokiego modernizmu, znaczoną wszak licznymi objawami kryzysu. W swojej monografii zjawiska András Bálint Kovács przyjmuje

¹ *The Arts in the 1970s. Cultural Closure?*, ed. B. Moore-Gilbert, Routledge, London–New York 1994.

² E. Lucie-Smith, *Art in the Seventies*, Cornell University Press, Ithaca 1980, s. 8.

³ B. Moore-Gilbert, *Introduction: Cultural Closure or Post-Avanguardism?*, w: *The Arts in the 1970s*, s. 11.

1980 rok jako datę graniczną. Po okresach pełnej wigoru młodości (wyznaczonej przez awangardowe nurty międzywojnia) oraz ekspansywnej, samoświadomej dojrzałości (której najlepszym wyrazem okazały się nowofalowe ruchy przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na początku następczej dekady starzenie się i w konsekwencji także zanik filmowego modernizmu wydają się już oczywiste i nieuchronne. W tym okresie niektórzy wpływowi twórcy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych umierają przedwcześnie (jak Pier Paolo Pasolini czy Rainer Werner Fassbinder), wielu innych traci wysoką formę (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini) lub porzuca wcześniejszą stylistykę (Carlos Saura, Bernardo Bertolucci), a niektórzy po prostu kończą karierę (Ingmar Bergman, Robert Bresson).

Paradoksalnie gwoździem do trumny wysokiego modernizmu okazało się jego upowszechnienie – jednoczesna popularyzacja i kanonizacja, w wyniku której z założenia ikonoklastyczny, polemiczny i wiecznie ewoluujący trend został oswojony i zamknięty w katalogu dobrze rozpoznanych chwytów, gestów i odczytań. Przejawem tego procesu stało się m.in. wchłonięcie niektórych modernistycznych chwytów przez kino głównego nurtu, głównie za sprawą twórców tzw. nowego Hollywood, którzy łączyli fascynację europejskim kinem artystycznym z próbą odnowienia popularnego kina gatunkowego. Świadectwem tej strategii mogą być choćby takie filmy, jak *Rozmowa* (*The Conversation*, 1974) Francisa Forda Coppoli (wyraźnie inspirowana *Powiększeniem* Antonioniego) czy *Taksówkarz* (*Taxi Driver*, 1976) Martina Scorsese (którego scenarzysta Paul Schrader nie ukrywał inspiracji *Dziennikiem wiejskiego proboszcza* [*Journal d'un curé de campagne*, 1951] Bressona). Co równie istotne, w latach osiemdziesiątych dynamicznie rozwija się także filmowy postmodernizm, który wprawdzie dziś przez teoretyków coraz częściej jest traktowany jako specyficzna, selektywna kontynuacja i przedłużenie modernizmu, niemniej wówczas był on postrzegany jako narzędzie dekonstrukcji modernistycznego kina artystycznego, często polegając na łączeniu ich z elementami kina popularnego. Do relacji między tymi paradygmatami powrócę jeszcze w epilogu.

Z drugiej strony modernizm (także ten filmowy) doczekał się w tym okresie akademickiej kanonizacji, trafiając do uniwersyteckich podręczników i sylabusów. Tak jak James Joyce czy Pablo Picasso – niegdyś występujący przeciw temu, co klasyczne – stali się klasykami swoich dyscyplin, tak Bresson, Jean-Luc Godard i Pasolini stali się fundamentami kanonu filmowej edukacji. Jak zauważył John Orr, „od tej pory protest awangardy przeciw instytucjonalizacji sztuki został zaakceptowany jako część tej sztuki, wobec czego ewentualne gesty protestu ze strony neoawangardy stają się nieautentyczne”⁴. Proces ten, polegający na wchłonięciu buntu jako akceptowanej (a nawet domyślnej) postawy twórczej, uniemożliwia *de facto* prawdziwą artystyczną transgresję. Spełniły się tym samym słowa Irvinga Howea, który w 1960 roku przenikliwie i aforystycznie wyrokował: „Nie wrogość tych, którzy byli wcześniej, ale protekcyjnalizm tych, którzy przyszli później – to prawdziwe źródło udręki modernizmu”⁵. Trafiając na pamiątkowe pocztówki, do popularnych opracowań i katalogów muzealnych wystaw, moderniści epoki nowej fali przestali być żywym punktem odniesienia i źródłem debaty, stając się raczej modelowymi przykładami na kursach historii kina.

Zamknięcie/otwarcie

Polskie kino nie jest odizolowane od tych procesów i jak zwykle rezonuje ze światowymi trendami w swojej specyficznej lokalnej formie. Najistotniejszym dowodem tego połączenia jest przejawiające się w polskim kinie od początku lat siedemdziesiątych aż do połowy następnej dekady poczucie końca modernizmu – zmierzchu i wyczerpywania się właściwych mu tradycji, konwencji i tematów. Dekada ta stanowi okres paradoksalnego spotkania się i przesilenia dwóch trendów – to z jednej strony ostatni ożywczy powiew artystycznej energii, finalny zryw filmowego modernizmu, który zrodził niektóre ze swoich najdoskonalszych dzieł, z drugiej zaś utwory

⁴ J. Orr, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge 1993, s. 53.

⁵ I. Howe, *Decline of the New*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1970, s. 30.

te są już naznaczone przecuciem własnego końca, który zaszczenia w nich apokaliptyczną wrażliwość. Nakreśliły zatem kontury późnomodernistycznego idiomu w polskim kinie.

Najłatwiejszym do uchwycenia przejawem nowego otwarcia była wyraźna zmiana generacyjna. W latach siedemdziesiątych do głosu dochodzi młodsze pokolenie reżyserów, bardzo często uczniów modernistów pierwszej generacji, dla których postulat autorskiej podmiotowości oraz stylistycznego indywidualizmu jest już czymś naturalnym. Nie muszą oni – jak niegdyś Kawalerowicz – przełamywać socrealistycznych schematów i latami dopracowywać się własnego modernistycznego stylu, mając całe zaplecze europejskiego (także wschodnioeuropejskiego) kina artystycznego ostatnich 15 lat jako drogowskaz. Być może z tego powodu idą oni o krok dalej, od początku tworząc filmy jeszcze odważniejsze narracyjnie, stylistycznie, obyczajowo i filozoficznie.

Modelowymi reprezentantami tej nowej generacji są ostentacyjnie artystowscy wizjonerzy – Andrzej Żuławski i Grzegorz Królikiewicz, w swoich pierwszych dziełach ujawniający ekspresyjny temperament i awangardowe zacięcie. Uzupełniają ich korzystający wrywkowo z modernistycznych chwytów Krzysztof Zanussi (debiutujący już pod koniec poprzedniej dekady) oraz sięgający w oryginalny sposób po konwencję fantastyki naukowej Piotr Szulkin. W latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych okazjonalnie pojawiają się też filmy innych twórców, zdradzające fascynację modernistyczną wrażliwością lub korzystające z niektórych jej zdobyczy – Piotra Andrejewa, Lecha Majewskiego czy Witolda Leszczyńskiego. Polskie kino późnomodernistyczne było otwarte także na płynące z różnych stron inspiracje – własny, oryginalny styl rozwija wywodzący się z pola animacji Ryszard Czekala, w tym okresie formuje się również interesująca grupa awangardzistów, takich jak Zbigniew Rybczyński, Bogdan Dziworski czy Wojciech Wiszniewski, którzy wprawdzie nigdy nie przeszli do pełnometrażowej fabuły, ale mieli niebagatelny wpływ na kształt polskiego kina artystycznego tego okresu.

Napływ świeżej krwi nie oznacza wcale, że bardziej doświadczeni reżyserzy całkowicie oddali pole młodym twórcom. Zwłaszcza

Wojciech Jerzy Has i Tadeusz Konwicki, najbardziej konsekwentni i progresywni twórcy z pokolenia Szkoły Polskiej, rozwijają swoją poetykę, tworząc filmy coraz bardziej idiosynkratyczne, operujące różnymi trybami narracji i pogłębiające najważniejsze obszary poszukiwań filmowej moderny. Pod koniec omawianego okresu widać ich ostrożne wycofywanie się w kierunku przeszłości lub fantazji, zawsze jednak przesycone charakterystyczną dla nich dozą subiektywizmu i autorefleksyjności. Kursu w zasadzie nie zmienił także Andrzej Wajda, który, tak jak zawsze, lawiruje między różnymi stylami i wpływami. Na początku dekady chętnie i intensywnie korzysta z modernistycznych chwytów (czego najlepszym dowodem są przede wszystkim filmy *Piłat i inni* [*Pilatus und andere – Ein Film für Karfreitag*, 1971] oraz *Wesele*), w dalszych latach zwraca się zdecydowanie w stronę realistycznej poetyki, stając się jednym z filarów kształtującego się wówczas Kina Moralnego Niepokoju. Jednocześnie wielu twórców porzuca w znacznym stopniu poetykę modernistyczną, z rzadka tylko wplatając do swoich filmów jej elementy, tak jak robią to Jerzy Kawalerowicz oraz pracujący już na emigracji Jerzy Skolimowski. Autorzy, którzy incydentalnie, na fali swobody Szkoły Polskiej lub fascynacji europejskim kinem artystycznym lat sześćdziesiątych tworzyli filmy, które możemy określić mianem filmów modernistycznych (jak *Nikt nie woła* Kazimierza Kutza czy *Sposób bycia* Jana Rybkowskiego), już do tego stylu nie wracają.

Zmianie oczywiście ulegają także dzieła. Polskie kino modernistyczne w tym okresie stawia na bardziej ekspresyjne i kreatywne środki wyrazu. Twórcy jeszcze chętniej manipulują czasem, narracją czy punktem widzenia. Poszerza się krąg inspiracji i wykorzystywanych formuł, obejmujących teraz bardziej swoiste struktury *quasi-gatunkowe* (wypierające dominujący we wcześniejszym okresie wzorzec melodramatu egzystencjalnego), ale też silniejsze inspiracje folklorem i historią. Na marginesie warto zauważyć, że polskie kino artystyczne, nieco spóźnione w stosunku do Zachodu, dopiero w tej dekadzie zaczyna na dobre korzystać z taśmy kolorowej, co także otwiera nowe możliwości w warstwie plastycznej. Jak pokazują takie filmy, jak *Wesele* Wajdy oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, barwna fotografia – teoretycznie bliższa naturalnej percepcji

rzeczywistości przez ludzkie oko – wcale nie musi służyć wzmocnieniu mimetyzmu, ale przeciwnie, może stanowić narzędzie daleko posuniętej stylizacji (za zdjęcia do obu filmów odpowiadał Witold Sobociński, obok Zygmunta Samosiuka najważniejszy operator polskiego kina późnego modernizmu). Wszystkie te zmiany odbijają się w warstwie tematycznej dzieł, która staje się wyraźnie mroczniejsza, oscylując często wokół takich tematów, jak śmierć, zmierzch i utrata, dokonujące się zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i szerszym – jako proces kulturowy czy historyczny.

Konsekwencją tych przemian, dostrzegalnych na poziomie poszczególnych dzieł, a stanowiących także wyraz szerszego trendu, jakim jest stopniowy zmierzch międzynarodowej dominacji kina modernistycznego, jest to, że wymienieni twórcy coraz częściej sytuują się na marginesie polskiej oraz światowej kinematografii. Ich dzieła rzadziej wygrywają istotne nagrody na międzynarodowych festiwalach, w kraju nie stają się zaś już przeważnie zapalnikami dyskusji publicznej lub nawet krytycznej, ustępując pola nie tylko obrazom skierowanym do masowego widza, lecz także filmom spod znaku Kina Moralnego Niepokoju, które w tym okresie zawłaszczyło główny nurt produkcji artystycznej w Polsce. Rodzimy modernizm w latach siedemdziesiątych ulega również daleko idącemu rozproszeniu – nie organizują go nadrzędne kategorie historycznofilmowe (nawet tak nieprecyzyjne, ale jednak pomocne etykiety, jak Szkoła Polska czy nowa fala w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych), nie skupia się on wokół wybranych zespołów filmowych (zauważmy choćby, że Żuławski i Królikiewicz prawie każdy film tworzyli w innym zespole) ani nie wykształca zwartego grona współpracowników (mimo ogromnego wkładu dwóch wspomnianych wyżej operatorów). Innymi słowy, późny modernizm staje się niszą.

Próbując określić jego ramy chronologiczne, trudno polegać na zewnętrznych wyznacznikach, takich jak przełomowe zjawiska historyczne i polityczne. Istnienie późnej fazy rodzimej moderny warunkują same filmy. Trajektorię, którą konsekwentnie będą podążać dzieła powstające w tej i następnej dekadzie, w sposób zdecydowany wyznaczają filmy z lat 1971–1973. To wówczas powstała dość pokaźna (zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym) grupa

utworów ustanawiających późnomodernistyczny idiom w polskim kinie: *Trzecia część nocy* i *Diabeł Żuławskiego*, *Jak daleko stąd, jak blisko* Konwickiego, *Piłat i inni* oraz *Wesele Wajdy*, *Na wylot* (1972) Królikiewiczza, *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, *Iluminacja* (1973) Zanussiego. Te odważne, niekonwencjonalne tytuły otwierają i jednocześnie definiują omawiany okres, który będzie trwać mniej więcej do połowy lat osiemdziesiątych. W ciągu tych kilkunastu lat regularnie będą powstawać filmy reprezentujące charakterystyczne cechy późnego modernizmu, choć z czasem nurt ten zacznie słabnąć. Ostatnim tytułem, który moim zdaniem można zaliczyć do tej tendencji, jest *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (1989, reż. Tadeusz Konwicki), być może już pogrobowy (adekwatnie do swojej treści) reprezentant rozległej i niejednorodnej, ale wyrazistej formacji, która definiowała polskie i światowe kino artystyczne przez poprzednie trzy dekady.

Za późno

Zgodnie z wcześniejszą sugestią definiująca nakreślony wyżej nurt późność nie oznacza wyłącznie czasowego następstwa. „Późny modernizm” to zatem nie to samo, co „modernizm, tylko później”. To raczej jego specyficzna odmiana, określona tyleż przez chronologię, co przez pewne wyznaczniki stylistyczne, tematyczne bądź światopoglądowe, pojawiające się w dziełach należących do tej kategorii. Innymi słowy, późność w odniesieniu do twórczości artystycznej może być kategorią estetyczno-filozoficzną i jako taką chciałbym ją opisać.

Jednak pisanie o końcu zjawisk i procesów kulturowych jest szczególnie trudne. Na przeszkodzie stoi nie tylko wspomniana niedefinitywność tego typu procesów oraz wieloaspektowość i rozmycie ostrych granic czasowych i definicyjnych, właściwe każdemu zjawisku historyczno-kulturowemu. Dodatkową przeszkodą jest nasza zwyczajowa niechęć i brak doświadczenia w mówieniu o końcu. Dostrzegł to już Irving Howe, który także na początku lat siedemdziesiątych obserwował zmierzch modernistycznego paradygmatu w literaturze. W swojej książce *Decline of the New* pytał:

Jak w zasadzie wielkie formacje kulturowe osiągają swój koniec? To problem, którego nasi historycy literatury nie zbadali dostatecznie, być może dlatego, że zazwyczaj to początki wydawały im się bardziej pociągające⁶.

Ta diagnoza jest prawdziwa także w odniesieniu do historii kina, która zawsze bardziej interesowała się tym, jak, kiedy i dlaczego pewne procesy, nurty czy szkoły się rodziły, zdecydowanie mniej uwagi poświęcając ich zanikaniu. O ile więcej rozpraw dotyczy młodości i dojrzałości modernistycznego kina niż jego starości. O ileż chętniej mówi się o tym, jak powstała francuska Nowa Fala czy Szkoła Polska, niż o tym, jak wyglądał ich koniec, znacznie bardziej rozmyty i nieuchwytny. Aby więc właściwie zrozumieć, jak modernizm filmowy przeżywał swój koniec, od początku lat siedemdziesiątych systematycznie zdradzając objawy zbliżającej się śmierci, musimy sięgnąć nieco głębiej i dokładniej przyjrzeć się temu, co właściwie oznacza w tym kontekście sformułowanie „być późnym”.

Pojęcie późnego modernizmu nie powstało naturalnie na gruncie historii kina. W studiach nad modernizmem literackim i artystycznym występuje ono dość powszechnie, choć jak zwykle w przypadku takich kategorii trudno o dokładne ustalenie ram zjawiska. W tradycyjnych badaniach literaturoznawczych, w których lata dwudzieste są uznawane za szczyt wysokiego modernizmu, już dwie następne dekady niejednokrotnie były określane jako późna jego odmiana⁷. Częściej jednak cezurę tę przesuwają do okresu powojennego, jako przykład późnego modernizmu wymieniając powstające w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dzieła takich autorów, jak Vladimir Nabokov, Samuel Beckett czy Alain Robbe-Grillet. Wskazując na pewne strukturalne różnice między twórczością tych i im podobnych pisarzy a modelowymi dziełami awangardy lat dwudziestych, także Frederic Jameson utrzymuje rozróżnienie między

⁶ Zob. tamże, s. 35.

⁷ Zob. T. Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, University of California Press, Berkeley 1999; C. D. Blanton, *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2015.

„wysokim” a „późnym” modernizmem⁸. Zwolennicy tezy głoszącej, że modernizm w istocie nigdy się nie skończył (a jedynie stracił swoją dominującą pozycję w artystycznym dyskursie), traktują ów termin transhistorycznie i analizują w tej perspektywie również twórców późniejszych, takich jak debiutujący w latach sześćdziesiątych i aktywny do dziś Cormac McCarthy⁹, a nawet artystów zaczynających karierę dopiero na przełomie XX i XXI wieku¹⁰.

Podobnie wygląda sytuacja w innych dziedzinach – pojęcie późnego modernizmu pojawia się w historii sztuki, odnosząc się do modernistycznych tendencji w powojennej sztuce amerykańskiej¹¹, bądź też na gruncie architektury¹², gdzie od lat wytrwale promuje je Charles Jencks, według którego większość projektów powstałych po 1960 roku i nazywanych postmodernistycznymi w rzeczywistości zasługuje raczej na miano późnomodernistycznych¹³. Bardzo często zresztą wskazuje się na późny modernizm jako fazę przejściową między właściwym, „wysokim” modernizmem lat przedwojennych a postmodernizmem końca XX wieku. Ten aspekt przejściowości i związanej z nią świadomości bycia „pomiędzy” stanowi istotny element tej specyficznej formacji i wybrzmi w opisie kina doby późnego modernizmu.

Chcąc dokładniej opisać ten termin i znaleźć w nim coś więcej niż tylko konwencjonalną etykietę historyczną pozwalającą arbi-

⁸ F. Jameson, *A singular modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002, s. 165.

⁹ Zob. D. Holloway, *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Greenwood Press, Westport 2002.

¹⁰ Zob. M. Scroggins, *Intricate Thicket: Reading Late Modernist Poetries*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2015; M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, K. Bartzak, Universitas, Kraków 2012.

¹¹ Zob. R. Genter, *Late Modernism: Art, Culture, and Politics In Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.

¹² Zob. *Werkgruppe Graz 1959–1989: Architecture at the Turn of Late Modernism: Eugen Gross, Friedrich Groß-Rannsbach*, Werner Hollomey, Hermann Pichler, eds. E. Guttman, G. Kaiser, Park Books, Zürich 2013.

¹³ Zob. C. Jencks, *The New Moderns from Late to Neo-Modernism*, Rizzoli, New York 1990; tenże, *Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions*, „Chicago Review” 1987, Vol. 35, No. 4, s. 31–58.

tralnie podzielić filmowy modernizm na różne etapy, należy przyrzeć się również jego możliwym konotacjom. Intrigująca wydaje się już złożona semantyka słowa „późny” i jego pochodnych, których używamy zarówno w codziennych sytuacjach, jak i w odniesieniu do sfery sztuki przynajmniej w kilku podstawowych kontekstach. Chciałbym przyrzeć się im, wierząc, że mogą one nas naprowadzić na możliwe znaczenia proponowanych przeze mnie rozstrzygnięć terminologicznych.

Po pierwsze więc, mówimy np. o późnym wieczorze, późnych latach sześćdziesiątych bądź też późnym Mannie (gdy analizujemy powojenne dzieła pisarza). W takim wypadku mamy na myśli coś, co jest bliskie kresu i w naturalny sposób dobiega końca – pojawia się później niż poprzednie fazy, ale w odpowiednim, właściwym dla danego porządku czasie. To rodzaj późności w logiczny sposób następującej po wczesnych latach sześćdziesiątych czy dojrzałym Mannie, stanowiąc ich oczywiste następstwo. Wynika ona w naturalny sposób z linearności czasowego kontinuum, które zawsze musi mieć swój końcowy, a więc późny etap. Z poprzednimi fazami – wczesnej i dojrzałej – kontrastuje on raczej na zasadzie ilościowego niż jakościowego przesunięcia.

Nieco inne niuanse semantyczne towarzyszą takim sformułowaniom, jak późny obiad, późne macierzyństwo czy też późny debiut (jeśli mówimy o twórcy prezentującym swoje pierwsze dzieło w wieku pięćdziesięciu lat). Tym razem chodzi o coś, co jest nie tyle bliskie końca, ile po prostu późniejsze, niż to zwykle bywa. Są to rzeczy tyleż późne, co „stosunkowo późne”, albo też inaczej – opóźnione. Ich późność jest wyłącznie względna i ujawnia się w relacji do tego, co zwyczajowo przyjęte. Nie jest ona późnością w jakimś zewnętrznym, uniwersalnym porządku chronologicznym, ale późnością relatywną, rozpatrywaną w stosunku do czegoś, co jest postrzegane jako normalne, naturalne i we właściwym sobie czasie (jak zakładana implicytnie „odpowiednia” pora obiadu czy artystycznego debiutu). Opóźnienie takie jest więc już rodzajem zaburzenia zwykłego – jakkolwiek arbitralnego i względnego – porządku czasowego, a nie miejscem w jego właściwym przebiegu.

Po trzecie wreszcie, w wersji czasownikowej późnić się może np. zegarek, który „nie nadąża” za właściwym czasem. Dokładnie ten sam zwrot odnosił się niegdyś także do ludzi bądź zjawisk, został jednak wyparty przez uzupełnioną o właściwy przedrostek i używaną dziś formę „spóźnić się”. Warto zauważyć, że choćby w języku angielskim wciąż to samo słowo (*late*) oznacza zarówno bycie późno, jak i bycie spóźnionym. W tym kontekście późno oznacza w istocie „za późno”, a więc w niewłaściwym czasie lub też „nie na czasie”. Być za późno oznacza przegapić coś lub zostać w tyle. Spóźnienie jest przejawem wypadnięcia ze zwykłego porządku czasowego, nienadążania za nim lub też podążania własnym, odmiennym tempem. I tak np. w języku niemieckim zegarek nie tyle „późni się”, ile „chodzi po” (*geht nach*) właściwej godzinie. Jest zawsze spóźniony, ale nie dlatego, że źle działa – ma on wszak własny, równomierny rytm, tyle że odmienny od tego powszechnie obowiązującego.

Czasem tego typu odniesienia do innych języków i sposobu, w jaki funkcjonuje w nich dany termin, pozwalają nam spojrzeć nań pod nieco innym kątem i wychwycić niedostrzegalne wcześniejsze niuanse. Przykładowo wspomniane angielskie słowo *late* jest jeszcze bardziej wieloznaczne niż rodzimy przymiotnik „późny”. Po angielsku fraza *late Thomas Mann* może bowiem oznaczać ostatnią fazę twórczości pisarza, o której była mowa powyżej, ale w odpowiednim kontekście oznacza ona osobę zmarłą i znaczy tyle, co „świętej pamięci Tomasz Mann”. To jeszcze jedno intrygujące znaczenie terminu późny, które ewokuje jego niepokojący związek ze śmiercią i oznacza kogoś, kogo czas się dopełnił. Jego późność jest ostateczna i nieodwołalna, nie odnosi się ani do zwykłej chronologii mierzalnego czasu, ani nawet do względnego porządku relacji między rzeczami a zjawiskami, ale do prywatnego, ludzkiego czasu, zdefiniowanego wyłącznie przez nieubłagane zbliżanie się śmierci – własnego końca czasu. Na marginesie można jeszcze wspomnieć o angielskim terminie *deadline*, który na dobre zadomowił się także w polskiej mowie. On również na poziomie semantyki przypomina, że spóźnienie może pozostawać w ciągłym nieuchwytnym związku ze śmiercią, będąc wszak przekroczeniem jakiejś bliżej nieokreślonej „linii śmierci”.

Co równie znaczące, angielskie słowo *late* pochodzi od łacińskiego *lassus*, które oznacza „zmęczenie, wyczerpanie, zużycie”. W tym kontekście późność jawi się jako pochodna zmęczenia – stanowi objaw utraty sił i energii. To konsekwencja nadmiernego wysiłku, zbyt intensywnego forsowania się, ale też zbyt długiego używania. Zużyty oznacza „już niepotrzebny, wykorzystany, niezdatny do użytku”. Coś, czego czas przydatności już minął.

Tak więc od bycia późno (ale we właściwym, naturalnym momencie), przez bycie opóźnionym lub spóźnionym, a także zmęczenie i zużycie, aż po bycie martwym – tak rozciąga się sfera znaczeń budowanych przez ten zwrot. Nie inaczej jest w przypadku późnego modernizmu, który łączy w sobie, metaforyzuje, a niejednokrotnie też tematyzuje wszystkie te aspekty późności, ujawniając je na różne sposoby w swoich dziełach. Nie tylko jest on późny w stosunku do wcześniejszych swoich odsłon, lecz zawiera w sobie również esencję późności.

Trzeba przy tym zauważyć, że we wszystkich powyższych opisach uporczywie powraca pojęcie czasu, występujące w różnych konfiguracjach i odcieniach znaczeniowych. To nie przypadek, wszak pojęcie późności jest nie tylko związane z czasowością, ale stanowi wręcz jej konieczny wyraz. Tylko istnienie pewnego linearnego porządku czasowego (względny bądź bezwzględny) umożliwi ukonstytuowanie się zjawiska późności, które *ex definitione* tylko w tym porządku może się wyrażać i realizować. Nie może istnieć późność bez czasowości, ale też czasowość bez późności, stanowiącej jedną z jej podstawowych manifestacji. W tym miejscu warto przypomnieć, że idea modernizmu, a więc nowoczesności i leżącego u jego podstaw przekonania o postępie estetycznym, także została ufundowana na wyobrażeniu czasowej progresji w określonym, linearnym porządku chronologicznym.

Ta konstatacja ma niebagatelne znaczenie w odniesieniu do kina, które jako medium czasowe w sposób szczególny jest predestynowane do wyrażania problemów bądź paradoksów temporalności. Późnomodernistyczne filmy w obsesyjny niemalże sposób obracają się wokół problemu czasu i czasowości – tematyzują go w swoich fabułach, manifestują na poziomie formalnym lub manipulują nim

za pomocą narracji. Starają się uchwycić, odwrócić lub choćby pokazać upływ i działanie czasu oraz jego wpływ na naszą percepcję i doświadczenie świata. Na tym polega poczucie późności, które nieuchronnie zawiera w sobie nadmierne wyczulenie na problem czasu i jego przemijania.

Rysy i pęknięcia

Konsekwencją tak pojętej idei późności jest – co charakterystyczne dla modernizmu – szczególny zestaw wyrażających ją środków formalnych, w organiczny sposób splatających się z konceptualnym znaczeniem dzieł. Ta charakterystyczna forma ekspresji została zidentyfikowana i zdefiniowana przez Edwarda W. Saida pod nazwą „późnego stylu”, którego przejawy możemy odnaleźć na polu różnych sztuk¹⁴. Główną inspiracją Saida były muzykologiczne pisma Theodora W. Adorna, który napisał wiele esejów poświęconych późnemu stylowi w muzyce, skupiając się zwłaszcza na postaci Ludwiga van Beethovena¹⁵.

W ostatnich dziełach kompozytora niemiecki teoretyk dostrzegł esencjalną dla późnego stylu cechę, jaką jest odejście od klasycznych zasad kompozycji. Udowadnia on, że w licznych utworach pochodzących mniej więcej z ostatniej dekady życia Beethoven porzuca formalną spójność inspirowaną heglowską ideą „ekspresywnej totalności” (*Expressive Totalität*). Zamiast pożądanej zwyczajowo jedności i harmonii dzieła eksponuje on „rysy i pęknięcia” (*Risse und Sprünge*), a więc chwytły rozbijające spójność utworu. W tych kompozycjach bowiem „nie dochodzi do pojednania skrajności, które zamiast tego trwają obok siebie, bez żadnej mediacji czy rozwinięcia.

¹⁴ E. W. Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Pantheon, New York 2006.

¹⁵ Szczegółowo problem późnego stylu u Adorna i jego ewolucję przedstawia Peter E. Gordon w rozbudowanym esej na ten temat. Zob. *The Artwork beyond Itself: Adorno, Beethoven, and Late Style*, w: *The Modernist Imagination. Intellectual History and Critical History*, eds. W. Breckman i in., Berghahn Books, New York–Oxford 2009, s. 77–98.

Frazy pozostają skontrastowane i urywają się bez jakiegokolwiek konkluzji lub rozwiązania¹⁶. Adorno odnalazł w tym geście manifestację samoświadomej podmiotowości, która umożliwia, a nawet sama w sobie stanowi artystyczny protest wobec wszelkich przejawów artystycznego normatywizmu i totalizacji, też na poziomie ideologicznym.

Edward Said, kontynuując dociekania Adorna, znacząco rozszerzył pojęcie późnego stylu. Wyraźnie podkreślał, że późność w jego rozumieniu oznacza specyficzne zjawisko artystyczne, niekoniecznie zależne od wieku twórcy. W tym ujęciu oznacza ono nie tylko późny styl, lecz także (a może przede wszystkim) styl późności, który opiera się przede wszystkim na świadomości końca, nasycającej twórczość przecuciem śmierci, zmiany i rozpadu, manifestującym się tak w treści utworu, jak jego formie. Jedynym filmowym przykładem, którym posługuje się Said, jest twórczość Luchino Viscontiego, który mniej więcej od czasu *Lamparta (Il gattopardo, 1963)* nieustannie rozwija własny późny styl, silnie związany z tematyką śmierci i przemijania, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i szerszym, wyrażającym poczucie odchodzenia pewnych epok i formacji kulturowych. Gdyby Said znał polskie kino, to samo mógłby napisać o Wojciechu Jerzym Hasie.

Późność zawsze w sposób nieuchronny zawiera w sobie bowiem przecucie i zapowiedź końca i ku temu końcowi kieruje, szczególnie intensywnie eksplorując doświadczenia liminalne. Graniczność i finalność stają się jego tematem i jednocześnie językiem pozwalającym o nich mówić. Najlepszym tego przejawem jest przywołana wcześniej estetyka „rys i pęknięć”, gdyż podobnie jak Adorno, Saida nie interesuje późność będąca harmonią, łagodnym wyciszeniem i zwieńczeniem pewnego procesu artystycznego, ale późność, która stanowi zerwanie, niepogodzenie i narastającą w obliczu immanentnego kryzysu wartości chęć zmiany. To późność wciąż poszukująca, która zamiast rozwiązać istniejące sprzeczności i problemy artystyczne, eksponuje je i piętzy. „Chciałbym zgłębić doświadczenie późnego stylu, które obejmuje nieharmonijne, niespokojne na-

¹⁶ E. W. Said, dz. cyt., s. 13.

pięcie oraz, przede wszystkim, rodzaj zamierzonej nieproduktywnej produktywności związanej z pójściem pod prąd¹⁷ – pisze Said. Późny styl jest bowiem według niego zmuszony nieustannie iść pod prąd – to rodzaj nonkonformizmu, wynikającego z niepogodzenia ze światem i sztuką. Kwestionując przyjęte zasady estetycznego smaku, przeważnie okazuje się on też niełatwy do zaakceptowania przez odbiorców.

Co szczególnie ważne dla moich rozważań, według Saida doświadczenie późnego stylu może dotyczyć nie tylko konkretnych twórców, lecz także konotować specyficzny idiom właściwy szerszej formacji artystycznej. Podkreślał on, że problem ten odnosił się zwłaszcza do epok, które dobiegają końca i w swojej schyłkowej fazie świadomość owego końca przekładają na swój styl. Przykłady Said znajduje w różnych okresach historii sztuki i literatury, od starożytności aż po współczesność, ale przyznaje, że to modernizm jest pod tym względem szczególnie naznaczony późnością. Odnosząc się do takich twórców, jak James Joyce i Thomas Stearns Eliot, stwierdza nawet, że „modernizm literacki sam w sobie może być postrzegany jako zjawisko późnego stylu”¹⁸.

W jego ujęciu cała formacja modernistyczna jest oparta na pewnej sprzeczności, którą najlepiej streszcza metafora zapożyczona od Thomasa Hardy’ego. „Obecnie modernizm wydaje się paradoksalnie nie tyle ruchem nowości, ile starzenia i zmierzchu, czymś w rodzaju »starości przebranej za młodość«, cytując *Judę nieznanego Hardy’ego*”¹⁹ – pisał Said. W cytowanej powieści opis ten dotyczy postaci chłopca, ze względu na przedwczesne objawy starzenia zwanego Ojczulkiem Czasem. „Był uosobieniem starości przebranej za młodość, ale tak nieudolnie, że właściwa jego natura wyglądała przez wszystkie szczeliny”²⁰ – opisywał go narrator. Fraza ta to według Saida najlepsza „alegoria modernizmu wraz z jego poczuciem przyspieszonego rozkładu i kompensacyjnych wobec niego ge-

¹⁷ Tamże, s. 7.

¹⁸ Tamże, s. 135.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Th. Hardy, *Juda nieznanego*, przeł. E. Kołaczkowska, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 316.

stów całkowitej odnowy”²¹. W tym ujęciu modernizm jest zbudowany na paradoksie – z jednej strony kultywując mit oryginalności, świeżości i awangardowości, a więc bycia na czele, przed innymi i za wcześniej (do czego odnosi nas choćby oryginalne, wojskowe znaczenie terminu *avant garde* jako straży przedniej), z drugiej zaś stanowiąc według Adorna ostatni (czyli najpóźniejszy) bastion oporu wobec nowoczesności rozumianej jako triumf przemysłu kulturalnego nad tradycyjną ideą sztuki. Modernizm łączy w sobie zatem chęć odnowienia kultury i sztuki z poczuciem jej nieuchronnego upadku. Pisząc tyleż o Ojczulku Czasie, co o samym modernizmie, Said zauważył, że „tak skandaliczna mieszanka skrajnej młodości i skrajnej starości nie może trwać zbyt długo”²².

Powracając do naszych początkowych ustaleń, trzeba też zauważyć, że określić całą epokę jako późną oznacza tyle, co uhistorycznić ją i wpisać w pewne kontinuum czasowe, w którym może występować ona jako zaawansowana, schyłkowa faza jakiegoś procesu. Dostrzegana przez Adorna erozja klasycznych form, skutkująca dygresyjnością, eliptycznością czy rozczłonkowaniem dzieła sztuki, znajduje według niemieckiego myśliciela swoją kulminację właśnie w modernizmie i staje się jedną z przewodnich zasad sztuki współczesnej wyłożonych przez niego w *Teorii estetycznej*. Jej przyczyna nie leży jednak wyłącznie w wewnętrznych procesach ewolucji form artystycznych, ale stanowi raczej pokłosie filozoficznych przemian stojących u podstaw nowożytności. To postępująca sekularyzacja, a wraz z nią relatywizacja i upadek totalistycznych systemów wartości („wielkich narracji”, żeby posłużyć się późniejszym pojęciem Jean-François Lyotarda) sprawia, że kwestionujemy dotychczasowe pewniki – ontologiczne, epistemologiczne, etyczne, ale także estetyczne. W konsekwencji „nierozwiązane antagonizmy rzeczywistości powracają w dziełach sztuki jako immanentne problemy formy”²³, zaś „późne dzieła [...] przekazują prawdę o świecie w tym

²¹ E. Said, dz. cyt., s. 135.

²² Tamże, s. 136.

²³ Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, eds. G. Adorno, R. Tiedemann, tran. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, s. 6, cyt. za: P. E. Gordon, dz. cyt., s. 85.

sensie, że ich formalna fragmentaryzacja odzwierciedla katastrofę samej historii”²⁴.

W tym sensie „rysy i pęknięcia” modernistycznego dzieła mają nam przypominać o rysach i pęknięciach, które stały się nieodłącznym elementem naszego doświadczenia rzeczywistości. Późne dzieła zawsze zawierają w sobie poczucie utraconej spójności oraz całości i z tego powodu zawsze są nieco „katastroficzne”. Jak pisał Said, „nowoczesność to upadła, nieodkupiona rzeczywistość, a nowa muzyka, podobnie jak praktyka filozoficzna Adorna, miała za zadanie nieustannie przypominać o tej rzeczywistości”²⁵.

Późna faza późnej epoki (jaką w świetle powyższych wywodów jawi się modernizm) nieuchronnie prowadzi do zwielokrotnienia jej postulatów i spiętrzenia cech charakterystycznych. Stanowi ona swego rodzaju przesilenie – najbardziej manierystyczny, ale też najbardziej samoświadomy wyraz problemów artystyczno-filozoficznych stojących u podstaw modernizmu. Im bliżej końca, tym silniej ujawniają się kontrasty i paradoksy artystycznej formy, negacja urasta do rangi samodzielnej wartości, a świadomość zbliżającego się końca staje się główną dominantą dzieł tego okresu. Późny modernizm oznacza wedle słów Petera Fifielda „odchodzenie od systematycznych, całościowych wizji właściwego modernizmu w kierunku sceptycyzmu i upadku”²⁶.

Obrazy schyłku

Polskie kino lat siedemdziesiątych jest pełne przejawów tak pojętego późnego stylu, a „rysy i pęknięcia” mogą objawiać się w nim na każdym poziomie dzieła. Nie bez znaczenia jest przy tym to, że właściwe całemu filmowemu modernizmowi podskórne poczucie spóźnienia wobec innych sztuk (literatury, teatru, malarstwa), potrzeby powta-

²⁴ P. E. Gordon, dz. cyt., s. 85.

²⁵ E. Said, dz. cyt., s. 18.

²⁶ P. Fifield, *Late Modernist Style in Samuel Beckett and Emmanuel Levinas*, Palgrave Macmillan, New York 2013, s. 11.

rzania i nadażania za ich przemianami oraz gestami było w przypadku polskiej kinematografii jeszcze wzmocnione kompleksem wobec kina zachodniego, wynikającym z półperyferyjnej pozycji Europy Wschodniej w światowym obiegu treści kulturowych.

W ten sposób przestrzenną metaforę opisanych wcześniej relacji centrum–peryferie możemy uzupełnić o wymiar czasowy, zauważając, że kulturowa peryferyjność zazwyczaj jest postrzegana i opisywana jako wynik zapóźnienia. W istocie jednak równie dobrze relacja ta może zachodzić w drugą stronę: jako że podmioty kulturowego rdzenia z zasady stanowią główny punkt odniesienia i wzorzec bycia „na czasie”, to odmienność stref (pół)peryferyjnych owego systemu nieuchronnie jest postrzegana jako anachroniczność. To conceptualne zespolenie aspektu przestrzennego z aspektem temporalnym sprawia, że poszczególne kultury i kinematografie wytwarzają niejako własną „czasoprzestrzeń”, wchodzącą w interakcję z innymi czasoprzestrzeniami, wyznaczającymi standardy i wzorce. W efekcie znalezienie się poza rdzeniem kinematograficznego systemu-świata skutkuje realnymi konsekwencjami – np. zapóźnieniem technicznym (przez brak dostępu do nowych technologii) i estetycznym (wpisanym nieuchronnie w logikę kulturowej imitacji). Z tego powodu często wyrażana przez twórców, a jeszcze częściej przez krytyków i widzów, potrzeba porównywania się, rywalizacji i nadrabiania względem tzw. filmu zagranicznego, wobec którego rodzime kino jawiło się jako spóźnione lub „nie na czasie”, może także stanowić część tego pejzażu mentalnego, jakim jest idea i nastrój późności lub opóźnienia w kinie.

Nasze kino było (a przynajmniej wydawało się) zatem spóźnione podwójnie – jako medium filmowe wobec innych sztuk i jako jego polska realizacja wobec zachodnich odpowiedników. Jeśli dodamy do tego jeszcze kontekst „późnego” PRL-u i towarzyszący mu, wzmacniany kolejnymi kryzysami politycznymi, społecznymi i ekonomicznymi, nastrój schyłkowości oraz rozkładu, mniej zaskakujące stanie się nagromadzenie późnomodernistycznych obrazów końca w polskim kinie.

O późności możemy więc myśleć jako o konstytutywnej cesze polskich filmów modernistycznych przynajmniej od początku lat

siedemdziesiątych. Powiedzieć przykładowo o *Sanatorium pod Klepsydrą*, że dotyczy problemu czasu, to powiedzieć coś oczywistego (jakkolwiek nieoczywiste mogą być interpretacje i ujęcia tego zagadnienia). Ku temu tematowi kieruje nas każdy niemal element filmu (od tytułu począwszy), a cała twórczość Hasa była niejednokrotnie opisywana w tej perspektywie²⁷. Ale już doprecyzowanie tego problemu i spojrzenie na niego przez pryzmat bardziej specyficznej kategorii, jaką jest późność, być może pozwala nam dostrzec coś więcej i wzbogacić istniejące interpretacje.

Po pierwsze, film Hasa opowiada o Sanatorium, które cechuje własny upływ czasu, spóźniony wobec reszty świata. „Spóźniamy się tutaj z czasem o pewien interwał, którego wielkość niepodobna określić” – tłumaczy doktor Gotard głównemu bohaterowi przybywającemu tam w odwiedzin. Tytułowy budynek jest pełen starych, zużytych sprzętów i pokrywającego je kurzu – atmosfera zużycia i wyczerpania (stanowiących wszakże drugie imię późności) dotyczy zarówno przedmiotów, jak i przebywających tam ludzi. Spóźniony jest także protagonista filmu – Józef – który przybywa innym pociągiem, niż to było ustalone. Przede wszystkim jednak spóźnił się on w sensie metaforycznym, stara się bowiem odtworzyć świat, którego już nie ma. Odwiedza ojca, który nie żyje, oraz wizytuje nieistniejące miejsca i osoby wydobyte z jego pamięci i wskrzeszone w wyobraźni pobudzonej niezwykłością Sanatorium. Skupienie na tym, co minione, i przerost przeszłości nad teraźniejszością są częstą oznaką późności, która miesza i rozbija utrwalone porządki czasowe, wywołując poczucie zagubienia w temporalnym ciągu zdarzeń. „Ale co zrobić ze zdarzeniami, które nie mają własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy cały czas był już rozdany, rozdzielony? Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?” –

²⁷ Świadczą o tym już tytuły poświęconych mu monografi – zob. M. Maron, *Dramat czasu, dramat wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Universitas, Kraków 2010; M. Jakubowska, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha J. Hasa*, PWSFTViT, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2013. Małgorzata Jakubowska jest również autorką monografii samego *Sanatorium pod Klepsydrą*, także analizowanego przede wszystkim pod kątem problemu czasu, zob. *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, PWSFTViT, Łódź 2010.

Józef pyta tajemniczego Konduktora, przewodnika po zaginionych światach.

Późność *Sanatorium pod Klepsydrą* nie realizuje się jednak tylko na poziomie tematycznym dzieła, ale dotyczy także jego formy – barokowej w swoim bogactwie kolorystycznym i kompozycyjnym strony wizualnej czy długich, wyrafinowanych ruchów kamery. Burząc czasoprzestrzenną orientację i rozbijając spójność świata przedstawionego, stanowią one wyraz późnomodernistycznej estetyki, która w sposób wprost manierystyczny intensyfikuje postulaty moderny, dotyczące subiektywizacji przestrzeni, konceptualizacji formy filmowej czy narracyjnej niejednoznaczności. To nie jest bowiem tylko film o późności, lecz także późny film, aby zrozumieć wszystkie wymiary jego późności, trzeba zaś sięgnąć również poza tekst. Możemy wówczas zauważyć, że *Sanatorium* otwiera późny okres w twórczości Hasa, cechujący się najbardziej kreacyjnym podejściem do filmowej materii i odważniejszym wykorzystaniem elementów fantastycznych. Choć Has był zawsze wyczulony na temat czasu, przemijania i utraty, to lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte stanowią kulminację tych zainteresowań, przynosząc najbardziej melancholijne dzieła w jego dorobku (z *Nieciekawą historią* z 1982 roku na czele).

Wreszcie *Sanatorium* jest także późną adaptacją literackiego pierwowzoru, zbiór opowiadań Brunona Schulza o tym samym tytule ukazał się bowiem po raz pierwszy w 1937 roku, a więc 36 lat przed powstaniem filmu. To opóźnienie (ale niekoniecznie spóźnienie!) ustanawia zupełnie inną perspektywę odbiorczą, wzbogacając odczytanie Schulza o (nadmierną) świadomość tego, co w jego prozie nie mogło się znaleźć, a co stanowi nieuchronny kontekst jego literackiej twórczości. Jako jego późni czytelnicy dostrzegamy w dziele, które ukazało się zaledwie dwa lata przed drugą wojną światową, obraz epoki dobiegającej końca. Świadomy tych niuansów Has wydobywa na wierzch i eksponuje funeralny wymiar opowieści. Splatające się ze sobą ściśle tragiczna śmierć autora oraz kres żydowskiej kultury w Polsce nieustannie rysują się na drugim planie filmu o przemijaniu i nieodwracalności śmierci, która zamienia się w historię o duchach minionej epoki, powracających do nas, powojennych widzów filmowego spektaklu. Na koniec można zauważyć, że

wpisane w *Sanatorium* poczucie spóźnienia przełożyło się także na jego recepcję – nie w pełni doceniony w momencie premiery, wraca on w ostatnich latach w nowych odczytaniach, stając się jednym z najbardziej szanowanych i najchętniej analizowanych polskich filmów.

Arcydzieło Hasa możemy potraktować tym samym jako modelowe dla schyłkowej fazy polskiego modernizmu filmowego, czego świadectwem jest nie tylko wyczulenie na problem późności, lecz także podjęcie wszystkich bez mała istotnych tropów, dyskursów i tematów konstytuujących ten nurt. Apokaliptyczna wrażliwość, subiektywizm narracji, nowa koncepcja filmowego czasu czy podejście do historii – wątki te, jedynie wspomniane powyżej, ale silnie obecne w adaptacji Schulza i licznych innych dziełach z tego okresu, staną się przewodnimi kategoriami, za pomocą których postaram się w następnych rozdziałach wyznaczyć i scharakteryzować dominanty późnomodernistycznego trendu w polskim kinie.

ROZDZIAŁ 5

Formuły późnego modernizmu

Świat we fragmentach – narracja, gatunek, awangarda

*Kołując coraz szerszą spiralą
Sokół przestaje słyszeć sokolnika
Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze
Czysta anarchia szaleje nad światem.
William Butler Yeats, Drugie przyjście*

Skoro późny styl oznacza swego rodzaju niedopasowanie i przekroczenie istniejących ram, tworzy rysy i pęknięcia burzące harmonię dzieła na różnych jego poziomach – konstrukcji, stylu, tematu czy wymowy – to z natury rzeczy niełatwo odnaleźć powtarzalne, stabilne i spajające go cechy. Nawet rozpadający się, późny modernizm pozwala na dostrzeżenie pewnych prawidłowości i splotu złożonych czynników kształtujących ten fenomen. Ich fundamentem są zasadnicze cechy, leżące u podstaw kultury i kina modernistycznego, opisane w pierwszej części książki, uzupełnione jednak o charakterystyczne dla jej późnej fazy idiosynkrazje. Wątkiem, od którego należy zacząć systematyczny opis późnomodernistycznego idiomu w polskim kinie, jest sposób, w jaki pęknięcia klasycznej harmonii przekładały się na konstrukcję narracyjną utworów, coraz bardziej otwartą, niedookreśloną i meandrującą.

Postępującą erozję narracyjnych struktur można dostrzec zwłaszcza w podejściu do postaci. Modernistyczne filmy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych porzucały aktywnych, zorientowanych na cel protagonistów, przeciwstawiając im przeważnie jednostki wątpliwe i zwrócone do wewnątrz, ale wciąż obdarzone silną ekranową prezencją i podmiotowością, ogniskujące uwagę widza i kierunek roz-

woju akcji. Tacy byli profesor Borg z *Tam, gdzie rosną poziomki*, Guido z *Osiem i pół* czy Andrzej Leszczyc z filmów Skolimowskiego – niejednoznaczni i obdarzeni bogatym życiem wewnętrznym, ale wciąż wyraziści jako bohaterowie. W późnym modernizmie dostrzegamy tymczasem coraz częściej zanik wyrazistego protagonisty i rozmywanie się podmiotu opowiadania. Następuje swoisty rozpad modernistycznego bohatera, dokonujący się na kilka sposobów.

Po pierwsze, może się on objawiać przez proliferację linii narracyjnych lub rozbicie wiodącej postaci na całe grono równorzędnych protagonistów, towarzyszące zazwyczaj porzuceniu linearnej, przyczynowo-skutkowej fabuły. Ową tendencję możemy dostrzec choćby w późnych dziełach Federica Felliniego (*Rzym, Amarcord*), Louisa Buñuela (*Dyskretny urok burżuazji, Widmo wolności*) czy Mikołosa Jancsó (*Elektra, moja miłość*), w których brakuje przewodniego protagonisty, zastąpionego przez zbiorowość lub sukcesję kolejnych postaci w luźno powiązanych ze sobą epizodach. Podobne rozwiązanie odnajdziemy w ostatnich filmach Tadeusza Konwickiego – *Dolinie Issy* czy *Lawie. Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, bądź też w *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego, tworzącego w swoim fantastycznonaukowym eposie narracyjną sztafetę, w której główne postaci poszczególnych fragmentów są zastępowane przez inne, zapewniając ciągłość obejmującej wiele dekad fabule. Modelowym przykładem tej strategii jest jednak *Wesele* Andrzeja Wajdy, które zresztą wykorzystuje wiele rozwiązań typowych dla modernistycznego kina lat siedemdziesiątych, wyrażającego często na poziomie narracyjnym poczucie egzystencjalnego impasu i kulturowego zwątpienia. Dostrzegalny jest w nim zwłaszcza postępujący w późnomodernistycznym kinie (choć w tym konkretnym przypadku wywiedziony także z literackiego oryginału) proces utraty wiary w silną podmiotowość – to zanikanie wyrazistego podmiotu realizuje się m.in. właśnie przez rozszczepienie postaci protagonisty czy rosnącą fragmentaryzację dzieła.

Andrzej Wajda podąża tym tropem już we *Wszystkim na sprzedaż* (które brak właściwego bohatera czyni nawet osią fabuły dzieła) czy w *Piłacie i innych* (gdzie luźno powiązane ze sobą epizody pochodzące z różnych porządków narracyjnych uniemożliwiają wy-

krystalizowanie się spójnej struktury dramaturgicznej, łącząc się jedynie na poziomie dyskursywnym), rozwijając ostatecznie skrzydła w *Weselu*, które, konsekwentnie trzymając się ducha dramatu Stanisława Wyspiańskiego, proponuje skrajnie polifoniczną narrację. Zakłada ona brak głównej postaci, mogącej posłużyć za oś akcji lub choćby punkt odbiorczej fokalizacji, ustanawiając zamiast tego równorzędne postaci obdarzone osobnymi, subiektywnymi punktami widzenia oraz wprowadzając epizodyczność w miejsce zwyczajowej przyczynowo-skutkowej konstrukcji fabularnej.

Innym przejawem zanikania dotychczasowego typu protagonisty filmowego opowiadania w omawianym okresie jest pozbawienie go wyraźnej jednostkowej tożsamości oraz podmiotowej roli w ukazywanych wydarzeniach, nawet jeśli jego obecność na ekranie jest niemal nieprzerwana. W kinie lat siedemdziesiątych coraz częściej staje się on po prostu figurą, na którą projektowane są tylko kolejne sytuacje i stany – dotyczy to zarówno antypsychologicznego formalizmu wczesnych filmów Grzegorza Królikiewicza, jak i surrealistycznej konstrukcji rzeczywistości *Sanatorium pod Klepsydrą* Wojciecha Jerzego Hasa, w których niepodobna przekonująco określić osobowości, charakteru i motywacji bohaterów. Stają się oni pozbawionymi sprawczości uczestnikami albo zaledwie obserwatorami ekranowych wydarzeń. Często rozpadowi podlega nawet ich tożsamość – niepewna i oscylująca na granicy szaleństwa, czego przejawem mogą być popadający w obłąd, miotający się w zmysłowym szale odtwarzani przez Leszka Teleszyńskiego straceńcy z *Trzeciej części nocy* oraz *Diabła*, ale także prowadzona *post mortem*, a więc odbierająca bohaterowi sprawczość, narracja *Tańczącego jastrzębia* albo dwuznaczna egzystencja Pernata – stworzonej w laboratorium kopii człowieka, czyli tytułowego golema z filmu Piotra Szulkina. Pozbawiony wspomnień, nie rozumie on otaczającego go świata i nie ma na niego wpływu, zaś przesłuchujący go oficer wykrzykuje nawet w poirytowaniu: „Jest pan do cholery, czy pana nie ma, Pernat?”

Podobnie jak protagonista także narracja późnomodernistycznych filmów podlega erozji i rozczłonkowaniu. Na proces ten składa się wspomniana już proliferacja linii narracyjnych, ale również znaczące zaburzenia chronologii, znoszenie czasoprzestrzennej ciągło-

ści czy pogłębianie na różne sposoby subiektywizacji obrazu. Harmonijną spójność dzieła rozbijają zwłaszcza filmy posługujące się narracją epizodyczną, pełną elips i zrywającą z jasnymi przyczynowo-skutkowymi powiązaniem między scenami. Wyrazem tej tendencji może być zarówno dygresyjna, eliptyczna konstrukcja *Illuminacji* Krzysztofa Zanussiego, jak i frenetyczna spazmatyczność *Trzeciej części nocy* Andrzeja Żuławskiego, uniemożliwiająca jasne zorientowanie się w świecie przedstawionym i rozwoju akcji. Ich pozornie niemający ze sobą wiele wspólnego bohaterowie w rzeczywistości zmagają się z tym samym pytaniem – o sens otaczającego ich świata i wskazanie zasad, którymi należy się w nim kierować. Być może dlatego obaj twórcy, posługując się skrajnie różnymi środkami i rozwijając zupełnie inne poetyki, wyrażają wspólne im poczucie utraconej totalności – pęknięcia, które uniemożliwia budowanie klasycznej, harmonijnej narracji i formy dzieła, a które na głębszym poziomie oddaje utratę duchowej pewności w możliwość stworzenia (lub odtworzenia) w dziele filmowym trwałego porządku. Nieprzypadkowo też w centrum tych filmów pojawia się problem przemijania i śmierci – choć oba te dzieła zostały stworzone przez młodych autorów, to jednak przejawiają już silnie wykształcony późny styl. Łącząc właściwą młodości werwę i innowacyjność z przedwczesnym wyczuleniem na kwestie późności, stanowią one wzorcowy wyraz późnego modernizmu.

Gatunki późnego modernizmu

Owo narracyjne rozczłonkowanie w naturalny sposób skutkuje rosnącą niechęcią do gatunkowych struktur narracyjnych, opartych wszakże na skodyfikowanym i uporządkowanym schemacie wydarzeń i podtrzymującej go logice następstw, nawet jeśli zostają one poddane daleko idącej dekonstrukcji. W późnomodernistycznym kinie spada więc wyraźnie znaczenie np. melodramatu i kryminału, stanowiących podstawowe dla nowoczesności narracje i jednocześnie częsty punkt odniesienia dla modernistycznego kina lat sześćdziesiątych, przepracowującego, wysubtelniającego i rozmontowującego klasyczne konwencje. Późna faza nurtu w mniejszym stopniu

podziela strukturalistyczne z ducha zainteresowanie poprzednich dekad narracyjnymi schematami i możliwościami, które one dają.

Nie oznacza to jednak, że polscy filmowcy tego okresu w ogóle nie odnoszą się do rozpoznawalnych konwencji gatunkowych. Częściej jednak inspirują ich film historyczny i *science fiction*, a więc formuły, których tożsamość nie jest wyznaczona przez rozpoznawalne wzorce rozwoju wydarzeń i struktury narracyjne, a raczej przez ikonografię oraz sposób kreowania świata przedstawionego. Znaczenie obu tych konwencji omówię w dalszych partiach książki, ale w tym miejscu warto zauważyć, że późny modernizm, stając się bardziej idiosynkratyczny, nieuporządkowany i „pęknięty”, rzadziej odnosi się do istniejących formuł kina popularnego, częściej zaś eksploruje *quasi*-gatunkowe struktury zrodzone w kinie artystycznym. Jako szczególnie oryginalne i charakterystyczne dla dojrzałego modernizmu można wyróżnić dwie z nich, które doczekały się istotnych realizacji w polskim kinie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – esej filmowy oraz podróż mentalna.

Mianem eseju filmowego zwykło się określać utwór o wysoce konceptualnej naturze, łączący różne style i porządki obrazowania w celu skonstruowania autorskiej, dyskursywnej wypowiedzi, kładącej nacisk na poruszaną problematykę i idee, a nie na bohaterów i ich perypetie fabularne czy emocje. Najczęściej esej filmowy przybiera formę dzieła hybrydycznego, mieszającego inscenizację z materiałami dokumentalnymi oraz pozadiegetycznym komentarzem (np. w formie głosu z offu lub napisów) i posługującego się asocjacyjnym montażem, zrywającym z narracyjną ciągłością (zarówno czasoprzestrzenną, jaki i przyczynowo-skutkową) na rzecz swobodniejszej, bardziej mozaikowej, meandrującej logiki pojęciowej. O ile bowiem w kinie realistycznym montaż łączy ze sobą ujęcia i szywa filmową czasoprzestrzeń, o tyle w kinie modernistycznym często jego funkcja jest przeciwna – rozbijania potoczności opowiadania i spójności fikcyjnego świata. Jak zauważa András Bálint Kovács:

[...] filmy te mogą, ale nie muszą mieć koherentnej fabuły i niezależnie od tego, czy tak jest, ich głównym celem jest przedstawienie argumentacji autora, w której ewentualna historia odgrywa rolę ilustracji

dla danych tez. Konstrukcją filmu w większym stopniu niż chronologia rządzi konceptualna logika wywodu¹.

Pierwiastek dyskursywny dominuje tu więc nad elementem narracyjnym (właściwym kinu fabularnemu), ale także rejestracyjnym (stanowiącym podstawę dokumentu). Z tego powodu pojęcie eseju pojawiało się zazwyczaj tam, gdzie była mowa o zdolności kina do przekazania myśli, abstrakcji i filozoficznych pojęć. Stanowi on zatem najdoskonalsze spełnienie stojących u podstaw filmowego modernizmu marzeń Alexandra Astruca o kamerze-piórze i posługującym się nią filmowcu, który stara się podejmować bezpośrednio idee i dyskursy, tworząc audiowizualny odpowiednik pisarstwa filozoficznego. Choć Sławomir Bobowski pisał, że to „»nowa fala« wprowadziła do genologii filmowej nowy gatunek, esej”², a Kovács zapewniał nawet, że „esej filmowy jest czysto późnomodernistycznym wytworem”³, to jednak, jak większość modernistycznych chwytów filmowych, ma on swoje źródła już w kinie niemym, za jego pierwszego teoretyka (i autora tego terminu) uznaje się zaś powszechnie Hansa Richtera⁴. Prawdą jest jednak, że rozwija się on dopiero w późnych latach sześćdziesiątych i w następnej dekadzie. Zwłaszcza silne upolitycznienie zachodnioeuropejskiego modernistycznego kina po 1968 roku pobudziło rozwój tej formuły, która najlepiej sprawdza się w polityczno-społecznych sporach i deliberacjach, co widać świetnie np. w kinie Jean-Luca Godarda z tego okresu (tworzącego w Groupe Dziga Vertov), ale także oryginalnych, konceptualnych filmach biograficznych Hans-Jürgena Syberberga (*Ludwig – Requiem dla dziewiczego króla* [*Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*, 1972], *Karl May* [1974], *Hitler – film z Niemiec* [*Hitler, ein Film aus*

¹ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 117.

² S. Bobowski, *O eseju filmowym. Na przykładzie „Iluminacji” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Film – krytyka i estetyka*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991, s. 172.

³ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 117.

⁴ Zob. B. Zajęc, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartos-zajzcc-pdf> (dostęp: 17.08.2018).

Deutschland, 1977]) czy intelektualnie i politycznie zaangażowanych dziełach Alexandra Klugego (np. *Mocny Ferdynand* [*Der starke Ferdinand*, 1976] lub *Patriotka* [*Die Patriotin*, 1979]).

Tego ostatniego twórcę za jednego z naczelných praktyków i teoretyków eseju filmowego uznaje niemiecka filmoznawczyni Margarete Wach, która określa tę formę „być może najbardziej charakterystycznym gatunkiem Nowych Fal”⁵. Twórczość Klugego zestawia ona z dwoma przykładami wschodnioeuropejskiego eseju – *WR – tajemnicami organizmu* (W.R. – *Misterije organizma*, 1971) Dušana Makavejeva oraz *Iluminacją* Krzysztofa Zanussiego. Film Zanussiego zwyczajowo jest opisywany w polskim piśmiennictwie jako wzorcowa dla całego zjawiska, „radykalna próba eseju filmowego”⁶, który fikcyjną opowieść o losach młodego intelektualisty Franciszka Retmana uzupełnia o materiały dokumentalne, popularnonaukowe oraz dyskursywne zabiegi burzące jednolitość świata przedstawionego. Złożoność tej konstrukcji opisuje Wach następująco:

[...] struktura narracyjna filmu miała być nośnikiem zarówno podzielonej na fragmenty, epizodycznej dramaturgii fabuły filmu, jak również abstrakcyjnej, dyskursywnej płaszczyzny wyjątkowego dzieła. Jego narrację Zanussi określił jako „rozdartą” i widział w tym kontynuację swoich formalnych eksperymentów ze *Struktury kryształu*. W dopasowaniu złożonej formy do treści łączy on fikcyjną fabułę z komponentami dyskursywnymi, które uzupełniają tę pierwszą pod względem dramaturgicznym, a równocześnie wynoszą ją do rangi rozprawy intelektualnej: wypowiedzi znanych naukowców przed kamerą [...], nagrania improwizowanych debat młodych fizyków, fragmenty kronik filmowych czy opisy eksperymentów medycznych z filmów edukacyjnych tworzą w *Iluminacji* mozaikę pozornie odmiennych części składowych, które w zestawieniu równają się naukowemu traktatowi na temat możliwości i granic ludzkiego poznania. Ścisłe dyskursywne zazębianie formy i treści wydaje się czynić z tych cytatów dokumentalne przypisy do tekstu

⁵ M. Wach, *Esej jako gatunek filmowy Nowych Fal: Kluge – Zanussi – Makavejev*, w: *W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. M. Wach, A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2017, s. 257.

⁶ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, Videograf II*, Katowice 2008, s. 304.

głównego fikcjonalnej fabuły. To zabieg, w którym reżyser stosuje formalny zbiór reguł rozpraw naukowych na swoim materiale, przez co również akcja filmu włączana jest w łańcuch argumentacyjny reżysera⁷.

Wprowadzenie wymienionych komponentów dyskursywnych (zob. il. 8–11) przenosi ciężar dzieła z poziomu fabuły na poziom enuncjacji, eksponujący autorską wypowiedź. To gest artystyczny, ale też poznawczy i etyczny – kwestionujący możliwość przedstawienia złożonych problemów za pomocą koherentnej fikcyjnej historii i wskazujący na wzięcie osobistej odpowiedzialności za filmową wypowiedź.

Podobne wnioski płyną z lektury *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego. Autor zresztą posługiwał się terminem „autobiograficznego eseju filmowego” w odniesieniu do tego dzieła. „Byłem zdumiony, gdy Zanussi po nakręceniu *Iluminacji* oświadczył, że właśnie wynalazł esej filmowy” – wspominał po latach⁸, kładąc nacisk na osobisty, „pierwszoosobowy” charakter wypowiedzi filmowej, w której meandrująca narracja jest podporządkowana osobistym przeżyciom bohatera/narratora/autora (portretowanego przez Andrzeja Łapickiego, ale wyraźnie upostaciowiającego Konwickiego), a nie przyczynowo-skutkowej logice fikcyjnych wydarzeń. Jak podsumowuje Tadeusz Lubelski:

[...] jest to kolaż łączący elementy najróżniejszej natury: reportaż (m.in. z rzeźni i z pochodu pierwszomajowego w Warszawie w 1971 roku), fabularną rekonstrukcję wspomnień z podwileńskiego dzieciństwa (scena śmierci ojca), a także z najświeższej przeszłości (jak pożegnanie na dworcu żydowskich przyjaciół, opuszczających Polskę w wyniku nagonki antysemitkiej w 1968 roku), nawet cudzy film (etiudę Stanisława Latały *Święta rodzina*), przede wszystkim zaś – tworzone w wyobraźni sceny, które nie mogłyby się rozegrać w rzeczywistości, ponieważ biorą w nich udział ludzie umarli, duchy⁹.

⁷ M. Wach, dz. cyt., s. 271.

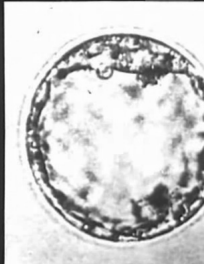
⁸ S. Bereś, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 153.

⁹ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, s. 333.



Zarodek myszy
z niezapłodnionego
jajeczka.
Rozwój wywołany
prądem elektrycznym.

Zespół
prof. Andrzeja Tarkowskiego
1969 r.



Franciszek Retman Warszawa, 24.X. 72 r.
IV rok fizyki

Do Dziekana Wydziału
Mat.-Fiz.-Chem. U.W.

P O D A N I E

Swracam się z uprzejmą prośbą o udzielenie
mi urlopu dziekańskiego na okres 1 roku.
Moją prośbę motywuję tym, że ze względu
rodzicielskich muszę podjąć pracę zarobkową.

Franciszek Retman

Ilustracje 8–11. Eseiistyczne komponenty *Iluminacji*

Eseizm *Jak daleko stąd, jak blisko* nie przyjmuje więc charakteru *quasi*-naukowej rozprawy, którą zaproponował Zanussi, ale raczej objawia się w wyeksponowaniu osobistej perspektywy, w której wspomnienia, przeżycia, pragnienia i wyobrażenia autora-bohatera zyskują autonomię, kwestionując fikcyjną strukturę dzieła.

To narracyjne rozdarcie stanie się stałym elementem późnych dzieł Konwickiego. Taką funkcję pełnią np. zdjęcia współczesne i poezja Czesława Miłosza, wplecione w tkankę *Doliny Issy* (1982) i uzupełniające adaptację powieści o kontekst biograficzny jej autora. Jeszcze bardziej patchworkowy charakter przyjmuje *Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza*, w której obok scen z dramatu i biograficznej ramy, wpisującej postać poety w świat przedstawiony, znalazły się także nakręcone współcześnie materiały dokumentalne korespondujące z duchem i narodową tematyką adaptowanego dramatu Mickiewicza. W ten sposób *Lawa* staje się zarówno tytułową „opowieścią o *Dziadach*”, jak i próbą dyskursywnego zestawienia idei Mickiewicza z problemami i dylematami współczesnej Polski okresu transformacji gospodarczo-ustrojowej.

Oba ostatnie przykłady pokazują, że elementy eseistyczne mogą występować w dziele fikcjonalnym z różnym natężeniem. Nie każdy film musi tak radykalnie rozbijać narracyjną koherencję i strukturę fabularnych wydarzeń, jak robi to *Illuminacja*. Niektórzy twórcy w sposób ostrożniejszy lub bardziej wybiórczy wprowadzają do swoich obrazów eseistyczne „wtręty” – swego rodzaju dygresje albo notatki na marginesie właściwego dzieła. Bywają one często podporządkowane głównej linii fabularnej, ale jednak rozbijają potoczność opowiadania i kwestionują jednoznaczność przedstawionego świata. Przykładami tego typu zabiegów w omawianym okresie są choćby niektóre sceny (i tak eklektycznego) *Piłata i innych* Andrzeja Wajdy (np. „wywiad” z baranem prowadzącym stado w sekwencji otwierającej, przeprowadzany przez samego reżysera, po raz pierwszy występującego we własnym filmie), przerywniki z francuskimi reklamami produktów konsumpcyjnych pojawiające się w *Rewizji osobistej* Andrzeja Kostenki i Witolda Leszczyńskiego, dosztukowane po latach ujęcia Warszawy towarzyszące głosowi z offu w zmontowanej dopiero w 1987 roku wersji filmu Andrzeja Żuławskiego

Na srebrnym globie (wymuszone wprawdzie lukami w materiale właściwego filmu, powstałymi na skutek przerwania produkcji, ale przecież można wyobrazić sobie inne sposoby ominięcia tego problemu, a zwłaszcza pominięcie osobistego komponentu komentarza).

Z lat osiemdziesiątych pochodzi również wzorcowa dla tego typu eseistycznego wzbogacenia fikcyjnego materiału sekwencja montażowa towarzysząca wyjściu protagonisty *Fortu 13* (1984) Grzegorza Królikiewicza z podziemi tytułowej fortecy, oddająca natłok wrażeń zmysłowych po ustaniu długotrwałej depriwacji sensorycznej. Po wielu miesiącach spędzonych w ciemności i samotności po raz pierwszy ujrzał on świat zewnętrzny, szybki montaż różnych materiałów wizualnych (zdjęć z epoki, wizualizacji procesów fizjologicznych, fragmentów dzieł malarskich, ale także abstrakcyjnej gry kolorów) tworzy zaś swego rodzaju eseistyczny kolaż, wieńczący film i prezentujący na poziomie dyskursywnym wrażenia emocjonalne bohatera – chaos, rozbiecie i wszechobecność niepowiązanych ze sobą obrazów.

Wszystkie wymienione powyżej przykłady – niezależnie od ich wewnętrznego zróżnicowania – stanowią swego rodzaju ucieczkę od fikcjonalności i kojarzonego z nią maskowania instancji nadawczej, podporządkowania struktury wymogom dramaturgii oraz skupienia na postaciach i ich perypetiach zamiast na myślach bądź pojęciach. Możemy jednak wyobrazić sobie też trajektorię przeciwną, czyli wykorzystanie eseistycznej strategii do przekroczenia ograniczeń klasycznego kina dokumentalnego, z jego (niemożliwym ostatecznie do spełnienia) przymusem naturalności, faktografii i rejestracji. Wówczas twórca także stara się stworzyć dyskursywną i niejednoznacznie strukturę, niepodyktowaną chronologią ani logiką opowieści, ale tworzącą mozaikę faktów, punktów widzenia, materiałów różnego pochodzenia, które zamiast tematu oraz faktografii uprzywilejowują instancję autorską oraz formę dzieła. Nie bez powodu do klasyki eseju filmowego zalicza się przeważnie niefikcjonalne dzieła Chrisa Markera (André Bazin w 1958 roku wprost nazwał jego *List z Syberii* [*Lettre de Sibérie*] esejem, „pojmwany tak samo jak w literaturze”)¹⁰

¹⁰ A. Bazin, *Bazin on Marker*, trans. D. Kehr, w: *Essays on Essay Film*, eds. N. M. Alter, T. Corrigan, Columbia University Press, New York 2017, s. 103.

czy Alaina Resnais'go, Hans Richter, jako pierwszy opisując ten koncept, rozumiał zaś go jako specyficzną formę dokumentalistyki, nieskrępowaną jednak wymogami ścisłej rejestracji zastanej rzeczywistości¹¹. Spełnienie tych postulatów odnajdziemy również w polskim kinie lat siedemdziesiątych pod postacią zjawiska, które w literaturze przedmiotu często określa się mianem dokumentu kreacyjnego. Ten ciężko definiowalny „gatunek paradoksalny”¹² (co sugeruje już termin) sytuuje się między dokumentem a fabułą, przeważnie łącząc inscenizację z autentyczną rejestracją, jego układ wynika zaś raczej z logiki skojarzeń i porządku wyvodu niż z chronologii.

Przykładami tego typu eseistyki mogą być filmy Wojciecha Wiszniewskiego, Bogdana Dziworskiego bądź Grzegorza Królikiewicza – najczęściej realizowane w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych lub tamtejszym Studiu Małych Form Se-Ma-For. Konstruowali oni autorską wypowiedź z różnego typu materiałów, w kreacyjny sposób korzystając z materiałów archiwalnych, wywiadów, komentarza z offu, elementów fikcyjnych i ekspresyjnej, nieprzezroczystej warstwy wizualnej. Tadeusz Lubelski wprost pisze o Wojciechu Wiszniewskim, że „po portretach przodowników pracy z epoki stalinowskiej reżyser wypracował formułę syntetycznego eseju, zderzając tradycję z obrazem współczesności”¹³.

Różnorodność przywołanych przykładów przypomina, że esej (nie tylko filmowy) z natury jest zjawiskiem trudno definiowalnym. Jak pisze bowiem badacz tego fenomenu, przypominając jego francuski źródłosłów:

Kino eseistyczne zwykło się więc utożsamiać z zacieraniem granic między fikcją i dokumentem, naciskiem na dyskurs i sięganiem po techniki określane mianem brechtowskich. [...] Ostatecznie jednak konkluzja pozostaje taka, że każdy pojedynczy eseistyczny tekst filmowy

¹¹ H. Richter, *The Film Essay. A New Type of Documentary Film*, trans. M. P. Alter, w: tamże, s. 91–92.

¹² Zob. S. Czyżewski, *Dokument kreacyjny – gatunek paradoksalny*, w: *Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 196–206.

¹³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, s. 372.

generuje swoją własną poetykę. Esej jest bowiem próbą (fr. *essai*) polegającą na skrajnie subiektywnym podejmowaniu zagadnienia, mierzeniu się z nim w kategoriach osobistego doświadczenia odzwierciedlonego w stylistycznych idiosynkrazjach¹⁴.

Podobnie trudno sprowadzać do jednego mianownika funkcje filmowego eseju, wykorzystywanego w celach estetycznych, politycznych czy filozoficznych. Tym, co jednoczy różne odmiany kinowej eseistyki, jest przypomniana przez Wach koncepcja „antagonistycznego realizmu” Alexandra Klugego, w myśl której esej jako forma dyskursywna stawia na luki poznawcze, odsłania warsztat filmowca i dzięki tej otwartości i niedookreśloności pozwala na emancypację pasywnego widza oraz wytworzenie sytuacji dialogu, w której odbiorca jest współtwórcą znaczeń¹⁵. W tym ujęciu eseistyka jest szansą na wyzwolenie od sztywnych narracji i jednoznaczności sensów na rzecz swobodniejszej gry znaczeń, dopełniającej rozproszenie i sprzeciw względem systematyzacji wyrażający się w późnym stylu.

Drugim obok eseju filmowego *quasi*-gatunkiem typowym dla późnego modernizmu jest formuła „podróży mentalnej” (*mental journey*). W miarę jak rośnie zainteresowanie formą i skupienie na tym, co subiektywne, internalizacji zostaje poddany najważniejszy dla kina – także modernistycznego – motyw podróży w poszukiwaniu samego siebie. O ile więc w kinie klasycznym (a do pewnego momentu nierzadko również modernistycznym) podróż ta odbywa się na płaszczyźnie fizycznej, o tyle późny modernizm przedstawia podróż myśli, wspomnień lub wyobrażeń. Zastępuje ona przy tym charakterystyczną dla poprzedniego okresu balladę/przechadzkę, portretującą najczęściej swobodne błąkanie się bohaterów, tak jak np. w *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna albo w *Rysopisie* Jerzego Skolimowskiego. Ich bohaterowie przemieszczali się w przestrzeni, ale prawdziwy wymiar ich wędrówki miał charakter emocjonalny i egzystencjalny.

¹⁴ B. Zając, dz. cyt., s. 100.

¹⁵ M. Wach, dz. cyt., s. 265.

Formuła podróży mentalnej intensyfikuje to założenie, wprowadzając wymiar czasu oraz imaginacji, które stają się prawdziwą przestrzenią wyprawy w głąb samego siebie. Doskonale widać to na przykładzie *Jak daleko stąd, jak blisko*, które bezpośrednio wyrasta z tradycji ballady/przechadzki, portretując bohatera krążącego po mieście, odwiedzającego znajome miejsca i postaci, ale jego podróż po współczesnej Warszawie zamienia się w istocie w podróż po własnych wspomnieniach, w których może on skonfrontować się z własnymi wyborami, utraconymi szansami i nieżyjącymi ludźmi („Mamo, ja wyruszyłem – tak jak ty – w daleką drogę. Trochę w przeszłość, trochę w przyszłość” – mówi narrator). Skojarzeniowy montaż, wariantowość niektórych wydarzeń, zawieszenie logiki przestrzennej lub czasowej oraz przemieszanie subiektywnych i obiektywnych postrzeżeń sprawiają, że wytwarza się „przepływ mentalnych obrazów i skojarzeń, biegnących przez różne warstwy czasu i obszary świadomości”¹⁶. Film ten stanowi też kulminację zainteresowania Konwickiego pracą pamięci, która – jak twierdzą liczni badacze – stanowi główne tworzywo i przedmiot namysłu tego artysty¹⁷.

W tym sensie dzieło Konwickiego zbliża się do innych klasycznych przykładów filmów o podróży mentalnej, takich jak *Zeszłego roku w Marienbadzie* Resnais’go, *Osiem i pół* Felliniego czy *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego, które także zgłębiają mechanizmy funkcjonowania pamięci, wpływu przeszłości na teraźniejszość oraz świadomość. András Bálint Kovács tak opisuje ten *quasi*-gatunek:

Modernistyczna formuła podróży mentalnej różni się od tradycyjnych sposobów przedstawiania przeszłości lub wyobrażeń tym, że różne warstwy czasowe zazwyczaj nakładają się na siebie i są trudne do rozdzielania, co oznacza, że narracyjne połączenia pomiędzy nimi są rozmyte. Łączą je raczej pewne tematy i motywy niż racjonalne czasoprzestrzenne relacje. W tym gatunku retrospekcje lub obrazy pochodzące

¹⁶ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 128.

¹⁷ Zob. M. Malisz, *Tradycja i nostalgia. O filmowej twórczości Tadeusza Konwickiego*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005, s. 96.

z wyobraźni bohaterów nie służą wcale lepszemu zrozumieniu fabuły i narracji przez widza. Tak jak celem filmu drogi jest eksploracja fizycznego i społecznego otoczenia jednego lub kilku bohaterów, tak celem filmów o podróży mentalnej jest eksploracja „mentalnego otoczenia” protagonisty¹⁸.

Drugą sztandarową realizacją tej formuły w polskim kinie jest oczywiście *Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa, którego protagonista także odbywa własną mentalną podróż, zgodnie z logiką snu wiodącą go ku kolejnym, mieszającym się ze sobą i ulegającym zniekształceniu wspomnieniom z dzieciństwa. Istnieją jednak również dzieła, w których obecność elementów podróży mentalnej jest mniej oczywista lub ogranicza się do poszczególnych sekwencji – tak możemy wszak przeczytać finał *Trzeciej części nocy*, kiedy bohater, przez cały film męczony gorączką, majakami i stanami lękowymi, doznaje całkowitego załamania i wizyjne obrazy, w tym wspomnienia śmierci najbliższej rodziny, zaczynają wypierać rzeczywistość. Innego rodzaju znakiem mentalnej podróży, polegającym na wprowadzeniu niesygnalizowanych scen, których status jako retrospekcji bądź wyobrażeń nie zostaje rozstrzygnięty, są *Rekolekcje* Witolda Leszczyńskiego, w których m.in. leżący na plaży bohater wyobraża sobie śmierć z ręki byłej żony. Wszystkie te przykłady wskazują na charakterystyczne dla późnego stylu zwrócenie ku przeszłości oraz wyobraźni, swego rodzaju zniechęcenie teraźniejszością i realnością, rozbijające harmonijną spójność mimetycznej reprezentacji.

W tym sensie oba te późnomodernistyczne gatunki – pozornie przeciwstawne (podróż mentalna zgłębia wszakże subiektywne, psychologicznie potraktowane stany bohatera, tymczasem esej przeważnie traktuje postać przedmiotowo, jako część konstruowanego różnymi środkami dyskursu) – w istocie służą podobnym celom. Oba odchodzą od realizmu oraz mimetyzmu i proponują strukturę nieliniarną – meandrującą i poszukującą, w której mogą wybrzmieć bardziej skojarzeniowe i swobodne sposoby łączenia materiału, tworzenia narracji i budowania sensów. Oba odsłaniają pęknięcia filmo-

¹⁸ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 103.

wego świata, nie wierząc już w możliwość opowiadania jednoznacznych, uporządkowanych historii.

Do wewnątrz – surrealizm, subiektywizm, autotematyzm

*Ja ci tego nie umiem opowiedzieć,
ja ci to muszę zatańczyć!
Diabeł, reż. Andrzej Żuławski*

Podstawową dla późnego modernizmu cechą, wypływającą poniekąd z opisanej powyżej rozczłonkowanej narracji, ale przekładającą się także na sferę plastyczną oraz tematyczną dzieła, jest jego kreacyjny, antyrealistyczny charakter. Skoro późna faza modernizmu stanowi z wielokrotnienie lub nawet zmanierowanie wszystkich głównych cech tej formacji kulturowej, to powinna ona ujawniać się też w paradygmatycznym rozdziwieniu między kinem realistycznym a modernistycznym, którego apogeum przypada na lata siedemdziesiąte.

Przypomnijmy, że już opisany w pierwszej części polski modernizm lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zrywał z klasycystycznym mimetyzmem, odchodząc od formalnej przezroczystości czy skupienia na tle społeczno-ekonomicznym na rzecz subiektywnej, jednostkowej perspektywy egzystencjalnej. Pozostawał on jednak zazwyczaj względnie realistyczny na poziomie konstrukcji świata przedstawionego (przeważnie współczesnego) i psychologii postaci, komplikując je co najwyżej za pomocą bardziej konceptualnej formy i nietypowej narracji. Elementy subiektywne były wprowadzane przeważnie w sposób czytelny, nie zaburzając wiarygodności filmowej diegezy i powodując co najwyżej chwilową dezorientację (jak sny Rumszy w *Zimowym zmierzchu*, ujęcia z punktu widzenia bohaterów w *Matce Joannie od Aniołów* czy zaburzenia perspektywy w filmach Jerzego Skolimowskiego).

Kino modernistyczne lat siedemdziesiątych znacząco komplikuje swój stosunek do rzeczywistości – pogłębiając zwątpienie w rejestrycyjne możliwości medium, zaczyna coraz bardziej kierować

się ku życiu wewnętrznemu bohaterów, daleko posuniętej stylizacji i zaburzeniom logiki świata przedstawionego. W filmach, takich jak *Trzecia część nocy*, *Jak daleko stąd, jak blisko* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*, nie jesteśmy już w stanie odróżnić jawy od snu, wspomnienia od teraźniejszości czy wyobrażenia od rzeczywistości. Wykreowana w nich rzeczywistość (przeważnie historyczna, tym bardziej więc niecodzienna) niejednokrotnie jawi się jako halucynacja bądź oniryczna projekcja, w której zaciera się podział na to, co subiektywne i obiektywne. Coraz częściej zapełniają ją widma (*Wesele*, il. 12), postaci ze wspomnień (*Jak daleko stąd, jak blisko*, il. 13) lub folklorystycznych wierzeń (*Dolina Issy*, il. 14), mroczni demiurgowie (*Diabeł*) czy człekopodobne konstrukty (*Golem*, il. 15). Co istotne, ten zwrot w kierunku nie- lub też nadrealności nie oznacza ukłonu w kierunku popularnych konwencji filmowej fantastyki, wraz z jej skłonnością do widowiskowej przygodowości i mimo wszystko realistycznym (gdyż zobiektywizowanym, a nie subiektywnym) sposobem prezentacji nadprzyrodzonych istot i wydarzeń.

Oczywiście zwiastuny onirycznej poetyki w polskim kinie pojawiają się już w latach sześćdziesiątych w takich filmach, jak *Rękoпис znaleziony w Saragossie*, *Salto* czy *Ręce do góry*, jednak jej rozkwit następuje dopiero na początku następczej dekady. Sebastian Jagielski, identyfikując w polskim kinie lat siedemdziesiątych nurt „poetyki onirycznej (surrealizmem podszytej)”¹⁹, zwraca uwagę na to, że silne w tym okresie inspiracje oniryzmem i kreatywnym potencjałem kina przejawiają się nie tylko w dziełach, lecz także w dyskursie krytycznym: „[...] to zresztą okres, gdy ukazuje się polskie tłumaczenie słynnej książki Edgara Morin *Kino i wyobrażenia*, wydane zostaje *Kino Pasoliniego* Jerzego Kossaka z wyborem esejów włoskiego artysty (z *Kinem poetyckim* włącznie), a Konrad Eberhardt publikuje tom szkiców *Film jest snem*”²⁰. To również czas w historii myśli filmowej, w którym strukturalistyczno-semiotyczne zainteresowania lat sześćdziesiątych ustępują miejsca psychoanalizie, eksponującej rolę tego,

¹⁹ Zob. S. Jagielski, *Polska: nie tylko Kino Moralnego Niepokoju*, w: *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 1192–1199.

²⁰ Tamże, s. 1192.



Ilustracje 12–15. Nierealne postaci późnego modernizmu

co nieświadome. Eberhardt, jak zwykle najbardziej trzymający rękę na pulsie, już w poprzedzającej wspomnianą wyżej książkę recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* dowodził onirycznego potencjału medium filmowego, pisząc, że „ma on przewagę nad snem literackim, gdyż na ekranie, podobnie jak we śnie, rzeczy nieobecne, bądź dawno już nieistniejące, przejawiają się w sposób bezpośredni, w czasie teraźniejszym; owo miasto Schulza, dawno zaginione, widzimy na ekranie właśnie jak we śnie, przy tym jego zjawiskowość uderza nas równie silnie, jak i jego obecność”²¹.

Sen nie jest przy tym wyłącznie materia, ale także tematem filmu Hasa, w którym stanowi on sposób na oszukanie czasu, zamrożenie go – choć w zniekształconej, płynnej formie – we wspomnieniu. Marzenia senne są namacalne i obecne do tego stopnia, że główny bohater zostaje nawet skazany za nie na więzienie. „Nie odpowiadam za swoje sny” – broni się. Postrzeganie kina jako z natury onirycznego wprost ujawnia się też w *Golemie* Piotra Szulkina, w którym tytułowy bohater – sztuczny człowiek o nazwisku Pernat – zostaje zaprowadzony do „kościółka przemienienia”, którym okazuje się kino. „Tylko tu możesz wypowiedzieć się ze swoich snów” – dowiaduje się. Do filmu Szulkina element niezwykłości wprowadzają bowiem nie tylko futurystyczny, postapokaliptyczny *setting*, lecz także surrealistyczno-oniryczne tropy – Pernat zauważa, że okiennice pobliskiego budynku same zamykają się i otwierają gwałtownie, na ulicy mijają orkiestrę ćwiczącą w miejscu krok marszowy, od sąsiada dostaje chodzący do tyłu zegarek, wreszcie spotyka „przodownika snu”, który nie jest w stanie osiągnąć leżącego pół metra od niego kasku. Próbę wiarygodnego przedstawienia świata po wojnie nuklearnej zastępuje tajemnicza rzeczywistość, której naturę i status trudno rozszyfrować.

Jeszcze bardziej płynna i nieuporządkowana jest rzeczywistość pozostałych wymienionych już dzieł. O świecie *Sanatorium* Sebastian Jagielski pisze, że „nie obowiązują tu żadne zasady: dorosły Józef (Jan Nowicki) okazuje się właściwie dzieckiem, a żydowskie miasteczko przeistacza się w monarchię austro-węgierską, ta z kolei

²¹ K. Eberhardt, *Sny sprzed potopu*, „Kino” 1973, nr 12, s. 18.

w egzotyczne krainy. Wszystko się przenika, zlewa i nie jest sobą²². Fantastyczne światy – bliższe w swojej poetyce baśni lub legendzie niż onirycznej halucynacji – pojawiają się także w ostatnich, mniej udanych filmach tego reżysera, czyli *Osobistym pamiętniku grzesznika... przez niego samego spisany* (1985) oraz *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* (1988). Jeśli jednak wykreowany przez Hasa świat ma cechy snu, to filmy Andrzeja Żuławskiego przypominają raczej koszmary, w których pojawiają się wizyjne sceny, różni bohaterowie mogą mieć te same twarze, diabły przybierają postać obcych agentów (*Diabeł*), a wspomnienia pomordowanej rodziny prześladują bohatera miotającego się po Lwowie czasów drugiej wojny światowej (*Trzecia część nocy*).

O ile we wspomnianych wyżej filmach Szulkina, Hasa i Żuławskiego cała filmowa rzeczywistość jest poddana daleko idącym zniekształceniom, rozwijając się na podobieństwo snu, o tyle w niektórych późnomodernistycznych filmach oniryczny bądź fantastyczny naddatek pojawia się w formie ingerencji w rzeczywistość pozornie oswojoną i uporządkowaną. Dzieje się tak np., gdy wyobraźnia zaczyna powoli górować nad rzeczywistością, tak jak w *Pałacu* (1980) Tadeusza Junaka, gdzie chłop wprowadzający się do opuszczonego tytułowego budynku zaczyna wyobrażać sobie siebie jako pana na włościach, albo w *Palcu bożym* (1972) Antoniego Krauzego, pozornie realistycznym dramacie o porażkach wrażliwego młodzieńca marzącego o karierze aktorskiej, z czasem przechylającego się jednak być może na stronę szaleństwa. Kreacyjne sceny, które okazują się snami lub wyobrażeniami bohatera, poczucie odrealnienia wkraczające często za pomocą niepokojącej muzyki, wreszcie objawy szaleństwa kwestionują realistyczny status debiutu Krauzego. Nieco podobny proces – wkraczania subiektywnych stanów mentalnych w portretowaną w filmie codzienność – zachodzi w *Jak daleko stąd, jak blisko*, w którym sceneria współczesnej Warszawy z czasem przemienia się w scenę dla mentalnych peregrynacji głównego bohatera, którego wspomnienia zaczynają mieszać się z teraźniejszością, przywołując do życia dawno niewidziane, niejednokrot-

²² S. Jagielski, dz. cyt., s. 1199.

nie martwe, osoby i sytuacje z przeszłości. Na nieco podobnej zasadzie – jako odpowiedzi na marzenia i lęki bohaterów – widma i wizje zaczynają nawiedzać bronowicką chatę w *Weselu* Andrzeja Wajdy, sprawiając, że zaczyna ona tracić realne kontury i czasoprzestrzenny porządek. Wywiedzione z ludowych wierzeń widma ingerują także w świat przedwojennej Wileńszczyzny, wiarygodnie odtworzony przez Konwickiego w *Dolinie Issy*, a romantyczna niezwykłość, łącząca pogańskie rytuały z wizyjno-ekstатыcznym katolicyzmem, stanowi oczywistą podstawę zrealizowanej przez niego *Lawy. Opowieści o „Dziadach” Adama Mickiewicza*.

Co szczególnie istotne, we wszystkich powyższych filmach oniryczny lub fantastyczny element stanowi nie tyle widowiskową atrakcję czy część gatunkowej konwencji, ile raczej oryginalny sposób na daleko posuniętą subiektywizację świata przedstawionego. We wszystkich przywołanych powyżej filmach narracja oddaje stany wewnętrzne bohaterów, stanowiąc próbę zarysowania psychologicznej i emocjonalnej perspektywy jednostki – płynności i impresyjności pamięci u Konwickiego oraz Hasa czy zbiorowej świadomości narodu u Wajdy, w którego *Weselu* widma pojawiają się wraz z narastającym upojeniem alkoholowym uczestników tytułowego przyjęcia, podsycającym fantazje i majaki biesiadników. Także upiorna, bliska konwencji horroru rzeczywistość *Trzeciej części nocy* stanowi projekcję stanów Michała, ogarniętego gorączką od karmienia wszy w Instytucie Weigla i straumatyzowanego jako świadka śmierci własnej żony i dziecka. Wojna jawi mu się jako koszmarny chaos, czas upadku wszelkich praw i piękna – i tak też zostaje zaprezentowana na ekranie. Polscy twórcy późnomodernistyczni, kierując się ku surrealizmowi, z jednej strony uderzają w postsołwieceniowy racjonalizm i obiektywizm, z drugiej zaś badają możliwości kina w zgłębianiu subiektywnej percepcji i skomplikowanych stanów psychicznych portretowanych postaci. W ten sposób w centrum ich rozważań staje problem świadomości, dostępu do rzeczywistości fizycznej i mentalnej oraz reprezentacji jej w sztuce.

Ten swoisty proces odrealnienia i subiektywizacji dokonuje się przede wszystkim na poziomie formy i dotyczy prawie każdej sfery dzieła – plastyki obrazu (przeważnie konceptualnej w postęgiwa-

niu się barwą, kompozycją kadru czy oświetleniem), montażu (niejednokrotnie nielinearnego, rozbijającego spójność opowiadania), kreowania nastroju (w wielu wypadkach ważniejszego od prezentowanych zdarzeń), a nawet gry aktorskiej (często nienaturalnej, nadmiernie ekspresyjnej lub przeciwnie – celowo powściągliwej). Dotyczy on więc także filmów realistycznych na poziomie fabuły, ale mimetyzm zastępujących daleko posuniętą defamiliaryzacją i deformacją świata przedstawionego oraz sposobu jego konstruowania za pomocą środków stylistycznych.

W nurt ten wpisują się np. filmy Ryszarda Czecha, na poziomie referencyjnym realistyczne i w dodatku podejmujące istotne społecznie problemy, jak np. wykluczenie osób starszych (*Zofia*, 1976) czy konflikt między tradycją a nowoczesnością na wsi (*Płomienie*, 1978). Wrażliwość autora została jednak ukształtowana przez pracę animatora, z zasady posługującego się większą umownością i rolą strony plastycznej dzieła. Jako doceniony twórca takich animacji, jak *Syn* (1970) bądź *Apel* (1971), rozwinął on swój charakterystyczny ekspresyjny styl i mroczną, egzystencjalną tematykę, zanim zaczął realizować filmy aktorskie. W tych ostatnich również widać prymat plastyki (z ekspresyjnymi zdjęciami i nienaturalnym oświetleniem na czele), a także skupienie na warstwie psychologiczno-egzystencjalnej bohaterów, górującej nad fabularnymi perypetiami. Najbardziej udanym filmem Czecha pozostaje *Zofia*, w której historia starszej, osamotnionej i odrzuconej przez rodzinę kobiety zostaje opowiedziana w bardzo konceptualny sposób – za pomocą utrzymanych w niskim kluczu zdjęć Czesława Świrty, ekspresyjnego, kontrolnego światła, eliptycznej narracji (rozrywanej takimi wtrąceniami, jak symboliczna sekwencja otwierająca czy wpleciony w film występ Czesława Niemena), i przy oszczędnej grze aktorskiej (tytułowa bohaterka wypowiada w całym filmie zaledwie kilka zdań). Wszystkie te chwytły podkreślają alienację i rosnącą rozpacz protagonistki, której odbiciem staje się forma filmu Czecha, przepuszczająca realistyczny temat przez modernistyczną wrażliwość autora.

Twórcą najbardziej radykalnym i konsekwentnym w swoim dążeniu do odrealnienia rzeczywistości przy użyciu środków formalnych (ale przy jednoczesnym zachowaniu wiarygodności świata przedsta-

wionego) był bez wątpienia Grzegorz Królikiewicz. To także jeden z najbardziej samoświadomych pod względem teoretycznym reżyserów – jeszcze zanim powstał jego debiutancki film *Na wylot*, opracował on własną metodę, prezentowaną w cyklu publikowanych w prasie artykułów i wywiadów. Jej *clou* stanowiła idea „inscenizacji demokratycznej”, którą przeciwstawiał „apodyktycznemu” charakterowi kina głównego nurtu, usypiającego uwagę widza i narzucającego z góry przewidziane sensy, prezentując mu wydarzenia jednoznaczne i niewymagające poznawczego wysiłku. Proponowana przez niego metoda „demokratyzacji” filmowej formy polegała na otwarciu dzieła na wieloznaczność i różne interpretacje, tak aby widz miał większą dowolność w tworzeniu filmowych znaczeń. Wymaga ona jednak większego zaangażowania i współuczestnictwa widza:

Inscenizacja apodyktyczna [...] tłumaczy agresywnie i – w swoim przekonaniu – do końca. Inscenizacja demokratyczna stosuje relatywizm akcentów, nie dopowiada do końca, każe domyślać się. [...] Te brakujące człony opisu – powołane przez mechanizm figur stylistycznych – powstają w mojej wyobraźni²³.

Podstawowym jego narzędziem stały się więc środki wyrazu rozbijające spójność i jednoznaczność narracji – nietypowe, często dezorientujące ustawienia kamery (w tym np. do góry nogami albo w taki sposób, że większość ekranu zostaje przesłonięta przez znajdującą się na pierwszym planie przeszkodę, il. 16–18), wielkie zbliżenia, niepozwalające na rozeznanie się w sytuacji przestrzennej danej sceny (il. 19), nietypowe ruchy kamery (np. wokół własnej osi, il. 20), manipulacja materiałem (np. przez spowolnienie go) czy bardzo bogate i przemyślane użycie warstwy dźwiękowej oraz przestrzeni pozakadrowej (czego słynnym przykładem stała się zwłaszcza scena morderstwa w *Na wylot*, il. 21), aktywizujących uwagę widza.

²³ G. Królikiewicz, *Off, czyli hipnoza kina*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury oraz Łódzki Dom Kultury, Warszawa–Łódź 1992, s. 16.



Ilustracje 16–21. Modernistyczne odrealnienie percepcji – *Na wylot*

W twórczości Królikiewicza z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych można dostrzec przy tym znaczącą ewolucję zastosowania tych środków. W *Na wylot* korespondują one wprawdzie z poczuciem alienacji i dezorientacji moralnej portretowanych bohaterów, ale jednocześnie dystansują się od nich, wyrażając bliżej niesprecyzowany, zewnętrzny względem nich punkt widzenia. Motywacja dla poszczególnych chwytów i decyzji artystycznych pozostaje tu na poziomie formy, niejako w oderwaniu od poczynań protagonistów i ich świadomości. Zmienia się to stopniowo w następnych filmach Królikiewicza, w których stosowane zabiegi formalne coraz częściej stanowią formę subiektywizacji, oddając nienaturalne stany psychiczne prezentowanych postaci. Psychologizacji formy w *Tańczącym jastrzębiu* doszukiwał się Tadeusz Lubelski, pisząc, że „całą historię swego życia główny bohater, Michał Toporny, opowiada z perspektywy własnej śmierci, narracja jest więc prowadzona w konwulsyjnym, gorączkowym rytmie”²⁴. Bez wątpienia subiektywny charakter ma także *Fort 13*, w którym w miarę trwania filmu zaczynają dominować wizje zaszypanego przez wiele miesięcy pod ziemią i powoli tracącego zmysły bohatera, obrońcy tytułowego fortu przemyskiego z czasów pierwszej wojny światowej. Podobnie jako widzowie śledzimy mentalne rozchwianie młodego protagonisty *Zabicia ciotki* (1984), niepotrafiącego rozróżnić własnych fantazji od rzeczywistości. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że kino Królikiewicza, rozwijając precyzyjnie skonstruowaną metodę z początku kariery, staje się jednocześnie coraz bardziej psychologiczne, a jego forma coraz częściej i wyraźniej koresponduje z kondycją psychiczną bohaterów, zyskując wymiar subiektywny.

Wreszcie można wskazać trzecią – obok nurtu surrealistyczno-onirycznego oraz tendencji do deformacji rzeczywistości za pomocą formy oraz nastroju – stosunkowo skromną, ale także ciekawą odnogę polskiego kina późnomodernistycznego. Stanowi ją połączenie modernistycznego formalizmu z tradycją groteski rodem z teatru absurdu lub prozy Franza Kafki. W tej odmianie odrealnienie nie jest wynikiem onirycznej konstrukcji prezentowanej rzeczywistości

²⁴ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, s. 409.

lub niecodziennych stanów psychicznych bohatera, a raczej wynika z daleko posuniętego niedopowiedzenia, dyskretnej aury dziwności lub nieokreśloności sytuacji, które dryfują w kierunku satyry bądź nawet surrealizmu, ale nigdy go w pełni nie osiągają.

Wydaje się, że tego typu inspiracje stoją za powstaniem takich filmów, jak *Rewizja osobista* Witolda Leszczyńskiego i Andrzeja Kostenki czy telewizyjna *Kradzież* (1976) Piotra Andrejewa. W pierwszym z nich trójka turystów wracających z zagranicy zostaje zatrzymana na górskim przejściu granicznym, gdzie musi czekać na tytułową rewizję. Teatralność (podkreślana przez jedność czasu, miejsca i akcji oraz niewielką liczbę bohaterów) oraz postępujące odrealnienie sytuacji (bohaterowie nie mają imion, przebywają wysoko w górach, zawieszeni w niepewności między granicami dwóch państw w swoistym czyścicu społeczeństwa) wytwarzają napięcie i komplikują relacje między postaciami, które mogą zostać rozwiązane tylko przez finałową eksplozję.

O ile filmowi Leszczyńskiego i Kostenki udaje się osiągnąć beckettowską atmosferę, o tyle średniometrażowa *Kradzież* wyraźnie wykazuje tropy kafkowskie, wprowadzając nastoletniego bohatera uwikłanego w sytuację, której nie rozumie. Zostaje on bowiem niesłusznie oskarżony o kradzież kosztownego „egzometru” (w rzeczywistości przyrządu fikcyjnego) z zakładu pracy i dostaje nakaz odnalezienia go w ciągu jednego dnia pod groźbą zawiadomienia milicji. Krążąc po mieszkaniach kolegów z pracy, szuka zguby, choć nie tylko nie ma nic wspólnego z jej zniknięciem, lecz także nie wie nawet, czym ona jest. Świat, w którym się porusza, jest tajemniczy i nieprzyjazny, pełen osobliwych postaci i miejsc, finał wzmacnia zaś tylko poczucie dezorientacji – gdy zrezygnowany bohater stawia się przed oblicze dyrektora w oczekiwaniu na karę, dowiaduje się tylko, że sprawa jest już nieaktualna, gdyż „egzometr” się znalazł.

Chociaż każdy z przywołanych wyżej twórców – jak na modernistów przystało – tworzy własny język filmowy, możemy odnaleźć pewne wspólne im tendencje i środki wyrazu, służące budowaniu tej autorskiej, subiektywnej, odrealnionej perspektywy. Zwraca uwagę np. kreatywne podejście do barwy oraz światła, które bardzo rzadko są wykorzystywane w sposób naturalistyczny. Sposobami stylizacji

może być z jednej strony użycie czarno-białej taśmy (jak w *Na wylot* albo *Czułych miejscach* Andrejewa) bądź sepii (*Golem*). Większość późnomodernistycznych filmów, nawet tych kolorowych, korzysta z ograniczonej tonacji barwnej i mrocznej, ciemnej plastyki obrazu, korespondującej z właściwym temu nurtowi pesymizmem. W filmach z kolei, które przełamują tę tendencję, zazwyczaj także dokonuje się to za pomocą stylizacji i wyeksponowania bogatej, sztucznej kolorystyki (jak w posługujących się jaskrawymi, mocnymi barwami *Weselu*, *Sanatorium pod Klepsydrą* czy *Wojnie światów. Następnym stuleciu* [1981] Szulkina). Uzupełnia je przemyślane, często punktowe oraz kontrowe oświetlenie, dalekie zarówno od wyrafinowanych, ale bardzo skonwencjonalizowanych standardów kina klasycznego (np. oświetlenia trypunktowego), jak i modnego w latach siedemdziesiątych naturalistycznego mimetyzmu (przejawiającego się w częstym kręceniu w plenerze, przy użyciu zastanego oświetlenia).

Częścią charakterystycznej strony plastycznej omawianych dzieł są także optyczne zaburzenia obrazu, uzyskiwane przeważnie dzięki zastosowaniu nietypowej perspektywy (np. ulubionych przez Żuławskiego, ale wykorzystywanych też w wielu innych filmach z tego okresu obiektywów szerokokątnych), oraz wymyślnych ustawień i ruchów kamery. Czasem wyeksponowana zostaje rola ujęć z punktu widzenia danej postaci (POV), tak jak np. w *Na srebrnym globie*, którego długie partie stanowią pierwszoosobowy wideodziennik jednego z protagonistów. Można powiedzieć, że walory estetyczno-formalne przeważają często w tych filmach nad walorami informacyjnymi, związanymi z fabularną progresją, konstytuując podmiotowy charakter dzieła filmowego, zdradzającego swoją indywidualną tożsamość, niedającą się sprowadzić do zawartej w nim anegdoty. Wprowadzany i rozwijany na różne sposoby subiektywizm opowiadania jawi się w tym kontekście nie tylko jako próba oddania indywidualnej perspektywy bohatera, przez którego stany mentalne filtrujemy obserwowaną rzeczywistość, ale także zaznaczenie autorskiej perspektywy twórcy, który za pomocą nieprzezroczystej formy proponuje własne spojrzenie na rzeczywistość oraz filmową materię.

Autotematyzm

Przeświadczenie o tym, że wymyślna, konceptualna strona formalna dzieła kieruje uwagę także na instancję nadawczą, czyli autora dzieła (zarówno wyobrazonego, wewnątrztekstowego dyspozytora obrazów, jak i rzeczywistych jego realizatorów), pozwala wprowadzić istotne dla omawianej formacji pojęcie autotematyzmu. Samozwrotność dzieła została już kilkakrotnie w toku prezentowanego wywodu wspomniana jako istotny komponent nowoczesnej sztuki, warto więc rozwinąć ten wątek w odniesieniu do polskiego kina lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Bogata literatura dotycząca zjawiska autotematyzmu – albo inaczej (auto)refleksywności – opisuje wiele możliwych wariantów, motywacji i sposobów rozumienia oraz stosowania tego chwytu²⁵, wydaje się jednak, że możemy wyróżnić dwie ogólne jego odmiany. W szerszym rozumieniu autotematyzm może oznaczać wszystkie zabiegi i elementy dzieła kierujące uwagę i refleksję odbiorcy ku samemu medium – jego cechom charakterystycznym, możliwościom czy ograniczeniom, sposobowi prezentacji treści, kwestii stylu bądź parametrom technicznym. Występuje on zawsze, gdy warstwa formalna filmu staje się nieprzezroczysta, przekracza funkcję referencyjną i zmusza odbiorcę do dostrzeżenia zabiegów stylistycznych i decyzji realizacyjnych twórców. Według Kovácsa „refleksywność dojrzałego modernizmu nie oznacza prostej samozwrotności, ale także fundamentalnie krytyczne podejście do medium, w którym się ona realizuje”²⁶. Skoro modernizm polega na świadomym i krytycznym zgłębianiu specyfiki danego medium, to do pewnego stopnia każde dzieło modernistyczne jest autotematyczne, gdyż eksponując warstwę formalną, zachęca do namysłu nad jej funkcjami oraz sposobami wykorzystania.

Wystarczy porównać, jak polscy twórcy omawianego okresu podkreślali wagę wyborów stylistycznych dla uwidocznienia obecności kamery w dziele. W wywiadach chętnie odwołują się do jej funkcji, zwracając uwagę na ruch, dobór perspektywy czy punktu

²⁵ Zob. R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From "Don Quixote" to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992.

²⁶ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 225.

widzenia. Grzegorz Królikiewicz o *Na wylot*: „Kamera ma pełną autonomię, pracuje samodzielnie, posiada własny rytm, ma zmienną odległość, jak gdyby zmienną czujność. [...] Kamera, w powracającym rytmie panoram, żyje własnym życiem niezgodnym zupełnie z rytmem działań aktorów”²⁷. Piotr Andrejew o *Kradzieży*: „Kamera w tym filmie jest podmiotem opowiadania i zagląda przez drzwi, śledzi, podgląda. Jest to bardzo konsekwentnie robione przez cały film”²⁸. Andrzej Żuławski o *Trzeciej części nocy*: „Kamera jest jednym z bohaterów filmu. Przecież nie czym innym się to robi, nie kto inny patrzy, nie co innego patrzy, jak kamera. Kamera jest absolutnie jednym z aktorów. Jak pan pisze, że gra Małgorzata Braunek i Leszek Teleszyński, to trzeba jeszcze dodać: gra kamera, czyli to oko, które jak gdyby nie tyle obserwuje, ile tworzy”²⁹.

Wszystkie późnomodernistyczne filmy stawiają więc dwojakiemu rodzaju problemy – z jednej strony pytają o losy bohaterów i znaczenie ich poczynań, z drugiej zaś – na płaszczyźnie autotematycznej – o możliwość i sposób kreowania (oraz postrzegania) filmowych światów za pomocą obiektywu kamery. Oglądając zatem przykładowo *Jak daleko stąd, jak blisko* możemy zapytać nie tylko o to, co przeżywa główny bohater albo szerzej – jaka jest natura wspomnień – ale także o to, w jaki sposób kino jest w stanie oddać i sportretować impresyjne procesy naszej pamięci i percepcji. Skoro kino ma naturę temporalną i przypomina sen lub wspomnienie, to wszystkie filmy o charakterze onirycznym, operujące mechanizmami pamięci bądź snu, zawierają komponent autotematyczny. Jak postaram się pokazać w następnych rozdziałach, również zainteresowanie finalnością, apokalipsą lub widmami sprawia, że późny modernizm kieruje się niejako ku samemu sobie. Podobnie Grzegorz Królikiewicz w *Na wylot* nie tylko śledzi konkretne losy małżeństwa Maliszów (skądinąd zainspirowane autentycznymi wydarzeniami) oraz ich społecz-

²⁷ S. Janicki, *Poza kadrem. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, „Kino” 1973, nr 4, s. 8.

²⁸ P. Andrejew, *Lekcje kaligrafii*, rozm. P. Marecki, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 82, s. 14.

²⁹ A. Żuławski, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, rozm. P. Kletowski, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 91.

ne i psychologiczne uwarunkowania, lecz także bada możliwości kina w zakresie formułowania znaczeń i kierowania uwagą odbiorcy przez wykorzystanie przestrzeni pozakadrowej, elips narracyjnych czy nietypowej, dezorientującej strony wizualnej dzieła.

Dodatkową autotematyczną konsekwencją stosowania tego typu nieklasycznych zabiegów stylistycznych bądź narracyjnych jest ujawnienie instancji nadawczej – zwrócenie uwagi na podmiotowość autora, jego indywidualny styl i bezpośredni wpływ na artystyczny kształt dzieła. Autorefleksywnym przedmiotem zainteresowania staje się w ten sposób już nie tylko abstrakcyjne medium czy jego możliwości wyrazu, ale też na poły tylko realna figura nadawcy, rekonstruowana na podstawie wewnątrztekstowych śladów, ale wykraczająca poza dzieło. W ten sposób autotematyzm staje się funkcją modernistycznej z ducha polityki autorskiej. Jak podsumowuje Kovács:

Refleksywność tworzy w tkance fikcji swego rodzaju wyrwę, przez którą widz może dostąpić bezpośredniego połączenia z estetycznym mechanizmem funkcjonowania dzieła. Ostatecznym celem autotematycznych chwytów jest bowiem stworzenie bezpośredniej dyskursywnej relacji pomiędzy autorem a jego odbiorcą. Za jej pomocą autor może wyrazić coś nie tylko według reguł estetycznych danego gatunku, ale także na temat tych reguł, za pomocą których dane dzieło zostało stworzone. W tym miejscu należy jednak poczynić pewne rozróżnienie. Autotematyzm to nie jest wyłącznie technika i gra z ową techniką. Modernistyczna refleksywność wywodzi się z krytyki iluzjonistycznego charakteru dzieła jako odbicia rzeczywistości³⁰.

Ten szeroki sposób rozumienia autotematyzmu w kinie można uzupełnić o węższą, znacznie bardziej dosłowną wykładnię terminu. Obejmuje ona utwory tematyzujące medium kina bezpośrednio na poziomie fabularnym – przez wprowadzenie postaci filmowców, ukazanie procesu powstawania dzieła czy szeroko pojętej kultury filmowej, w skład której mogą wchodzić widzowie, sytuacja projekcji lub różne formy recepcji. Ten wymiar autotematyzmu nie jest w żaden sposób charakterystyczny dla modernizmu i występował regu-

³⁰ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 225.

larnie zarówno w klasycznym Hollywood (czego słynnymi przykładami mogą być np. *Podróże Sullivana*, *Bulwar Zachodzącego Słońca* czy *Deszczowa piosenka*), jak i np. w rodzimym Kinie Moralnego Niepokoju (o czym świadczą choćby *Człowiek z marmuru*, *Zdjęcia próbne* oraz *Amator*)³¹. Czym więc cechuje się modernistyczny autotematyzm w tym rozumieniu?

Po pierwsze, może on oczywiście dotyczyć filmów, które i bez tego komponentu mają charakter modernistyczny, eksperymentując z formą, narracją czy sposobami subiektywizacji przekazu. W tym wypadku wątek autotematyczny może służyć wyłącznie podkreśleniu i uwypukleniu innych elementów dzieła. Tak dzieje się np. w *Zofii* Ryszarda Czecha, której główna bohaterka przypadkiem trafia na plan filmowy i zostaje wykorzystana jako statystka. Epizod ten pełni kilka różnych funkcji – na poziomie fabularnym zawiązuje jeden z głównych wątków, jakim jest znajomość Zofii z pracującym na planie Władysławem, na płaszczyźnie stylistycznej pozwala na wprowadzenie czarno-białych, ekspresyjnych zdjęć, pozorujących zarejestrowane przez wewnątrztekstową ekipę filmową materiały, a także komplikujących i urozmaicających wizualny kształt filmu, wreszcie odgrywa rolę w kształtowaniu psychologiczno-egzystencjalnej osnowy dzieła, podkreślając samotność i bezradność protagonistki, stanowiącej bezwolną figurę w rękach filmowców i doprowadzonej do płaczu całą sytuacją.

Częściej jednak w modernistycznym kinie wątki autotematyczne pojawiają się w dwóch charakterystycznych formułach – autobiograficznej manifestacji podmiotowości autora lub metafilmowej medytacji nad danym dziełem bądź kinem jako takim. Dziełem modelowym dla pierwszej z nich jest oczywiście *Osiem i pół* Federica Felliniego, na polskim gruncie zaś *Wszystko na sprzedaż* (1968) Wajdy. Stanowią one kontaminację fikcji i rzeczywistości, mniej lub bardziej zakamuflowanych faktów z biografii autora, przepracowanego w ten sposób osobiste doświadczenia. Ich celem zazwyczaj nie jest

³¹ W szerszy, systematyczny sposób różne przejawy autotematyzmu w polskim kinie przybliży Paweł Biliński w niepublikowanej pracy doktorskiej. Zob. „Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym”, Uniwersytet Gdański, Instytut Badań nad Kulturą, Gdańsk 2018.

po prostu przedstawienie kulis produkcji dzieła filmowego lub niezależnej od niego fabuły osadzonej w środowisku filmowców, ale raczej podjęcie problemu procesu twórczego i jego psychologicznych oraz egzystencjalnych uwarunkowań. Głównym tematem dzieła staje się wrażliwość autora – jego dylematy, przeciwności losu (część niej natury duchowej lub artystycznej niż np. finansowej czy politycznej) i sposoby budowania podmiotowości twórczej. To także rodzaj autotematyzmu, który kieruje uwagę na rzeczywistość pozafilmową, a jego odczytanie może zależeć od znajomości biograficznych kontekstów dzieła – rozpoznania w fikcyjnych bohaterach rzeczywistych postaci prototypowych lub dostrzeżenia odniesień do prawdziwych sytuacji z życia autora.

W latach siedemdziesiątych w sposób wzorcowy formułę tę zrealizował Witold Leszczyński w *Rekolekcjach* (1977), w których wewnętrzne rozterki autora zostały rozpisane niejako na dwie postaci – reżysera filmowego Marka i awangardowego muzyka Adama. Pierwszy z nich zaczynał karierę dekadę wcześniej jako obiecujący filmowiec, autor olśniewającego, powszechnie podziwianego debiutu i rozczarowującego drugiego dzieła (ku autobiograficznemu odczytaniu postaci jednoznacznie kierują wplecione w tkankę filmu fragmenty z *Żywota Mateusza* oraz *Rewizji osobistej*, czyli rzeczywistych utworów Leszczyńskiego), dziś jest zaś drugorzędnym realizatorem telewizyjnym, pamiętanym ze względu na osiągnięcia sprzed lat i skrywającym marzenie o nowym arcydziele pod pozą cynizmu i wygodnictwa. Jego przeciwieństwem jest Adam, który zaczynał karierę od barowych chałtur, które jednak porzucił na rzecz wierności własnej artystycznej wizji, zyskując uznanie dopiero po latach wyrzeczeń i wytrwałości. Zestawiając ze sobą obie postaci, Leszczyński stworzył osobisty moralitet na temat artystycznej niezależności, posługując się nie tylko autotematyczną intertekstualnością, lecz także innymi typowo modernistycznymi chwytami, wprowadzając do narracji sceny wizyjne (np. wyobrażoną scenę zaszytletowania głównego bohatera przez byłą żonę), niesygnalizowane elipsy i retrospekcje oraz inne materiały filmowe (zarówno wewnątrztekstowe fragmenty dokumentu Marka, jak i wspomniane sceny z wcześniejszych dzieł reżysera). Ten rodzaj autotematyzmu „osobistego” będzie po-

wracał w polskim kinie w następnych latach w takich filmach, jak *Przyspieszenie* (1984) Zbigniewa Rebzdy czy *Historia niemoralna* (1990) Barbary Sass, w których życie bohaterów w skomplikowany sposób przeplata się z ich wspomnieniami, realizowanym filmem, a także elementami prawdziwych biografii realizatorów, tworząc wielopoziomową autotematyczną układankę.

Drugi rodzaj modernistycznego autotematyzmu jest związany z podjęciem na poziomie tematycznym dzieła właściwego tej formacji namysłu nad naturą medium oraz filmowej reprezentacji. Dzieła tego typu rzadziej koncentrują się na postaciach filmowców, autorefleksyjne odniesienia wprowadzając raczej jako jeden z wielu elementów dzieła, nadając mu jednak często szczególną wagę, tak ja np. w obnażającej dyspozytyw słynnej sekwencji otwierającej *Persony* Ingmara Bergmana bądź demaskujących fikcyjny charakter filmowego świata zabiegach powracających w filmach Godarda. Ich strategia polega zazwyczaj na deziluzji widza, wyrwaniu go ze złudzenia spójności i naturalności filmowego świata przez obnażenie lub sproblematyzowanie procesów, funkcji oraz mechanizmów tworzenia (a także przyjmowania) kinowej fikcji.

W omawianym okresie wątek ten możemy odnaleźć w *Golemie* Piotra Szulkina. Dotyczy on wspomnianej już sceny, w której kino zostaje przedstawione jako „kościół przemienienia” i miejsce spowiedzi, a więc przestrzeń *quasi*-sakralna. Z tą charakterystyką wyraźnie kłóci się wygląd owego „Cinema Palace” (il. 22), portretowanego jako tandetna ostoja konsumpcjonizmu – z jaskrawymi neonami, plakatami informującymi o wyświetlanych filmach pornograficznych i reklamą środka usypiającego wyświetlaną w ramach seansu. W ironiczny sposób zderzając sfery sacrum i profanum, Szulkin podkreśla podwójną naturę medium, służącego zarówno jako miejsce oczyszczenia i przemienienia (czyli przebudzenia), jak i konsumpcyjnej bierności (a więc uśpienia – co znaczące, przed seansem wyświetlana jest reklama środków nasennych). Jeszcze ważniejsza w kontekście autotematycznych odczytań jest późniejsza scena koncertu rockowego, na który przypadkiem trafia Pernat. Dociera nań za pomocą niezwykle długich ruchomych schodów, zaś już podczas jazdy narastają dźwięki dynamicznej muzyki i podekscytowa-

nego tłumu. Na miejscu okazuje się jednak, że wykonawca jest na sali sam, a wiwatująca publiczność pojawia się tylko na prezentujących koncert monitorach. Szulkin w charakterystyczny dla siebie sposób odsłania manipulacyjne możliwości audiowizualnego medium (zwłaszcza telewizji, której mocną krytyką stał się także jego inny film, czyli *Wojna światów. Następne stulecie*), ale też pogłębia wątpliwości co do statusu świata przedstawionego. W scenie tej pojawia się bowiem reżyser całego spektaklu (odgrywany zresztą – co znamienne – przez samego Szulkina), który poirytowany obecnością Pernata pyta zniekształconym, jakby przetworzonym przez wzmacniacz głosem: „Z jakiego filmu pan się urwał? Z jakiej taśmy?”. Słowa te, podobnie jak cała scena, podkreślają oniryczny charakter filmu, wzmacniając typowo modernistyczną niepewność co do ontologicznego statusu reprezentacji jako filmowej fikcji (il. 23).

Dziełem w sposób subtelny i wieloznaczny łączącym wszystkie wymienione autotematyczne strategie jest *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego. Ten filmowy esej stanowi prawdziwy katalog samozwrotnych środków – od opisywanej już nieprzezroczystej, zwracającej uwagę na sposób budowania znaczeń i reprezentacji strony formalnej i narracyjnej, przez łamiące filmową iluzję zwroty wprost do kamery (np. powtarzane kilka razy przez narratora zapewnienie, że za kilkadziesiąt minut zabija człowieka, odnoszące się w dodatku do czasu projekcji, a nie czasu diegetycznego) i silny komponent autobiograficzny (który w filmowej fikcji każe doszukiwać się nawiązań do realnych wydarzeń, postaci i miejsc), aż po drugoplanowy, ale niezwykle istotny wątek realizacji filmu według scenariusza Maksa – przyjaciela protagonisty, który popełnił samobójstwo. Wszystkie one wynoszą dzieło Konwickiego do poziomu metafilmowego komentarza i szczytowego dokonania modernistycznej refleksywności w polskim kinie.

Co więcej, autotematyczne obrazy ekipy filmowej z *Jak daleko stąd, jak blisko* (w której występuje m.in. operator Mieciu, co stanowi aluzję do Mieczysława Jahody, rzeczywistego autora zdjęć do filmu, il. 24–25), powtarzają się jeszcze w subtelniejszej formie w następnych dziełach Konwickiego. W *Dolinie Issy* pojawia się scena realizacji filmu o drugiej wojnie światowej, stanowiącej wszak niedopo-



Ilustracje 22–23. Autotematyczny namysł nad medium w *Golemie*



Ilustracje 24–27. Wielopoziomowy autotematyzm Konwickiego

wiedziany kataklizm, który pogrzebał przedwojenny świat ukazany w dziele na podstawie prozy Czesława Miłosza. Epizod ten wieńczy zbliżenie kamery, w której obiektywie można dostrzec odbicie twarzy Konwickiego (il. 26). W spinającym klamrę kompozycyjną finale *Lawy* zaś, gdy kreowany przez Gustawa Holoubka Poeta zapewnia, że „kto zna dobrze ówczesne wypadki, da wiarę autorowi, że sceny historyczne i charaktery osób działających skreślił sumiennie”, jego słowom towarzyszy kilkunastosekundowe ujęcie prezentujące całą ekipę filmu, wychodzącą po dniu zdjęciowym z bramy Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie. Wśród tłumu aktorów i realizatorów możemy dostrzec także Konwickiego (il. 27). Podobnie jak w *Dolinie Issy*, jego pojawienie się na ekranie staje się autorską sygnaturą, śladem podmiotowości autora, manifestującego się w dziele już nie tylko przez fikcyjne *alter ego* (jak było to zwłaszcza w *Jak daleko stąd*) czy charakterystyczny styl oraz problematykę, lecz fizyczną, nawet jeśli marginalną i łatwą do przeoczenia obecność.

Do przeszłości – ornamentalizm, ludowość, archaizm

Nakreślone powyżej zainteresowanie późnomodernistycznego kina surrealizmem, subiektywizmem i wreszcie samym medium filmowym można potraktować jako jego zwrot do wewnątrz – ku światu przeżyć wewnętrznych bohaterów, osobistej perspektywie autora, ale także ku wnętrzu kina, zgłębianego i metaforyzowanego na różne sposoby. Równoległe jednak w latach siedemdziesiątych w polskim kinie nastąpił drugi ważny zwrot, definiujący główne tendencje i kierunki poszukiwań rodzimych modernistów. Jest to zwrot ku przeszłości, obejmujący bardzo różne formuły zainteresowania tym, co minione – od precyzyjnie wyznaczonej i wiernie odtworzonej rzeczywistości historycznej po mniej lub bardziej umowną przeszłość fikcyjną, konstruowaną tyleż na podstawie faktów, co wspomnień, wierzeń bądź wyobrażeń.

W okresie dominacji powojennego modernizmu w latach sześćdziesiątych nowoczesna forma służyła opisaniu dylematów i odczuć współczesnego podmiotu, zakorzenionych przeważnie w otaczającej go rzeczywistości społecznej, politycznej i ekonomicznej – modernizującego się świata epoki masowej konsumpcji, urbanizacji i przemian obyczajowych. Stąd miejska sceneria, młodzieżowa moda i zdobycze industrialnej nowoczesności, takie jak samochody lub kino, dopełniały filmy francuskich nowofalowców, włoskich modernistów, ale też Jerzego Skolimowskiego i Dušana Makavejeva, kreślących obraz wschodnioeuropejskiej wersji powojennej modernizacji. O ile polskie kino artystyczne lat sześćdziesiątych było nie tylko wyrazem, lecz także portretem nowoczesności, z rzadka sięgającym ku historii, zwłaszcza tej dawnej (za wyjątki mogą posłużyć takie filmy, jak *Matka Joanna od Aniołów* czy *Rękopis znaleziony w Saragossie*), o tyle jego późniejsze wcielenie odwraca te proporcje.

W latach siedemdziesiątych znajdziemy więc nieliczne nowoczesne filmy silnie zakorzenione we współczesności (należą do nich choćby *Trzeba zabić tę miłość* (1972) Janusza Morgensterna, *Iluminacja* Krzysztofa Zanussiego czy niektóre filmy Królikiewicza), lecz większość dorobku późnego modernizmu na różne sposoby sięga do historii – od rozbudowanych retrospekcji, sprawiających, że przeszłość manifestuje się we współczesnej Warszawie (*Jak daleko stąd*), przez powrót do przeszłości stosunkowo niedawnej, wciąż żywej w pamięci niektórych twórców lub widzów w latach siedemdziesiątych (druga wojna światowa w *Trzeciej części nocy* czy międzywojnie w *Na wylot*), po wydarzenia odleglejsze w czasie, takie jak okres zaborów w *Weselu* oraz *Lawie*, I Rzeczpospolita (jej kres w *Diable* i początek w *Klejnocie wolnego sumienia* Królikiewicza) po wyobrażone średniowiecze w *Rycerzu* (1980) Lecha Majewskiego.

Dominacja przeszłości nad teraźniejszością uwidacznia się nawet na poziomie tematycznym i narracyjnym niektórych dzieł, opowiadających o konflikcie obu tych płaszczyzn i bohaterach uwiecznionych mentalnie w minionych światach i wspomnieniach. Dostrzegalne jest to zwłaszcza w filmach Wojciecha Jerzego Hasa i Tadeusza Konwickiego. Pierwszego z nich Marcin Maron opisuje jako autora zgłębiającego bardzo różne wymiary czasowości – historyczny, egzy-

stencjalny, religijny – która staje się pułapką i labiryntem, ale także przestrzenią wędrówki w stronę poznania bądź tożsamości³². Kreśli on naprzemiennie (a czasem też jednocześnie) pamięć narodu lub pamięć kulturową oraz pamięć jednostki. W efekcie nie tylko wszystkie jego późne filmy rozgrywają się w historycznych okolicznościach, ale większość z nich operuje również rozbudowanymi retrospekcjami, eksponując proces pamięci oraz rekonstrukcji przeszłości – tak funkcjonuje wędrówka w świat dzieciństwa w *Sanatorium*, przebłyski wspomnień w *Pismaku* czy stanowiąca ramę narracyjną opowieść tytułowego bohatera *Osobistego pamiętnika grzesznika*. Nawet w *Nieciekawej historii*, opowiedzianej wyłącznie w trybie teraźniejszym, wyraźne jest poczucie dominacji znamienitej przeszłości bohatera nad jego ponurą obecną egzystencją. O przeszłości – a zwłaszcza jej doświadczeniu, przefiltrowanym przez pamięć – opowiadał wielokrotnie także Tadeusz Konwicki – Aleksander Fiut stwierdził nawet, że jego twórczość można odczytać „jako ciągły dialog z pamięcią. Indywidualną i zbiorową. Pamięć jest dla Konwickiego najważniejszym sposobem ludzkiego istnienia”³³. Wszystkie trzy filmy reżysera z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jawią się w tym kontekście jako osobiste powroty do takich przeszłości – bardzo indywidualnych (*Jak daleko stąd*), indywidualno-zbiorowych (*Dolina Issy*) albo typowo narodowych (*Lawa*). Jak pisze Magdalena Malisz:

Nic dziwnego zatem, że bohaterowie Konwickiego z takim uporem sięgają w przeszłość. Skoro nawet – jak mówi Andrzej – „najgorsze lata będziesz wspominać jak najlepsze”. Pamięć u Konwickiego jest bowiem źródłem nie tylko kompleksów i lęków, lecz również idei, norm i wartości, których pozbawienie jest pozbawieniem człowieczeństwa. Pamięć to też wspomnienie doliny dzieciństwa, stanowiącej punkt oparcia w chaosie świata³⁴.

³² Zob. M. Maron, *Dramat czasu, dramat wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Universitas, Kraków 2010.

³³ A. Fiut, *Przekłeta pamięć*, „Teksty” 1973, nr 5, s. 154.

³⁴ M. Malisz, dz. cyt., s. 100.

Należy wobec tego zadać pytanie, czy owo zanurzenie się w przeszłości jest znakiem zniechęcenia lub nawet kapitulacji modernizmu, który przestaje wierzyć we własną zdolność do bezpośredniego opisanego doświadczenia nowoczesności. W takim wypadku byłby to rodzaj wycofania się w kierunku pamięci lub imaginacji – właściwa zjawisku późności chęć dystansowania się od bieżących sporów i publicystyczno-socjologicznego wymiaru modernistycznej twórczości na rzecz podstawowej dla kina pracy wyobraźni. To przejaw opisywanej w poprzednim rozdziale chęci bycia poza czasem lub „nie na czasie” i dzięki temu zwrócenia się ku najważniejszym kategoriom, takim jak percepcja, świadomość, pamięć czy czas. Możemy w tym wypadku mówić o starości filmowej moderny, która staje się coraz bardziej wsobna i oderwana od współczesności, podobnie jak zasłużony profesor z *Nieciekawej historii* kierujący się myślami ku przeszłości.

Także własnej przeszłości – moglibyśmy dodać, zauważając, jak wiele inspiracji czerpie ona z wczesnego modernizmu początku XX wieku. Dojrzały modernizm lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był nastawiony na terażniejszość oraz „postęp” nie tylko w sferze tematyki i formy, lecz też inspiracji artystycznych. Stanowił filmowy odpowiednik powojennych osiągnięć w dziedzinie teatru (np. przez inspiracje teatrem absurdu), literatury (o czym świadczą choćby związki z francuską *nouveau roman*) oraz sztuk plastycznych (przez dostrzegalny wpływ na kino poszukiwań z zakresu abstrakcyjnego ekspresjonizmu czy pop-artu). Późnomodernistyczne dzieła, choć wciąż poszukują stylistycznych innowacji i oryginalności, coraz częściej kierują się zaś ku przeszłości nie tylko na poziomie tematycznym, lecz również w swoich inspiracjach i odniesieniach (np. literackich lub malarskich), chętnie powracając do dziedzictwa kulturowego epoki nowoczesności, w latach siedemdziesiątych mającego już powszechnie uznany kanon i utrwaloną instytucjonalnie pozycję.

Trend ten można zauważyć w skali światowej przez to, że to właśnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstają liczne adaptacje najważniejszych dzieł literackiego modernizmu okresu międzywojennego. W tych dekadach realizacji doczekały się więc m.in. adaptacje wybitnych dzieł Thomasa Manna (*Śmierć w Wenecji*

[*Morte a Venezia*, 1971] Luchina Viscontiego, *Doktor Faustus* [1982] Franza Seitza czy *Czarodziejska góra* [*Der Zauberberg*, 1982] Hansa W. Geissendrofera), Hermanna Hessego (*Wilk stepowy* [*Steppenwolf*, 1974] Freda Hainesa), Jamesa Joyce'a (*Portret artysty z czasów młodości* [*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1977] Josepha Stricka) czy Marcela Prousta (*Miłość Swanna* [*Un Amour de Swann*, 1984] Volke-
ra Schlöndorfa). O „udomowieniu” modernizmu może świadczyć to, że większość z nich jest utrzymana w klasycyzującym, realistycznym stylu. Większość z nich jest też uznawana za niezbyt udane filmy.

Także rodzime kino tego okresu wykazuje wyraźny wzrost zainteresowania pierwszą fazą polskiego modernizmu artystycznego, trwającą mniej więcej od ostatniej dekady XIX wieku po drugą wojnę światową. Obok adaptacji *Wesela* (uznawanego wszakże często za modelowy przykład dramatu modernistycznego – Wyspiański ze względu na działalność twórczą na różnych polach może zaś uchodzić za patrona tej formacji artystycznej w Polsce), powstają wreszcie pierwsze ekranizacje dzieł Brunona Schulza (*Sanatorium pod Klepsydrą* Hasa), Karola Irzykowskiego (stanowiący adaptację paradygmatycznej dla literackiego modernizmu *Pałuby* film Marka Nowickiego *Widziadło* z 1984 roku) czy Witkacego (nakręcone przez Andrzeja Kotkowskiego w 1984 roku *W starym dworku, czyli niepodległość trójkątów* oraz planowana w latach 1973–1974, choć ostatecznie niezrealizowana, adaptacja *622 upadków Bunga*, którą miał wyreżyserować Jan Lenica według scenariusza Tadeusza Konwickiego)³⁵. Późny filmowy modernizm wraca tym samym do swoich korzeni, kryjących się w artystycznych poszukiwaniach epoki przedwojennej.

Niejako rewersem tej samej monety jest zainteresowanie konwencją fantastyki naukowej – pozornie w swoim futuryzmie przeciwstawnej przywołanym wyżej powrotom do przeszłości. W istocie jednak podjęcie wątków właściwych *science fiction* może stanowić po

³⁵ Zob. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012, s. 181–200. Autor, relacjonując koleje niepowstałego ostatecznie dzieła, zwraca uwagę na duże zainteresowanie twórczością Witkacego w tym okresie, wskazując, że próba odnowienia wczesnomodernistycznych praktyk nie ograniczała się wyłącznie do przestrzeni kina.

prostu inny kierunek tej samej tendencji, polegającej na dystansowaniu się od terażniejszości i poszukiwaniu alternatywnych światów, dających więcej kreatywnych możliwości. Paradoksalnie bowiem kino historyczne i fantastycznonaukowe zbliżają się do siebie w zasadniczej dla obu gatunków sytuacji poznawczego wyobcowania widza, doświadczającego świata innego niż swój własny. Poza tym polskie kino fantastycznonaukowe tego okresu, niejako wbrew futurystycznej konwencji, zaskakująco często zadłuża się w literackich wzorcach z przełomu wieków – wszak Żuławski w filmie *Na srebrnym globie* wybiórczo adaptuje trylogię księżycową swojego stryjecznego dziadka Jerzego Żuławskiego z lat 1903–1911, Szulkin w *Golemie* bezpośrednio nawiązuje do modernistycznej powieści Gustava Meyrinka pod tym samym tytułem z 1915 roku, zaś jego *Wojna światów. Następne stulecie* stanowi oczywistą aktualizację powieści Herberta George’a Wellsa z 1898 roku. Fenomenem późnomodernistycznego *science fiction* zajmę się jednak bardziej szczegółowo w następnym rozdziale. W tym miejscu warto jedynie zauważyć, że wszystkie opisane wyżej przejawy zanurzenia w przeszłości (oraz przyszłości), wyrażające właściwe późnemu stylowi niepokojenie z panującymi trendami i wartościami, wcale nie muszą oznaczać odseparowania od współczesności, gdyż, jak pisał Giorgio Agamben:

Należy naprawdę do swej epoki, jest prawdziwie współczesny ten, kto nie odnajduje się w niej całkowicie i nie dostosowuje się do jej wymogów, a zatem można go uznać za nieaktualnego. Jednak właśnie dlatego, właśnie dzięki temu odchyleniu i temu anachronizmowi, jest on bardziej niż inni zdolny postrzegać i pojmować swoje czasy³⁶.

Szukając źródeł zainteresowania historią w modernistycznym kinie lat siedemdziesiątych, warto także zwrócić szczególną uwagę na szerszy zwrot w kierunku historii oraz adaptacji literackich w polskim kinie tego okresu. Dekada ta to wszakże okres triumfów frekwencyjnych (a czasem i artystycznych) takich filmów, jak *Chłopi* (1973, reż. Jan Rybkowski), *Potop* (1974, reż. Jerzy Hoffman), *Dzie-*

³⁶ G. Agamben, *Czym jest współczesność?*, w: tenże, *Nagość*, przeł. K. Żaboliński, WAB, Warszawa 2010, s. 16.

je grzechu (1974, reż. Walerian Borowczyk), *Ziemia obiecana* (1975, reż. Andrzej Wajda), *Noce i dnie* (1975, reż. Jerzy Antczak), czy liczne mniej prestiżowe oraz rozpoznawalne utwory odnoszące się do historii Polski, przeważnie oparte na dziełach z kanonu literatury narodowej. Sebastian Jagielski, stosując termin zaczerpnięty z brytyjskiej historiografii, nazywa ten nurt rodzimą odmianą „kina dziedzictwa”. Zauważa on, że sytuujące się w jego obrębie utwory, oprócz narodotwórczej, ideologicznej funkcji, cechuje dążenie do wskrzeszenia przeszłości jako wartości samej w sobie. Obcowanie z historycznym sztafażem staje się w nich atrakcją dla widza, płynącą ze znajomości materiału literackiego, odtworzenia akcesoriów epoki, drobiazgowo przygotowanej scenografii, wystawnych strojów czy pełnych rozmachu scen zbiorowych³⁷.

Rozkwit modernistycznego kina historycznego w tym samym okresie możemy postrześć jako naturalne przeciwiała tak pomyślanego kina dziedzictwa, tak samo jak modernizm lat sześćdziesiątych buntował się przeciwko „oficjalnej” wizji współczesności. Wszakże modernizm przeważnie ustawia się w kontrze do dominujących form wypowiedzi, proponując alternatywne – subiektywne, formalistyczne, autorskie – wersje popularnych konwencji. Zamiast wystawnego spektaklu (choć rozmach produkcji i scenograficzne efekty np. *Sanatorium pod Klepsydrą* także budziły podziw) proponowały one osobistą, introspekcyjną perspektywę, zamiast rekonstrukcji powszechnie obowiązujących wyobrażeń na temat epoki wprowadzały grę z konwencją oraz popularnym imaginariem, zaś zamiast narodotwórczej, ideologicznej funkcji pogłębiały znaczeniową ambiwalencję i egzystencjalną niejednoznaczność.

Ornamentalizm

Oczywiście jednak modernistyczne kino historyczne nie powstawało wyłącznie z przekory względem głównych tendencji polskiej epiki filmowej. Specyficznym (i ponadnarodowym) zjawiskiem ujawniającym się w obrębie modernistycznego kina jest np. zainteresowanie

³⁷ S. Jagielski, dz. cyt., s. 1199.

folklorem – jego ikonografią, wierzeniami lub obyczajami – oraz innymi archetypicznymi wątkami, np. o proveniencji mitologicznej, baśniowej czy biblijnej. W tym okresie powstają liczne filmy sięgające do lokalnych tradycji ludowych bądź mitologicznych na poziomie tematu i obrazowania, często posługujące się przy tym bogatą symboliką i rozbudowaną stroną plastyczną, akcentującą motywy folklorystyczne. Kovács określa je mianem „ornamentalnych”, wyróżniając je jako jeden z czterech podstawowych stylów filmowego modernizmu (pozostałe to: teatralny, minimalistyczny i naturalistyczny). „Styl ornamentalny jest fenomenem specyficznym dla późnego kina modernistycznego”³⁸ – pisze, a jego początków możemy szukać w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy to coraz częstszy staje się zabieg „reprezentacji tradycyjnych mitów [...] poprzez stylizację – abstrakcjonizm, subiektywizm, samoświadomość lub autotematyzm”³⁹. Istotnymi składnikami ornamentalnego stylu są symboliczna fabuła i wysoce wystylizowana strona wizualna, w której istotną rolę odgrywa kolorystyka, kompozycja obrazu, kostiumy czy makijaż.

Do tej grupy można zaliczyć choćby niektóre dzieła Jean-Marie Strauba i Danièle Huillet, *Satyricon* (1969) Felliniego czy większość późnych filmów Piera Paola Pasoliniego, szczególną uwagę zwraca jednak duża grupa dzieł pochodzących z drugiej strony żelaznej kurtyny. Jak pisał Kovács, „filmy utrzymane w stylu ornamentalnym odnoszące się do folklorystycznego lub religijnego tła najczęściej powstawały w Europie Środkowej i Wschodniej. Można wręcz powiedzieć, że największym wkładem tego regionu do całej formacji modernistycznej było włączenie całej palety motywów zaczerpniętych z tradycyjnej kultury do modernistycznej formuły”⁴⁰. W ten nurt wpisują się wszystkie dojrzałe filmy Sarkisa Paradżaniana, a także wybrane obrazy innych twórców – m.in. Tengiza Abuładzego (*Blaganie* [Vedreba, 1967]), Jurija Ilienka (*Noc Kupawy* [Vechir

³⁸ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 175.

³⁹ Tamże, s. 182.

⁴⁰ Tamże.

na *Ivana Kupala*, 1968]) czy Miklósa Jancsó (*Elektra, moja miłość [Szerelmem, Elektra, 1974]*).

Również w polskim kinie znajdziemy kilka doskonałych przykładów stylu ornamentalnego, odnoszących się do różnych tradycji – kultury chasydzkiej (*Sanatorium*), wileńskiego folkloru i niesamowitości (*Dolina Issy*) czy (post)romantycznego spirytyzmu (*Wesele, Lawa*, ale do pewnego stopnia także wypływający z tej tradycji *Diabeł*). Religijne podłoże, przefiltrowane jednak przez konwencje baśni albo legendy, zawiera też *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*, w której młody protagonista odbywa znaczoną fantastycznymi wydarzeniami i spotkaniami tytułową wędrówkę pod namową Anioła Gabriela. Ornamentalistyczne tropy przenikają nawet do kina *science fiction*, czego świadectwem może być żydowski wątek Golema w filmie o tym samym tytule czy chrześcijańsko-pogańskie archetypy i ikonografia (mesjanizm, ukrzyżowanie, kapłani itd.) w *Na srebrnym globie* Żuławskiego.

W żadnym z tych wypadków nie stanowią one jednak wiernej pod względem historycznym reprezentacji poszczególnych tradycji, a raczej ich artystyczne przetworzenie, podległe modernistycznej dążności do ujawnienia egzystencjalnych stanów bohaterów lub autotematycznego namysłu nad filmowym medium i kulturą reprezentacją historii. Jak bowiem pisze Kovács o dziełach należących do stylu ornamentalnego:

Najczęściej elementy narodowego folkloru odwołują się do sfery fantastyki lub nieświadomości. Z tego też powodu oniryczne i surrealistyczne motywy dominują w tych filmach. Na pewnym poziomie ogólności możemy powiedzieć, że modernistyczne filmy reprezentują świat tradycyjnych wierzeń jako ukrytą lub nieświadomą strukturę mentalną, którą podszyta jest chłodna, wyalienowana i stechniczowana powierzchnia nowoczesnego świata. [...] Folklor i mitologia stanowią dla modernistycznego kina w większym stopniu świadectwo ogólnej kreatywności umysłowej człowieka niż zestaw etnograficznych faktów. Z tego powodu nowocześni ornamentalisci zazwyczaj nie czują potrzeby wiernej etnograficznej rekonstrukcji tradycyjnych form. W prawie

każdym przypadku znajdziemy więc stylistyczną intensyfikację lub nawet zniekształcenie sposobów reprezentacji tradycyjnego folkloru⁴¹.

Być może najbardziej spełnionym i charakterystycznym pod tym względem dziełem pozostaje *Wesele*. Film Wajdy (przy wydatnej zasłudze zwłaszcza autora zdjęć, Witolda Sobocińskiego) w idealny sposób realizuje elementy nakreślonej powyżej charakterystyki, wprowadzając tematy związane z ludowością, ale też stosując folklorystyczne nawiązania na poziomie wizualnym, mieszając je z typowo modernistycznymi zabiegami subiektywizacji i dążącego do abstrakcji konceptualizmu. Należy przy tym zauważyć, że ornamentalizm tego filmu (jak i wielu wymienionych powyżej obrazów) nie jest formą eskapizmu, ale przeciwnie – pogłębienia aktualnej analizy społecznej czy politycznej. Jak zauważył Kovács, w filmie tym:

[...] ornamentalna intensyfikacja i symboliczna abstrakcja w opisie bohaterów oraz ich relacji skontrastowana zostaje z realnością zagrożenia, w obliczu którego mity i fantazje społeczności mają okazać się użyteczne. Innymi słowy, dekoracyjność historycznego i folklorystycznego sztafażu jest bezpośrednio powiązana z kolektywną świadomością⁴².

Tradycyjne stroje i zwyczaje, a przede wszystkim mity i wartości, stanowią nośnik politycznej i społecznej świadomości oraz potencjalnej zmiany (nawet jeśli potencjał ten ulega roztrwonieniu).

Zazwyczaj ornamentalizm – zgodnie z zawartą w nazwie sugestią – operuje stylem ozdobnym oraz bogatym w szczególności, zwłaszcza na poziomie kolorystycznym i scenograficznym. Zdarzały się jednak interesujące próby pożenienia bogatej symboliki i plastyki dzieła z formalnym minimalizmem, wyrażającym się prostotą środków wyrazu i narracji. Jako udaną realizację tej strategii można przywołać debiutancki film Lecha Majewskiego *Rycerz*, w oryginalny sposób sięgający do wyobrażeń na temat średniowiecza w celu opowiedzenia wieloznacznej historii inicjacyjnej o rycerzu poszukującym legendarnej złotej harfy, która może ocalić pogrążone w chaosie

⁴¹ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 182–183.

⁴² Tamże, s. 184.

się królestwo. Posługując się frontalną inscenizacją, statyczną kamerą, alternacją planów ogólnych i zbliżeń oraz oszczędną fabułą, film Majewskiego zbliża się do dzieł Sarkisa Paradżaniana, takich jak *Kwiat granatu*. Do podobnej estetyki, inspirowanej tradycyjną ikonografią oraz sztuką, odwoływał się wcześniej Piotr Szulkin w etiudach *Dziewcę z ciortem* (1975) oraz *Oczy uroczne* (1976), ale dopiero Majewski rozwinął te inspiracje w pełnym metrażu.

W *Rycerzu* pustynne plenery Słowińskiego Parku Narodowego, ruiny zamku w Ogrodzieńcu i inne polskie krajobrazy odgrywają równie ważną rolę co słowo, akcja i figury ludzkie, ustawione zazwyczaj w hieratycznych pozach i filmowane w długich ujęciach (il. 28). Płaska inscenizacja, centralna geometryczna kompozycja kadru (il. 29), statyczna kamera, fragmentaryczna narracja i antypsychologiczna gra aktorska miały zbliżyć film do ducha portretowanej epoki. Przednowoczesne inspiracje są oczywiste, reżyser w komentarzu do scenariusza powołuje się zaś na XV-wieczne malarstwo Paola Uccella (il. 30), wczesnorennesansowe gobeliny, średniowieczne eposy oraz muzykę chóralną. „Pieśni, muzyka, taniec wypełniają większość scen, nadając filmowi charakter obrzędowy” – pisze⁴³. Średniowieczne chrześcijaństwo styka się tu z okultystyczną symboliką, pogańskimi wierzeniami i mistyką kart tarota (il. 31), tworząc jeden z najbardziej interesujących przykładów polskiego ornamentalizmu.

Filmy takie jak *Rycerz* wskazują na pozornie paradoksalne zainteresowanie sztuki nowoczesnej przednowoczesnymi kodami sztuki ludowej lub antycznej. Jak zauważył Kovács, „nowoczesny ornamentalizm wiąże się z fundamentalnym dążeniem modernizmu do sięgnięcia do podstawowych, oryginalnych środków artystycznej ekspresji”⁴⁴. Modernistyczni twórcy (nie tylko filmowi) często szukają archetypicznych wzorców fabularnych, geometrycznych wzorów lub pierwotnych struktur mentalnych, pogrzebanych pod XIX-wiecznym racjonalizmem. Swego rodzaju prymitywizm może w tym ujęciu służyć do odkrycia głębokich prawd kulturowych i duchowych,

⁴³ Cyt. za: M. Lebecka, *Lech Majewski*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2010, s. 30.

⁴⁴ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 176.



Ilustracje 28–31. Przednowoczesny ornamentalizm *Rycerza*

oczyszczenia ich z nalotu współczesnej cywilizacji. Fascynacja sztuki modernistycznej tym, co przednowoczesne, jest dobrze znane także na gruncie innych sztuk (np. w malarstwie Paula Gauguina czy muzyce Beli Bartóka), zaś według Giorgia Agambena:

Archaiczność z nowoczesnością potajemnie spotyka się nie tyle dlatego, iż formy najbardziej archaiczne zdają się wywierać na teraźniejszość szczególny wpływ, lecz dlatego, że klucz do nowoczesności jest ukryty w tym, co niepamiętne i prehistoryczne. [...] Zagubiona w czasie awangarda szuka prymitywu i archaiczności⁴⁵.

Sztuka nowoczesna zatacza więc koło, a późność, skażona niewiarą w postęp i możliwość osiągnięcia celów stawianych przez modernistyczne kino lat sześćdziesiątych, jak się okazuje, poszukuje inspiracji w przeszłości oraz historycznych formach wyrazu. Zamiast nadążać za pędzącą współczesnością stara się ona odzyskać to, co w sztuce ponadczasowe, i dotrzeć do głębokich podstaw twórczości artystycznej, która może stać się także budulcem kina.

Kaligrafowie i publicyści, czyli kino modernistycznego niepokoju?

Powyższe cechy, z perspektywy czasu postrzegane jako istotna wartość polskiej twórczości modernistycznej lat siedemdziesiątych, nie zawsze zyskiwały uznanie w momencie premiery. Bardzo wiele spośród przywoływanych wyżej tytułów spotkała się z chłodnym przyjęciem krytyki i widzów (choć każdy z nich miał też swoich obrońców). Oczywiście najostrzej atakowane były filmy najodważniejsze, oskarżane o „formalizm” czy „przestylizowanie”, tak jak dzieła Żuławskiego czy Królikiewicza. Co ciekawe, z dzisiejszej perspektywy wiele ówczesnych przytyków brzmi jak pochwały – np. gdy Antoni Słonimski pisał z wyraźnym żalem i przyganą, że „ambitny Wajda

⁴⁵ G. Agamben, dz. cyt., s. 23.

chciał zrobić z *Wesela* film światowy⁴⁶ albo gdy po latach jeszcze Rafał Marszałek podsumowywał „formalistyczne” tendencje polskiego kina początku lat siedemdziesiątych następującymi słowami: „Kult fotograficznych pięknych »sztuczek« trwał. Jedyłą zaś możliwością dialogu między autorami i miłośnikami filmu byłoby uznanie, że rozwój dziedziny jest nie tylko sprawą techniki i stylu”⁴⁷.

W tym okresie podział na kino realistyczne i kreacyjne był bowiem szczególnie widoczny i rozwijany także na poziomie dyskursywnym – w krytyce filmowej, ale też w świadomości i wypowiedziach twórców. I choć kanon późnego modernizmu w polskim kinie kształtował się na początku lat siedemdziesiątych, to owa rozbieżność ujawniła się szczególnie silnie w drugiej połowie dekad, kiedy polskie kino artystyczne zostało zdominowane przez nurt „moralnego niepokoju”, wyraźnie stawiający na realistyczne środki wyrazu, otwarte zaangażowanie społeczne i polityczne oraz doraźny potencjał krytyczny. To wówczas pojawiło się przeciwstawienie filmowych „publicystów” oraz „kaligrafów”. Poczucie przynależności do tej drugiej grupy odczuwał m.in. Piotr Szulkin, wspominając po latach:

Jednak mówiłem „my”, bo Mikołaj Wojciechowski, jeden z twórców słynnego Klubu Filmowego Zyzgak, stworzył pojęcie „kaligrafów”, którzy wyrażają tezę za pomocą formy. Z jednej strony było „kino gadających głów”, to znaczy: Krzysiek Kieślowski, Tomek Zygadło, Łoziński, a z drugiej byliśmy my – Wiszniewski, Szulkin, Andrejew, Filip Bajon, no i trochę Barański⁴⁸.

Także Piotr Andrejew potwierdza świadomość istnienia „kaligraficznej” wspólnoty, rozszerzając jednak zasięg owej grupy, w pierwotnym rozumieniu ograniczającej się do młodych twórców, zaczynających karierę w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Jako

⁴⁶ A. Słonimski, *Wesele*, „Tygodnik Powszechny” 1973, 25 lutego, cyt. za: <http://www.wajda.pl/pl/filmy/film17.html> (dostęp: 14.07.2018).

⁴⁷ R. Marszałek, *Historia filmu polskiego*, t. 6, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994, s. 141.

⁴⁸ P. Szulkin, *Życiopis*, rozm. P. Kletowski, P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 8.

duchowego lidera – niepokornego i myślącego oryginalną formą – wskazuje Grzegorza Królikiewicza, dostrzega też wpływ awangardzistów, takich jak Józef Robakowski czy Wojciech Bruszewski⁴⁹. Co więcej, podkreśla on też swego rodzaju ciągłość z pierwszym okresem modernistycznym w powojennym polskim kinie (choć oczywiście nie posługuje się tym terminem), gdyż zapytany o definicję szkoły kaligrafów mówi tak:

W moim odczuciu kontynuowaliśmy to, co zaczęła polska szkoła filmowa lat pięćdziesiątych, czyli Wajda, Kawalerowicz, Munk. To, co oni zrobili, było nowe, a my to kontynuowaliśmy i szliśmy dalej. Dla mnie ton tego, co robiło kino moralnego niepokoju, i tego, co robi się teraz, jest fałszywy. [...] Traktowaliśmy film jako dziedzinę sztuki. Uważaliśmy, że nie sposób zapomnieć o tym, co było zrobione w kinie wcześniej, i wychodząc z tego, trzeba starać się robić filmy artystycznie nowe, wypowiadać to, co dotychczas niewypowiedziane w nowy, oryginalny sposób. Uważaliśmy, że w filmie, jak w innych dziedzinach sztuki, forma jest nierozzerwalnie związana z treścią, a dzieło filmowe nie powstaje w oderwaniu od tego, co się dzieje w innych dyscyplinach sztuki⁵⁰.

W tej krótkiej wypowiedzi Andrejew zawarł w zasadzie wszystkie najważniejsze elementy modernistycznej tradycji w kinie – myślenie formą, imperatyw innowacyjności, ale też świadomość dziedzictwa tradycji filmowej oraz innych sztuk. Ważne jest również wskazanie negatywnego punktu odniesienia, który stanowiło niezmiennie Kino Moralnego Niepokoju (KMN), czyli „kino gadających głów” albo filmowa „publicystyka”. Przypomina on niejako, że modernizm zawsze ustawiał się w opozycji do dominującego, realistycznego języka przedstawienia. Stąd przykładowo Michael Goddard analizuje całą twórczość Żuławskiego jako ucieczkę przed ślepych uliczkami tradycji realistycznej, uosabianej w Polsce m.in. przez Kino Moralnego Niepokoju⁵¹. Żuławski wypowiadał się w tej materii jednoznacznie:

⁴⁹ Zob. P. Andrejew, dz. cyt., s. 6–8.

⁵⁰ Tamże, s. 16.

⁵¹ M. Goddard, *Beyond Polish Moral Realism. The Subversive Cinema of Andrzej Żuławski*, w: *Polish Cinema in a Transnational Context*, eds. E. Mazierska, M. Goddard, University of Rochester Press, Rochester 2014, s. 236–257.

[...] jedna z rzeczy, która całkowicie utłukła film polski, to tak zwane „kino moralnego niepokoju” [...]. Bo to nie jest kino. I znów „kino moralnego niepokoju” powstało w słusznej sprawie, z bardzo czystymi intencjami, niekiedy z bólem serca, a nawet gwałtownością moralną, ale ci młodzi ludzie zrobili, nie zdając sobie z tego sprawy, zamach na samo kino. [...] Wykonali radiofonię. Obrazki były niepotrzebne. A mówię o tym, bo strasznie lubię kino jako sztukę i sposób ekspresji, a ponieważ lubię, mam szacunek, a ponieważ mam szacunek, więc wiem, że w filmie rzeczą nośną jest... film, to znaczy, jak się głupio mówi – forma⁵².

Co także znamienne, w czasie rozkwitu KMN, czyli w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, najbardziej konsekwentni moderniści starszego pokolenia – Has i Konwicki – milczą, swoje nowe filmy realizując dopiero na początku następczej dekady. Wydaje się, że tych zdystansowanych modernistów krótkotrwała moda po prostu ominęła, nie wpłynęła też na ich późniejszą twórczość (a przecież znaczna część polskiego kina lat osiemdziesiątych pozostawała jeszcze pod wyraźnym wpływem poetyki ukształtowanej przez KMN).

Mimo owej paradygmatycznej wprost rozbieżności celów i środków oraz otwartej niechęci niektórych twórców, nie sposób nie zauważyć pewnego przepływu między obydwojema nurtami. Z jednej strony autorzy, tacy jak Andrzej Wajda czy Krzysztof Zanussi, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych obracający się w orbicie modernistycznych poszukiwań, stają się filarami nowo powstałej formacji. Z punktu widzenia prezentowanych rozważań ciekawsze są jednak przypadki dzieł łączących niektóre cechy późnomodernistycznego idiomu oraz Kina Moralnego Niepokoju. Dobrochna Dabert, monografistka KMN, włącza do niego niemal całą produkcję polskiego kina lat 1977–1981, wyróżniając w jego obrębie także tzw. nurt kreatywny⁵³. Jego właściwością było przejmowanie niektórych fabularnych i ideologicznych wyznaczników KMN przy

⁵² A. Ledóchowski, *Dwie godziny jazdy. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim*, „Film na Świecie” 1986, nr 334–335, s. 10.

⁵³ Zob. D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

jednoczesnym odejściu od społecznego realizmu na rzecz bardziej kreatywnej warstwy plastycznej i formalnej.

Jeśli bowiem za dwa główne schematy narracyjne KMN uznamy z jednej strony opowieść o korumpującym działaniu systemu, który wymusza konformizm jednostki, sukces zawodowy umożliwia zaś jedynie za cenę kompromisów oraz moralnej porażki (wzorcową realizacją tej struktury był np. *Wodzirej* Feliksa Falka), z drugiej specyficzną opowieść inicjacyjną, w której dojrzewanie polega na deziluzji oraz demaskacji systemu (tutaj wzorcami mogą być *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy czy *Amator* Krzysztofa Kieślowskiego), to dostrzeżemy, że także modernistyczni twórcy korzystali z nich czasami, choć oczywiście na swój własny sposób. Rezonując z panującymi modami, wykorzystywali oni oba te szablony narracyjne, tworząc ich wysoce idiosynkratyczną odmianę, przepuszczoną przez autorską wrażliwość i temperament twórczy, zrywając z antyestetycznym podejściem i „małym realizmem” KMN, a czasem nawet podejmując się jego dekonstrukcji.

Przypomnieć w tym kontekście można np. *Klincz* (1979) Piotra Andrejewa, opowiadający o prowincjonalnym bokserze, który przez talent i ciężki trening w zakładowym klubie sportowym wspina się po szczeblach sportowej kariery. Szybko jednak odkrywa, że w tym zawodzie równie ważne co hart ducha i ciała są znajomości i (nie)moralne kompromisy. Andrejew tę typową dla KMN historię niejako uniwersalizuje i uabstrakcyjnia przez użycie kreatywnej formy – dynamicznej kamery i oświetlenia, odwracającej uwagę od fabularnych perypetii ekspresyjnej strony plastycznej czy wprowadzanych stopniowo retrospekcji, rozbijających jedność i płynność akcji. Jeszcze bardziej radykalny formalny naddatek cechuje *Tańczącego jastrzębia* Królikiewiczza. Nawiązując do wypracowanej przez reżysera teorii estetycznej, Sebastian Jagielski pisze:

Mogłoby się zdawać, że jego *Tańczący jastrząb* według Juliana Kawalca to wzorcowy przykład Kina Moralnego Niepokoju, opowiada bowiem historię awansu syna małorolnego chłopca z Rzeszowszczyzny na wysokie stanowisko w przemyśle górniczym, awansu znaczonego arogancją wobec słabszych i służalczością wobec silniejszych. Ale to

powinowactwo jest pozorne, bo kino Królikiewicza wypływa ze zgoła odmiennych założeń formalnych. Realizm, na którym Kino Moralnego Niepokoju jest ufundowane, oparty jest, zdaniem reżysera, na „inscenizacji apodyktycznej”, która obliczona została na widza biernego, podczas gdy „nadrealizm”, a właściwie „nadrealny charakter przestrzeni filmowej”, wyrwać ma nas, widzów, z martwoty intelektualnej. Widz uświadamia sobie istnienie przestrzeni pozakadrowej, będącej swego rodzaju zakłóceniem, zanieczyszczeniem, co prowokuje go do uruchomienia swej wyobraźni, na którą filmy realistyczne – sprowadzając się do tego, co w kadrze – nie pozostawiają już miejsca⁵⁴.

Drugi wspomniany schemat – drogi do deziluzji systemem i jednocześnie samopoznania – realizuje z kolei pod płaszczykiem konwencji fantastyki naukowej Piotr Szulkin w *Wojnie światów. Następnym stuleciu*. W postaci Irona Idema, popularnego prezentera telewizyjnego, który uświadamia sobie mechanizmy działania otaczającego go systemu propagandowego (a także własnego uczestnictwa w nim), odbijają się losy wielu bohaterów polskiego kina tego okresu. Zostają one jednak niejako zrównoważone przez elementy kreacyjne – z zasady odbiegającą od dosłowności konwencję *science fiction*, rozbudowaną stronę plastyczną, autotematyczne wtręty czy egzystencjalne zakończenie, przekraczające czysto moralizujące odczytania.

W wymienionych przykładach ujawnia się po raz kolejny dekonstrukcyjne podejście modernizmu do dominujących formuł. Możliwe jest nawet skonceptualizowanie Kina Moralnego Niepokoju jako specyficznej formuły *quasi-gatunkowej*, mającej powtarzalne postaci i konflikty, przewidywalne struktury fabularne, a także niesformalizowaną, ale stosunkowo trwałą doktrynę estetyczną oraz wymowę ideologiczną. Wyrastające w odniesieniu do niego przejawy „kina modernistycznego niepokoju” korzystają z tych elementów dla własnych celów artystycznych.

Na marginesie można tutaj wspomnieć o ciekawym przypadku odwrócenia kierunku inspiracji, jaki da się dostrzec w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego. Odwrotnie niż dla wspomnianych wy-

⁵⁴ S. Jagielski, dz. cyt., s. 1195–1196.

żej Andrejewa czy Królikiewicza, dla reżysera *Personelu* podstawą i punktem wyjścia była metoda realistyczna, zakorzeniona dodatkowo w jego bogatej praktyce dokumentalnej. Z czasem jednak Kieślowski zaczyna swoje zanurzone w realiach społecznych i skupione na polityczno-moralnych wyborach jednostek kino wzbogacać o elementy formalistyczne i kreacyjne. Za symboliczny początek tego zwrotu można uznać finał *Amatora*, w którym tytułowy bohater kieruje kamerą na siebie, sugerując potrzebę wejrzenia w głąb i bardziej osobistego spojrzenia twórcy. Wyraźnego przekroczenia *stricto* realistycznej metody Kieślowski dopuszcza się już w dwóch następnym filmach – w *Przypadku*, gdzie narracyjna konstrukcja, w której współlistnieją trzy różne warianty losów głównego bohatera, kieruje ku konceptualnej, abstrakcyjnej wymowie utworu (egzemplifikując opisywany powyżej proces zaniku wyraźnego protagonisty w kinie lat siedemdziesiątych), a także *Bez końca*, w którym materialna realność świata przedstawionego zostaje uzupełniona o element fantastyczny, jakim jest obecność ducha zmarłego męża głównej bohaterki. Czasem od realizmu odciągał go wpływ współpracowników, jak w przypadku *Krótkiego filmu o zabijaniu*, sfotografowanemu przez Sławomira Idziaka za pomocą zniekształcających perspektywę i kolory obiektywów. Można więc – odwołując się do terminów z epoki – powiedzieć, że tak jak Królikiewicz czy Szulkin posługiwali się schematami narracyjnymi KMN, żeby tworzyć kino „kaligraficzne”, tak Kieślowski wykorzystuje modernistyczną niejednoznaczność narracyjną dla celów „publicystycznych”.

Pisząc o wpływie modernistycznego formalizmu i subiektywizmu na polskie kino, można zauważyć także, że w okresie swojej największej ekspansywności, tj. na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wpływał on również na kino popularne, zwłaszcza komediowe. Dowodzą tego choćby komedie Jerzego Gruzy z tego okresu – *Dzięcioł* (1970), w którym pojawiają się subiektywne spostrzeżenia tracącego powoli rozum bohatera, czy *Przeprowadzka* (1972), w której w tok narracji wprowadzone są niesygnalizowane, urywkowe retrospekcje albo niepokojące sceny bez umocowania w świecie rzeczywistym. Drugi z wymienionych filmów na tyle pozostawał pod wpływem modernistycznego kina, że trudno do

końca zidentyfikować jego konwencję, gdyż porusza się on na pograniczu groteskowej komedii i egzystencjalnego dramatu psychologicznego. Wspominając o tradycji absurdu, nie można pominąć też *Rejsu* Marka Piwowskiego, który swoje specyficzne poczucie humoru buduje w dużej mierze na nowofalowych chwytach, związanych z fragmentaryczną strukturą filmu, swoistą antydraturą i naturalizmem. Także Andrzej Kondratiuk, który w debiutanckiej *Dziurze w ziemi* zdradzał fascynację modernistyczną poetyką, wykorzystywał niektóre właściwe jej chwyt w komedii, świadomie posługując się np. pastiszem, autotematyzmem i subiektywizmem w *Jak to się robi*. Wszystkie wymienione tytuły w znaczący sposób odchodziły od konwencji i typu humoru dominującego w latach sześćdziesiątych, a utożsamianego przez takie przeboje, jak *Sami swoi* (1967) Sylwestra Chęcińskiego czy *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969) Tadeusza Chmielewskiego.

Stopnie modernizmu i problem awangardy

Opisując rolę i miejsce późnomodernistycznego idiomu na mapie polskiego kina, nie sposób nie wspomnieć o zjawiskach mu pokrewnych, których sąsiedztwo wyznacza jednocześnie granice omawianego trendu. Jak pokazywałem w poprzednich rozdziałach, modernizm zawsze był stopniowalny, znajdując swoje miejsce w szerokim kontinuum, którego bieguny wyznaczają z jednej strony tradycyjne, realistyczne kino fabularne głównego nurtu oraz z drugiej radykalne eksperymenty filmowej awangardy. Stanowi on także swoisty pas transmisyjny między nimi, raz „domestykując” awangardowe chwyt, które niejednokrotnie z czasem przenikają do kina głównego nurtu, kiedy indziej komplikując i wysubtelniając konwencje kina klasycznego, często stanowiące punkt wyjścia oraz istotne odniesienie dla poszukiwań kina eksperymentalnego.

Już w przywoływanej wcześniej słynnej wypowiedzi Alexandra Astruca zapowiadającej powojenny filmowy modernizm pojawiła się sugestia, że modernizm to przestrzeń praktyk zajmujących strefę pośrednią między kinem awangardowym a komercyjnym, „»pomiędzy kinem czystym« z lat dwudziestych a sfilmowanym te-

atrem”⁵⁵. Ten pogląd będzie wracał wielokrotnie, a kwestia wzajemnych związków modernizmu i awangardy była także podejmowana w innych kontekstach, oscylując między poglądami traktującymi sztukę awangardową jako radykalną część modernizmu a ujęciami wskazującymi na zupełną rozdzielność (jeśli nie wprost na antagonistyczną relację) tych kategorii⁵⁶. Gilberto Perez zauważył przy tym, że: „Jeśli na gruncie dawniejszych sztuk podział między awangardą a modernizmem nie jest do końca jasny, to w kinie jest on nawet mniej czytelny”⁵⁷.

Nie wdając się więc w szczegółowe spory teoretyczne, obrosłe już bogatą literaturą przedmiotu, na użytek prezentowanych rozważań możemy stwierdzić, że modernizm oraz awangarda, choć traktowane czasem synonimicznie, w istocie stanowią pokrewne, ale nie tożsame zjawiska. Być może – jak dowodził przywoływany wcześniej Matei Călinescu – są one dwoma różnymi twarzami nowoczesności, różnice między nimi można zaś dostrzec zarówno na poziomie tekstualnym, jak i instytucjonalnym. Kino modernistyczne lokowało się więc w pół drogi między zachowawczym głównym nurtem a rewolucyjną awangardą, nie popadając w żadną z tych skrajności. Forma filmowa, choć bardziej wysublimowana i wieloznaczna, miała pozostać do pewnego stopnia komunikatywną, wplatając awangardowe chwytły i strategie w rozpoznawalną strukturę pełnometrażowego dzieła fabularnego. Stają się one jego częścią, ale nie destabilizują

⁵⁵ Zob. A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, przeł. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 66.

⁵⁶ Zob. m.in. A. B. Kovács, dz. cyt., s. 8–15; M. Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 95–150; A. Eysteinson, *What's the Difference? Revisiting the Concept of Modernism and Avant-Garde*, w: *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds. S. Bru i in., De Gruyter, Berlin 2009, s. 21–35; P. Willemsen, *An Avant-Garde for the 1990s*, w: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, ed. P. Willemsen, Indiana University Press and British Film Institute, Bloomington–London 1994, s. 141–160; P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2005.

⁵⁷ G. Perez, *The Material Ghost. Films and Their Medium*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1998, s. 280.

zują całości. Na poziomie pozatekstowym można dostrzec, że rdzeń modernistycznej produkcji stanowiły filmy artystyczne, ale jednak przeznaczone do dystrybucji kinowej oraz pokazów w głównych sekcjach prestiżowych festiwalu, podczas gdy dzieła awangardowe często ignorowały tradycyjny obieg dystrybucyjny, funkcjonując na pograniczu świata sztuki współczesnej oraz w innych pozainstytucjonalnych kontekstach. Oba te paradygmaty wyrastają z właściwego sztuce nowoczesnej poczucia upadku klasycznych narracji, paradygmatów i form estetycznych, ale według Călinescu modernizm chce dokonać ich twórczej rekonstrukcji, odnawiając język opowiadania o doświadczeniu nowoczesnej podmiotowości, podczas gdy awangarda stara się go ostatecznie zburzyć, pomieszać porządki i znieść różnicę między życiem a sztuką⁵⁸.

Kontekst ten ma szczególne znaczenie dla polskiego kina późno-modernistycznego lat siedemdziesiątych. W zachodnim kinie silne napięcie między awangardą a kinem artystycznym istniało od wielu dekad, w Polsce jednak nie pozwalała na to względna słabość twórczości awangardowej. Sytuacja zmienia się właśnie w dekadzie lat siedemdziesiątych, kiedy do głosu dochodzi całe pokolenie twórców eksperymentalnych, tworzących radykalne nierzadko filmy awangardowe, przeważnie krótkometrażowe i wykraczające poza ramy kina narracyjnego. Należą do niego przede wszystkim zrzeszeni w działającym przy łódzkiej PWSTiF w latach 1970–1977 Warsztacie Formy Filmowej neoawangardziści, tacy jak Józef Robakowski czy Wojciech Bruszewski, oraz inni eksperymentalnie nastawieni twórcy tego okresu – np. Zbigniew Rybczyński, Bogdan Dziworski czy Wojciech Wiszniewski. Wszyscy oni eksperymentowali z różnymi formami widzialności, tworząc animacje, nietypowe dokumenty czy prace, które dziś nazwalibyśmy wideo-artem, badające granice filmowej ekspresji i autonomii estetycznej filmu.

Mimo tego, że żaden z nich nie zrealizował się w pełnometrażowej fabule (choć zaawansowane były plany kinowe debiutu Wiszniewskiego, który zapewne uczyniłby z niego jedną z czołowych po-

⁵⁸ M. Călinescu, dz. cyt., s. 140–141.

staci późnego modernizmu w polskim kinie⁵⁹, subtelnie kreacyjne implikacje zdradzał zaś jego telewizyjny średni metraż *Historia pewnej miłości* z 1974 roku), ich wspomnienie jest w tym kontekście istotne. Nie tylko dlatego, że ich awangardowa twórczość zapewnia dyskursywny punkt odniesienia dla dyskusji o modernizmie w polskim kinie, lecz także dlatego, że stanowi ona dowód postawionej wyżej tezy o przenikaniu awangardowych tendencji do kina modernistycznego. Jego świadectwem jest nie tylko wspomniana przez niektórych twórców rola awangardystów jako prowokatorów czy inspiratorów dyskusji, wpływających na twórców kina fabularnego⁶⁰, ale też bezpośrednie zaangażowanie w powstające projekty. Widoczne jest ono zwłaszcza w twórczości Grzegorza Królikiewicza, który angażował jako operatorów Bogdana Dziworskiego (*Na wylot* oraz *Wieczne pretensje*) oraz Zbigniewa Rybczyńskiego (*Tańczący jastrząb*), w *Wiecznych pretensjach*, nakręconych w głównej mierze we wnętrzach wrocławskiej galerii BWA Awangarda, wykorzystał zaś dzieła Zbigniewa Warpechowskiego, które posłużyły jednocześnie jako instalacja artystyczna i scenografia filmu. Wszystkie wczesne filmy Królikiewicza można zresztą uznać za próbę przeniesienia tradycji kina awangardowego do formuły pełnometrażowego filmu fabularnego.

Na koniec warto wspomnieć, że tak jak awangardowa działalność stanowiła jedno pogranicze bądź skrajne skrzydło modernizmu, tak po drugiej stronie, bliżej głównego nurtu wytworzyła się cała grupa dzieł, które można określić mianem modernizmu „klasycyzującego” albo „miękkiego”. Należały do niej filmy podejmujące niektóre właściwe kinu modernistycznemu tropy tematyczne i formalne, ale realizujące je w bardziej zachowawczej formie. Dzieła, takie jak *Brzezina* (1970, reż. Andrzej Wajda), *Śmierć prezydenta* (1977, reż. Jerzy Kawalerowicz), *Aria dla atlety* (1979, reż. Filip Bajon), *Lekcja martwego języka* (1979, reż. Janusz Majewski) czy *Austeria* (1982, reż. Jerzy Kawalerowicz) – wysmakowane plastycznie, posługujące się elegancką stylizacją, niejednokrotnie nawiązujące do modernistycznych symboli, inspiracji literackich bądź plastycz-

⁵⁹ Zob. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, s. 241–256.

⁶⁰ Zob. P. Andrejew, dz. cyt., s. 8–9.

nych, ale ostatecznie nieprzekraczające granic realizmu. Co znaczące, wszystkie one są opowiedziane w konwencji historycznej i przeżyte poczuciem późności oraz odchodzenia, a ich akcja rozgrywa się w pierwszych dekadach XX wieku. W ten sposób raz jeszcze potwierdza się teza o kinie modernistycznym jako pasie transmisyjnym, inspirującym kino realistyczne.

Choć więc prezentowana książka jest poświęcona „modernizmowi właściwemu”, czyli centrum opisywanej przeze mnie tendencji, wyznaczonej przez filmy Żuławskiego, Królikiewicza, Konwickiego i innych, to warto pamiętać, że ma ona także swoje peryferie i sfery pośrednie, rozciągające się niejako na obu jej skrzydłach – z jednej strony filmy eksperymentalne, z drugiej zaś bardziej zachowawcze i realistyczne, ale korzystające z niektórych modernistycznych chwytów. Dopiero na ich tle wyraźnie rysuje się swoistość nurtu, jego cechy definicyjne i granice.

ROZDZIAŁ 6

W obliczu końca – kino jako eschatologia nowoczesności

Wielka narracja końca i sekularny apokaliptycyzm

Pan sądzi, że koniec bliski?
Stanisław Wyspiański, *Wesele*

Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy.
Samuel Beckett, *Końcówka*

*Kończy się nasza cywilizacja, kończy się kultura,
kończy się nasz świat.
Koniec, panie naczelniku!
Nadchodzi koniec! [...]
Koniec wszystkiego!
Koniec końcowy i koniec końców.
Jak daleko stąd, jak blisko, reż. Tadeusz Konwicki*

Sformułowana przeze mnie definicja późnego modernizmu jako schyłkowej fazy rozległej formacji artystyczno-światopoglądowej była oparta na założeniu, że owa późność przejawia się w należących do tej formacji dziełach jako świadome bądź mimowolne poczucie pesymizmu i zmierzchu, płynące z bliskości własnego końca. Konsekwencją tego założenia jest przeświadczenie o dużym znaczeniu kategorii „końca” dla zrozumienia późnego modernizmu w polskim kinie. W tym rozdziale chciałbym przyrzeć się jej bliżej, analizując najważniejsze przejawy myślenia w kategoriach finalności, nadające polskiemu kinu późnomodernistycznemu wymiar eschatologiczny.

Koniec od zawsze wyznaczał horyzont poznawczy człowieka, w naturalny sposób stając się istotnym pojęciem refleksji filozoficznej i teologicznej. Wszystko, co czasowe – także ludzkie życie – ma swój kres, ku któremu kierują się nasze myśli. Frank Kermode w swojej książce *The Sense of an Ending* udowodnił, że cała tradycja judeochrześcijańska, wprowadzając koncepcję czasu linearnego (który możemy przeciwstawić cyklicznemu rozumieniu czasu w innych kulturach), a więc mającego swój ginący w mrokach dziejów, ale jednak zakładany początek i nieuchwytny, mający na horyzoncie, ale zbliżający się nieubłagany koniec, jest zorientowana wokół problemu finalności, rozumianej przede wszystkim jako ostateczny kres istnienia¹. Jak pisze w odniesieniu do myśli brytyjskiego literaturoznawcy Dariusz Czaja:

Koniec, zwłaszcza ten odnoszący się do sytuacji egzystencjalnie istotnych, dany jest nam więc jako zagadka, spowijający go cień jest nieredukowalną częścią jego istnienia. Podobnie i „koniec świata”, który zdaje się mieć naturę umykającego horyzontu, wciąż mocno angażuje wyobraźnię, rozum zaś stawia wobec skandalu nieistnienia i nie pozwala zasnąć².

Kermode wielokrotnie zwracał uwagę na ludzkie zainteresowanie tymi kategoriami, stwierdzając, że „w każdej chwili istnienia występuje potrzeba przynależności, potrzeba bycia związanym z początkiem i końcem”³. Biblijna Apokalipsa św. Jana jawi się w tym kontekście jako paradygmatyczny tekst kultury, w wyrazisty sposób

¹ Zob. F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 2000. Książka ta ukazała się wprawdzie po polsku, ale istniejące tłumaczenie wydaje mi się niesatysfakcjonujące. Na niewłaściwe tory interpretacyjne moim zdaniem kieruje już polski tytuł – *Znaczenie końca*. Tytuł oryginalny jest wprawdzie zamierzenie wieloznaczny, ale jednak konotujący raczej „przecucie” lub „poczucie” końca. Z tego powodu wszystkie cytaty z Kermode’a podaję we własnym przekładzie. Por. F. Kermode, *Znaczenie końca*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010.

² D. Czaja, *Figury końca. Przybliżenia*, w: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. D. Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 11.

³ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 4.

ustanawiający owo poczucie nieuchronności końca (i domykający klamrę otwartą przez starotestamentową księgę Genesis, zorientowaną wokół mitu początku). To matryca wszelkich dzieł fabularnych, dla których konstytutywną cechą jest wyznaczany przez logikę prezentowanych zdarzeń narracyjny porządek. Jak przekonuje tradycja narratologiczna (od Arystotelesowskiej *Poetyki* począwszy), podstawą owego porządku jest istnienie punktów szczególnie naładowanych znaczeniowo, w tym nieuchronnego początku i końca opowieści (nawet jeśli jej treść sugeruje istnienie wcześniejszych i późniejszych wydarzeń). Biblia jako dzieło radykalne i ostateczne proponuje narrację totalną – opowieść tak wielką i wszechogarniającą, że jej początek i koniec są tożsame z początkiem i końcem całego świata.

Co jednak dzieje się z tym poczuciem porządku, zapewnianym przez biblijną narrację o początku i końcu, w epoce nowoczesności, która została ufundowana na pogłębiającym się zwątpieniu w metafizyczne narracje, nadające sens i kierunek naszej własnej czasowości? Według Kermode'a owa „potrzeba przynależności, potrzeba bycia związanym z początkiem i końcem” nie słabnie wcale, nawet jeśli rośnie nasz sceptycyzm w boskie wyjaśnienie i zapewnianą przezzeń perspektywę finalności. Przenosi się ona za to w dużej mierze na dzieła fikcyjne – w opisie Kermode'a przede wszystkim literackie – których znaczenie wzrasta istotnie w dobie nowoczesności, stanowiąc świecką odpowiedź na załamanie się tradycyjnej, religijnej eschatologii. Kultura reaguje na to postępujące zwątpienie na dwa sposoby, odpowiadające zasadniczo zarysowanemu w poprzednich rozdziałach podziałowi na paradygmat realistyczny/klasyczny i modernistyczny, którego źródeł Kermode doszukuje się właśnie w stosunku do problematyki końca. Tym samym za pomocą na wskros sekularnej i „odczarowanej” fikcji „odtworzymy horyzonty, które porzuciliśmy, i struktury, które się zawaliły. I robimy to, używając starych wzorców”⁴. Robimy to jednak na różne sposoby.

Dzieła reprezentujące paradygmat realistyczny (np. większość literatury gatunkowej czy kino klasyczne) stanowią odpowiedź na

⁴ Tamże, s. 58.

głębokie zapotrzebowanie człowieka na kojące doświadczenie obcowania z jasnym i trwałym porządkiem, objawiającym się w nieuchronności oraz sensowności początku i zakończenia oraz implikowanej przez nie teleologii świata przedstawionego. Oddalają one ową narastającą w XX wieku obsesję końca, przeciwstawiając jej opowieść koherentną, zorganizowaną wokół silnych więzów przyczynowo-skutkowych, klarowną na poziomie czasowym i opatrzoną wyraźnym, znaczącym zakończeniem. Sekularnymi środkami przywracają one biblijną wiarę w świat (choćby był to tylko świat przedstawiony) jako miejsce zaplanowane i obdarzone sensem, odsuwając jednocześnie apokaliptyczny horyzont obecny w myśleniu religijnym.

Na drugim biegunie (a przypomnijmy, że między tymi biegunami rozciąga się oczywiście całe spektrum możliwości pośrednich) sytuują się dzieła modernistyczne, które w obliczu zwątpienia w metafizyczne gwarancje sensu zamiast odtwarzać „boski” porządek, podkreślają na różne sposoby jego brak – służą temu choćby opisywane w poprzednich rozdziałach techniki narracyjne, rozbijające klasyczne struktury za pomocą otwartych zakończeń, niejednoznaczności świata przedstawionego, fragmentaryczności czy zaburzeń chronologii. Niejednokrotnie uwypuklają one subiektywizm, przypadkowość i nietrwałość ludzkiego doświadczenia. W przeciwieństwie do dzieł realistycznych, zdają one sprawę z kryzysu reprezentacji, będącego pochodną zwątpienia w możliwość nadania rzeczywistości trwałego sensu i porządku. Jednocześnie zachowują one jednak perspektywę apokaliptyczną, zorientowaną na problematykę końca, choć często pozbawioną metafizycznej osnowy.

O ile więc przednowoczesna tradycja religijna była oparta na wierze w boski porządek świata obdarzonego sensem, ale też ograniczonego wyraźnym początkiem i końcem, o tyle oświeceniowy racjonalizm (i będący jego pokłosiem paradygmat realistyczny w kulturze) zachowuje wiarę w sensowność rzeczywistości przy jednoczesnym zwątpieniu w jej bliski i nagły koniec, zaś modernizm przeciwnie – eksponuje doświadczenie niejednoznaczności przy ciągłym poczuciu bliskości końca. W ten sposób wszystkie dzieła fabularne wraz ze stworzonymi na ich użytek fikcyjnymi mikroświa-

tami stanową odległy odprysk i surogat biblijnej narracji o końcu świata, zyskując swego rodzaju eschatologiczny wymiar.

Jak pisał Malcolm Woodland, modernizm ze swoją wiarą w innowację i artystyczną oryginalność zawsze zawierał w sobie „apokaliptyczne pragnienie zakończenia dawnej ery i zapoczątkowania nowej”⁵. Starał się być aktem twórczym, przewyżającym realistyczne dążenie do podległości względem rzeczywistości. Kermode pisał w tym kontekście o „historycznym przejściu [...] od literatury, która postrzegała siebie jako imitację porządku, do literatury, która chciała sama tworzyć porządek – unikatowy i samowystarczalny, osiągalny wyłącznie w toku krytycznego procesu, który moglibyśmy nazwać »dekreacją«”⁶. Modernizm (zwłaszcza ten przedwojenny) widział w sobie koniec europejskiej tradycji artystycznej, jej przesilenie i śmierć, ale jednocześnie początek nowej formuły twórczości. Późny modernizm powtarza niektóre gesty „wczesnej” czy też „dojrzałej” moderny, wątpiąc jednocześnie w ich skuteczność. Widzi on siebie wciąż jako koniec, pozbawiony jednak perspektywy nowego początku. Stąd bierze się jego sekularny apokaliptycyzm.

Koniec jest bowiem niezbywalnym elementem naszego życia i potrzebujemy końców, „nawet dziś, gdy historia świata w taki straszny i nieuporządkowany sposób rozszerzyła się do rozmiarów nieskończonego następstwa zdarzeń”⁷. Świadomość życia w obliczu nieodwołalnego faktu przemijania wszystkiego, co istnieje, oraz zbliżającej się śmierci przy jednoczesnym braku osławiającej tę myśl i nadającej jej pożądany sens metafizycznej gwarancji ostatecznego kresu (takiego, jak biblijna Apokalipsa) nie pozwala nam zapomnieć o końcu, przenosząc jednak myślenie o nim na grunt sekularny. Paradoksalnie więc im bardziej powątpiewamy w nieodwołalną i całkowitą biblijną apokalipsę, tym intensywniej myślimy o końcu, czyniąc z niego swego rodzaju sekularną obsesję.

Wedle diagnozy Kermode’a koniec stracił dla nas swoją bliskość (*imminence*), ale zachował właściwą mu nieuchronność (*im-*

⁵ M. Woodland, *Wallace Stevens and the Apocalyptic Mode*, University of Iowa Press, Iowa City 2005, s. 18.

⁶ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 167.

⁷ Tamże, s. 58.

manence)⁸, sprawiając, że stał się on stałym elementem pejzażu intelektualno-kulturowego (późnej) nowoczesności. Dlatego właśnie apokaliptyczny nastrój wyjątkowo wyrazisty kształt przybrał w XX-wiecznym modernizmie artystycznym. Jak pisał brytyjski literaturoznawca, „oczywiście dziś także mamy to poczucie końca. Nie osłabło ono w ogóle i jest wrodzoną częścią tego, co nazywamy modernizmem”⁹. Dobrze rozpoznany jest findesieclowy katastrofizm, który przenikał filozofię i sztukę początku XX wieku, ale równie silną obsesję końca możemy dostrzec w dojrzałym czy późnym modernizmie drugiej połowy XX wieku. W tym miejscu możemy przypomnieć otwierające prezentowany rozdział epigramy i półzartem stwierdzić, że o ile wczesnomodernistyczny Stanisław Wyspiański ustami swojej postaci pytał jeszcze o namacalność końca, o tyle tworzący po wojnie Samuel Beckett i Tadeusz Konwicki nie mieli już co do tego wątpliwości, uporczywie powracając do tej kategorii i odmieniając ją przez wszystkie przypadki.

To trwale zainteresowanie współczesnej kultury sekularnym końcem ujawnia się przy tym na różne sposoby – nie tylko w sferze reprezentacji, czyli w popularnych wyobrażeniach globalnej anihilacji, spowodowanej przez wojnę atomową, katastrofę klimatyczną lub zagrożenie z kosmosu, lecz także na poziomie głębszym, w nieustannym poczuciu wyczerpywania się żywotnych kategorii kulturowych i pojęć przy jednoczesnym braku odświeżających alternatyw. Za paradygmatyczny dla epoki nowoczesnej gest można uznać słynną deklarację Friedricha Nietzschego o śmierci Boga, ale dopiero ostatnie kilka dekad przyniosło prawdziwą falę tanatycznych diagnoz. Na obsesyjne zainteresowanie kresem, zmierzchem i finalnością we współczesnej humanistyce zwraca uwagę Dariusz Czaja:

Kultura zachodnia od kilku co najmniej dekad [...] żyje w paradygmacie „końca”. [...] Retoryka publicystyczna pełna jest fraz i wyrażeń odmieniających „koniec” w przeróżnych złożeniach i kontekstach: od mających lokalne znaczenie konstatacji o „końcu powieści” czy „końcu sztuki”, po mające zasięg globalny i dużo bardziej katastroficznie

⁸ Tamże, s. 6.

⁹ Tamże, s. 98.

brzmiące tezy o „końcu człowieka” czy „końcu historii”. Frekwencja tych wyrażen to prawdziwe znaki czasu. W istocie, poczucie jakiegoś „końca”, jakiegoś „wyczerpania”, jakiegoś „schyłku”, jakiegoś „zmierzchu” dotychczasowej formacji duchowej i cywilizacyjnej zachodniej kultury – jest bodaj wszechobecne. [...] Czy schyłek, zmierzch, kres, koniec – tego czy owego – wieszczono od lat z zastanawiającą regularnością opisując realny stan rzeczy, czy też są zaledwie świadectwem pewnego stanu świadomości świata zachodniego (albo zaledwie jej wycinka)?¹⁰

Na ironię zakrawa to, że głoszona przez Jean-François Lyotarda teza o właściwym późnej nowoczesności końcu wielkich narracji ostatecznie stała się porządkującą „opowieścią ramową” tej formacji. Żyjemy więc być może nie tyle w epoce końca wielkich narracji, ile w epoce wielkiej narracji końca. Andrzej Marzec pisze w tym kontekście o całej grupie „filozofów funeralnych” (należąc do niej mieliby m.in. Lyotard, ale też Paul Virillo czy Jean Baudrillard), dzięki którym w drugiej połowie XX wieku na popularności zyskały tony żałobne:

Myśliciele w specyficzny dla siebie sposób dają wyraz procesowi obumierania kultury oraz przezuwają nadchodzący nieuchronnie koniec, zbliżający się kataklizm. [...] Wydaje się, że nie chodzi tutaj wcale o pewien konkretny, rzeczywisty wypadek, który można by odpowiednio usytuować – a dzięki temu być może go uniknąć – lecz raczej o metafizyczną katastrofę sensu, zajmującą własne miejsce w przestrzeni pojęć¹¹.

Kinematograf śmierci

Wszystkie powyższe diagnozy odnoszą się oczywiście także do medium filmowego i jego modernistycznych inklinacji. Kontakt z filmem może bowiem wzbudzać mieszaninę nieświadomionego lęku przed nieuchronnością przemijania i końca z kojącym poczuciem

¹⁰ D. Czaja, dz. cyt., s. 11–12.

¹¹ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 20.

porządku, zapewnianego przez stabilność struktur i prawideł rządzących fikcyjnym światem. To, które z tych uczuć dominuje, zależy w dużej mierze od dzieła, gdyż, jak pisał James Orr, „apokaliptyczny film stale przypomina nam o naturze czasu, podczas gdy Hollywood stara się zmusić nas do zapomnienia o niej”¹². W przeciwstawieniu tym naturalnie reprodukuje się wspomniany przeze mnie wielokrotnie podział na paradygmat klasyczny i modernistyczny wskazane wyżej odmienne podejście do problematyki końca.

Przymiotnik „apokaliptyczny” pojawia się regularnie w filmoznawczym dyskursie, funkcjonując jednak przede wszystkim na poziomie tematu – w sekularnej odmianie, uzupełniony o przedrostek „post”, odnosi się do popularnego podgatunku fantastyki naukowej ukazującego świat po globalnej katastrofie, w perspektywie religijnej oznacza zaś najczęściej mniej lub bardziej otwarte nawiązania do biblijnej Apokalipsy św. Jana. Apokaliptycyzm modernistycznych twórców nie sprowadza się jednak wyłącznie do nawiązań gatunkowych czy biblijnych (skądinąd dość licznych), ale stanowi wyraz specyficznego usposobienia, dla którego różni badacze w odmiennych kontekstach poszukiwali właściwej nazwy, pisząc o apokaliptycznej wyobraźni¹³, temperamencie¹⁴, trybie¹⁵ czy dyskursie¹⁶. Określenia te mogą być na użytek prezentowanych rozważań stosowane mniej lub bardziej naprzemiennie (sam dodam do nich jeszcze termin apokaliptycznej wrażliwości), konotując nie tylko właściwe późnemu stylowi zainteresowanie tematami dekadencji czy zmierzchu, ale też wyrażanie – również na poziomie formalnym dzieła – paradoksów współczesnego myślenia o końcu, uporczywie odrzucanego i odraczanego, ale jednocześnie wciąż silnie obecnego w naszej kulturze.

¹² J. Orr, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge 1993, s. 25.

¹³ Zob. J. J. Collins, *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Mi–Cambridge 1998.

¹⁴ Zob. R. Alter, *The Apocalyptic Temper*, „Commentary” 1966, June, s. 61–66.

¹⁵ Zob. M. Woodland, dz. cyt.

¹⁶ Zob. *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture. Post-Millennial Perspectives on the End of the World*, eds. M. Germana, A. Mousoutzanis, Routledge, New York–London 2014.

Apokaliptycym stanowi więc nieodłączoną część modernizmu, w przypadku kina jednak jest on szczególnie wzmocniony przez specyfikę medium. Apokaliptyczny pierwiastek stanowi wrodzony aspekt filmowego doświadczenia i choć Kermode w swojej książce w ogóle nie wspomina o kinie, to wydaje się, że odpowiada ono jego koncepcjom w jeszcze większym stopniu niż literatura. Kino jako medium temporalne, którego przebieg czasowy jest niezależny od woli widza (nie może on, przynajmniej w sytuacji tradycyjnego kinowego odbioru, wstrzymać, spowolnić bądź przyspieszyć lektury, stając się niewolnikiem filmowego czasu), w naturalny sposób konfrontuje go z nieuchronnością przemijania. Amerykański filozof filmu Stanley Cavell, zwracając uwagę na czasowy charakter filmowego medium, pisał o potencjale do rozbudzenia poczucia własnej śmiertelności, jaki przynosi kinowa projekcja:

Nie ma lepszego miejsca do uświadomienia sobie tego. Kolistość tarczy zegara jest użyteczna, ale też zwodnicza w swoim przesłaniu, gdyż poruszające się po niej ramiona wskazówek wracają każdego dnia i nocy do tej samej, dawnej pozycji. Tymczasem rolki w projektorze kinowym, niczym zbiorniki w klepsydrze, przypominają nam o czymś innym: w miarę jak przeszłość wypełnia się, przyszłość kurczy się, zaś koniec, od początku obecny w tym ruchu, wraz z wpływem czasu wydaje się zbliżać coraz szybciej¹⁷.

W powyższym passusie Cavell przeciwstawia w istocie cyrkularną oraz linearną koncepcję czasu, reprezentowane kolejno przez tarczę zegara oraz taśmę filmową. Ta druga, jak pamiętamy, konotuje judeochrześcijańską tradycję, w której upływ czasu prowadzi do nieuchronnego końca. Cavell dowodzi tym samym, że w metaforycznym ujęciu każdy film stanowi swego rodzaju metonimię naszego świata, wraz z jego niezbywalnym początkiem i końcem. Każdy film fabularny powołuje wszak do życia fikcyjny, ale doświadczany za pomocą zmysłów świat, który jednak jest skazany na koniec – odroczone w czasie, ale łatwy do przewidzenia, gdyż określony precyzyjnie

¹⁷ S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, Ma–London 1979, s. 75.

czasem trwania dzieła. Metaforę tę rozwija Samuel Weber, pisząc, że „istnieje podobieństwo między apokalipsą i kinem – między oczekiwaniem, przeczuciami oraz reprezentacjami końca świata a tym, co możemy nazwać skończonością filmu jako ograniczonej czasowo struktury – w skrócie: między końcem świata a końcem filmu”¹⁸.

Każdy film ma zatem w sobie coś apokaliptycznego, ale z drugiej strony apokalipsa – ze względu na swoją ostateczność – nie ma odpowiedników w naszym codziennym życiu i może zostać ujęta wyłącznie w fikcyjnej formie. Jednocześnie, skoro stanowi ona uosobienie finalności, nie da się jej pokazać w dziele narracyjnym jako po prostu jednego z wydarzeń fabularnych świata przedstawionego – można jej wyłącznie doświadczyć jako końca narracji, końca ontologicznego porządku dzieła, końca filmu. Nabiera ona więc nieodparcie autotematycznego i samozwrotnego charakteru, kierującego nas ku rozważaniom nad medium kina jako czasowym i przez tę czasowość ograniczonym.

Te uwagi są szczególnie istotne w odniesieniu do formacji modernistycznej, dla której wszakże poszukiwanie i eksponowanie specyfiki medium zawsze stanowiło istotny aspekt. Nic dziwnego zatem, że w dobie dominacji „funeralnych” nastrojów w szeroko pojętym pejzażu myślowo-kulturowym coraz częściej powstają filmy, które przez swoje wyczulenie na problematykę przemijania i końca ujawniają i wzmacniają naturalne predylekcje medium, zdolnego skonfrontować nas z własną skończonością. Choć więc rosnące zdystansowanie i podejrzliwość względem wszystkich opowieści nie omija bynajmniej utworów fabularnych, to wciąż potrzebujemy ich jako swego rodzaju świeckich opowieści o końcu, do którego zmierzają każda narracja. Takie jest – w największym uproszczeniu – źródło sekularnego apokaliptycyzmu, który okazał się niezwykle silny w polskim kinie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

¹⁸ S. Weber, *Foreword: One Sun Too Many*, w: P. Szendy, *Apocalypse-Cinema. 2012 and Other Ends of the World*, trans. W. Bishop, Fordham University Press, New York 2015, s. X.

„Sny sprzed potopu” – przestrzenie apokalipsy

Oto nadchodzi koniec świata.
 Oto nadciąga, zbliża się czy raczej przypelza mój
 własny koniec świata.
 Ale zanim mój wszechświat rozpadnie się w gruzy,
 rozsypie na atomy, eksploduje w próżnię,
 czeka mnie jeszcze ostatni kilometr mojej Golgoty,
 ostatnie okrążenie w tym maratonie,
 ostatnich kilka szczebli w dół
 albo w górę po drabinie bezsensu.
 Tadeusz Konwicki, *Mała apokalipsa*

Świat się rozsypał. Szezeł.
 Trzeba się dostosować do tych praw.
 Trzecia część nocy, reż. Andrzej Żuławski

Apokaliptyczna z ducha obsesja końca przekłada się na treść najważniejszych późnomodernistycznych utworów. Wojciech Jerzy Has, Andrzej Żuławski, Tadeusz Konwicki czy Piotr Szulkin najczęściej kreują światy w stanie lub na krawędzi rozpadu, przeczuwające i doświadczające własnego końca. Ich tematem (a nierzadko także formą) stają się rozkład i upadek, dokonujące się na poziomie jednostkowym bądź w szerszym, kulturowym wymiarze. Oczywiście katastroficzny pesymizm nie jest niczym nowym w polskim kinie, ale w tym okresie przekracza on tragiczny idiom o romantycznej proveniencji ustanowiony w kręgu Szkoły Polskiej. Zamiast zgłębiać znane z wczesnych filmów Andrzeja Wajdy czy Andrzeja Munka tragiczne dla narodu okoliczności dziejowe i ich osobiste lub społeczne konsekwencje, późnomodernistyczne filmy wyrażają raczej ową wszechogarniającą „metafizyczną katastrofę sensu” – oderwaną od konkretnych okoliczności politycznych i społecznych (nawet jeśli przez nie się manifestującą), a dokonującą się przez kryzys pojęć i rozumienia rzeczywistości, grożące załamaniem znanego porządku rzeczy. Nowoczesny apokaliptycyzm więcej czerpie z ducha młodopolskiego katastrofizmu, a pokrewne są mu także inne zjawie-

ska, rozwijające się równolegle w polskiej kulturze lat siedemdziesiątych – mroczne, turpistyczne malarstwo Zdzisława Beksińskiego bądź późne spektakle Jerzego Grotowskiego oraz Tadeusza Kantora, mistrzów funeralnego egzystencjalizmu na niwie teatralnej¹⁹.

Filmy, takie jak *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Trzecia część nocy*, *Diabeł czy Wesele*, wyrastają z tego ducha, uosabiając wspomniane wcześniej paradoksy apokaliptycznego myślenia, które straciło swoją boską gwarancję i nieodwołalność, ale wciąż trwa bądź nawet intensyfikuje się w postaci egzystencjalnych lęków i myślenia w kategoriach końca lub rozpadu. Pisząc o dojrzałej twórczości Konwickiego (także literackiej), Magdalena Malisz zauważała:

Coraz bardziej charakterystyczne staje się dla Konwickiego widzenie współczesności jako chaosu i absurdu: ludzi otacza świat zatartych granic między dobrem i złem, pięknem i brzydotą, świat zbliżający się do Apokalipsy, na którą składają się zjawiska totalitaryzmu, uniformizacji, wtopienie jednostki w masę, ideologię, kłamstwo i pozór, zanik jednoznacznych norm moralnych i kryteriów etycznych. Czyż można się zatem dziwić, że jednym z ulubionych motywów Konwickiego stała się nadciągająca katastrofa? Apokalipsa mająca nastąpić we współczesnej Dolinie Jozafata, którą jest plac wokół Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie [...]. Każdy może być prorokiem zagłady w tym zdegradowanym świecie. I w każdym niemal utworze Konwickiego występuje ktoś, kto pełni w nim tę funkcję profetyczną, wieszcząc rychły koniec świata; często w knajpie, w oparach alkoholu, kiedy niemal narkotyczny trans sięga szczytu²⁰.

Najdoskonalszą literacką ilustracją tej tezy jest oczywiście *Mała apokalipsa*, filmową zaś – *Jak daleko stąd, jak blisko*. Dzieła te pokazują przede wszystkim, że sekularna apokalipsa (w przeciwieństwie do

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, że w 1976 roku Andrzej Wajda zrealizował film dokumentujący przedstawienie *Umarłej klasy* Kantora, już na początku tej dekady planował zaś w Zespole „X” film oparty na legendarnej sztuce Jerzego Grotowskiego *Apocalypsis cum figuris* – w reżyserii własnej lub Jerzego Grotowskiego. Zob. T. Lubelski, *Wajda*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 125.

²⁰ M. Malisz, *Tradycja i nostalgia. O filmowej twórczości Tadeusza Konwickiego*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005.

swojego biblijnego odpowiednika) nie jest już wydarzeniem totalnym i ostatecznym – nie musi być końcem świata w ogóle, ale może być końcem pewnego (także czyjegós) świata. Choć więc katastroficzny pesymizm polskiego kina wynika z nastrojów *stricte* współczesnych, chętnie objawia się w masce historii. Jakby oddalając od siebie wizję rozpadu, polscy twórcy obsesyjnie powracają do przełomowych, schyłkowych momentów dziejowych, znajdujących się u progu katastrofy lub jej doświadczających i prezentowanych w stanie apokaliptycznego chaosu. Tak w polskim kinie późnomodernistycznym funkcjonował czas rozbiorów, obu wojen światowych lub naznaczonego przecuciem końca chwiejnego pokoju między nimi.

Konrad Eberhardt pisał o *Sanatorium pod Klepsydrą*, że jest to „film-elegia, reanimujący sny o świecie sprzed potopu”²¹, w tej barwnej i trafnej frazie łącząc apokaliptycyzm Hasa (potop), jego ukierunkowanie na przeszłość (sprzed), ale także zidentyfikowany już wcześniej oniryczno-subiektywny aspekt polskiego kina tego okresu (sny). Pokazywał on dobitnie, jak reżyser naznacza świat opowiadań Brunona Schulza przecuciem śmierci i zagłady. Przesuwa go do przeszłości – ale nie tej historycznej, kształtującej się wraz z upływem czasu, a raczej przeszłości wyobrażonej, wynikającej z poczucia utraty i nieodwracalności zmian. Jak podsumowuje Maria Koratowska:

Fundamentalnym tematem Hasa jest śmierć. Od debiutanckiej *Pętli* poczynając, a na *Niezwyklej podróży Baltazara Kobera* kończąc. Śmierć postaci, epoki, pewnego świata. Niby coś się w jego filmach dzieje, bohaterowie gdzieś wędrują, dokąds zmiierzają, czegoś pragną, do czegoś dążą. Naprawdę jednak, już od pierwszego ujęcia, należą do krainy umarłych. Ich los jest przesądzony. Wyrok wydany, jak u Kafki. [...] Nie bez upodobania pokazywał rozkład materii, psucie się rzeczywistości, jej powolne umieranie i rozpad. [...] *Sanatorium pod Klepsydrą* przywodzi na myśl rytualny obrzęd celebrujący stopniowe rozsypywanie się skazanej na zatrąę realności. W scenie finałowej wszystko: świat rzeczy i świat ludzi obraca się w gnany metafizycznym wichrem proch

²¹ K. Eberhardt, *Sny sprzed potopu*, „Kino” 1973, nr 12, s. 18.

i pył. Zagłada żydowskiego miasteczka zmienia się w Apokalipsę, zagładę ostateczną²².

Niedopowiedzianą, ale przenikającą film Hasa zagładą jest więc Holocaust, obecny w *Sanatorium* tylko jako przeczucie bądź cień. Eberhardt sugeruje np., że pojawiający się w sekwencji otwierającej pociąg, którym podróżuje Józef, nasuwa skojarzenie z transportami do obozów zagłady, motywując także uosobienie postaci konduktora z Charonem, prowadzącym w zakończeniu filmu funeralny pochód. Jak zauważa jednak Małgorzata Jakubowska we wnikliwej analizie filmu, niedopowiedzenie tego wątku koresponduje też z nieobecnością na ekranie bezpośrednich reprezentacji śmierci, która zostaje niejako zawieszona przez działanie sanatorium:

Faktyczna, realna śmierć nie mieści się w opowieści, jest spychana poza porządek narracji, jest nie do opowiedzenia, bo jej traumatyczne jądro jest sprzeczne z każdą racjonalizacją, którą narzuca opowieść. Umieranie, podobnie jak Holocaust, jeśli nie ma być zamienione w mniej lub bardziej uładzone wyobrażenie o śmierci i o Zagładzie, jeśli ma sięgać Realnego, nie może być wypowiedziane, co nie znaczy, że powinno zostać zapomniane. Has nie chce zapomnieć, ale też nie mówi wprost²³.

Śmierć, zniszczenie i zagłada pojawiają się zatem w filmie pod postacią symbolu, przeczucia i atmosfery. W miarę trwania filmu niewinność i barwność dzieciennych wspomnień (obracających się wokół codziennych sprawunków, marzeń o dalekich krajach i pierwszych doznań erotycznych) ustępuje chłodnym barwom i postępującym wraz z nimi scenom zniszczenia (wojny, rozpadających się sprzętów i towarzyszącego im strachu). Ekran coraz częściej zapelniają oznaki śmierci – ludzka czaszka, nagrobki, cmentarne świece. W jednej ze scen kamera w długich, intensywnych zbliżeniach ukazuje ciała martwych ptaków pożerane przez robaki. Tego typu wanitatyw-

²² M. Kornatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, s. 59.

²³ M. Jakubowska, *Kryształy czasu. Kino Wojciecha J. Hasa*, PWSFTViT, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2013, s. 275.



Ilustracje 32–37. Oznaki rozkładu i zbliżanie się śmierci w *Sanatorium pod Klepsydrą*

ne symbole sugerują, że portretowane uniwersum wyobraźni coraz głębiej zanurza się w doświadczeniu rozpadu i zagłady (il. 32–35). Kulminacją tego poczucia jest ostatnia scena filmu, w której Józef przemieniony w konduktora-Charona błąka się po cmentarzysku, stanowiącym ostatnią pozostałość odwiedzanej przez niego w snach żydowskiej miejsciny (il. 36). Cały film wieńczy pionowa jazda kamery, która płynnym ruchem schodzi w dół – do wnętrza grobu, którego śmiertelna ciemność przemienia się w czerni planszy końcowej filmu (il. 37), potwierdzając przywołane wyżej utożsamienie końca narracji z końcem świata.

Tak zarysowana trajektoria dzieła Hasa zdradza jeden z najgłębszych tematów modernistycznej twórczości, jakim jest konflikt żywiołu tworzenia i życia z impulsem zniszczenia oraz nicości. Freudowskie zmaganie popędu życia i popędu śmierci, a także właściwa modernizmowi mieszanka młodości i starości przenikały całą formację. Apokaliptyczna wrażliwość późnego modernizmu sprawia, że ten drugi pierwiastek – nihilistyczny oraz katastroficzny – zaczyna dominować. „Sprzecznosci i porażenia na pół nihilistyczne tak nim targają, że przechylać się zaczyna w stronę rozpadu i nicości”²⁴ – pisała Maria Janion o późnym Konwickim, coraz silniej pogrążającym się w funeralno-melancholijnej tematyce, a słowa te mogłyby opisywać wszystkich twórców reprezentujących późnomodernistyczny idiom. Kreślona wyżej „katastrofa sensu”, czyli zatrącenie wiary w możliwość opisanego świata (jak to było w oświeceniowo-realistycznym paradygmacie) lub twórczego ukształtowania go na nowo (w co wierzył wczesny modernizm) determinuje pesymistyczny wydźwięk tego kina, zmierzającego zazwyczaj w stronę śmierci i porażki.

Dokonuje się to nawet w filmach, które określiłem mianem „miękkiego” modernizmu – tak jak w *Austerii* Kawalerowicza, gdzie – podobnie jak w *Sanatorium* – w finale zawarta została symboliczna zapowiedź zagłady polskich Żydów. Jej fabuła rozgrywa się w czasie pierwszej wojny światowej, ale w metaforycznym zakończeniu

²⁴ M. Janion, *Krwotok lawy*, w: taż, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 170.

filmu bohaterowie kąpią się w rzece, która zaczyna spływać krwią, jakby przedwcześnie sugerując hekatombę drugiej wojny światowej. W czasie tego samego konfliktu umiejscowiona jest także *Lekcja martwego języka* Janusza Majewskiego, w której z kolei śmierć głównego bohatera – wyrafinowanego estety doby *fin de siècle*'u – nakłada się na koniec całej epoki oraz austro-węgierskiego imperium, w którego wojskach służy.

Stopniowe słabnięcie pierwiastka witalnego i porażkę mocy ustanawiania oraz przekształcania rzeczywistości ukazuje również *Wesele* Wajdy. W tym filmie początkowy wigor, odbijający się nie tylko w żywiołowych zabawach i tańcach biesiadników, lecz także intensywnych barwach obrazu, przeradza się w insurekcyjne wzmożenie, które jednak zostaje stłumione. W miarę trwania dzieło Wajdy nabiera coraz bardziej pesymistycznych tonów – grozę budzą niektóre wizje protagonistów (zwłaszcza mroczna scena pojawienia się Jakuba Szeli, il. 38–39), ostatecznym dopełnieniem daremności działań bohaterów staje się zaś finałowy chocholi taniec, który w groteskowy sposób zastępuje weselne płąsy (il. 40). „Pan sądzi, że koniec bliski?” – te wypowiedziane przez Rachelę słowa można w tym kontekście odczytać jako wyraz tego powracającego przeczucia kresu i porażki, które miało wzmacniać jeszcze planowane pierwotnie przez Wajdę (i częściowo zrealizowane), ale ostatecznie porzucone zakończenie. Podobnie jak Has w *Sanatorium*, zamierzał on pogłębić apokaliptyczny wydźwięk wczesnomodernistycznego materiału literackiego, umieszczając w finale scenę, w której chłopci mordują wszystkich panów, ci zaś do wieńczącego film chocholego tańca wstają niczym zombie²⁵ (il. 41). Nawet jednak bez tego mocnego zakończenia wyczuwalny jest pesymistyczno-apokaliptyczny ton, wpisujący się znakomicie w nastrój późnego modernizmu, zainteresowanego tematami odchodzenia, porażki, niespełnienia czy śmierci.

„Każde zakończenie każdego filmu [...] jest bez wątpienia końcem świata. W tym sensie kino jest, być może, za każdym razem niepowtarzalną apokalipsą”²⁶ – pisał Peter Szendy. Nie powinno nas

²⁵ Zob. T. Lubelski, *Wajda*, s. 140.

²⁶ P. Szendy, dz. cyt., s. 55.



Ilustracje 38–41. *Wesele* – groza śmierci i poczucie porażki

dziwić, że omawiane tu dzieła doprowadzają tę zasadę do skrajności – w nich nie tylko koniec filmu stanowi kres pewnego świata, lecz także kres ten pokazuje i tematyzuje. Zrównanie końca filmu z końcem świata w sposób dosłowny dokonuje się w *Osobistym pamiętniku grzesznika... przez niego samego spisany* Hasa. Ten naszpikowany odniesieniami i bezpośrednimi cytatami z Apokalipsy św. Jana film opowiada „zrodzoną z ducha satanicznego romantyzmu”²⁷ historię uwiedzenia tytułowego bohatera przez zło, prowadzące go do zbrodni, a w finale też autodestrukcji. Rama narracyjna, z perspektywy której przedstawiona zostaje ta fabuła, w interpretacji Marcina Marona przedstawia apokaliptyczną wizję, którą możemy utożsamiać z Sądem Ostatecznym. Ostatnia scena filmu stanowi wizualizację potępienia, na które zgodnie z chrześcijańską doktryną skazani są grzesznicy oczekujący na „drugą śmierć”. Na tle płynących z offu słów Apokalipsy („I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano, według ich czynów. I morze wydało zmarłych, co w nim byli, i każdy został osądzony według swoich czynów. A Śmierć i Otchłań wrzucono do jeziora ognia. To jest śmierć wtóra – jezioro ognia. Jeśli ktoś nie znalazł się zapisany w księdze życia, został wrzucony do jeziora ognia”)²⁸ w długim ujęciu obserwujemy powstających z grobu grzeszników, tańczące dookoła płomienie i widniejącego w oddali jeźdźca Apokalipsy. Splatają się w nim wszystkie możliwe końce – bohatera, skazanego na wieczne potępienie; świata, który w Sądzie Ostatecznym znajduje swoje rozwiązanie i dopełnienie; wreszcie samego dzieła, które czerń ekranu zrównuje z czernią piekielnej pustki.

Jeśli jednak istnieje jeden twórca, w sposób najpełniejszy, najbardziej wielopoziomowy i konsekwentny zdradzający apokaliptyczną wrażliwość epoki późnego modernizmu, to jest nim bez wątpienia Andrzej Żuławski. „Niczym nowym nie jest z pewnością zwrócenie uwagi na perspektywę apokaliptyczną, według której Andrzej Żu-

²⁷ M. Maron, *Dramat czasu, dramat wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Universitas, Kraków 2010, s. 446.

²⁸ Ap. 20,12–15.

ławski konstruuje fabuły większości swoich filmów”²⁹ – pisał w 2005 roku Jacek Nowakowski. Tym bardziej więc nie jest niczym nowym dziś, po blisko pół wieku, które dzieli nas od premiery debiutanckiej *Trzeciej części nocy*, już w tytule niosącej czytelne i bezpośrednie odniesienie do biblijnej Księgi Objawienia. Przejawy apokaliptycznej wyobraźni Andrzej Żuławski okazywał od początku swojej drogi twórczej, zanim jeszcze padł pierwszy klaps na planie *Trzeciej części nocy*. W 1968 roku na łamach „Kina” z wyraźnym zafascynowaniem pisał o losie bohaterów *Anioła zagłady* (*El ángel exterminador*, 1962) Luisa Buñuela:

Jednak apokalipsa, ów koniec prywatnego świata, dekompozycja wszelkich prawideł, rządzących nimi dotychczas, dosięgnie ich w jednakowym stopniu. Zamknięcie [...] wyciska z nich nienawiści mizerne, marne żądze, wśród których ci z nich, którzy są bez grzechu, skazani są na spełnienie roli ofiary³⁰.

Te słowa być może więcej mówią o ich autorze niż o analizowanym tytule, pokazując, jak Żuławski rozumiał apokalipsę. Określając ją jako „koniec prywatnego świata”, nadawał jej znaczenie niekoniecznie religijne i globalne, lecz odnoszące się do jednostki i jej ograniczonego uniwersum prywatnych reguł i wartości. Przywołane zdanie mogłoby posłużyć do opisu wszystkich bez mała protagonistów jego nienakreconych wówczas jeszcze filmów. Co również ważne, dla Żuławskiego „mała buñuelowska apokalipsa, dziejąca się w salonie”, jest „zapowiedzią, pierwszym szmerem apokalipsy szerszej, ogarniającej cały świat i jego kościoły”³¹. Być może dlatego tak bardzo mu się ten film podobał.

Kino Żuławskiego można więc nazwać kinem prywatnej apokalipsy, którego głównym tematem jest subiektywna perspektywa jednostki zagubionej w świecie pozbawionym jasnych wartości i skazanej przez to na katastrofę. Ogarnięty kryzysem świat staje się niejako

²⁹ J. Nowakowski, *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu. Śmierć w kinie Andrzeja Żuławskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 205.

³⁰ A. Żuławski, *Apokalipsa, apokalipsa*, „Kino” 1968, nr 2, s. 62.

³¹ Tamże, s. 63.

lustrem jej stanów mentalnych, naturalnym pejzażem dla rozpadu osobowości. I przeciwnie – poddający się psychicznej i moralnej dekompozycji bohater stanowi najdoskonalsze uosobienie i wytwór zmierzającego ku rozpadowi uniwersum. W efekcie nie da się oddzielić filmowego bohatera od świata przedstawionego, w którym się on porusza. Jak pisał jeden z komentatorów twórczości reżysera: „Trzy filmy polskie Andrzeja Żuławskiego: *Trzecia część nocy*, *Diabeł* i *Na srebrnym globie* układają się w swoistą trylogię, której jednym z najważniejszych tematów jest analiza światów w epoce przejściowej, w sytuacji skrajnej, poprzedzającej katastrofę, karę, apokalipsę”³². Zrośniętym ze światem wewnętrznym protagonisty tłem staje się więc mrok drugiej wojny światowej w *Trzeciej części nocy* – ów „czas pogardy, upadku podstawowych wartości, powszechnej i przypadkowej śmierci, czas apokalipsy”³³, chaos ginącej w rozbiorowym tumultie I Rzeczypospolitej w *Diablu* – „okres wszechogarniającego rozprężenia, chaosu, rozpasania – moralnego i obyczajowego, okres polskiego Babilonu, w którym króluje Diabeł”³⁴, a także stanowiący „miejsce porządku odwróconego, opacznego” i „szyderstwo z ziemskiej cywilizacji, przestrzeń paradoksów”³⁵ Księżyc w *Na srebrnym globie*.

Ta apokaliptyczna wrażliwość Żuławskiego została już wyraźnie ustanowiona w jego debiutanckim filmie. Agnieszka Morstin-Popławska, przyglądając się wnikliwie *Trzeciej części nocy*, konkluduje, że to niebezpośrednie nawiązania do biblijnej Księgi Objawienia (występujące pod postacią znamienego cytatu w prologu i finale filmu oraz korespondującego z nim tytułu, religijnej symbolice oka jako Boga czy wizerunku niemieckich żołnierzy przypominających czterech jeźdźców Apokalipsy) w pierwszej kolejności budują katastroficzną wymowę utworu, zaś „najgłębsze w wymowie apokaliptyczne treści wynikają z wyraźnie tu dostrzegalnej labiryntowej

³² K. Stanisławski, *Diabły i kobiety. Uwagi o twórczości filmowej Andrzeja Żuławskiego*, „Powiększenie” 1987, nr 3/4 (27/28), s. 85–86.

³³ Tamże, s. 86.

³⁴ Tamże, s. 87.

³⁵ Ł. Pisarzewski, *W poszukiwaniu „opus magnum”. Jak oglądać „Na srebrnym globie” Andrzeja Żuławskiego?*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77–78, s. 217.

koncepcji świata przedstawionego”³⁶. Autorka przekonuje, że Żuławski ukazuje świat jako spiralny labirynt, którego pierwowzór stanowi wyobrażenie piekła z *Boskiej komedii* Dantego.

Szczególne znaczenie zyskują w nim nacechowane silnym potencjałem symbolicznym przestrzenie przejściowe – drzwi, korytarze, a zwłaszcza klatki schodowe. Świadczą o tym ostatnie sceny filmu, w których błąkający się po labiryntowym budynku Michał trafia na drzwi, za którymi dostrzega własne zwłoki. Ogromne znaczenie ma też desperacka ucieczka bohatera przed niemieckimi żołnierzami w pierwszej części filmu, kiedy wspinając się po kolejnych stopniach lwowskiej kamienicy, uchodzi z życiem (choć tylko dzięki tragicznemu zbiegowi okoliczności sprawiającemu, że pochwycona zostaje inna osoba). Symbolika schodów także powraca w późniejszych filmach autora, które na poziomie głębokim zawsze opowiadają o tęsknocie ku górze, ku temu, co święte i wysokie, przy jednoczesnym lęku i poczuciu ciągłego osuwania się w dół. Tak jak kamera w ostatnim ujęciu *Sanatorium pod Klepsydrą* wędruje w dół, ciągnąc nas ze sobą do grobu, tak też upadkiem i śmiercią – najczęściej brutalną i gwałtowną – kończą się przeważnie filmy twórcy *Diabła*. „Antymetafizyczne kino Żuławskiego jest w swej istocie kinem tęsknoty, pragnienia boskiego imperatywu, mogącego nadać sens okrutnemu szarpaniu się człowieka, pozornie pozostawionemu samemu sobie”³⁷ – pisał Piotr Kletowski, przywołując nieświadomie myśl Franka Kermode’a, który w modernizmie widział tęsknotę za jednoznacznym, jasno zdefiniowanym końcem przy jednoczesnym braku wiary w możliwość jego zaistnienia.

³⁶ A. Morstin-Popławska, „*Coniunctio oppositorum*”. O celu wędrowni w głąb „Trzeciej części nocy”, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57–58, s. 74.

³⁷ P. Kletowski, *Najważniejsze to kochać. O filmowej twórczości Andrzeja Żuławskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46, s. 108.

Innego końca nie będzie

*Kto nie pojmuje, że do umierania trzeba całej siły ducha
i że bohater zawsze umiera, zanim jeszcze umarł,
nie bardzo daleko zajdzie w pojmowaniu życia.*
Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*

*Życie jest szkołą, w której naucza się śmierci.
Zaludnia tę szkołę wiele milionów uczniów i nauczycieli.
Świat jest szkołą śmierci.*
Thomas Bernhard, *Zaburzenie*

Opisywane wyżej filmy w apokaliptyczny sposób przedstawiały możliwy kres pewnego świata lub społeczności – koniec utrwalonego porządku, wypieranego przez chaos bądź zniszczenie. Nawet prywatna apokalipsa Żuławskiego w istocie ogarniała cały świat przedstawiony, ginący i pogrążony w konwulsjach wraz z jego bohaterem. Bardzo często jednak w późnomodernistycznej optyce poczucie końca i atmosfera zmierzchu tracą wymiar historyczny, narodowy lub pokoleniowy, stając się raczej egzystencjalnym doświadczeniem jednostki. Zgodnie z modernistyczną logiką subiektywnego postrzegania rzeczywistości, zrównującą koniec świata z końcem świadomości, ostatecznym horyzontem wielu polskich filmów tego okresu staje się zinternalizowana „mała apokalipsa” – śmierć.

Śmierć – podobnie jak apokalipsa – także jest bowiem nie do pomyślenia, nie da się jej doświadczyć ani zaprezentować. „Ostateczny koniec – śmierć – jest czymś, czemu nie można stawić czoła ze względu na jego nieludzką obcość”³⁸ – pisał Kermode. Gatunkowe kino głównego nurtu, należąc do paradygmatu klasycznego, jest skupione na *quasi*-obiektywnej reprezentacji, stąd apokalipsa występuje w nim jako katastrofa zewnętrznego świata, dokonująca się przez wojnę atomową lub inny globalny kataklizm, śmierć jest zaś przedstawiana jako unicestwienie ciała, akt znieruchomienia, dotyczący przeważnie wszystkich poza protagonistą. Na paradoksalność tej

³⁸ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 160.

strategii zwracał uwagę Chris Petit, pisząc, że „Hollywood, przy całym swoim eskapizmie, było zawsze obsesyjnie przejęte śmiercią, aż do granicy uczynienia jej czymś zwykłym”³⁹. Ale modernistyczny film (tak jak modernistyczna powieść) zazwyczaj zawęży perspektywę do jednostkowej subiektywności, kreując wszechświat emocji, myśli i uczuć i tym samym starają się przywrócić śmierci jej niezwykłość. Jest ona ukazywana jako kres tego świata, dekonstruowanego przeważnie także za pomocą środków estetycznych i formalnych. Choć zatem nie możemy doświadczyć ani wyobrazić sobie śmierci, to niektóre teksty kultury starają się nas z nią skonfrontować, ukazać jej nieuchronność i ostateczność.

Catherine Russel zwraca uwagę, że kino epoki nowych fal lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych było niemal obsesyjnie skupione na temacie śmierci i śmiertelności⁴⁰. Analizując dzieła Jean-Luca Godarda, Wima Wendersa czy Nagisy Oshimy, ale także eksplozję brutalności w amerykańskich filmach z lat siedemdziesiątych, pokazuje ona narastanie tanatycznych tendencji w powojennym kinie. Autorka cytuje przy tym Rolanda Barthes’a, według którego wraz z odchodzeniem religijnych wyobrażeń śmierci i związanych z nią rytuałów to obraz fotograficzny stał się jej ostoją. Wątek ten zresztą powracał w teorii kina regularnie – według André Bazina kino zawsze z jednej strony chroniło przed śmiercią⁴¹, ale też pozwalało jej doświadczyć. Znany piewca filmu jako sztuki nieczystej, bo będącej mariażem innych sztuk, właśnie dla zdolności pokazywania śmierci czynił od swojej tezy wyjątek, dostrzegając w niej przejaw specyficz-

³⁹ Ch. Petit, *Wnętrza. Postkino i kino utracone*, przeł. M. Stelmach, „Ekrany” 2014, nr 2, s. 66.

⁴⁰ C. Russel, *Narrative. Mortality. Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1995.

⁴¹ Francuski krytyk wskazywał na kojący lęk przed śmiercią kompleks mumii jako źródło wszelkiej sztuki mimetycznej. Jego zdaniem to wrodzona człowiekowi potrzeba uchronienia świata wokół, a zwłaszcza bliskich sobie osób, od upływu czasu i rozpadu, który on przynosi, odpowiada za kolejne próby utrwalenia wizerunków ludzkich – od egipskich mumii po fotografię, która dzięki procesowi fotochemicznemu ocala widzialny świat przed rozpadem. Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 14.

nej dla tego medium właściwości. „Śmierć jest z pewnością jednym z tych rzadkich zdarzeń, które usprawiedliwiają ulubiony termin Claude’a Mauriaca – KINOWĄ SPECYFIKĘ. [...] W tym względzie fotografia nie posiada mocy filmu; może tylko pokazać kogoś umierającego lub jego zwłoki, ale nie nieuchwytny moment przejścia od jednego stanu do drugiego”⁴². W odniesieniu m.in. do tych badaczy Laura Mulvey nazwała kino „śmiercią 24 razy na sekundę”⁴³.

Jak dowodzi Kermode, koniec stanowi figurę śmierci, gdyż fikcja, starając się zrozumieć życie, zaczyna je przypominać⁴⁴. Według Russel kino nowofalowe konstruuje dyskurs śmierci jako końca i zamknięcia, granicy filmowego przedstawienia. Jak zauważył Malcolm Bull, apokaliptycznemu dyskursowi o chrześcijańskiej, religijnej proveniencji towarzyszy zazwyczaj wiara w to, że koniec ma sens, a tym samym nadaje znaczenie całemu procesowi, który wieńczy⁴⁵. To dlatego śmierć wydaje nam się naturalnym zwieńczeniem fabularnej opowieści, zrównując koniec protagonisty z końcem fikcyjnego świata i tenże koniec motywując. Wszelako „konwencje filmowej narracji, zbudowane na podstawie literackiej tradycji *bildungsroman*, sankcjonowały pragnienie znaczenia jako pragnienie znaczącej, obarczonej sensem śmierci, zaś pragnienie końca znalazło swój formalny wyraz właśnie w pragnieniu śmierci”⁴⁶. Paradoksalnie ekranowa śmierć zagłusza tym samym lęk przed nicością, która stanowi rewers znaczącego rozwiązania filmowej akcji, reprezentowany chociażby przez otwarte zakończenia filmów Antonioniego. Pisząc o poczuciu końca, naznaczającym polskie kino modernistyczne, trzeba zatem zwrócić szczególną uwagę na zakończenia filmów, przeważnie wzmagające jeszcze fatalistyczny wymiar całości.

⁴² A. Bazin, *Death Every Afternoon*, przeł. M. A. Cohen, w: *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, ed. I. Margulies, Duke University Press, Durham–London 2003, s. 30.

⁴³ L. Mulvey, *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006.

⁴⁴ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 7.

⁴⁵ M. Bull, *Introduction: On Making Ends Meet*, w: *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, ed. M. Bull, Wiley-Blackwell, Oxford 1995, s. 3.

⁴⁶ C. Russel, dz. cyt., s. 3.

Choć więc polskie kino późnomodernistyczne chętnie operuje nieklasyczną dramaturgią oraz narracyjnymi niedopowiedzeniami, to jednak najczęściej utrzymuje znaczącą rolę zakończenia, które zgodnie z apokaliptyczną wrażliwością nurtu jest naznaczone śmiercią, odchodzeniem lub destrukcją. Czasem ta destruktywna energia zostaje uzewnętrzniona, niejako manifestując się fizycznie w świecie przedstawionym – tak jak w *Rewizji osobistej* Witolda Leszczyńskiego i Andrzeja Kostenki, w której inercję i bezwład przerywa eksplozja samochodu (il. 42), w *Trzeba zabić tę miłość* Janusza Morgensterna, także rozrywającego fabularne napięcie eksplozją (il. 43), bądź też w *Płomieniach* Ryszarda Czekajły, gdzie puentą dla rodzinnej scysji staje się pożar stodoły, symbolizujący upadek dotychczasowego porządku i relacji. Co znaczące, mimo tak skonstruowanych, wyrazistych finałów główne wątki wszystkich tych filmów pozostają otwarte.

Jeszcze częściej to poczucie kresu i przesilenia nie manifestuje się w świecie przedstawionym, ale zostaje przeniesione na bohaterów – protagonista *Rekolekcji* Marek popełnia samobójstwo, bohaterowie *Na wylot* zostają skazani na śmierć przez powieszenie, w okrutny i krwawy sposób giną wszystkie najistotniejsze postaci *Diabła* oraz *Na srebrnym globie*, reżyser w ostatniej scenie *Przyspieszenia* kieruje zaś lufę pistoletu ku swojej skroni tylko po to, by ostatecznie w autotematycznym geście wystrzelić w kierunku obiektywu kamery (a więc niejako widza). W efekcie jednym z najczęstszych obrazów powracających w późnomodernistycznym kinie jest martwa twarz człowieka – nieżyjącego naprawdę lub zaledwie w wyobraźni (il. 44–49). W *Tańczącym jastrzębiu* śmierć głównego bohatera jest zapowiedziana na początku („Życie moje ciągnęło się przez 60 lat” – brzmi jedna z pierwszych kwestii prowadzonej z offu narracji), cały film staje się zapisem jego bycia-ku-śmierci, swego rodzaju pośmiertną wizją, w zniekształconych scenach wspominającą odtwarzającą istotne momenty jego życia. Zapewne nieprzypadkowo dominującym kolorem, wyznaczającym tonację barwną dzieła, jest ciemna, krwista czerwień.

Podobny przypadek, tyle że przedśmiertnej projekcji myśli i wspomnień bohatera, dostrzega Tadeusz Lubelski w *Jak daleko*



Ilustracje 42-43. Eksplozja, czyli zerwanie zamiast zakończenia – *Rewizja osobista i Trzeba zabić tę miłość*



Ilustracje 44-49. Martwe ciało i martwe spojrzenie – powtarzalne obrazy późnego modernizmu

stąd, jak blisko⁴⁷. Meandrującą narrację interpretuje on jako mentalną podróż w poszukiwaniu możliwości odkupienia, zaś „swoistym wzorcem dramaturgicznym filmu jest rytuał żydowskiego święta Jom Kippur, czyli Dnia Pojednania, następującego bezpośrednio po Sądny Dniu”⁴⁸, które dla bohatera-narratora stanowi próbę zmazania grzechów, a „stawką jest zbawienie”. To właśnie owa perspektywa śmierci jako punktu, z którego prowadzona jest narracja, tłumaczy impresyjny i płynny charakter dzieła. W odniesieniu do tej interpretacji można przypomnieć popularne powiedzenie, według którego w obliczu śmierci „całe życie przelatuje przed oczami”. Przywoływał je także Gilles Deleuze, pisząc o montażowo-obrazowych, onirycznych zbitkach, które potrafi tworzyć kino, że „tak działa śmierć, nie śmierć, która już nastąpiła, tylko śmierć w życiu albo bycie dla śmierci”⁴⁹. Francuski filozof przypominał też myśli filmowców-filozofów sugerujących, że kino potrafi przekazać doświadczenie umierania – Piera Paola Pasoliniego („śmierć realizuje błyskawiczny montaż naszego życia”) i Jeana Epsteina („śmierć składa nam swoje obietnice poprzez kinematograf”). Film Konwickiego stanowi taki właśnie błyskawiczny montaż życia, w którym wydarzenia minione łączą się z teraźniejszymi, dokonane z zaledwie prawdopodobnymi, żywi zaś obcują z martwymi. Na marginesie można dodać, że podobną koncepcję zrealizował zaledwie kilka lat później Andriej Tarkowski, który własne autobiograficzno-autotematyczne dzieło, jakim jest *Zwierciadło* (*Zerkalo*, 1974), także opowiedział z perspektywy umierającego bohatera, w ciągu luźno powiązanych sekwencji wspominającego swoje życie. Kovács dostrzegł nawet w tym filmie metaforę przeczuwanej śmierci modernistycznego autora i nazwał go „najpotężniejszym wyrazem kryzysu centralnej pozycji autora,

⁴⁷ Zob. T. Lubelski, *Święto pojednania. Raz jeszcze o „Jak daleko stąd, jak blisko”*, w: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Universitas, Kraków 1995, s. 203–210.

⁴⁸ Tenże, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty, Videograf II*, Katowice 2008, s. 334.

⁴⁹ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 262.

pierwszym silnym sygnałem końca modernizmu w kinie⁵⁰. Gdyby węgierski historyk kina znał twórczość Konwickiego, być może przesunąłby swoją diagnozę o kilka lat wstecz, do premiery *Jak daleko stąd, jak blisko*.

Wszystkie te zakończenia stanowią zatem spodziewane dopełnienie apokaliptycznej wrażliwości późnego modernizmu. Wbrew przywoływanej wyżej tezie o pragnieniu sensu i znaczenia, które nadaje zakończeniu śmierć, w tych filmach trudno szukać harmonijnego zwieńczenia opowieści o końcu. Śmierć lub katastrofa pozornie stanowią właściwą kulminację apokaliptycznej fikcji, nie da się jednak oprzeć wrażeniu, że zakończenia te wcale nie zapewniają kojącego poczucia ładu, który wedle Kermode'a miały przynosić fikcyjne struktury odtwarzające i sankcjonując biblijny porządek początku i końca. Sekularna apokalipsa jest bowiem pozbawiona metafizycznego horyzontu, który tradycyjnie sankcjonował jej istnienie. Nie niosąc już ze sobą możliwości zbawienia, odziera ona koniec z jego sensu, tak jak często modernizm neguje znaczącą rolę zakończenia mimo zachowania jej pozorów. Żuławski, Konwicki, Królikiewicz i inni zamiast odtwarzać klasyczne struktury dramaturgiczne, poddają je raczej wyrafinowanym przekształceniom i modyfikacjom, podążając tropem innych literackich czy filmowych modernistów.

Harmonijnemu zakończeniu, zgodnemu z przyczynowo-skutkową logiką narracji i płynnie zamykającemu prowadzone wątki, przeciwstawiają oni koniec otwarty i niedopowiedziany, sugerujący zapętlenie i brak ostatecznego finału (jak w *Sanatorium pod Klepsydrą* czy *Illuminacji*) bądź przeciwnie – koniec gwałtowny, przypadkowy lub absurdalny, który zamiast harmonijnie rozwiązywać opowieść, ucina ją (jak w *Diable* oraz *Rewizji osobistej*). Oba te na pozór przeciwstawne chwytły służą temu samemu celowi, jakim jest odebranie teleologicznej (a poniekąd także teologicznej) wiary w zakończenie jako zwieńczenie i domknięcie obdarzonej znaczeniem całości. „To, co nie ma końca, nie ma również sensu”⁵¹ – pisał Jurij

⁵⁰ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 386–387.

⁵¹ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 218, cyt. za: D. Czaja, dz. cyt., s. 8.

Łotman, apokaliptycznie usposobieni modernistyczni twórcy podnoszą zaś ten aforyzm do rangi artystycznego *credo*, patronującego dziełom, których celem nie jest wytwarzanie sensu, ale właśnie pokazywanie świata, w którym brak jest jakichkolwiek pewników, na jakich można by sens budować. Jak pisał bowiem w odniesieniu do powojennego modernizmu filmowego John Orr:

[...] nowoczesny świat nie snuje już kompletnych historii. Nie ma w nim miejsca na oczywiste morały, początki i końce. Film staje się nietzscheańską opowieścią o braku opowieści, sartréowską przypowieścią o braku przypowieści. [...] Jakiekolwiek domknięcie zdaje się zbyt utopijne. Nic kompletnego i uchwytnego nie jest w stanie się pojawić⁵².

Stąd np. u Żuławskiego zakończeniem często jest śmierć nieumotywowana, nagła lub zgoła przypadkowa (jak w *Diabie*, ale także w późniejszych jego dziełach – *Kobiecie publicznej*, *Miłości narwanej*, *Moje noce są piękniejsze niż wasze dni*, *Szamance czy Wierności*). Przypomina ona liczne zgony w nowofalowych filmach (dla których wzorem stała się niespodziewana śmierć protagonisty *Do utraty tchu* Godarda), o których Catherine Russel pisała, że „konsekwentnie oddzielają śmierć od domknięcia, uniemożliwiając znaczeniu i zakończeniu gładkie stopienie się w jedno”⁵³. Efektem są zakończenia dysharmonijne i niejednoznaczne – wszak, jak zauważył Kermode, „istnieje korelacja między rosnącą subtelnnością i różnorodnością naszych fikcji a oddaleniem i powątpiewaniem w stosunku do końców i początków”⁵⁴.

Najbardziej otwarte i wieloznaczne, a przez to także w najbardziej efektowny sposób odmawiające kojącej pewności znaczeniowej, jest z pewnością zakończenie *Trzeciej części nocy*. W nim splatają się wszystkie najważniejsze strategie, służące erozji klasycznej struktury narracyjnej – infernalna podróż Michała po Lwowie czasów drugiej wojny światowej zostaje raptownie przerwana, a wątki zostają porzucone. Finał jednocześnie potwierdza spiralną kon-

⁵² J. Orr, dz. cyt., s. 25.

⁵³ C. Russel, dz. cyt., s. 3.

⁵⁴ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 67.

strukcję świata przedstawionego (za pomocą klamry kompozycyjnej domykając apokaliptyczny cytat otwarty na wstępie filmu i powracając do wydarzeń z pierwszych scen), jednocześnie pozostawiając wątpliwość co do losu protagonisty. Stopień zerwania z klasycznymi strukturami jest tak daleki, że brakuje tu odpowiedniego terminu – zakończenie jest jednocześnie zamknięte i otwarte, tak jak bohater jest jednocześnie żywy i martwy. Tak finał ten opisywała Agnieszka Morstin-Popławska:

Kres wędrówki Michała jest zgodny z apokaliptyczną logiką: świat zostaje zniszczony, ale nie unicestwiony. W centrum labiryntu, okazującym się jednocześnie punktem wyjścia trasy błędzenia – następuje nie spodziewana odsłona rąbka apokaliptycznej tajemnicy sugerującej, że świat Michała – choć poddany śmierci i zniszczeniu – trwa gdzieś nadal i nadal czegoś się odeń domaga: w tym samym dworze, w tym samym pokoju, ta sama zamordowana żona, przebywając w sąsiedztwie swych własnych owiniętych w biały całun zwłok, czesze i upina włosy, kontynuując pozornie przerwana recytację fragmentu Apokalipsy. [...] Krążąc przez zawirowany świat apokaliptycznej spirali, Michał nie oddalał się zatem od tych, których utracił, lecz niechybnie zbliżał się do nich, poddany jednak prawom ruchu, których nie rozumiał i nie zrozumie; podobnie jak widz, który nie będzie miał nigdy pewności, czy Michał zginął, czy nie. Bo w tym akurat filmie trupy, choć prawdziwe – nie wydają się ostatecznie martwe⁵⁵.

Apokaliptyczny styl Żuławskiego objawia się zatem na każdym poziomie jego dzieł i dotyczy w pierwszej kolejności narracji – unikającej klasycznych struktur, często chaotycznej, łamiącej czasoprzestrzenne reguły filmowej reprezentacji. Chaos, fragmentaryczność, niejednoznaczność i pomieszanie stanowią niezbywalny element apokaliptycznej wyobraźni, gdyż „apokaliptyczny tekst nieustannie pożąda własnego zniszczenia, gdyż [...] tym, co stoi między tekstem a stanem, do którego on dąży, jest sam tekst”⁵⁶. Skoro bowiem, zgodnie z przywoływanymi na początku słowami Żuławskiego, apokalip-

⁵⁵ A. Morstin-Popławska, dz. cyt., s. 86.

⁵⁶ M. Woodland, dz. cyt., s. 17.

sa oznacza „dekompozycję wszelkich prawideł”, to definicja ta powinna odnosić się nie tylko do świata przedstawionego dzieła, lecz także do reguł jego przedstawiania – w tym sensie tylko eksperymentalny, niszczący klasyczne zasady filmowego rzemiosła utwór może być prawdziwie apokaliptyczny. Małgorzata Owczarek pisała o *Diable*, że:

Świat w tym filmie nie dąży w stronę nieodwracalnej katastrofy, gdyż to ona właśnie stała się punktem wyjścia; zbrodnia nie jest elementem zaskoczenia, jest ona na stałe wpisana w obraz przedstawionego świata. Przestrzeń i czas, jakby wyjęte spod panowania wszechwładnego autora, zyskują prawa autonomicznego rozwoju, niezależnie od sposobów budowania wewnętrznego napięcia. Dyscyplina konstrukcji jest tu świadomie burzona, a wewnętrzne rytmy i napięcia implikowane są bardziej przez luźny strumień fabularny z powtarzalnymi motywami niż potrzeby akcji rozwijającej się ku punktowi kulminacyjnemu⁵⁷.

Jeśli mówimy jednak, że forma filmów Żuławskiego jest przesycona właściwym późnemu modernizmowi apokaliptycznym przecuciem końca, to musimy spojrzeć też na mikro poziom – pojedynczych scen i ujęć. Na to, że w jego filmach będą dominować długie ujęcia, które pozwalają poczuć upływ czasu, jego dynamikę i przepływanie w kadrze, widoczne niczym piasek przesypujący się w klepsydrze. Jednocześnie kamera niemal zawsze znajduje się w żywiołowym ruchu, gdyż także ruch przypomina o upływie czasu, którego jest miarą, jego gwałtowność sugeruje zaś, że czas ten upływa szybciej, niż jesteśmy w stanie to uchwycić, że kamera łapczywie łapie świat, który jest skazany na zagładę. Zagłada ta jest przeczuwana w najdrobniejszych szczegółach – to dlatego u Żuławskiego montaż będzie zawsze twardy, oparty na prostych cięciach. W jego filmach nie ma miejsca na łagodzące przenikania i wygaszania, gdyż rzeczy, obrazy, światy i postaci muszą kończyć się nagle, często niespodziewanie i zawsze nieodwołalnie. Dodajmy przy tym, że perspektywa w filmach Żuławskiego często jest nienaturalna – tak chętnie używane przez

⁵⁷ M. Owczarek, *Spazmy i wibracje. Rzecz o „Diable” Andrzeja Żuławskiego*, „Powiększenie” 1987, nr 3/4 (27/28), s. 107.

niego szerokokątne obiektywy dodają głębi, ale i lekko zniekształcają świat przedstawiony, podczas gdy żabia bądź ptasia perspektywa ukazuje bohatera w półzblizeniach jako część tego świata, ale jednocześnie oderwany od niego naddatek – niedopasowany i skazany na unicestwienie (il. 50–51). Tej samej dwuznaczności służą wieloplanowe kompozycje w głąb oraz częsty montaż wewnątrzkadrowy (il. 52). Kamera krąży wokół bohaterów bądź wykonuje jazdy w korytarzach, których ciasne przestrzenie więżą bohaterów (il. 53). W tych wszystkich drobnych wyborach artystycznych i pozornie czysto estetycznych chwytach formalnych mieści się apokaliptyczna stylistyka Żuławskiego, nierozzerwalnie związana z tematycznym komponentem jego dzieł, a także z ich narracją, symboliką, typem bohatera i modelem aktorstwa.

„Apokalipsa wreszcie okazywała się błyskotliwą figurą stylistyczną, bardziej niż opcją treściową”⁵⁸ – pisał Rafał Marszałek w odniesieniu do *Trzeciej części nocy*. Znamienne jest, że słowa te były pisane jako zarzut. Dla Marszałka apokaliptyczność debiutu Żuławskiego wyrażała się „zaledwie” na poziomie stylu, podczas gdy z punktu widzenia modernistycznej poetyki, starającej się stopić formę dzieła z jej znaczeniem, powinniśmy potraktować to jako największe osiągnięcie autora. Cały jego dorobek jest nie tylko opowieścią o mniejszych lub większych apokalipsach, lecz także stanowi świadectwo apokaliptycznej wrażliwości, której współczesność doświadcza pod postacią kryzysu. Zamiast pokazywać tęsknotę za początkiem i końcem, które być może na dobre już utraciliśmy, dzieła Żuławskiego się nią stają, rozbudzając ją każdym kadrem, cięciem czy ruchem kamery.

Na koniec warto wspomnieć, że choć na potrzeby prezentowanych rozważań wybrałem filmy traktujące o końcu radykalnym – apokalipsie oraz śmierci – to późnomodernistyczny pesymizm kieruje się także ku subtelniejszym formom odchodzenia i przemijania. Objawia się on choćby w melancholijnej perspektywie, którą przyjmuje Konwicki, przyglądając się przedwojennej Wileńszczyźnie w *Dolinie*

⁵⁸ R. Marszałek, *Historia filmu polskiego*, t. 6, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994, s. 140.



Ilustracje 50–53. Zniekształcony, wieloznaczny świat w filmach Żuławskiego

Issy – miejscu dla niego utraconym i istniejącym tylko w przeszłości (nie bez powodu film otwierają słowa z wiersza Miłosza: „W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę”). Dotyka Królikiewicza, który zawsze portretuje postaci przegrane, dążące do autodestrukcji, a nierzadko uwięzione w pułapce bez wyjścia (czasem nawet fizycznej, jak w *Forcie 13*). Smutek osamotnienia, starzenia i zbliżania się chłodu śmierci przenika filmy, takie jak *Zofia Czekają* czy *Nieciekawa historia* Hasa. Wycofani bohaterowie obu dzieł, mimo dzielących ich różnic, a także odmiennych zakończeń – napadu frustracji i buntu w pierwszym oraz melancholijnego pogodzenia ze starością w drugim filmie – są dwoma figurami tego samego uczucia, właściwego późności zniechęcenia i zainteresowania tym, co nieharmonijne lub przebrzmiałe. Późnomodernistyczna obsesja końca obejmuje więc całą tę formację, z różnym nasileniem i w różnych formach tworząc szeroki pejzaż nurtu kontemplującego własny koniec i utratę witalności.

Jeśli w całej późnomodernistycznej twórczości, stanowiącej katalog różnych odcieni pesymizmu i katastrofizmu, możemy znaleźć jakiś promyk nadziei, to paradoksalnie zachował go Konwicki, naczelny fatalista polskiej kultury, którym wedle przywoływanych już słów Marii Janion „porażenia na pół nihilistyczne tak targają”. W filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*, zgodnie z przywołaną wyżej interpretacją stanowiącym zapis poszukiwań odkupienia, dopuszcza on możliwość znalezienia ukojenia. Tak możemy bowiem odczytywać finał, w którym bohater przeżywa alternatywną wersję swoich wojennych wspomnień – zamiast zabić człowieka dzieli się z niedoszłą ofiarą opłatkami. Nawet jeśli jest to tylko życzeniowa imaginacja protagonisty, to uczynienie z niej finalnej sceny filmu nadaje jej charakter swego rodzaju happy endu. Po tej scenie następuje tylko już stanowiący leitmotyw filmu obraz unoszącego się w powietrzu Żyda, w wyobrażeniu bohatera zmierzającego po śmierci do piekła. Ale i tutaj pojawia się optymistyczny akcent, zawarty w płynących spoza kadru słowach bohatera-narratora: „Nie wiem, dlaczego zapamiętałem po raz pierwszy w życiu takie właśnie zapamiętanie człowieka unoszonego do piekła. Ale teraz myślę, że mógł one przecież wstępować mozolnie w niebo, niebo codziennie przez nas wymyślane, niebo naszych przeczuć, tęsknot, pragnień”.

Są to ostatnie słowa w całym filmie, dopuszczające wraz z poprzedzającą je sceną szansę na pogodzenie oraz rodzaj prywatnego zbawienia, w którym niebo jest zbudowane z naszych własnych uczuć. Finał ten sugeruje, że późnomodernistyczny katastrofizm nie musi koniecznie świadczyć o całkowitym odrzuceniu pozytywnych kategorii, a raczej o potrzebie zastąpienia ich bardziej subiektywnymi, jednostkowymi prawdami. Pokazuje on możliwość wykrojenia własnej przestrzeni w apokaliptycznym z natury świecie bycia-ku-śmierci. Potwierdza on słowa Catherine Russel, według której „»nicość« niesie ze sobą groźbę śmierci, ale jednocześnie tworzy potencjał – narracyjną pustkę, z której rodzi się pragnienia znaczenia”⁵⁹. Takie jest ostatecznie źródło modernistycznej filozofii i estetyki – rodzająca się w obliczu katastrofy sensu próba wykreowania własnego, jednostkowego i subiektywnego znaczenia, zdolnego przewyciężyć nicość i poczucie pustki, nawet jeśli zmaganie to na dłuższą metę jest skazane na porażkę. O późnej twórczości Francisca Scotta Fitzgeralda, który przeszedł przez depresję, Émile Cioran pisał:

W jego niewymuszonym stylu dostrzegamy coś, co można by nazwać urodą życia po klęsce. Dodałbym nawet, że „nowocześni” bywamy o tyle, o ile potrafimy dostrzec tę urodę. Tak właśnie zachowują się ludzie pozbawieni złudzeń, ludzie niezdolni do szukania pomocy na horyzoncie metafizyki lub zbawienia w jego transcendentalnej formie. Dlatego z upodobaniem wracają do swego bólu i porażek, na które się godzą⁶⁰.

Późny styl jest bowiem zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami zmuszony nieustannie iść pod prąd – to rodzaj nonkonformizmu, wynikającego z niepogodzenia ze światem i sztuką. To niepogodzenie wyzwala rodzaj apokaliptycznego napięcia, ale też wolę kreacji. Również wspomnianych tu polskich twórców trzeba więc nazwać „nowoczesnymi”, gdyż byli oni w stanie dostrzec „urodę życia po klęsce”, czyli nie tylko wyrazić apokalipsę środkami estetycznymi, lecz także

⁵⁹ C. Russel, dz. cyt., s. 209.

⁶⁰ E. Cioran, *Fitzgerald. Doświadczenie pascalowskie pisania w Ameryki*, w: tenże, *Ćwiczenia z zachwytu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 123.

uczynić z niej budulec dzieła sztuki, swoim istnieniem przekraczającego nihilistyczny impuls epoki zwątpienia.

Przyszłe apokalipsy i kino kryzysu

*Jeżeli jest nam sądzone piekło,
to po cóż odgradzać się kopułą?*

O-bi, o-ba, koniec cywilizacji, reż. Piotr Szulkin

O ile wymienione powyżej filmy możemy opisać za Eberhardtem jako „sny sprzed potopu”, o tyle na osobną uwagę zasługują także chętnie snute przez polskich twórców wizje świata „po potopie”, a więc obrazy katastrofy już dokonanej. W oczywisty sposób apokaliptyczna wrażliwość ujawnia się bowiem w filmach korzystających z konwencji *science fiction* i popularnej jego odmiany, jaką jest kino postapokaliptyczne, kreujące dystopijne wizje przyszłości, w której zagrożeniu uległo przetrwanie ziemskiej cywilizacji albo nawet gatunku ludzkiego. Stanowi ono pokłosie katastroficznej wyobraźni, o której pisała Susan Sontag:

Mam na myśli uraz, jakiego nabawiliśmy się wszyscy w połowie XX wieku, gdy stało się jasne, że od teraz aż do końca historii ludzkości, życie poszczególnych jednostek będzie upływać w obawie nie tylko przed własną śmiercią, która jest nieunikniona, ale także pod groźbą czegoś prawie niewytłumaczalnego psychologicznie – zagładą powszechną⁶¹.

Filmowy modernizm z fantastyką naukową eksperymentował stosunkowo rzadko. Mimo to już w kręgu francuskiej Nowej Fali znajdziemy doskonałe przykłady modernistycznego *science fiction*, takie jak *Alphaville* (1965) Jean-Luca Godarda czy *Kocham cię, Kocham cię* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) Alaina Resnais'go, dowodzące dużego potencjału artystycznych gier z założeniami, motywami oraz trady-

⁶¹ S. Sontag, *Katastroficzna wyobraźnia*, przeł. E. Kubarska, „Film na Świecie” 1978, nr 7–8, s. 103.

cją tego gatunku. Ta autorska odmiana filmowej fantastyki naukowej swoich prawdopodobnie najlepszych realizacji doczekała się w bloku wschodnim, gdzie dodatkowo wyeksponowany został metaforyczny kontekst, zawierający się w politycznych i społecznych odczytaniach ekranowych wizji przyszłości, traktowanych jako zakamuflowane wypowiedzi na temat socjalistycznej rzeczywistości bądź ideologii. W efekcie w krajach komunistycznych powstały szczególnie udane przykłady filmowej postapokaliptyki, z takimi filmami, jak *Sierpień w hotelu Ozon* (*Konec srpna v Hotelu Ozon*, 1967) Jana Schimda, *Stalker* (1979) Andrieja Tarkowskiego lub *Listy martwego człowieka* (*Pisma miortwego czelowieka*, 1986) Konstantina Łopuszańskiego na czele.

W Polsce formułę tę konsekwentnie reprezentował Piotr Szulkin, autor nieformalnej tetralogii, na którą składają się: *Golem*, *Wojna światów. Następne stulecie*, *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (1984) i *Ga-ga. Chwała bohaterom* (1985), ale do nurtu tego można także włączyć przerwane w trakcie realizacji *Na srebrnym globie* Andrzeja Żuławskiego oraz *Czułe miejsca* Piotra Andrejewa. Akcja wszystkich filmów jest osadzona w dystopijnej i mrocznej przyszłości, choć tylko niektóre z nich (*Golem*, *O-bi, o-ba*, *Czułe miejsca*) rozgrywają się w świecie dotkniętym globalnym kataklizmem. Jedynie one zaliczają się zatem do postapokaliptycznej odmiany *science fiction* w wąskim rozumieniu tego terminu, choć wszystkie o nią zahaczają, prezentując świat przyszłości w stanie upadku cywilizacyjnego, kulturowego i moralnego. Wszystkie też w oczywisty sposób odnoszą się do problemu końca, późności, zmierzchu.

Co znamienne, najważniejsze postapokaliptyczne filmy ze Związku Radzieckiego czy z Polski powstawały mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych aż do końca następnej dekady, czyli nie tylko w okresie rozkwitu późnomodernistycznego idiomu, lecz także w warunkach pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego i społecznego, który ostatecznie stał się jedną z głównych przyczyn rozpadu sowieckiego imperium. Stanowią one naturalne przeciwciała państwowej ideologii, która przecież została ufundowana na utopijnej – a więc również niejako fantastycznej i futurystycznej – wizji budowy

komunistycznego społeczeństwa przyszłości⁶². Niezależnie jednak od lokalnych politycznych uwarunkowań i wywiedzionych z nich metaforycznych odczytań (dominujących w refleksji nad kinem fantastycznonaukowym tej epoki), polskie *science fiction* z łatwością możemy potraktować jako przejaw opisywanej przeze mnie apokaliptycznej wrażliwości, właściwej późnemu modernizmowi.

To kino pesymistyczne, wąpiące i egzystencjalne, rezygnujące przeważnie z przygodowo-rozrywkowego potencjału zastosowanej konwencji. W pierwszej kolejności wyraża ono przywoływane paradoksy współczesnego myślenia o apokalipsie. Samo istnienie tego podgatunku dowodzi zmiany naszych horyzontów myślowych – wszak biblijna Apokalipsa oznaczała nie tylko koniec świata, jaki znamy, lecz także w ogóle koniec ziemskiego porządku, po którym może nastąpić już tylko Sąd Ostateczny. W tym sensie pojęcie postapokalipsy wydaje się oksymoroniczne, gdyż koniec zakłada niemożność zaistnienia jakiegokolwiek „post-”. W istocie dowodzi więc ono niewiary w kres ostateczny, prezentując jedynie kres pewnego porządku, właściwego danej cywilizacji lub epoki. Znow dostrzegamy tu świecki charakter apokalipsy – kataklizm jest końcem jednego świata, ale też początkiem nowego, postapokaliptycznego. Cały ten podgatunek opiera się zatem na grze i napięciu między wyobrażeniem końca świata a niewiarą w możliwość jego pełnego zaistnienia.

Dystopijne *science fiction* – w przeciwieństwie do opisywanych wcześniej apokaliptycznych filmów współczesnych bądź historycznych – przeważnie pokazuje zmierzch i upadek nie jako coś spodziewanego i zbliżającego się, ale jako fakt dokonany. Opowiada o tym, co dzieje się z człowiekiem po końcu – śmierci utrwalonego porządku i właściwych mu wartości lub form kulturowych. *Golema* otwiera (po krótkiej sekwencji stworzenia tytułowego sztucznego człowieka) stylizowana na kronikę filmową sekwencja, w której na tle zdjęć

⁶² Ta antynomia odzwierciedla poniekąd także ewolucję gatunku, który zdaniem wielu badaczy swoje korzenie ma raczej w utopijnym myśleniu na temat przyszłości. Dopiero w dobie nowoczesności, gdy kształtował się literacki gatunek *science fiction*, zostało ono wyparte przez własne przeciwieństwo. Dziś trudno znaleźć prawdziwie utopijne *science fiction*, tak literackie, jak filmowe, trwale już chyba zastąpione przez liczne wizje dystopii i antyutopii.

wybuchów atomowych głos spikera lokuje czas akcji „w 41 roku po atomowym kataklizmie”. Pierwsze słowa *O-bi, o-ba* to prowadzona z offu narracja protagonisty, który stwierdza (notabene na tle tych samych materiałów archiwalnych), że „rok temu skończyła się atomowa wojna”. Niesprecyzowana katastrofa, najprawdopodobniej ekologiczna, dotknęła świat *Czułych miejsc*, w którym stężenie zanieczyszczeń nie pozwala na wychodzenie z domu, miasto jest zaś pełne porzuconych samochodów i opuszczonej infrastruktury.

Co znamienne, w tych filmach kilkakrotnie pojawiają się milenijne tropy, które wzmacniały apokaliptyczne myślenie już pod koniec pierwszego tysiąclecia i odradzały się w różnych formach u kresu każdego większego cyklu historycznego, wzmagającego lęk przed dopełnieniem się czasu i w rezultacie – zagładą⁶³. Podobny efekt na ludzką wyobraźnię miało zbliżanie się 2000 roku. Tylko trzy dni do końca wieku pozostały w *Wojnie światów*, w *Czułych miejscach* odbywa się zaś impreza sylwestrowa 1998 roku. To skojarzenie końca cyklu historycznego z ryzykiem kryzysu lub zagłady cywilizacji także stanowi powrót do findesieclowych, spenglerowskich lęków na temat zbliżającego się końca cywilizacji Zachodu. Jak wskazuje Łukasz Pisarzewski, były one obecne w literackiej twórczości Jerzego Żuławskiego z początków XX stulecia, po latach zaś „przecucie dekadencji, smutek i katastrofizm obudziły się w realiach PRL-u”⁶⁴.

Przede wszystkim jednak postapokalipsa – jako apokalipsa czasów niewierzących w ostateczny koniec – cechuje się znaczącą nie-definitywnością. Szczególnie dostrzegalne jest to w filmach *O-bi, o-ba* oraz *Czułe miejsca* – oba rozgrywają się w świecie dotkniętym katastrofą, ale wciąż zagrożonym jeszcze jedną globalną zagładą. Kataklizm nie przyniósł w nich oczyszczenia ani rozstrzygnięcia, a jedynie nowe zagrożenia. U Szulkina zdziesiątkowana ludzkość przetrwała wojnę atomową w podziemnym schronie, gdzie w obliczu kurczących się zapasów wegetuje w nadziei na przybycie Arki, która okazuje się jedynie wymysłem rządzących, mającym podtrzymać ludzi na duchu. W rzeczywistości czekają oni nie na ocalenie, ale na

⁶³ Zob. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 9–17.

⁶⁴ Ł. Pisarzewski, dz. cyt., s. 213.

śmierć, która nadejdzie po nieuchronnym pęknięciu poszycia schronu. W filmie Andrejewa tymczasem w noc sylwestrową następuje poważna awaria sterującego systemami bezpieczeństwa na całym świecie układu centralnego, którą może naprawić tylko główny bohater – utalentowany monter Jan Zalewski. Obydwa filmy portretują zatem świat w stanie kryzysu – ciągłego rozpadu, zagrożenia i zniszczenia, jakby w przerwie między kolejnymi apokalipsami. Tym samym wspomniany paradoks strachu przed apokalipsą przy jednoczesnym poczuciu niemożności jej pełnego zaistnienia sprawia, że zagrożenie staje się permanentne. W efekcie późnomodernistyczne kino *science fiction* nie ukazuje przyszłej rzeczywistości jako świata po końcu czasu, ale właśnie w momencie zmiany. Definiuje go przejściowość i zachwianie między starym porządkiem, który już nie istnieje, a nowym, który nie może się narodzić i którego istnienie staje pod znakiem zapytania. Na to typowe dla późnego modernizmu zawieszenie „pomiędzy” zwracał uwagę jeden z interpretatorów, pisząc, że „także w filmie *Na srebrnym globie* mamy do czynienia z okresem przejściowym, schyłkiem czasu ziemskiego i początkiem nowej cywilizacji na obcej planecie. Nowa cywilizacja i nowa wiara są jednak naznaczone piętnem spodziewanej apokalipsy. To fatum, ale i konsekwencja dwoistej natury człowieka”⁶⁵.

Ale owa sekularyzacja apokaliptycznego myślenia nie jest całkowita. W późnomodernistycznym *science fiction* wciąż istotną rolę odgrywa myślenie religijne, którego śladem jest *quasi*-mesjanistyczna narracja o poszukiwaniu ocalenia w świecie skazanym na zagładę. W *O-bi, o-ba* główny bohater przechodzi ewolucję i od postaci fałszywego proroka, cynicznie przekonującego do pocieszającej wizji zbliżającej się Arki („Byłem jednym z tych mesjaszy, którzy chodzili między wami, obiecując ocalenie tym, którzy przybędą tutaj – Arkę. [...] Wszystkie racjonalne, oficjalne sposoby działania okazały się nieskuteczne. Pozostawało tylko jedno – odwołanie się do mitu, wiary. Manipulacja” – wyznaje) zbliża się do poczucia realnej odpowiedzialności za uwięzionych w bunkrze ludzi i angażuje w poszukiwania własnej Arki. Podobna jest rola protagonisty *Czu-*

⁶⁵ K. Stanisławski, dz. cyt., s. 87–88.

łych miejsc, będącego jedyną osobą zdolną zaradzić grożącej globalną katastrofą awarii. Najbardziej oczywiste są wątki mesjanistyczne w *Na srebrnym globie*, w którym międzyplanetarny odkupiciel zostaje ukrzyżowany. W każdym z tych przypadków późnomodernistyczne zwątpienie ostatecznie bierze jednak górę – w filmie Żuławskiego mityczne, archetypiczne struktury narracyjne odtwarzają się, ale są pozbawione oczyszczającej mocy, w *O-bi, o-ba* misja bohatera zostaje przerwana przez pęknięcie kopuły schronu, oznaczające anihilację całej społeczności, w *Czułych miejscach* zakończenie pozostaje zaś otwarte i nie jest pewne, czy główny bohater przyjmie na siebie rolę zbawcy świata – wątpiąc być może w to, czy jest on w ogóle wart ratowania.

Kryzys – permanentna apokalipsa

Podsumowując wszystkie wymienione wyżej paradoksy apokaliptycznego myślenia w dobie nowoczesności, możemy zauważyć, że współczesna, sekularna apokalipsa opisywana przez Kermodé'a oznacza przede wszystkim poczucie zbliżającego się końca przy jednoczesnym braku wiary, że przyniesie on ostatecznie oczyszczenie i rozwiązanie. Takie są filmy Żuławskiego, który wedle Tomasza Jopkiewicza „wykreował świat, w którym występuje jarmarczna apokalipsa. Świat w stanie widowiskowego, malowniczego rozkładu, dekadentckiego łamania wszelkich norm etycznych, świat zacadzony złem”⁶⁶. To wizja świata zniszczonego, ale nie unicestwionego, w którym kręcimy się w kółko, niczym w chocholim tańcu z finału *Wesela*, doświadczając ciągłego przesilenia, zawsze jednak w trybie niedokonanym – kończenia bez zakończenia.

Przełamany zostaje w ten sposób linearny porządek czasu, do którego tradycyjnie należało myślenie o apokalipsie, możliwej wyłącznie w świecie zmierzającym do nieuniknionego końca. W późnomodernistycznych filmach bywa on wypierany przez myślenie cykliczne, oparte na kolistości czasu i powtarzalności zdarzeń. Jego

⁶⁶ T. Jopkiewicz, *Najważniejsze to krzyżeć. Niespodziewany triumf moderny*, „Film” 1991, nr 23, s. 10–11.

przejawami są zarówno kwestionujące fabularną progresję otwarte zakończenia, wizje światów zniszczonych, ale wciąż oczekujących na nowe zniszczenie, rama narracyjna *Sanatorium pod Klepsydrą*, w której Józef staje się Konduktorem, jaki i symbolika filmów Żuławskiego, przeważnie zestawiającego śmierć z narodzinami, układającymi się razem w nieprzerywalny cykl życia. Jak mówi doktor Gotard w *Sanatorium*: „Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami”, a słowa te są jednocześnie obietnicą odnalezienia utraconego czasu, jak też groźbą uwięzienia w zaklętym kręgu wciąż odtwarzanej przeszłości. Efektem jest swego rodzaju apokalipsa cyrkularna, jakby wciąż się powtarzająca, z której nie ma wyjścia – nie jest ona ostateczna, ale jest permanentna.

John Orr nazywa tego typu reprezentacje „chłodną apokalipsą”, którą przeciwstawia apokalipsie „gorącej”, czyli natychmiastowej, wynikającej z utopijnej wiary w możliwość jasnego i ostatecznego rozdzielenia chaosu od porządku, sacrum od profanum, wojny od pokoju. W jego przekonaniu późny modernizm był równie apokaliptyczny, co findesieclowy katastrofizm wczesnej moderny, tylko jego ton stał się bardziej zdystansowany i ironiczny, dostosowany do czasów nuklearnych, w których potencjał całkowitej zagłady został unaukowiony, a unicestwienie może przyjść w każdej chwili w ułamku sekundy. „Chłodna apokalipsa tworzy kino wymagające wytrwałości, zarówno od swoich bohaterów, jak i widzów, żywiąc się bliskością apokalipsy, która nigdy ostatecznie nie nadchodzi”⁶⁷ – pisał.

To ciągle odkładanie na później końca, którego bliskość nieustannie czujemy, skutkuje swoistą apokalipsą *in statu nascendi*, zagładą *work in progress*. Andrzej Marzec dostrzega nawet we współczesnej kulturze „proces odraczania i celebrowania końca”, pytając wprost: „Dlaczego myślenie w kategoriach kresu i zmierzchu wciąż trwa, podczas gdy sam koniec się nie dopełnia?”⁶⁸. W efekcie, jak zauważa Dariusz Czaja, „żyjemy dziś na gruzach niespełnionych prorocत्व, niosąc w swoim bagażu mentalnym »końce świata«, które – choć po wielokroć zapowiedziane i żarliwie wyczekiwane – nie

⁶⁷ J. Orr, dz. cyt., s. 24.

⁶⁸ A. Marzec, dz. cyt., s. 30.

doszły jednak do skutku⁶⁹. W istocie więc, jak sugeruje badacz, nie mamy do czynienia z realnym zwieńczeniem, ale raczej ciągłym kryzysem. Współcześnie bowiem „myślimy raczej w kategoriach kryzysu niż temporalnego końca⁷⁰ – także wspomniana wcześniej chłodna apokalipsa to zatem kryzys, czyli koniec rozciągnięty w czasie.

Specyfiką współcześnie diagnozowanego na różnych polach sztuki i humanistyki kryzysu jest poczucie, że nie jest on tylko chwilowym pogorszeniem przed wyzdrowieniem pacjenta, ale że „kryzys obecny jest kryzysem bez końca, bez wyjścia, ostatecznym⁷¹. Kryzys stał się więc dla nas czymś permanentnym. Jak zauważył Kermode, w XX wieku „przekonanie, że nasza era jest okresem przejściowym między dwoma wielkimi epokami, zamienia się w przekonanie, że przejściowość sama staje się epoką⁷². Zamiast stanu przejściowego kryzys staje się stanem docelowym, uwięzieniem we wciąż odnawiającej się, ale ciągle niedokonanej prywatnej apokalipsie. Także późnomodernistyczne kino jest przesycone swoistą „estetyką kryzysu” (posługując się pojęciem Harolda Rosenberga)⁷³, ukazując bohatera, świat i czas w kryzysie.

Skoro jednak kryzys wyraża się przede wszystkim poczuciem przejściowości (urastającej dziś do rangi samodzielnej wartości), czyli zmiany i bycia „pomiędzy”, to należy zapytać, wobec czego dokonuje się ta przejściowość. Zgodnie z naczelną tezą prezentowanych rozważań o przenikającym opisywany nurt pierwiastku późności właściwym schyłkowej fazie filmowego modernizmu, kryzys jest odpowiedzią na wyczerpywanie się tej formacji kulturowej. Skoro każde przejście między epokami odbywa się w kryzysie i przesileniu, to tym bardziej musi dotyczyć to tak wpływowej narracji o nowoczesności, jaką zaproponował artystyczny modernizm. Jednocześnie

⁶⁹ D. Czaja, dz. cyt., s. 13.

⁷⁰ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 30.

⁷¹ P. Ricœur, *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne?*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Res Publica, Warszawa 1990, s. 57.

⁷² F. Kermode, *The Sense of an Ending*, s. 101.

⁷³ H. Rosenberg, *Aesthetics of Crisis*, w: *The Idea of the Modern*, ed. I. Howe, Horizon Press, New York 1967, s. 116–123.

współczesność, tak przesycona opisywanym powyżej poczuciem końca, nie jest w stanie zdobyć się na nowy początek. W odpowiedzi na zmierzch modernistycznych kategorii nie powstała żadna porządkująca opowieść ramowa, zdolna narzucić własne koncepcje i dzięki temu pogrzebać modernizm pod dostatecznie ciężkim kamieniem nagrobnym nowej narracji. Wbrew wczesnym diagnozom nie stał się nią postmodernizm, o którego roli w przekształceniu modernistycznego paradygmatu piszę w ostatnim rozdziale. „W punkcie przecięcia się minionego i nadchodzącego wytworzyła się pustka”⁷⁴ – stwierdzał zaraz po premierze *Trzeciej części nocy* Aleksander Ledóchowski. Miał na myśli pustkę, w której funkcjonuje bohater filmu, ale równie dobrze mógłby odnosić się do twórczości filmowych modernistów lat siedemdziesiątych. Autorzy, tacy jak Żuławski, Hłas, Szulkin czy Konwicki, kształtują własne, idiosynkratyczne wizje apokalipsy i końca świata bez wiary w nadejście nowego, lepszego. Z jednej strony realizują modernistyczne strategie subiektywizacji, fragmentaryzacji i intelektualizacji formy, z drugiej jednak ostatecznie są zdolni jedynie wyrazić poczucie kulturowego i duchowego kryzysu, którego efektem jest owa permanentna ekranowa apokalipsa.

⁷⁴ A. Ledóchowski, *Czas zatruty, czas odkupienia*, „Kino” 1971, nr 6, s. 9.

Seanse filmowo-spiirytystyczne – hauntologia polskiego kina

*W dzisiejszych czasach zacieśnia się kontakt ze zmarłymi.
Na całym świecie siadają teraz ludzie
do stolików zбитych bez gwoździ.
Tadeusz Konwicki, *Nic albo nic**

Niech żyją widma!
Jacques Derrida

Wydawać by się mogło, że zamykające powyższe rozważania tematy apokalipsy i śmierci stanowią ostateczny koniec i najdalszą perspektywę późności, jaką można sobie wyobrazić. Tymczasem charakterystycznym znakiem czasów żyjących obsesją końca, ale w ów koniec niewierzących, jest także zainteresowanie tym, co przychodzi po nim, czyli widmami. Duchy, manifestujące się regularnie w polskim kinie modernistycznym lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, stanowią być może najdoskonalsze figury późności, ze swej natury objawiające się niejako poza własnym czasem i zawsze kierujące ku myślom o śmierci i przemijaniu.

Lista polskich filmów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zawierających widmowe tropy jest długa i obejmuje filmy, w których występują zjawy pochodzące z bliższej lub dalszej przeszłości (*Jak daleko stąd, jak blisko*), umarli błąkają się zaś po świecie żywych, nie mogąc zaznać spokoju (*Lawa*, il. 54). Znajdują się na niej m.in. nawiązujące do wczesnego polskiego modernizmu adaptacje Karola Irzykowskiego (*Widziadło* Marka Nowickiego) oraz Witkacego (*W starym dworku, czyli niepodległość trójkątów* Andrzeja Kotkowskiego, il. 55) czy starające się zaprezentować ducha w kluczu realistycznym, całkowicie odartym z niesamowitości i konwencji kina grozy *Bez końca* (1984) Krzysztofa Kieślowskiego.

Duchy pojawiają się także na wielu poziomach *Sanatorium pod Klepsydrą*. Czasem w sposób dosłowny, tak jak w scenie, w której Józef zagląda przez dziurę w murze, za którym przechadza się spowi-

ta w czerń postać. „Nie bój się – tłumaczy mu pojawiający się znikąd głos – Ona nas nie słyszy. To jest moja zmarła matka, która tu mieszka. Pełno w niej widm i fantomów” (il. 56). Nie tylko pojedynczy bohaterowie, lecz także cała przedstawiona w filmie rzeczywistość jest odtworzona na podstawie wspomnień zmarłego ojca bohatera, stanowiąc tym samym widmową rekonstrukcję i projekcję jego przeżyć. Skoro jednak tytułowe sanatorium jest miejscem, w którym przebywają umarli, podtrzymywani przy życiu wyłącznie dzięki odmiennemu upływowi czasu i nieświadomości własnej śmierci, to być może w takim samym stanie znajduje się też Józef, któremu po przyjeździe doktor Gotard proponuje łóżko. Być może jest on jednym z pacjentów, który nie wie o własnej śmierci i odbywa wyobrażone podróże przez swoisty czyściec wyobraźni, ku krainie śmierci? Jeśli tak, to także on jest swego rodzaju duchem. Podobnie zresztą można interpretować wszystkie filmy korzystające z perspektywy *post mortem*. Ich narracja jest z natury widmowa, bo prowadzona z punktu widzenia martwego protagonisty, który niczym widmo błąka się po rozpadającym się świecie – taki jest *Tańczący jastrząb* Królikiewiczza oraz *Osobisty pamiętnik grzesznika* Hasa, ale w podobny sposób można interpretować wizyjny film Andrzeja Żuławskiego *Trzecia część nocy*.

Szczególną rolę w filmie Hasa odgrywa wątek żydowski. Kultura chasydzka, ożywająca na ekranie niczym widmo, w powojennej Polsce miała już cokolwiek widmowy status. Po brutalnym wymazaniu żywej i bogatej tradycji żydowskiej na ziemiach polskich przez drugą wojnę światową i jej następstwa jawiła się ona jako wymarły, na wpół zapomniany świat zwyczajów i wierzeń, zasypywanych coraz grubszą warstwą kurzu. Nie może on jednak zostać całkowicie wymazany, gdyż, jak pisał Konwicky, „choćby rozsypały się w żwir kamienne tablice żydowskich cmentarzy, choćby w ostatnich ocalałych synagogach nowe pokolenia urządziły sale koncertowe albo pinakoteki, choćby ostatni Europejczyk zapomniał, że nad Wisłą mieszkał liczny naród żydowski, w naszych domach będą straszyć nocą duchy pomordowanych Żydów”⁷⁵. Duchy te wracają w różnych formach

⁷⁵ T. Konwicky, *Kalendarz i klepsydra*, Agora, Warszawa 2010, s. 244.



Ilustracje 54–57. Duchy nawiedzają polskie kino późnego modernizmu

w późnomodernistycznym kinie, na co uwagę zwrócił Sebastian Jagielski, pisząc o *Golemie* Szulkina:

Za sprawą pierwowzoru literackiego film ten wiązany był także z tradycją żydowską. Owa tradycja pojawia się w polskim kinie lat siedemdziesiątych pod postacią fantomów. Bo świat ten miał zniknąć z polskiej przestrzeni. A jednak jest – w *Jak daleko stąd, jak blisko* Tadeusza Konwickiego (Żyd unoszony do piekła albo nieba w ramie narracyjnej), w *Sanatorium pod Klepsydrą* (żydowskie miasteczko), nawet w *Weselu* Andrzeja Wajdy (przepojona poezją Rachela – jak duch – w interpretacji Mai Komorowskiej)⁷⁶.

Istotnie, wymarły świat żydowskiej kultury Europy Środkowo-Wschodniej ożył w wizyjnym *Sanatorium pod Klepsydrą*, które jawi się jako kraina duchów. W weselnym tańcu wskrzesza ona na moment atmosferę przedwojennego sztetla, który z czasem jednak zaczyna w coraz większym stopniu przypominać cmentarz. Do żydowskiej tradycji w innym kreacyjnym arcydziele tego okresu odwołał się też Tadeusz Konwicki, którego *Jak daleko stąd, jak blisko* zawiera wspomniane już obrazy unoszonego w powietrzu Żyda oraz odwołania do święta Jom Kippur. Trzeba przy tym zauważyć, że mimo tych judaistycznych odniesień autor *Małej apokalipsy* rezonował przede wszystkim z polską tradycją romantyczno-modernistyczną, przez którą przefiltrowywał wątki żydowskie we wspomnianym filmie czy folklorystyczne w późniejszej o kilka lat *Dolinie Issy*, także prezentującej świat (tym razem przedwojennej Litwy), w którym duchy współegzystują z ludźmi – jak w scenie, w której objawiająca się nocą młodemu bohaterowi zjawia młodej kobiety w kilka sekund zamienia się w staruszkę, lamentując nad nieuchronnością przemijania i śmierci. Kulminacją zainteresowania Konwickiego widmami stała się *Lawa*, czyli adaptacja najważniejszej pozycji polskiej literatury mediumicznej, jaką stanowią Mickiewiczowskie *Dziady*. Odnosząc się do tego filmu, Maria Janion pisała:

⁷⁶ S. Jagielski, *Polska: nie tylko Kino Moralnego Niepokoju*, w: *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 1198.

Duch, duchy, duchowość – bez tych słów nie sposób dać sobie rady z *Lawą*, z wyobraźnią romantyczną, poruszającą się stale na granicy dwóch światów, przechodzącą płynnie od ludzi do duchów i od duchów do ludzi. Konwicki zawsze chciał obcować z duchami. Jego bohaterowie okazują wrażliwość mediumiczną taką, jak on sam. Właściwą tkanką myślową powieści Konwickiego jest idea współżycia z umarłymi, najważniejsza, jak sądził Mickiewicz jako autor *Dziadów*, idea polskiego romantyzmu. Mediumiczność zatem to przede wszystkim mediumiczność wobec umarłych⁷⁷.

Tytułowy obrzęd, w którym żywi mogą porozumieć się ze zmarłymi, stanowi tylko jedno z wielu wcieleń mediumiczności, która pojawia się w wielu jego dojrzałych dziełach. Na poparcie tej tezy Janion przywołuje znamiennej cytaty z *Nic albo nic*:

- Umie obcować z duchami.
- To znaczy wywoływać duchy?
- Nie. Zupełnie co innego. Czuć bliskość tych, co odeszli, stykać się z ich istnieniem, grzęznąć w ich milczącej obecności. Ja ich nie muszę przywoływać. Oni są zawsze dookoła mnie, przy mnie, we mnie. Jednych kocham, drugich szanuję, innych nienawidzę, tamtymi znowu pogardzam. Uczestniczą w mojej jawie i we snach, w pamięci i przeczuciach, w otuchach i skurczach przerażenia⁷⁸.

Tak też Konwicki konstruuje swoje filmy – nie tylko jako próby wywoływania duchów, lecz także próby przedstawienia doświadczenia stałego obcowania z nimi. Monografista jego twórczości zauważa, że wątek ten w pełni dochodzi do głosu już w wydanym w 1967 roku *Wniebowstąpieniu* – „To pierwsza powieść Konwickiego, której podstawowe linie interpretacyjne wyznacza kategoria śmierci”⁷⁹ i w której – wedle słów autora – „umarli są wszyscy. Jedni umarli wewnętrznie, choć jeszcze się poruszają; inni zaś już dawno się rozpadli, lecz ich świadomość porusza się jeszcze pośród tych, którzy żyją

⁷⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 172.

⁷⁸ T. Konwicki, *Nic albo nic*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 208.

⁷⁹ P. Kaniecki, *Wniebowstąpienia Konwickiego*, Sub Lupa, Warszawa 2013, s. 188.

tylko pozornie⁸⁰. Umarły bohater tej powieści, błakający się w warszawskim czyścicu w oczekiwaniu na tytułowe wniebowstąpienie – jako duch wśród innych duchów. Jak zauważa Przemysław Kaniecki, w powieści tej „zmarli wkraczają u Konwickiego do wątku głównego utworu – a nie są tylko wspomniani przez bohaterów, jak w scenie rysowania lotnika na piasku w *Ostatnim dniu lata* czy w retrospekcjach *Zaduszek*”⁸¹. Idealnie dwutworzywowa twórczość Konwickiego podlegała wspólnej ewolucji, niezależnie od wykorzystywanego w danym momencie medium. Tak więc w tym samym roku, kiedy ukazało się *Wniebowstąpienie*, powstał także niezrealizowany ostatecznie scenariusz pt. *Trochę apogeum*, w którym protagoniście towarzyszy często niczym zjawa jego zmarły brat Maks⁸².

Wątek ten został rozwinięty w *Jak daleko stąd, jak blisko* (powstającym z kolei w tym samym czasie, co *Nic albo nic*), w którym napotykanne przez bohatera osoby to według Konwickiego „ludzie w różnych fazach śmierci”⁸³ (powtarza się nawet imię – Maks, tym razem jest przyjaciel, który popełnił samobójstwo). Cały świat filmu jest zaludniony więc umarłymi, powracającymi niczym wyrzuty sumienia protagonisty. Jego wspomnienia nie przyjmują jednak formy retrospekcji, prezentujących minione wydarzenia w ich realnie dokonanej kształcie, ale raczej nawiedzają go na nowo pod postacią duchów, wobec których on przyjmuje funkcję medium. Stąd we współczesnej czasoprzestrzeni pojawiają się dawno zmarłe postaci, a raz popełnione uczynki mogą zostać zrewidowane. W końcu, jak pisał Konwicki, „w dzisiejszych czasach zacieśnia się kontakt ze zmarłymi. Na całym świecie siadają teraz ludzie do stolików zbitych bez gwoździ”⁸⁴. Co ciekawe, autor *Nic albo nic* sam niczym widmo (tyle że z przyszłości, a nie przeszłości, jak to zazwyczaj bywa) pojawia się w *Kronice wypadów miłosnych* (1985) Andrzeja Wajdy.

⁸⁰ S. Bereś, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 149–150.

⁸¹ P. Kaniecki, dz. cyt., s. 217.

⁸² Zob. tamże, s. 222–223.

⁸³ S. Bereś, dz. cyt., s. 149.

⁸⁴ T. Konwicki, *Nic albo nic*, s. 167.

Przywoławszy to ostatnie nazwisko, nie sposób nie zwrócić uwagi na zrealizowane przez Wajdę *Wesele* i główny dla tego utworu wątek spirytystyczny (il. 57). Przyzywane przez Rachelę i ukazujące się kolejnym bohaterom zjawy (niezależnie od tego, czy będziemy interpretować je jako rzeczywiście istniejące w świecie przedstawionym byty, czy zaledwie jako wytwór wyobraźni postaci dramatu) metaforyzują i wyzwalają lęki, przecucia i tęsknoty protagonistów, uruchamiając w konsekwencji nieudany, być może nawet jedynie wymagowany, zryw narodowowyzwoleńczy.

Głos z zaświatów

Pojawienie się ducha jest z natury zjawiskiem niewytłumaczalnym, wymykającym się rozumowemu poznaniu. Możemy wskazać jednak przynajmniej kilka powodów, dla których zmanifestowały się one w tak wyraźny sposób w polskim kinie późnomodernistycznym. Owe duchy Wajdy, Konwickiego czy Hasa w łatwy sposób możemy zaklasyfikować jako spadek po romantyzmie, który silnie rozwijał ideę obcowania ludzi ze zjawami. Nie kwestionując w żaden sposób tego postromantycznego rodowodu, umożliwiającego wplecenie widmowego imaginarium w narodową oraz historyczną problematykę, chciałbym jednocześnie zaproponować rozumienie tej silnej „spektralnej” obecności jako specyficzny rodzaj późnomodernistycznego autotematyzmu oraz dopełnienie innych charakterystycznych dla nurtu tendencji.

Po pierwsze, jak już sugerowałem, widmowe postaci i ożywione trupy można potraktować jako idealne postaci kina doby późnego modernizmu, stanowiące bezpośredni wyraz wspomnianego zainteresowania tematami śmierci i przemijania, dopełniające eschatologiczne obawy oraz obsesje schyłkowej epoki. Sama ich pośmiertna egzystencja budzi tanatyczne skojarzenia, niejednokrotnie wzmacniane dodatkowo przez ich rolę w fabule. Nierzadko wprowadzają one apokaliptyczny ton, tak jak w *Weselu*, gdzie pojawienie się widma Jakuba Szeli stanowi przypomnienie (ale również jakby zapowiedź, choć ostatecznie niespełnioną) okrutnej rzezi. Podobnie

Hasowskie „wspomnienia sprzed potopu” mimowolnie sugerują istnienie i nieuchronność owego potopu.

Po wtóre, możemy wskazać na bezpośredni związek tej tematyki ze wspomnianym zainteresowaniem ludowością, właściwym scharakteryzowanemu przez Kovácsa stylowi ornamentalnemu. Nieprzypadkowo więc zjawy często pojawiają się w takich ornamentalistycznych filmach, jak *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Wesele*, *Dolina Issy* czy *Lawa*, w których folklorystyczne zaplecze (do którego odwołują się już dzieła literackie, na których te filmy zostały oparte) niejako usprawiedliwia obecność zjaw w świecie przedstawionym, stanowiących manifestację ludowych zabobonów lub projekcję wyobraźni bohaterów zanurzonych w owych wierzeniach.

Widmowe postaci i wizyjne sceny obcowania ze zmarłymi stanowią także doskonałe narzędzie rozwijania określonego już jako jeden z najważniejszych wyznaczników filmowego modernizmu subiektywizmu i zgłębiania nieświadomości. Pojawianie się widm w filmowej diegezie (podobnie jak inne elementy onirycznej poetyki) często bowiem wprowadza pożądaną w kinie modernistycznym ambiwalencję co do statusu ontologicznego przedstawionych zdarzeń i stanów psychicznych bohaterów. W połączeniu z odpowiednimi środkami wyrazu rodzą one znaczeniową niepewność i często prowokują interpretacje zakładające subiektywną konstrukcję świata przedstawionego, w tym widmowych postaci, które mogą stanowić projekcję umysłu bohaterów – wytwór ich wyobraźni, wizję chorego umysłu lub przebłysk wspomnień, powracających w zniekształconej formie z zakamarków pamięci. Po raz kolejny przypomnijmy sobie duchy w *Weselu* Wajdy, które dzięki kreatywnym środkom zastosowanym przez reżysera (na które składają się m.in. długie, płynne ruchy kamery, nierealistyczne oświetlenie czy odrealniający widmowe postaci montaż i kadrowanie) łatwo mogą zostać określone jako projekcje osobistych lęków i pragnień weselnych gości, którzy w stanie alkoholowego upojenia w istocie przepracowują osobiste i narodowe traumy.

Wszystkie powyższe uzasadnienia w logiczny sposób wynikają z nakreślonej wcześniej charakterystyki późnomodernistycznego kina, warto jednak zwrócić uwagę także na bardziej nieoczywi-

ste wyjaśnienia. Jeśli uznamy bowiem autorefleksywność za jeden z głównych wyznaczników filmowego modernizmu, to częstą obecność zjaw w późnomodernistycznych dziełach możemy zinterpretować jako jej następny, choć zawoalowany przejaw. Zainteresowanie duchami, a zwłaszcza procesem ich wywoływania i obcowania z nimi, może również kierować nasze myśli ku możliwościom filmowego medium, które wszakże ma widmowy charakter.

Jak pisał Murray Leeder we wprowadzeniu do poświęconej postaciom filmowych duchów książki, „przez swoją zdolność do rejestracji i odtwarzania rzeczywistości oraz prezentacji obrazów przypominających świat jedynie jako niematerialne półobecności, kino bywało opisywane jako nawiedzone lub widmowe medium od samego początku”⁸⁵. Przywołuje on nazwiska licznych komentatorów i myślicieli, którzy dostrzegali w kinie ten widmowy pierwiastek – od pierwszych wrażeń Gorkiego spisanych po seansie kinematografu w Niżnym Nowogrodzie, przez znane tezy André Bazina o kojonym przez kino kompleksie mumii, po filozoficzne pisma Jacques’a Derridy, który wplatał filmowe medium w swoje „hauntologiczne” koncepcje. Wszyscy oni potwierdzają sugestię, wedle której kino w nierozzerwalny sposób łączy się z pośmiertną egzystencją.

Wielu teoretyków filmu starało się uzasadnić ten związek specyfiką medium, które choć najbardziej techniczne (a więc w domyśle racjonalne, stabilne i odczarowane) spośród wszystkich sztuk, w największym stopniu wyrażało paradoksy efemerycznej egzystencji widma, zawarte w jego ontologii. Jak pisze Rafał Koschany,

[...] film ma jakiś materialny wymiar (celuloidowa taśma, zamknięta w puszcze i oznaczona jako to właśnie, skończone dzieło), ale jednocześnie go nie ma. W rzeczywistości to nie empirycznie uchwytne przedmiot podlega estetycznemu odbiorowi, ale dopiero specjalne wprawienie go w stan projekcji, w określonym czasie, który się kiedyś (zawsze) kończy. W tym sensie film – pojęty jako dzieło sztuki funkcjonujące w sytuacji estetycznej, a nie jako przedmiot materialny – znika.

⁸⁵ M. Leeder, *Introduction*, w: *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, ed. M. Leeder, Bloomsbury Academic, New York–London 2015, s. 3.

Właśnie ze względu na tę dwuznaczną tożsamość dzieła sztuki (które – jako dzieło, a nie jako nośnik – nie istnieje) ontycznemu statusowi filmu przyglądały się niezliczone rzesze badaczy różnych metodologicznych proveniencji⁸⁶.

Kino jest więc zawieszane nieustannie między trwałością a ulotnością, między obecnością a nieobecnością. Jak zauważył w innym kontekście jeden ze współczesnych polskich widmontologów kultury, Jakub Momro, „tym właśnie jest widmo – to nie tyle zjawiająca się forma zdekonstruowanej materii, ile czasowa oscylacja między obecnością a nieobecnością, widzialnością a niewidzialnością, pamięcią o tym, co przeszłe, a punktową aktualnością”⁸⁷. Ta dwoista natura widma, oscylującego wciąż między tym, co trwałe, a tym, co ulotne, w doskonały sposób oddaje naturę kina. Łatwo ją przy tym uzupełnić także o drugi paradoksalny aspekt, związany z czasową dwoistością, która dotyczy tak ducha, jak kina. Tak jak widmo oznacza istotę pochodzącą z przeszłości, która jednak materializuje się w terażniejszości w zmysłowo doświadczalnej formie, tak też ekranowa fikcja jest zawsze rozpięta między dwoma temporalnymi układami. Ze względu na swoją podwójną strukturę czasową film należy wszakże jednocześnie do wiecznej przeszłości (gdyż zawsze odwołuje się do zarejestrowanej na taśmie, nieodwołalnie minionej rzeczywistości), ale jednocześnie jest sztuką wiecznej terażniejszości, bo rzeczywistość tę aktualizuje w niezmienionej formie w toku każdej następnej projekcji. Ta temporalna dwoistość ruchomych obrazów sprawiła, że Gilberto Perez w tytule swojej najważniejszej książki nazwał kino „materialnym duchem”⁸⁸. Użyty przez Pereza oksymoron wydobywa sprzeczność, na której jest ufundowane kino, będące z jednej strony medium obdarzonym nieporównanymi możliwościami mimetycznej, technicznej reprodukcji rzeczywistości, z drugiej zaś, ze względu na właściwe mu czasowe oddalenie od rejestro-

⁸⁶ R. Koschany, *Film – znikanie – interpretacja*, „Fragile” 2014, nr 3, s. 85.

⁸⁷ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2014, s. 474.

⁸⁸ G. Perez, *The Material Ghost. Films and Their Medium*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1998.

wanych wydarzeń, nieuchronnie zawiera w sobie pewien widmowy pierwiastek.

Film, dowodzi Perez, nie daje nam bowiem możliwości bezpośredniego obcowania z przeszłością utrwaloną na celuloidowym bądź cyfrowym nośniku, a jedynie z jej obrazowymi i dźwiękowymi manifestacjami. Tak jak duch zmarłej osoby objawia się takim, jaka była ta osoba za życia, tak też filmowy świat objawia się wciąż w niezmiennym kształcie sprzed lat – wydany na nasz ogląd, ale jakby niematerialny, bo niemożliwy do dotknięcia. Ta półobecność przypomina nam, że „charakter widma opiera się również na paradoksalnym ucieleśnieniu. Z jednej strony staje się ono ciałem, ale z drugiej – owa inkarnacja nie jest całkowita”⁸⁹. Świetnie rozumiała to Maria Janion, która w odniesieniu do twórczości Andrzeja Wajdy także opisywała kino jako medium duchów. Porównując film z teatrem, pisała:

Polega owa różnica, najogólniej mówiąc, na tym, że aktor teatralny to tzw. żywy człowiek, a aktor filmowy to jego szczególny sobowtór. Nie-sobowtórowość, jednolita tożsamość żywego aktora w teatrze, i sobowtórowość, podwójność aktora w filmie stwarzają właśnie zasadniczą kwestię filozoficzną. Tę różnicę ontologiczną można jeszcze określić inaczej: jako różnicę między człowiekiem a jego widmem⁹⁰.

Skoro więc każda postać filmowa jest swego rodzaju pochodzącą z przeszłości zjawą, a obcowanie z kinem przypomina obcowanie z duchami, to filmy spiętrzające to doświadczenie przez uczynienie z niego jednego z głównych tematów dzieła w sposób nieuchronny wzbudzają autotematyczną refleksję. Widma, które nawiedzają nas w kinie, nie są ani żywe, ani martwe, ani teraźniejsze, ani przeszłe – są zatem idealnie filmowe, bo, tak jak film, należą do minionego porządku, ale objawiają się w teraźniejszości. Aktualizacją przeszłości są wszak przyjaciele sprzed lat w *Jak daleko stąd*, ale także widmowe obecności w *Weselu* – Kochanek, Stańczyk, Wernyhora, Jakub Szela.

⁸⁹ J. Momro, dz. cyt., s. 472.

⁹⁰ M. Janion, *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, w: taż, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, s. 210.

To przekonanie podzielał również Wajda, który w jednym z wywiadów przyznawał, że w pewnym sensie wszystkie jego filmy historyczne opowiadają o powracających do naszej świadomości duchach, a kino jest do ich pokazywania szczególnie predestynowane: „One nie dadzą nam spokoju, nie opuszczą nas, nie przestaną straszyc, dopóki się nie zmaterializują. [...] To może robić teatr, malarstwo czy literatura, ale film materializuje swoich bohaterów w najdosłowniejszym sensie. [...] Patrzą na nas z ekranu, mówią do nas wprost ludzkimi głosami”⁹¹. W rozmowie tej sam nazwał siebie zaklinaczem duchów.

Na ten trop może nas naprowadzić już sam język, którym posługujemy się do opisu kina. Przede wszystkim wszak definiujemy je jako medium, termin ten może zaś odnosić nas tyleż do kontekstu medioznawczego, co mediumicznego. W tym sensie każde medium ma właściwości mediumiczne, pozwalające traktować je jako przekaznik, portal, przez który dostajemy się do świata duchów (a raczej one dostają się do naszego świata i nawiedzają go swoją obecnością). Spośród jednak wielu mediów specyfiką kina (przynajmniej w jego klasycznym dyspozytywie) jest to, że podstawowym sposobem obcowania z nim jest seans. W kontekście wcześniejszych ustaleń niespecjalnie zaskakuje dwuznaczność językowa, nakazująca „seansem” nazwać zarówno projekcję filmową, jak i sesję spirytystyczną. W tym sensie projekcja filmu w zaciemnionym pokoju zawsze jest poniekąd seansem wywoływania duchów za pomocą medium – projektora. Tak przynajmniej twierdzi kanadyjski reżyser Guy Maddin, który powiedział w jednym z wywiadów:

Uważam, że zarówno uczestnictwo w seansie filmowym, jak i spirytystycznym, jest w gruncie rzeczy tym samym: jedno i drugie wydarzenie angażuje grupę ludzi, którzy siedzą w ciemności i chcą wierzyć, że to, czego zaraz doświadczą – nieważne, czy to będzie fikcyjna wizyta z zafarbowanymi zmarłymi lub gwiazdy filmowej, czy projekcja filmu

⁹¹ A. Wajda, *Zaklinacz duchów*, rozm. J. Żakowski, „Film” 2007, nr 9, s. 38.

ze znanym aktorem, który w prawdziwym życiu dawno już nie przypomina siebie z ekranu – to prawda⁹².

Ta refleksja każe nam powrócić do tematu przemijania i śmierci, które zawsze stanowią podskórny, często nieuświadomiony temat filmowych widm. Wynika on ze wspomnianej już ontologicznej natury kina. Jak pisał Leeder,

[...] kino wcale nie musi pokazywać duchów, by być uznane za widmo we i nawiedzone. Umyślnie bądź przypadkowo, stało się ono przechowalnią naszych umarłych. Być może prawdą jest, jak napisał pewien reporter „La Poste” relacjonujący pokaz kinematografu Lumiere’ów, że „gdy to urządzenie zostanie udostępnione szerokiej publiczności, wszyscy będą w stanie sfotografować swoich bliskich, nie tylko w statycznej formie, ale także poruszających się, działających, rozmawiających; wówczas śmierć nie będzie już absolutna...”⁹³.

Trudno nie myśleć o tym, oglądając taki film jak *Wesele* – pochodzące sprzed blisko pół wieku dzieło, którego wielu współtwórców nie ma już między nami, ci zaś, którzy wciąż żyją, niejednokrotnie zmienili się nie do poznania. Wracają do nas niczym duchy, nic zatem dziwnego, że oglądanie ich na ekranie (zwłaszcza w ciemności i w towarzystwie, jak przystało na seans spirytystyczny) może być przeżyciem zjawiskowym – w każdym znaczeniu tego słowa. O tym osobliwym doświadczeniu przejmująco pisał Chris Petit, pytając:

W jakim stopniu prawdziwa śmierć aktora zmienia znaczenie filmu, w którym występował, i to, jak my go oglądamy? [...] Generalnie, wraz z mijającymi pokoleniami, kino staje się widmowym medium. Jakkolwiek eskapistyczne nie będzie kino, przed śmiercią nie ma ucieczki. W pewnym sensie wszystkie filmy stają się opowieściami o duchach, o nawiedzonym ekranie, który stanowi jednocześnie ich całun⁹⁴.

⁹² Cyt. za: N. Szeligowska, *Guy Maddin i duchy minionego kina*, „Ekran” 2015, nr 6, s. 11.

⁹³ M. Leeder, dz. cyt., s. 3–4.

⁹⁴ Ch. Petit, dz. cyt., s. 66.

Nawiązując do tych słów oraz wspomnianej wcześniej podwójnej temporalności kina, moglibyśmy zapytać, czy to żywi ludzie dziś stanowią cień tego, co widzimy na ekranie, czy może przeciwnie – w filmie zapisany jest cień tego, jacy byli kiedyś? Pewnie po trosze jedno i drugie, co nie zmienia tego, że oglądanie dawnych filmów ma w sobie coś widmowego. W przypadku filmów, takich jak *Wesele* i inne produkcje traktujące o duchach, poczucie jest podwójne, bo przywołują, tematyzują i wzmagają one wątek widmowości. Nie tylko są seansami spirytystycznymi, lecz także opowiadają o takich seansach, o życiu po życiu, o wskrzeszaniu zmarłych mocą wyobraźni. Innymi słowy, opowiadają o kinie – maszynie duchów.

W tym miejscu sposób myślenia o kinie jako medium duchów warto wreszcie uzupełnić o sugerowany już wcześniej szerszy kontekst widmontologii, czyli widmowej ontologii, zaproponowanej przez Jacques'a Derridę w 1994 roku w książce *Widma Marksa*⁹⁵ i rozwijanej potem przez licznych badaczy w ramach różnych dyscyplin. Pokazuje ona, w jaki sposób naturalne mediumiczne właściwości kina (zakorzenione w jego ontologii oraz dyspozytywie) wpisują się w szerszą atmosferę współczesnej kultury oraz filozoficznej refleksji, dla której widma stały się w ostatnich latach inspirującym obiektem studiów.

Przeciwstawiają się one bowiem i niuansują opowieść o kulturowym końcu i nieuchronnej katastrofie, ku której kierują nas powyższe rozważania o apokaliptycznym tonie późnego modernizmu. To właśnie takim „apokaliptycznym tonem przybieranym w filozofii” (jak głosi tytuł jednego z jego tekstów)⁹⁶ sprzeciwiał się Jacques Derrida w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, uznając je wyłącznie za nowe wcielenie dawnych, przebrzmiałych wersji myślenia w kategorii silnej, jednoznacznej obecności i pewności, którą rzekomo postmodernizm miał porzucić. Według Andrzeja Marca:

⁹⁵ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.

⁹⁶ Zob. tenże, *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, przeł. J. P. Leavey, „Oxford Literary Review” 1984, Vol. 6 (2).

[...] narracje apokaliptyczne, posługujące się takimi pojęciami, jak regres, koniec i zmierzch, nie zrywają wcale z metafizyką obecności, jak-by się to mogło z pozoru wydawać, lecz przeciwnie – są w niej bardzo mocno zakorzenione. [...] Derrida skutecznie zawiesza opowieść o apokalipsie i porzuca fantazję całkowitej obecności, jak również jej rewers, czyli sen o radykalnej nie-obecności⁹⁷.

Zdaniem francuskiego filozofa współczesność, w całej swojej migotliwości, ruchliwości i niedookreśloności, nie tylko bowiem nie dopuszcza już żadnej radykalnej pewności sensu, lecz także równie zdecydowanej, nihilistycznej pewności jego braku. Nie możemy zgodzić się co do podstawowych kategorii poznawczych czy ontologicznych, ale też nie mamy dość przekonania, aby je ostatecznie odrzucić. Widmowość ma pozwolić rozsądzić ramy tradycyjnych, spetryfikowanych w swojej binarności dyskursów, otwierając je na doświadczenie tego, co „pomiędzy” – zawieszony między życiem i śmiercią, bytem i niebytem. Dzięki temu „derridiańska widmowość zaburza pewność aroganckiego dyskursu o nieobecności”⁹⁸.

Sugeruje ona przy tym, że teraźniejszość jest zawsze nawiedzona przez przeszłości (minione idee, dzieła, myśli), które już umarły, ale które wciąż nie mogą nas opuścić (bądź też to my nie możemy ich na dobre pożegnać i pogrzebać). W efekcie Derrida proponuje nowy sposób myślenia, który według Marca sprawia, że możemy mówić nawet o „zwrocie widmowym” w refleksji filozoficznej. Tak powstała *hantologie*, czyli połączenie słów *ontologie* (ontologia) i *hanter* (nawiedzać), na język polski tłumaczona najczęściej jako widmologia, czyli nawiedzona ontologia, w myśl której współczesne byty i podmioty zawsze są podszyte innymi, wcześniejszymi obecnościami, przemawiając nieuchronnie, na kształt brzuchomówcy, wieloma nieswoimi głosami.

Analizując *Don Giovanniego* Josepha Loseya, Momro pokazuje, że widmowa ontologia, zawieszona między bytem a niebytem, może służyć do opisu świata w stanie przejściowym – świata zawieszonego między (umierającym) starym i (niemogącym się narodzić) no-

⁹⁷ A. Marzec, dz. cyt., s. 66–67.

⁹⁸ Tamże, s. 174.

wym⁹⁹. Tak samo możemy potraktować powszechność zjaw w polskim kinie – dotyczą one przesilenia modernizmu, który w swojej późnej fazie już obumiera, ale nie znajduje żadnego nowego horyzontu myślowego i estetycznego, który mógłby go zastąpić. Widmo jest więc znakiem opisywanego wcześniej stanu kryzysu, który uniemożliwia ostateczny koniec i początek. Dla Jakuba Momra stanowi on wprost metaforę nowoczesności, nawiedzającej nas nieustannie „w różnych postaciach niepełnych, nietrwałych, radykalnie niespójnych czasowo, asynchronicznych, przejściowych”¹⁰⁰. Nawiązując do słów Jürgena Habermasa o modernizmie jako niedokończonym projekcie, określa on widmo mianem „paradoksalnego »niepełnego spełnienia« moderny”¹⁰¹. W ten sposób po raz kolejny do głosu dochodzi opisywana już wyżej sekularna apokalipsa, która z ostatecznego końca zamienia się w ostateczny kryzys, uniemożliwiający zamknięcie i zakończenie nowoczesności, powracającej wciąż pod postacią duchów.

⁹⁹ J. Momro, dz. cyt.

¹⁰⁰ Tamże, s. 8.

¹⁰¹ Tamże.

ROZDZIAŁ 7

Wywichnięty czas modernizmu

Temporalna dyslokacja i martwy czas modernizmu

*Konduktor: Zwykle fakty uszeregowane są w czasie,
nanizane na jego ciąg jak na nitkę.*

Ma to swoje znaczenie i dla narracji, i dla ciągłości.

*Józef: Dobrze, ale co zrobić ze zdarzeniami,
które nie mają własnego miejsca w czasie?*

*Ze zdarzeniami, które przyszły za późno,
gdy cały czas był już rozdany, rozdzielony?*

Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?

*Konduktor: Istnieją takie boczne odnogi czasu,
trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy mamy do
czynienia ze zdarzeniami nie do zaszeregowania,
nie można być zanadto wybrednym.*

Sanatorium pod Klepsydrą, reż. Wojciech Jerzy Has

Problematyka czasu, choć niepodjęta do tej pory przeze mnie w sposób systematyczny, stale powracała na marginesie moich rozważań. Stanowiła nieuchronną konsekwencję temporalnego charakteru medium i budowała konieczny kontekst analizy takich pojęć, jak „późność” i „koniec”, czy opisu narracyjnych strategii oraz zabiegów dostrzegalnych w późnomodernistycznym kinie. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że wszystkie poprzednie rozdziały były różnymi sposobami problematyzowania temporalności w późnomodernistycznym kinie. Zagadnienie czasu w kinie należy bowiem do rdzenia teoretycznofilmowych rozważań, zwłaszcza tych związanych z pojęciem modernizmu, swoistością medium i jego artystycznymi możliwościami oraz ograniczeniami.

W prezentowanym rozdziale postaram się pokazać, w jaki sposób opozycja między klasycznym i modernistycznym paradygmatem w kinie może zostać przeformułowana i przepisana na pojęcia związane z temporalnością dzieła filmowego. W tym ujęciu ukrytą esencją nowoczesnego kina jest jego zdolność do kreowania własnych formuł postrzegania i odczuwania czasu. W moich rozważaniach podążam za dwoma przewodnikami, których diagnozy pozwolą rozpoznać owo specyficzne doświadczenie modernistycznej temporalności. Pierwszym z nich jest Frank Kermode, który najlepiej rozpoznał mechanizm działania narracji zmierzającej do przekształcenia czasu realnego w niepowtarzalny i naładowany znaczeniem czas fikcji. Drugim jest Gilles Deleuze, wpisujący myślenie o czasie i ruchu w dziele filmowym w bogatą tradycję filozoficzną, pozwalającą na pogłębiony namysł nad tymi podstawowymi parametrami i ich przemianami w kinie modernistycznym.

Czas znaczący

Od wczesnych protonaukowych refleksji (Bolesław Matuszewski, Jean Epstein), przez zręby powojennej myśli filmowej (André Bazin, Jan Mukařovsky), po różne odłamy współczesnej teorii (Mary Ann Doane, Todd McGowan) – temporalność zajmuje uprzywilejowane miejsce we wszelkich próbach systematyzacji wiedzy na temat kina. Dla późnego modernizmu emblematyczne w tym względzie są poglądy Andrieja Tarkowskiego, który swoją praktyką oraz teorią wyrażał przekonanie, że „czas jest w filmie samodzielny tworzywem, podobnie jak dźwięk w muzyce, kolor w malarstwie czy osoba w dramacie”¹. Jak pisze Waldemar Frąc:

Czas dla kina stanowi najważniejsze, najgłębsze ufundowanie w sensie istotowym. Potwierdza to w zasadzie cała historia myśli filmowej, wszelako u jej zarania pytania o czas były stawiane najbardziej nieustępliwie

¹ A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007, s. 126.

i radykalnie (źródłowo). [...] Kino, w swej istocie przynależąc do sztuk temporalnych, czyli opierając możliwość swego bytowego zaistnienia na nieredukowalnej obecności zmiany, następstwa, przepływu, trwania, zaniku, początku, kresu – a więc wszystkiego tego, za co odpowiada czas – posiadało zarazem umiejętność niezwykłą w perspektywie innych, tradycyjnych sztuk czasowych. Jest nią niemal naturalna (dla teorii realistycznych wręcz przyrodzona) zdolność wizualnego utrwalenia właśnie tego, co stanowi o jego esencji. W tym sensie można było powiedzieć, że kino to pierwsza sztuka, która w dynamizmie obrazu mogła nie tyle poświadczyć samą przemijalność (to potrafiły także inne sztuki), ile bez mała namacalnie ją utrwalić, zachować, a nawet, jak się wydawało, przekraczać w dowolnie zwielokrotnionej mnogości powtórzeń².

W tym opisie pobrzmiewa echo nie tylko Lessingowskiego rozróżnienia na sztuki przestrzenne i temporalne, lecz także Bazinowskiego rozumienia kina jako sposobu na utrwalenie rzeczywistości, w tym czasu, w jego realnym, zmysłowo odczuwalnym kształcie. Jednak w toku dalszych rozważań autor dochodzi do wniosku, że kino nie tyle zachowuje miniony czas, ile dokonuje jego transcendencji, niejako przewyciężając zmienność i labilność, na której ufundowana jest ludzka temporalność. Przez utrwalenie na taśmie filmowej lub innym nośniku, który może zostać poddany potencjalnie nieskończonym odtworzeniom, czas filmowy zostaje wyrwany z presji przemijania. Z tego powodu, jak twierdzi Frąc, w doświadczenie kinowe wpisany jest nieredukowalny paradoks, wyrażający się w tym, że „kino [...] wydawało się stanowić najgłębszą kontemplację dynamicznej zmienności świata, a zarazem psychologiczną możliwość jej przewyciężenia w niezmienności zarejestrowanej wizji”³.

Czasowość w filmie nie jest wyłącznie powtórzeniem naszej codziennej czasowości, stanowiąc raczej jej obrosłe w filozoficzne i teoretyczne konsekwencje przekształcenie, komplikujące nasz kontakt z dziełem filmowym. Fikcja tworzy własny czas, obdarzając go szcze-

² W. Frąc, *Kinowa transcendencja czasu*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 2 (24), s. 97.

³ Tamże, s. 98.

gólnym znaczeniem. Frank Kermode podkreśla zasadniczą różnicę między realnym, fizykalnie mierzalnym czasem naszego świata a czasem fikcyjnym, konstytuowanym przez ludzką świadomość i stanowiącym niezbędny element narracji. Skonstruowanie (oraz percypowanie) fikcyjnej opowieści według brytyjskiego badacza wymaga przekształcenia potocznego doświadczenia czasu, rozumianego jako zwykle następstwo chwil, we właściwy fikcjom czas znaczący, w którym każdy moment jest podporządkowany ludzkiej percepcji teraźniejszości, uwzględniającej także pamięć o tym, co było wcześniej (przeszłości), i oczekiwania odnośnie do tego, co się wydarzy (przyszłości), a więc zakładającym pewną ciągłość przyczyny i skutku oraz celowość upływu czasu. Innymi słowy, oglądając film, zostajemy wyrwani z własnego poczucia czasu i doświadczamy jego intensyfikacji w fikcji, w której każda chwila jest istotna, uprzywilejowana i połączona z pozostałymi chwilami trwałą, znaczącą relacją.

W ten sposób Kermode wprowadza zaczerpnięte z greki rozróżnienie na *chronos* oraz *kairos*. Ten pierwszy termin oznacza ludzki czas, rozumiany po prostu jako neutralne następstwo jednakowych odcinków czasu. Dopiero w dziele narracyjnym przemienia się on w *kairos* – fikcyjny czas znaczący, obdarzony sensem i teleologią. *Chronos* to czas upływający, czas oczekiwania, *kairos* zaś to „moment wypełniony znaczeniem wywiezionym z jego relacji w stosunku do końca”⁴. Według brytyjskiego badacza to poczucie istnienia końca, czyli ograniczonej czasowo struktury narracyjnej, oraz kulminacyjnego punktu, ku któremu zmierzają wydarzenia, nadaje czasowości dzieła fabularnego ten specyficzny charakter.

Proces ten nie jest przy tym ograniczony do dzieł artystycznych, ale stanowi nieuchronną konsekwencję procesu narratywizacji rzeczywistości przez ludzką świadomość. Cechuje on religijne wyjaśnienia świata (z Biblią jako nadrzędną opowieścią, przekształcającą *chronos* nieskończonej progresji czasu w *kairos* boskiego planu), a nawet sposób postrzegania i relacjonowania przez nas codziennych zdarzeń, własnej przeszłości czy otaczających nas zjawisk. Naj-

⁴ F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 2000, s. 47.

prostszy, ale jednocześnie najbardziej znamieny przykład, jaki podaje Kermode, to tykanie zegara – podstawowa, mechaniczna miara upływu czasu, która dzięki ludzkiej potrzebie narratywizacji, czyli budowania opowieści zasadzającej się zawsze na różnicy początku i końca, zostaje przekształcona w znaną frazę „tik-tak”. Mimo że każde „tyknięcie” jest identyczne i następuje w równych, sekundowych odstępach, w naszej praktyce kulturowej staje się ono częścią kontinuum, obdarzonego początkiem (tik) i końcem (tak), wyjętymi arbitralnie z nieskończonego ciągu pojedynczych, identycznych ruchów wskazówki zegara. „Tik-tak” to zatem najprostsza fikcja, ukazująca potrzebę narratywizacji, domknięcia i obdarzenia znaczeniem otaczającej nas rzeczywistości i jej czasowego charakteru. Według Kermode’a dowodzi on, że człowiek nie może znieść myśli o niezależnym od niego, „bezdusznym” czasie, nawet pracy zegara nadając charakter mikroopowieści.

Ta transformacja *chronosu* w *kairos* tym wyraźniej następuje w przypadku rozbudowanych dzieł fabularnych. Powieść i film są w istocie tylko daleko bardziej złożonymi formami owego „tik-tak”, w którym każde „tik” zawiera w sobie zapowiedź i oczekiwanie „tak”. Innymi słowy, narzuca pewną fikcyjną strukturę czasową, mającą związek z realnie wpływającym, fizykalnie mierzalnym czasem, ale stanowiącą jego kulturowe i subiektywne przekształcenie.

Problemu czasowości dzieła filmowego nie da się zatem sprawdzić do jego *chronosu*, mierzonego długością projekcji, możliwym do zrekonstruowania czasem trwania ekranowych wydarzeń lub czasem historycznym, w którym toczy się akcja. Przede wszystkim kontakt z filmem wzbudza w nas specyficzne doświadczenie temporalności, nierzadko polegające na utracie poczucia upływu czasu i zanurzeniu się w fikcyjnym świecie, w którym przemijanie jest splecione w sposób nierozzerwalny z narracją, a więc porządkiem wydarzeń. Jak pisał Kermode, *kairos* ma w sobie coś z „czasu krytycznego”, tworząc fikcyjną temporalność, w której „ustanowiona zostaje znacząca relacja między danym momentem a odsuniętym w czasie początkiem i końcem, pojednanie przeszłości, terażniejszości i przy-

słości”⁵. Każdy film ma zatem nie tylko swój *chronos*, ale i *kairos*, czas krytyczny, naznaczony przemianą i naszym subiektywnym, podmiotowym spojrzeniem. W kontakcie z fikcją „czas nie jest wolny, jest niewolnikiem mitycznego końca”⁶. Opisany w poprzednim rozdziale, naznaczony przecuciem końca apokaliptycyzm późnego modernizmu nie oznacza wyłącznie katastroficznego pesymizmu i skupienia na tanatycznej tematyce i stylistyce, lecz także wyeksponowanie właściwego medium doświadczenia czasu krytycznego. Wyraża on istotę filmu jako obrazu przemijania, owego zmierzającego nieubłaganie ku czarnemu ekranowi „niewolnika końca”, odczuwaną tym boleśniej, im bardziej intensywne były modernistyczne poszukiwania ucieczki od końca jako zwieńczenia. Tylko co w takim razie dzieje się z czasem, gdy ów koniec – zgodnie z wcześniejszymi diagnozami – oddala się i słabnie, zachowując wprawdzie swoją nieuchronność, ale tracąc namacalność?

Czas wywichnięty

O tym, że postrzeganie czasu w epoce nowożytnej zmieniło się fundamentalnie, przekonuje wielu badaczy i filozofów. Boski czas Starożytności i Nowego Testamentu został zastąpiony przez czas człowieka, mający jednak dwa różne oblicza. Nowoczesność i towarzysząca jej sekularyzacja postrzegania świata, zgodnie z definicjami przywołanymi w pierwszej części, jest często charakteryzowana przez dwa zgoła przeciwstawne procesy, które objawiają się także w pojmowaniu czasu. Z jednej strony w oświeceniowo-pozytywistycznym wydaniu oznacza ona zainteresowanie otaczającą nas, obiektywną rzeczywistością oraz rozwój nauki, skutkujący coraz dokładniejszymi sposobami postrzegania, rozumienia i mierzenia czasu fizycznego, wyznaczanego przez drganie cząsteczek czy ruch ciał niebieskich. To czas zegarów atomowych, astrofizyki i technologii cyfrowych.

Z drugiej strony, w przeciwieństwie do tego „kosmicznego” rozumienia czasu, epoka nowoczesna wykazuje głębokie zaintereso-

⁵ Tamże, s. 50.

⁶ Tamże, s. 94.

wanie ludzkim, podmiotowym doświadczeniem czasu. Jego skutkiem jest proces subiektywizacji oraz relatywizacji temporalności, doświadczanej przez jednostkowy podmiot, uwolniony zarówno od boskich, jak i fizycznych miar czasu. W sprzeciwie wobec mechanizacji postrzegania czasu swoją filozofię rozwijali m.in. Henri Bergson, Edmund Husserl czy Martin Heidegger, starający się zgłębić fenomen czasu wewnętrznego⁷. W ich rozumieniu, a także w praktyce artystycznej rozmaitych dziedzin sztuki nowoczesnej, stanowiącej wszakże istotne dopełnienie XX-wiecznych poszukiwań filozoficznych, czas przestaje być linearny i rytmiczny, a staje się subiektywny, wielopostaciowy, płynny, labiryntowy oraz nieuchwytny.

W ten sposób w istocie nowoczesność raz jeszcze, za pomocą właściwych jej kategorii i metod, przepracowuje owo zmaganie między *chronosem* i *kairosem* albo czasem obiektywnym i subiektywnym. Ten drugi podział, według Paula Ricoëura, stanowi fundament zachodniej filozofii, ale według badacza oba człony tak zarysowanej alternatywy splatają się w sposób konieczny w opowieści, czyli narracji⁸. Modernizm artystyczny wielokrotnie starał się zwłaszcza podkreślić oraz zgłębić ten drugi, subiektywny i podmiotowy, charakter postrzegania czasu bądź kontrast między obydwojema paradygmatami. Jako zapowiedź tego nowożytnego postrzegania czasu często przywołuje się słowa Szekspirowskiego Hamleta, wedle którego (w zależności od tłumaczenia) „czas wypadł z ram”, „wywichnął się” lub też „wyszedł ze stawów”, zadaniem i jednocześnie przekleństwem bohatera jest zaś konieczność naprawienia go⁹. Słowa te wskazują na zaburzenie naturalnego i neutralnego rytmu biegu

⁷ Koncepcję czasu w myśli wymienionych (i innych) filozofów oraz jej konsekwencje dla myślenia o kinie przybliży pokrótce Marcin Maron we wstępie do swojej monografii twórczości Wojciecha Jerzego Hasa. Zob. *Dramat czasu, dramat wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Universitas, Kraków 2010, s. 39–59.

⁸ Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, WUJ, Kraków 2008.

⁹ W oryginale Hamlet powiada: „The time is out of joint; O cursed spite, // That ever I was born to set it right”, zob. W. Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, w: tenże, *The Works of Shakespeare. Vol. II Tragedies*, Geddes & Grosset, New Lanark 2007, s. 155. Różne tłumaczenia (a jest ich znacznie więcej niż trzy przywołane przeze mnie propozycje) Szekspirowskiej frazy oraz ich filozoficzne implikacje omawia Andrzej Marzec, zob. *Widmontologia. Teoria filozoficzna*

czasu, który zaczyna meandrować, staje się nieliniowy i rwany, tak jak nasza percepcja i bieg myśli. Powracając do metafory Kermodé'a, należy zauważyć, że nowoczesność to zdesynchronizowany zegar, w którym „tik” już nie zawsze odpowiada „tak”.

Obserwacje te można wpisać w przywoływaną przeze mnie wielokrotnie opozycję kina klasycznego i modernistycznego. Choć bowiem każde dzieło fikcjonalne tworzy własny *kairos*, czyli czas znaczący, nie oznacza to, że wszystkie powieści czy filmy operują nim w ten sam sposób i w tym samym celu. W tym kontekście kino klasyczne może być postrzegane jako kontynuacja oświeceniowych wysiłków mających na celu uchwycenie i zmierzenie czasu obiektywnego. Znaczący aspekt, czyli *kairos* filmu klasycznego, nie stanowi zaburzenia upływu czasu, ale przeciwnie – wzmacnia jego teleologię, przejawiając się zwłaszcza w zmierzającej do z góry określonego finału i rozwiązania akcji konstrukcji narracyjnej. Ruch zegara pozostaje tu przeważnie niezachwiany, zaś każdemu „tik” odpowiada spodziewane i precyzyjnie wymierzone „tak”.

Film modernistyczny także operuje czasem znaczącym, jednak jego charakter jest inny. Uznając niemożliwość obiektywnego i niezapośredniczonego utrwalenia rzeczywistości oraz czasu, na którym jest ona ufundowana, sztuka modernistyczna kieruje się ku subiektywnemu doświadczeniu temporalności. Tak rozumiany czas nie jest już ograniczony przez fizykalną przestrzeń czy stanowiący jego miarę ruch, nie determinują go również logiczne okowy przyczyny i skutku. Czas, który wypadł z ram, staje się plastyczny, labiryntowy i zmienny, często dryfując w kierunku wspomnień, marzeń lub imaginacji, a więc psychologicznych stanów, wyzwolonych z konieczności niezależnego rytmu zegarka. Dlatego też „tik” i „tak” rozchodzą się tu, zamieniają miejscami, oddalają od siebie lub przybliżają w zależności od meandrów narracji lub psychologii. Wyzwolenie od zewnętrznych prawideł czasowości nigdy nie będzie jednak całkowite, zwłaszcza w filmie fabularnym – każde dzieło bowiem wciąż jest ufundowane na strukturach temporalnych, określających jego prze-

bieg i czas trwania, a także umożliwiających konstruowanie fikcji (a co za tym idzie – diegezy i bohaterów).

To przekształcenie czasu obiektywnego i historycznego (w domyśle – mierzalnego i uporządkowanego) w subiektywny i nieregularny jest dostrzegalne również w innych dziedzinach sztuki – odchodzącej od klasycznej harmonii muzyki czy porzucającej naturalizm powieści początku XX wieku. Odnajdując podobieństwa w dwóch modernistycznych arcydziełach, które w swoim centrum stawiają nie tylko temat czasu i pamięci, lecz także eksplorują artystyczne sposoby ich rekonstrukcji i przekształcenia, Karol Szymański pisał o *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta oraz *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego:

Ponadczasowe „ja” narratora-autora, nadające dziełu spójność i scalające wszystkie wysiłki związane z pokonywaniem czasowości, opiera się więc – trochę paradoksalnie – na czasie nakładających się na siebie intensywnych wspomnień, przywoływanych wrażeń, summy myśli, lektur, ogólnych skojarzeń, a nie na czasie uporządkowanych, posuwających się w stałym rytmie faktów i konkretnych zdarzeń. Zauważmy ponadto, że również czas historyczny, utrwalony w kronikach (sprawa Dreyfusa i Paryż w okresie I wojny w *Poszukiwaniu...*, Wielka Wojna Ojczyźniana, hiszpańska wojna domowa, napięcia na granicy radziecko-chińskiej w *Zwierciadło* itp.), a więc poniekąd czas Innego zanurzonego w historii, zostaje u Prousta i Tarkowskiego przefiltrowany, zaneaktowany przez „czas indywidualny” Ja, osobisty i ahistoryczny¹⁰.

Ten sam proces wyparcia czasu historycznego przez czas indywidualny możemy dostrzec w takich filmach, jak *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Sanatorium pod Klepsydrą* czy *Fort 13*. Wszystkie one odwołują się w sposób mniej lub bardziej jednoznaczny do pewnych historycznych okoliczności i możliwie do zidentyfikowania czasoprzestrzennego tła (takiego jak współczesna Warszawa i druga wojna światowa u Tadeusza Konwickiego, przedwojenny sztetl u Wojciecha

¹⁰ K. Szymański, *Tarkowski i Proust. „Zwierciadło” i „W poszukiwaniu straconego czasu” – co innego, a przecież jedno i to samo*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 108.

Jerzego Hasa czy twierdza przemyska w czasie pierwszej wojny światowej u Grzegorza Królikiewicza), której jednak zostają „przefiltrowane” i „zaanektowane” przez subiektywne przeżycia protagonistów, wypaczające i przekształcające obiektywną chronologię. Zastąpiona zostaje ona przez czas indywidualny i wewnętrzny, w którym granica między dzieciństwem i dorosłością staje się płynna, a zmarli pojawiają się w teraźniejszości. Napięcie między tymi dwoma porządkami w filmach Wojciecha Jerzego Hasa dostrzegał Marcin Maron:

[...] zasadniczym motywem filmów Hasa okazuje się w istocie pewnego rodzaju rozdwojenie i napięcie pomiędzy wewnętrznym poczuciem czasu zachowywanego w pamięci i wyobrażeniu a upływem czasu. Źródłem tego napięcia jest właśnie dwoisty charakter czasu: nieodwracalność jego biegu, a zarazem zmienność i płynność czasu wewnętrznego. Świat przedstawiony w tych filmach jest więc w dużej mierze wyrazem tego napięcia¹¹.

Posługując się zaproponowanymi przez Kermode’a pojęciami, możemy powiedzieć, że w późnych filmach Hasa (i w ogóle wielu utworach modernistycznych) *kairos* dominuje nad *chronosem*, uprzywilejowując znaczący charakter czasu i jednocześnie relatywizując jego fizyczny upływ. W *Forcie 13* rozdźwięk między dwoma sposobami odczuwania czasu jest szczególnie istotny ze względu na fizyczne uwięzienie bohatera, który w obliczu wymuszonego bezruchu tym dotkliwiej doświadcza upływu czasu. W podziemiach, do których nie dociera nawet światło dzienne, stara się on zachować obiektywne miary czasu, przeliczając spadające z wilgotnego stropu krople wody lub uderzenia pulsu na minuty i godziny oraz oznaczając kredą na murze upływające tygodnie. Mimo to jego umysł coraz bardziej pograża się we wspomnieniach, wizjach i majakach, które pochodząc ze sfery subiektywnej i mentalnej, rozdierają teraźniejszość i zaburzają chronologiczny upływ czasu. Niejako równolegle zachodzi proces uwolnienia się od czasu historycznego, gdyż wraz z trwaniem filmu coraz bardziej oczywiste staje się, że moment, w którym osadzone są prezentowane wydarzenia (pierwsza wojna światowa), jest

¹¹ M. Maron, dz. cyt., s. 74–75.

w zasadzie nieistotny, od procesów historycznych ważniejsze są zaś procesy psychiczne i emocjonalne, którym zostaje poddany bohater filmu. Partykularne umiejscowienie czasoprzestrzenne zostaje przełamane przez uniwersalne i ponadczasowe obserwacje na temat życia wewnętrznego, tak samo jak obiektywny upływ dni i miesięcy zostaje przełamany przez subiektywne doświadczenie czasu.

To przekroczenie czasu historycznego i obiektywnego przez czas subiektywny dokonuje się nie tylko w poszczególnych dziełach, ale jest też dostrzegalne w ciągu całych karier niektórych omawianych twórców, zmieniających się wraz z ewolucją kina modernistycznego. Możemy to dostrzec choćby na przykładzie twórczości Konwickiego i Hasa, czyli artystów operujących w polskim kinie czasem w sposób najbardziej wyrafinowany. Wystarczy, że porównamy np. sposób wprowadzania retrospekcji i w ogóle prezentowania przeszłości w *Zaduszkach* (1961) i *Jak daleko stąd, jak blisko*. W pierwszym z wymienionych filmów retrospekcje są jednoznacznie oddzielone od współczesnej ramy narracyjnej, stanowią niejako osobne rzeczywistości i dramaturgiczne całości, wyraźnie rzutujące na teraźniejszość bohaterów, ale jednak niezależne od nich – zaprezentowane jako obiektywne i zamknięte. Jakże inny jest charakter wspomnień i retrospekcji w późniejszym o dekadę filmie, w którym – zgodnie już z wcześniejszymi opisami – przeszłość jest wciąż niezamknięta i niedefinitywna, nawiedza teraźniejszość, a granica między nimi jest płynna, czasem niemożliwa do uchwycenia zarówno dla protagonisty, jak i widzów.

W późnym modernizmie często różne płaszczyzny czasu łączą się nawet w obrębie jednego ujęcia, z perspektywy produkcyjnej stanowiącego wszak nieuchronnie temporalną jedność, gdyż zarejestrowanego w sposób ciągły od włączenia kamery do jej wyłączenia. Tymczasem wprowadzanie retrospekcji bez wykorzystania cięcia, a tylko za pomocą ruchu kamery, pojawienia się postaci lub rekwizytów należących do przeszłości, burzy tę organiczną czasową jedność, stanowiąc następny krok w kierunku czasu subiektywnego i labilnego. Ten specyficzny dla późnego modernizmu zabieg nie tylko zamazuje granicę między teraźniejszością a przeszłością, lecz także rozбивa temporalną spójność filmowej materii, ukazując względną

czasu nawet w obrębie jednego ujęcia. W efekcie jednej przestrzeni może odpowiadać kilka poziomów czasowości, rozszczepiając czasoprzestrzenną jedność fikcji.

Podobny zwrot ku temporalnej niejednoznaczności dokonał się w twórczości Hasa. Może o tym świadczyć również sposób wprowadzania retrospekcji (pełną rozdzielną teraźniejszości i przeszłości widać w *Jak być kochaną* oraz *Szyfrach*, dopiero zmierzających ku subiektywizacji i temporalnej kontaminacji różnych porządków, wyraźnej w *Sanatorium pod Klepsydrą*), ale także ukształtowanie czasowej warstwy świata przedstawionego. W debiutanckiej *Pętli* czas ma niebagatelne znaczenie i jest potraktowany świadomie jako jeden z głównych tematów utworu – jest dostrzegalny w przemyślanej konstrukcji dramaturgicznej (akcja rozgrywa się między 8.00 rano pierwszego dnia a tą samą porą dnia następnego, tworząc swego rodzaju czasową pętlę) i ciężącej na wyczekującym upragnionego spotkania bohaterze presji czasu, objawiającej się w natarczywych ujęciach zegara, powracających dźwiękach jego tykania oraz uderzeń czy powtarzających się zapytaniach o godzinę. Wszystkie te zabiegi wskazują na konceptualne podejście do problematyki czasu, który zyskuje znaczenie psychologiczne oraz egzystencjalne, wciąż jednak jest traktowany przede wszystkim jako czas realny, mierzony upływem sekund i biciem zegara.

Temporalność w *Sanatorium pod Klepsydrą* nie poddaje się już takiemu ukonkretnieniu i reżimowi zegarka bądź kalendarza. W tym filmie nie sposób ustalić czasu akcji, zarówno w sensie historycznym, jak i prezentowanych wydarzeń; niespójny jest ich przebieg i niespójne jest następstwo przyczynowo-skutkowe. W tym filmie czas nie może być zidentyfikowany przez konkretną datę, porę czy tym bardziej godzinę, a co najwyżej względny, określane przez bohaterów takimi sformułowaniami, jak „za późno”, „czas przeszły” lub „cofnięty”. Jeszcze częściej jest tam mowa o zupełnie abstrakcyjnych, metaforycznych sposobach rozumienia czasu, niemających nic wspólnego z jego fizycznym pojmowaniem, a raczej psychologicznym, jednostkowym postrzeganiem temporalności. Wystarczy przypomnieć, jakich przymiotników używa Józef, gdy dowiaduje się o tym, że w *Sanatorium* istnieje możliwość „reaktywacji przeszłego

czasu z jego wszystkimi możliwościami”. Pyta on wówczas w oburzeniu: „Czy dostaje się tu pełnowartościowy, rzetelny czas?! Wprost przeciwnie, jest do cna zużyty, znoszony przez ludzi, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach. Nic dziwnego, toż to jest czas niejako zwymiotowany, coś z drugiej ręki”. Jakże inny jest ten czas od czasu *Pętli*, który można było określić, zwyczajnie spoglądając na wskazówki zegara, powracającego na ekranie nieustannie. Po raz kolejny zatem, tak jak u Tarkowskiego i Prousta, „czas Innego zanurzonego w historii zostaje [...] przefiltrowany, zaanektowany przez »czas indywidualny« Ja, osobisty i ahistoryczny”.

Potwierdzeniem tego są nie tylko konkretne przywoływane przez mnie wątki fabularne czy układ narracyjny, lecz także elementy filmowego stylu. W takich odmiennych od siebie późnomodernistycznych dziełach, jak *Diabeł*, *Fort 13* czy *Rycerz*, szczególna rola czasu nie polega na jego złożonych zaburzeniach i niespodziewanych załamaniach, ale przeciwnie – na niezakłóconym poczuciu obcowania z upływem czasu, który za pomocą długich, niejednokrotnie statycznych ujęć uobecnia się w sposób szczególny. Ich twórcy niejako wstrzymują bieg wydarzeń, pozwalając, aby czas nieprzerwanie płynął, sugerując kontemplacyjny tryb odbioru i wyczulenie na kwestie metafizyczne. Służyła temu nie tylko długość ujęć, lecz także estetyzacja przestrzeni czy praca kamery. Przypomnijmy np. złożone, wypełnione długimi jazdami ujęcia z filmów Hasa, w których kamera Witolda Sobocińskiego (*Sanatorium pod Klepsydrą*) lub Grzegorza Kędzierskiego (*Nieciekawa historia*) w powolnych panoramach lustruje bogatą scenograficznie przestrzeń i śledzi poruszające się w niej postaci. Has pozwala czasowi płynąć swobodnie, co jest szczególnie istotne w wypadku obu wymienionych tu filmów, opowiadających o nieodwracalności przemijania, któremu towarzyszy melancholia, zmęczenie i zagubienie.

Czas niszczący

W ten sposób powracamy do opisanego w poprzednich rozdziałach wyczulenia późnego modernizmu na kwestie zniszczenia oraz śmierci, uobecniające się także w sposobie kreowania filmowego cza-

su. Jak pisał Marcin Maron, u Hasa dostrzegalne jest napięcie między przeciwstawnymi funkcjami czasu, a więc jego „dwoistość – otwieranie życiowych i poznawczych perspektyw oraz przemijanie i śmierć”¹². W twórczości autora *Pętli* niemal zawsze dominuje jednak ten drugi pierwiastek. Maria Kornatowska dostrzeża u Hasa „modernistyczne w zasadzie, pobrzmiewające dekadentyzmem pojmowanie życia i sztuki [...]”. Czas odgrywał w nim fundamentalną rolę. Ale nie czas proustowski, przywracający istnienie rzeczom i wydarzeniom. Ocalający je od nicości, od zapomnienia. Has był piewą przemijania, rozkładu, śmierci jako ostatecznego spełnienia dzieła czasu”¹³.

Kino wyraża tym samym temporalne uwarunkowanie ludzkiej egzystencji – podobnie jak film skończonej i biegnącej nieubłagane w jednym kierunku. Jednocześnie w tym medium tkwi wskazywany wcześniej przez Waldemara Frąca paradoks, który nie pozwala mu stać się wyłącznie obrazem zniszczenia. W swojej rejestracyjnej naturze stanowi ono wszak wyraz ludzkiego marzenia o zachowaniu minionego czasu przez utwalenie go na wzór ludzkiej pamięci, ale w sposób znacznie bardziej dokładny i trwały. Tak jak każda mijająca chwila odchodzi w przeszłość, ale jednocześnie osadza się w naszej pamięci, tak też kino zakłada nadzieję przechowania i tym samym wskrzeszenia tego, co odeszło. Jest ono swego rodzaju sanatorium czasu, w którym „reaktywujemy przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami” – tak jak robi to wypowiadający te słowa doktor Gotard w Hasowskim *Sanatorium pod Klepsydrą*. W metaforze tej widz okazuje się za to podobny do ojca protagonisty, który w jednej ze scen poszukuje właściwego ziarenka czasu w korcu. Wymowa tej sceny przekazuje przy tym także jeden z najistotniejszych sensów filmu, jakim jest poszukiwanie tego właściwego czasu, zagubionego w otchłaniach pamięci i historii. Film Hasa pokazuje jednak, że

¹² Tamże, s. 73.

¹³ M. Kornatowska, *Księga iluzji, księga snów. O twórczości Wojciecha Hasa*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005, s. 51. Zob. także: M. Maron, dz. cyt., s. 73–74 oraz M. Jakubowska, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha J. Hasa*, PWSFTViT, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2013, s. 294.

przeszłości nie da się zatrzymać w idealnym kształcie – zawsze jest ona poddana zniekształceniom i procesowi degradacji.

„W filmach Hasa zawsze, w gruncie rzeczy, chodzi o problematyczny wysiłek »wskrzeszenia« lub przynajmniej »zachowania« przeszłości, o jej sens”¹⁴ – pisze Maron. Ten ciągły wysiłek zachowania, przywrócenia lub poprawienia czasu minionego wraca także w kilku innych głównych dziełach nurtu – to potrzeba odtworzenia i być może nawet naprawienia grzechu, jakim była zadana w warunkach wojennych śmierć w *Jak daleko stąd* Konwickiego; to iluzoryczna szansa na odzyskanie zamordowanej żony, pojawiającej się pod postacią przypadkowo spotkanej kobiety w *Trzeciej części nocy* Andrzeja Żuławskiego; to chęć rozliczenia się z własną karierą i przeszłością w *Rekolekcjach* Witolda Leszczyńskiego; wreszcie wiara w możliwość powrotu do dzieciństwa w przetworzonej artystycznie formie w *Przypieszeniu* Zbigniewa Rebzdy.

Pozornie przeciwieństwem, a w istocie zaledwie rewersem tej strategii, jest formuła, którą w niektórych filmach wykorzystał Grzegorz Królikiewicz. We wspomnianym *Forcie 13* (il. 58) albo *Zabiciu ciotki* (il. 59) także wykorzystuje dość długie ujęcia i płynne ruchy kamery, za pomocą których pozwala obserwować otaczającą bohaterów przestrzeń (przeważnie zamkniętą, bo z wyjątkiem kilku scen ograniczoną do podziemi przemyskiej twierdzy w pierwszym oraz mieszkania protagonisty w drugim z wymienionych filmów). On również poddaje czas estetycznemu przekształceniu, łącząc jego upływ z fakturą ścian i przedmiotów, jakby uniezależniając od bohatera, często nieobecnego w kadrze lub funkcjonującego na jego marginesie. Tak jak u Hasa, dominuje w nich psychologiczna funkcja czasu, korespondująca z subiektywnymi stanami postaci, a nie jego obiektywnymi, zewnętrznymi miarami. Tym razem nie jest to jednak czas wymykający się, uciekający przez palce i uporczywie przypominający o przemijaniu, ale przeciwnie – czas martwy, który stanął w miejscu. Zamiast gwałtownych przeskoków temporalnych mamy do czynienia z uporczywym trwaniem – wstrzymaniem akcji i wydłużeniem poszczególnych chwil, tracących swoją dramatur-

¹⁴ M. Maron, dz. cyt., s. 77.



Ilustracje 58–59. *Fort 13* i *Zabicie ciotki* – uporczywe trwanie martwego czasu

giczną funkcjonalność. W kreowanych przez Królikiewicza światach przeważnie nie jest już możliwy żaden ruch i zmiana, tym bardziej zaś powrót do utraconej przeszłości, gdyż stanowi on jakby zawieszenie normalnego upływu czasu i zatopienie się w beczasowości oraz wspomnieniach i wyobrażeniach, które przychodzą wraz z nią. To ciągle oczekiwanie na kolejne tyknięcie zegara, które jednak nie nadchodzi.

Owa „martwota czasu” słusznie może prowokować tanatyczne skojarzenia. Choć czas fizyczny biegnie nieubłaganie, to w ujęciu psychologicznym i jednostkowym istnieje możliwość jego zniuruchomienia. Jest nią śmierć, metaforyzowana w naszej kulturze często jako zatrzymanie się biegu wskazówek czasomierza, utożsamianego z życiem (nie bez powodu mówi się także o zegarze biologicznym człowieka). *Tempus mort*, czyli czas martwy, jest innym sposobem metaforyzacji bycia-ku-śmierci i poczucia zbliżającego się końca, obecnego immanentnie w doświadczeniu temporalności. Paradoksalnie więc zarówno intensyfikacja upływu czasu, jak i jego usilne wstrzymywanie stanowią dwa skrajne bieguny spektrum, które zagnając się na kształt podkowy, zaczynają przybliżać się do siebie, ich wspólnym mianownikiem staje się zaś myśl o śmierci jako pokłosiu czasowości ludzkiego istnienia oraz dzieła filmowego.

Temporalna dyslokacja modernistycznego czasu nie polega zatem wyłącznie na wykorzystaniu opisanych wyżej chwytów – ucieczce od czasu obiektywnego i mierzalnego przez wskrzeszenie wyobrazonego czasu historycznego, cyrkularną konstrukcję dzieła, odbierającą fikcjonalnemu czasowi teleologiczny charakter, płynne i subiektywne przemieszanie teraźniejszości z przeszłością czy wykorzystanie niesygnalizowanych elips, utrudniających temporalną orientację w świecie przedstawionym. Owo zaburzenie i wywichnięcie czasu w modernizmie polega także na nadaniu mu innego rytmu – zatrzymanie, ale jednocześnie zintensyfikowanie jego biegu w ciągłym dążeniu do celu, jakim jest finał i rozwiązanie opowieści i uczynienie z niego autonomicznego parametru obrazu, niepodporządkowanego ruchowi i fabule. Nietrudno zauważyć, że w ten sposób powraca wspomniany wcześniej kontekst egzystencjalny, ujawniający się w swoistej walce z czasem, toczonej niezmordowa-

nie mimo niemożności odniesienia nad nim zwycięstwa. Małgorzata Jakubowska przekłada te wysiłki również na poziom metafilmowy, jakże trafny w przypadku późnego modernizmu:

Pogrążony w żalobie podmiot próbuje zatrzymać wizerunek odchodzącego świata i ludzi. Na tle rysującej się w filmach Hasa filozofii czasu rzeczywistość jawi się jako utracona, zmarła lub właśnie umierająca. Człowiek w swej egzystencji i wysiłkach percepcji zmysłowej przypomina Syzyfa – wykonuje zadanie niemożliwe do wykonania. Usiłuje powstrzymać śmierć rzeczywistości, chcąc zachować jej widok. Filmowy autor podobnie – pragnie zatrzymać obraz świata, wykreować pozor całości i ciągłości, choć tych własności dawno nie ma, a być może nigdy nie było¹⁵.

W takim rozumieniu ta obsesja późnego modernizmu to niejako następny autokomentarz do kondycji nurtu, starającego się zachować, odtworzyć, wskrzesić ducha powojennej moderny, jednocześnie obecnej w późnej fazie nurtu, ale jakby już utraconej.

Gilles Deleuze i poszukiwania utraconego czasu

*Można z łatwością wyobrazić sobie film bez aktorów,
muzyki i dekoracji, a nawet bez montażu,
lecz nie sposób wyobrazić sobie dzieła filmowego
bez odczucia przepływu czasu w ujęciu.
Andriej Tarkowski, Czas utrwalony*

*Obraz będący czasem bezpośrednim to widmo,
które od zawsze nawiedzało kino, ale trzeba było kina nowoczesnego,
by to widmo przyoblec w ciało.
Gilles Deleuze, Kino*

Wspominając o funkcjach czasu w modernistycznym kinie oraz dyskursywnych próbach podniesienia go do rangi autonomicznego ży-

¹⁵ M. Jakubowska, *Kryształ czasu*, s. 303.

wiołu kina jako najlepiej wyrażającego specyfikę tego medium, nie sposób pominąć koncepcji Gilles'a Deleuze'a. Cała jego wpływowa teoria kina opierała się – w największym uproszczeniu – na próbie przepisania opozycji klasycyzm–modernizm na pojęcia związane z ruchem i czasem, postrzeganymi jako ontologiczne ufundowanie obrazu filmowego. Podobnego przekształcenia postaram się dokonać poniżej, pokazując, w jaki sposób zidentyfikowane już wcześniej własności późnomodernistycznego kina możemy zinterpretować przy użyciu Deleuzjańskich kategorii. Dokładnej egzegezy poglądów Deleuze'a na polskim gruncie dokonała Małgorzata Jakubowska, osadzając je w rozległych kontekstach filozoficznych, które legły u ich podstaw¹⁶, a także wykorzystując do analizy być może najbardziej deleuzjańskiego spośród polskich filmów, *Sanatorium pod Klepsydrą*¹⁷, oraz szerzej – twórczości Wojciecha Jerzego Hasa¹⁸. Jak pisała:

Między filmowym twórcą a filozofem różnicy zachodzi rodzaj współmyślenia. Nie tylko filozofia Deleuze'a odsłania to, co najbardziej oryginalne w kinie Hasa, ale także filmy tego artysty stają się próbą metodologicznej użyteczności pojęć Deleuze'a¹⁹.

Jakubowska dowodzi tej bliskości w swojej pracy, a wiele spostrzeżeń Deleuze'a można odnieść również do innych polskich dzieł tego okresu. Co jednak znaczące, filozof w swojej rozprawie właściwie nie wspomina o kinie polskim. Grażyna Świętochowska zwróciła uwagę na to, że „nie pamięta on” w ogóle o Europie Środkowo-Wschodniej²⁰. Odtwarzając i pogłębiając wspomniane w poprzed-

¹⁶ Taż, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003.

¹⁷ Taż, *Laboratorium czasu. Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, PWSFTViT, Łódź 2010.

¹⁸ Taż, *Kryształ czasu*.

¹⁹ Tamże, s. 18–19.

²⁰ Zob. G. Świętochowska, *The Way Deleuze doesn't Remember the Eastern-European Cinema: Two Examples of Time-Image*, https://www.academia.edu/14746141/The_way_Deleuze_doesn_t_remember_the_Eastern-European_cinema_two_examples_of_Time-Image (dostęp: 27.01.2019).

nich rozdziałach strukturalne nierówności w obrębie filmowego systemu-świata, Deleuze na poziomie konceptualnym opisuje całą historię kina, ale w rzeczywistości ma na myśli kino Europy Zachodniej i USA, wspomagane regularnie przez przykłady pochodzące z Japonii – innymi słowy, państw istotnych dla ekonomii i kultury filmowej oraz krytyczno-teoretycznego dyskursu. Filmowcy i dzieła spoza tego kręgu pojawiają się w jego rozważaniach niezwykle rzadko. Deleuze wymienia tylko dwa filmy polskich twórców – *Strukturę kryształu* (1969) Krzysztofa Zanussiego i zrealizowane we Francji *Chronopolis* (1983) Piotra Kamlera. Oba zostają jedynie wspomniane w sposób, który pozwala zaryzykować stwierdzenie, że zainteresowały go wyłącznie swoimi tytułami, odnoszącymi się do głównej w myśli Deleuze’a metafory kryształu oraz pojawiającego się w tytule *Chronopolis* wyraźnego odniesienia do problemu czasu. Poniższe rozważania stanowią zatem niejako próbę uzupełnienia myśli Deleuze’a o polskie kino, niekiedy modelowo ilustrujące jego twierdzenia.

Czas światobrazu i jego kryzys

Konieczne w tym celu będzie zarysowanie podstaw myślenia francuskiego filozofa. Koncepcja Deleuze’a obejmowała bardzo różne aspekty sztuki filmowej, takie jak kadrowanie, montaż, dźwięk czy problem realizmu, jednak w jej centrum stały pojęcia, które dopełniły tytuły obu tomów teoretycznej książki Francuza – ruch i czas. To na nich zbudowany jest podstawowy dla jego myślenia historyczny podział medium na kino obrazu-ruchu i obrazu-czasu. Sprzeciwia się on wcześniejszym ujęciom teoretycznym, które pod wpływem strukturalizmu i semiologii patrzyły na kino jak na komunikat lub kod. Zdaniem Deleuze’a takie pojmowanie filmu pozbawia go jego najważniejszej cechy, czyli będącego istotą obrazowości ruchu, ponieważ potraktowane jako kod znaczenia stają się statycznymi jednostkami języka.

Rozumienie obrazu Deleuze zaczerpnął od Henriego Bergsona, który stał się dla niego filozoficznym patronem i przewodnikiem po historii kina. Usprawiedliwione wydaje się nawet stwierdzenie

nie, że w zasadzie cała Deleuzjańska teoria kina to zbiór komentarzy do prac Bergsona oraz rozwinięcie (czasami wbrew filozofowi) jego poglądów. Jednym z najistotniejszych jest przekonanie, że nie tylko kino, lecz także nasz świat ma naturę obrazową. Według Bergsona całość bytu konstytuują – zarówno w sensie ontologicznym, jak i epistemologicznym – przepływające obrazy. Świat nie jest jednak uporządkowanym, zorganizowanym ich ciągiem, ale raczej chaosem obrazów. Nie mają one żadnego ośrodka, celu czy podmiotu – bytują same dla siebie. Dopiero człowiek, odnosząc je do siebie, porządkuje ten chaos na użytek własnej percepcji. Podobne poglądy wyrażał Martin Heidegger, zawężając tę diagnozę wyłącznie do nowożytności. Pisał, że jest ona pierwszą epoką, w której ludzie, „przed-stawiając” (czyli stawiając przed sobą) świat, uczynili z niego obraz. Niemiecki myśliciel uważał ten proces za przejaw uprzedmiotowienia bytu, dokonującego się w konsekwencji odbóstwienia rzeczywistości i ustanowienia nowego punktu odniesienia, jakim stał się ludzki podmiot. Heidegger pisał:

To nie światobraz zmienia się z niegdyś średniowiecznego w nowożytny, to sam fakt, że świat staje się obrazem, znamionuje istotę nowożytności. Dla średniowiecza natomiast byt jest *ens creatum*, stworzony przez osobowego Boga-stwórcę jako najwyższą przyczynę²¹.

Niezależnie od źródeł i niuansów tych koncepcji dla obu myślicieli jest jasne, że współcześnie doświadczamy rzeczywistości pod postacią obrazów. Dla Bergsona (a także Deleuze’a) człowiek, czyli podmiot, nie jest przy tym twórcą ani odtwórcą obrazów – jest obrazem pośród innych, choć jednocześnie stanowi ekran dla innych obrazów, które rzutowane na niego, umożliwiają percepcję rzeczywistości. W tym świetle kino jest specyficznie nowoczesnym wynalazkiem nie dlatego, że posługuje się typową dla przełomu XIX i XX wieku techniką rejestracji, reprodukcji czy wyświetlania obrazów, ale dlatego, że za pomocą owej techniki odtwarza i intensyfikuje właściwej tej epoce postrzeganie świata jako obrazu.

²¹ M. Heidegger, *Czas światobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 143.

Deleuze starał się wykazać, że kino również cechuje bezpośredniość, beзоśrodkowość i bezinteresowność, czyli trzy własności bytu jako obrazu według Bergsona. Dzięki nim medium to uwalnia się od podmiotowej percepcji, przypominając tym samym znany nam wszechświat. „Kino nie oferuje nam obrazu, do którego dołączałby się ruch, oferuje nam bezpośrednio ruchomy obraz”²² – pisze Deleuze. Na tej podstawie francuski myśliciel zbudował całą taksonomię obrazów, które tak w kinie, jak w rzeczywistości mogą przyjmować różne formy ze względu na swoją funkcję i budowę. Przede wszystkim mogą istnieć obiektywne obrazy-postrzeżenia, ale też pamięciowe, subiektywne obrazy-wspomnienia. Z tego rozróżnienia wywodzi się podstawowa typologia Deleuze’a, zaczerpnięta z *Materii i pamięci* Bergsona: obraz-ruch będący odpowiednikiem czystej materii oraz obraz-czas będący odpowiednikiem czystej świadomości – dwa współistniejące bieguny świata. Są one w stanie wyrażać myśli, a nawet można powiedzieć, że są myślami. Kino jest zdolne do artykułacji tych myśli, zarówno w postaci obrazu-ruchu, jak i obrazu-czasu, choć przez początkowe pół wieku swojego istnienia opierało się głównie na pierwszym z wymienionych typów.

Jako że ten typ obrazu jest związany z materią oraz działaniem, stają się one „bohaterami” kina na nim opartego. Najdoskonalszym jego wcieleniem było kino hollywoodzkie, które przy użyciu przezroczystego stylu i klasycznej narracji kreowało możliwie zobiektywizowany świat przedstawiony. W jego centrum stoi bohater, obserwowany przeważnie w działaniu, czyli dążeniu do osiągnięcia jakiegoś celu. To jego dotyczy obraz-ruch. Silne połączenia przyczynowo-skutkowe sprawiają, że każda akcja jest poprzedzana inną akcją, ale też prowadzi do kolejnej. Podstawową zasadą organizującą dzieło jest zmiana i progresja, której podporządkowany jest cały świat i fabuła filmu. Tłem tego działania i jego dopełnieniem jest sytuacja, w której znajduje się bohater – jasno określona i determinująca jego zachowanie i akcje. Kino obrazu-ruchu stara się więc

²² G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 19.

umiejscowić bohatera w konkretnym środowisku (społecznym, ekonomicznym, historycznym), określić miejsce i czas trwania akcji.

W ten sposób tworzy się powtarzalny schemat akcji, który układa się w łańcuch o podstawowym ogniwie SAS' (sytuacja S, która powołuje akcję A, prowadzącą do sytuacji S'). Łańcuch ten zazwyczaj biegnie dalej, a jego dalsze jednostki są powtarzalne potencjalnie w nieskończoność. Jego wariacją, stanowiącą inny rodzaj organizacji materiału, ale prezentowany na podobnej zasadzie, jest schemat ASA', w którym akcja A odsłania nam dopiero sytuację S, która prowadzi do kolejnej akcji A'. W gruncie rzeczy są to jednak wyłącznie różne wcielenia tej samej zasady, w myśl której ruch i działanie stanowią podstawowy budulec dzieła filmowego.

Ze względu na to skupienie na akcjach oraz sytuacjach, które owe akcje warunkują i motywują, kino obrazu-ruchu prezentuje bohatera wyłącznie w relacjach sensoryczno-motorycznych, czyli takich, które są podporządkowane pragmatyce działania. Percepcja i emocje służą tu tylko efektywnemu działaniu – ustanowieniu motywacji czy rozpoznaniu sytuacji. Kino przedstawia te więzy sensoryczno-motoryczne za pomocą trzech rodzajów obrazów – „obok obrazów-percepcji (obrazów-postrzeżeń) Deleuze umieszcza obrazy-czynności (obrazy-akcje), czyli odpowiedź podmiotu na częściowe obrazy poprzez emisję kolejnych obrazów, oraz obrazy-pobudzenia (obrazy-afekty), czyli częściowe obrazy pochłonięte, czy odebrane, a nie ujęte w odpowiedź”²³.

Warto dodać, że są one związane z wypracowaną w Hollywood techniką narracji: najczęściej plan ogólny (np. ujęcie ustanawiające) jest związany z obrazem-percepcją, stanowiącym informację na temat świata przedstawionego, plan średni (amerykański) z obrazem-akcją, stanowiącym konkretne działanie, a bliski (zbliżenia twarzy, detale) oddaje obraz-afekt, czyli reakcję emocjonalną. Tak pomyślane kino, stawiające w centrum ruch, najdoskonalej odnajdywało się oczywiście w różnych odmianach gatunkowych, które już w swoje definicje miały wpisane pewne z góry zdefiniowane sytuacje sensoryczno-motoryczne w postaci powtarzalnych schematów rozwoju

²³ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a*, s. 62.

fabały. Czas w utworach należących do kina obrazu-ruchu jest jedynie pochodną owego ruchu, który staje się jego miarą.

Choć tak zdefiniowane kino obrazu-ruchu istnieje do dziś, teoria Deleuze'a zawiera w sobie istotny komponent historyczny, przejście między tym typem obrazowania a przeciwstawnym mu obrazem-czasem odpowiada zaś opisywanemu już przeze mnie w wielu różnych aspektach i ujęciach przejściu od kina klasycznego do modernistycznego. Według Deleuze'a obraz-ruch i oparte na nim kino klasyczne w okresie powojennym doszło do granic swoich możliwości. András Bálint Kovács, wymieniający Deleuze'a wśród najważniejszych apologetów filmowego modernizmu, określa go mianem ewolucjonisty, szukającego genezy nowego kina w większym stopniu w samym medium niż w okolicznościach zewnętrznych:

Pomimo że Deleuze wskazuje pewien historyczny moment pojawienia się kina modernistycznego, to nie traktuje modernizmu jako zjawiska z dziedziny historii sztuki, takiego jak nurt, trend czy szkoła. Film modernistyczny jest dla niego rezultatem ewolucji inherentnej zdolności kina do wyrażania czasu²⁴.

Według Francuza już niektórzy poszukujący i eksperymentujący z językiem filmu reżyserzy okresu klasycznego w swoich dziełach napotykali barierę stworzoną przez ograniczone możliwości kina opartego na działaniu. Kryzys obrazu-ruchu jest dostrzegalny np. w późnych filmach Alfreda Hitchcocka, który wprowadza do swoich filmów obrazy mentalne (*Okno na podwórze* [*Rear Window*, 1954], *Zawrót głowy* [*Vertigo*, 1958]) – pojawiają się u niego figury myśli, które otwierają drogę dla obrazu-czasu. Wskazał on granice tradycyjnego systemu percepcja-akcja-afekt, ale nie potrafił poza niego wykroczyć.

W efekcie tradycyjny obraz-ruch z czasem zaczyna się zapadać, znaczna część modernistycznego kina lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stanowiła zaś różne sposoby jego dekonstrukcji oraz coraz odważniejsze próby wykroczenia poza ten paradygmat. Możemy

²⁴ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 41.

to dostrzec także na gruncie polskiego kina, które w okresie powojennym początkowo wierne było zasadom obrazu-ruchu, opierając się na jasnych sytuacjach i działaniach. Opisywane w pierwszej części rozprawy rodzime filmy modernistyczne poddawały go krytyce w sposób modelowy dla całego nurtu.

Kryzys kina opartego na obrazie-ruchu jest więc dostrzegalny w rozbiciu schematu SAS' oraz ASA', np. przez osłabienie lub znikanie linii odpowiedzialnych za powiązanie wydarzeń. Przestrzeń i czas oraz przyczyna i skutek coraz częściej są rozdzielone, rośnie rola przypadku, nieumotywowanych działań lub niejasnych przejść między nimi. Tak dzieje się w epizodycznych i eliptycznych nowofalowych filmach Jerzego Skolimowskiego (z *Rysopisem* na czele), kulminacją tej tendencji do rozluźnienia więzów między sytuacjami i akcjami będzie zaś *Rejs* Marka Piwowskiego. Z drugiej strony następuje też rozproszenie ruchu i rozszczepienie sytuacji, czego przejawem jest wprowadzenie kilku równoległych bohaterów lub wątków, jak czyni to *Rękopis znaleziony w Saragossie* Hasa. Szczytowym przejawem tej tendencji w światowym kinie stała się w latach siedemdziesiątych Altmanowska narracja polifoniczna.

Trzecim symptomem kryzysu jest rosnąca popularność formuły podróży jako struktury narracyjnej filmu (emblematycznym przykładem jest *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza). Stopniowo, wraz z kolejnymi filmami, podróż zatracą jednak coraz bardziej swój sens i celowość, konieczny w klasycznym kinie, zamieniając się w błędzenie. Efektem jest formuła ballady-przechadzki, w której podróż zamienia się w melancholijną, pozbawioną wyraźnej mety wędrówkę bohatera, bardziej niż przestrzeń fizyczną, pokonującego drogę mentalną (przykładem może być *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna, mistrzem tej formuły w latach siedemdziesiątych stał się zaś Wim Wenders).

Czwartym przejawem kryzysu jest rosnąca świadomość otaczających nas klisz mentalnych, także wytworzonych przez kino, które nowocześni twórcy starają się poddać analizie. Zaczynają oni zwracać uwagę np. na znaczenie masowych mediów, ikonografię współczesnej kultury oraz warunkowane przez nią nieświadome działania, pragnienia i uczucia, co ironicznie zrobił Andrzej Wajda w *Polowa-*

niu na muchy. Nierzadko w autotematyczny sposób obnażają oni schematyczność filmowych konwencji i mechanizmów, ujawniając niejako sztuczność i powtarzalność filmowego obrazu-ruchu.

Pośrednim efektem wszystkich wymienionych zjawisk jest pojęcie fabuły – piąty przejaw kryzysu. Kino modernistyczne nie wyznaje już niezachwianej wiary w konieczność działania bohatera, eksponując raczej postrzeżenia i stany mentalne. To one stały się podstawą nowego kina, które w tym czasie rozkwitło w Europie. Jak pisze Jakubowska: „Kino obrazu-akcji było kontynuowane w ramach produkcji filmowej, często z komercyjnym sukcesem [...], jednak »duch kina« potrzebował już nowej formy wyrazu, aby móc rozwijać się dalej”²⁵.

Czas krystaliczny

Zadaniem nowoczesnego kina według Deleuze’a nie było bowiem wyłącznie wyrażenie właściwego otaczającym nas obrazom ruchu. Podane wyżej przykłady krytyki tego modelu stanowiły jedynie pierwszy krok w kierunku przekroczenia go oraz należących do niego schematów sensoryczno-motorycznych za pomocą obrazów nowego typu, stanowiących świadectwo ludzkiej świadomości (a nie tylko sprawczości). Służy temu kino obrazu-czasu, w którym głównym tworzywem i tematem staje się temporalność, będąca wszak najgłębszym ufundowaniem ludzkiej egzystencji. Jego zwiastuny Deleuze dostrzega w kinie niemym, np. u Ołeksandra Dowżenki czy Jeana Epsteina, a później w takich filmach, jak *Brzask* (*Le jour se lève*, 1939) Marcela Carné czy *Reguła gry* (*La règle du jeu*, 1939) Jeana Renoira. W latach czterdziestych podlegają one pogłębieniu, by w pełni ukształtowanej formie dojść do głosu w latach sześćdziesiątych i później. Czym jednak objawia się owo wyzwolenie czasu, przestającego pełnić już tylko służebną funkcję względem ruchu i zyskującego autonomię jako naczelną konstytuanta filmowego obrazu? Według Deleuze’a służą temu dwa uzupełniające się procesy.

²⁵ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, s. 149.

Pierwszym z nich jest wyeksponowanie trwania oraz czystej obrazowości dzieła, które przestaje być tylko możliwie najefektywniej opowiedzianą historią, a staje się sposobem oglądu rzeczywistości. W kinie obrazu-czasu prezentowane sytuacje, elementy scenografii, poszczególne ustawienia kamery, cięcia montażowe i inne aspekty filmu nie są już podporządkowane akcjom bohaterów, zyskując względem nich niezależność i tym samym objawiając własne jakości, związane z ich temporalnym charakterem – przemijaniem i trwaniem. Deleuze opisuje ten proces jako odejście od obrazów-działań na korzyść „czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych”, po raz pierwszy w sposób systematyczny pojawiających się we włoskim neorealizmie:

[...] tak więc sytuacja nie przeistacza się bezpośrednio w działanie: nie jest już, jak w realizmie, sensoryczno-motoryczna, lecz głównie optyczna i dźwiękowa, wyposażona w zmysły, zanim akcja nabierze w niej kształtu i spożytkuje oraz zestawi jej elementy. W tym neorealizmie wszystko pozostaje realne (czy to scenografia filmowa, czy plenery), ale między realnością scenerii a realnością akcji nie zawiązuje się już sprawcza kontynuacja, a raczej relacja oniryczna za pośrednictwem organów uwolnionych zmysłów. Można by powiedzieć, że akcja unosi się w sytuacji, a nie że ją wykańcza albo zacieśnia. To źródło wizjonerskiego realizmu²⁶.

W sytuacjach sensoryczno-motorycznych za percepcją koniecznie idzie akcja, a za akcją reakcja. W kinie modernistycznym ten schemat jest złamany, gdyż w czystych sytuacjach optycznych i dźwiękowych akcja nie jest już koniecznym następstwem percepcji, która wybija się na niepodległość, zyskując własne jakości. Zmienia się przy tym rola bohatera, który nie będąc zmuszonym do działania przez sytuację oraz otoczenie, często – tak jak widz – staje się pełnoprawnym obserwatorem czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych. Dopiero wyzwolenie ich spod presji akcji pozwala na właściwą ich kontemplację i odczucie czasu jako niezależnej jakości dzieła. Mistrzem tego zabiegu był w latach sześćdziesiątych Michelangelo

²⁶ G. Deleuze, dz. cyt., s. 232.

Antonioni, o którego *Zaćmieniu* Hamish Ford pisał w następujący sposób:

Wielofasetowe trwanie (*durée*) pozwala podmiotowi oraz filmowi na ograniczone epistemologicznie, ale hojnie otwarte spojrzenie na świat w taki sposób, że jego prawdziwa niezwykłość i nieograniczony potencjał mogą zostać dostrzeżone. Odrzucając pretensje narracji i percepcyjnego determinizmu do utrzymania ciągłości między poszczególnymi ujęciami i scenami, *Zaćmienie* pozostawia nas z nieodpartym wrażeniem czasu oraz jego działania jako jedynego prawdziwego „wydarzenia”, jakie może zaistnieć, wydarzenia wykuwanego w relacji między filmem i jego aktywnym odbiorcą²⁷.

Sednem obrazu czasu są więc obrazy bytujące niejako same dla siebie, pozwalające nam doświadczyć bogactwa możliwości czasowych i przestrzennych, konstytuowanych przez kino. Ich cechą charakterystyczną stają się długie ujęcia, epizodyczność wydarzeń, luźniejsze i mniej uchwytnie relacje czasowe i przestrzenne między ujęciami oraz zdarzeniami, a także obniżenie sprawczości (lub nawet marginalizacja) występujących w nich postaci. Jak stwierdził Deleuze, „implikują one nielokalizowalne relacje. Są to bezpośrednie prezentacje czasu. Nie mamy już pośredniego obrazu czasu, wywodzącego się z ruchu, tylko bezpośredni obraz-czas, z którego wypływa ruch”²⁸.

Nietrudno przypomnieć sobie tego typu prezentacje „czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych” w polskim kinie późnomodernistycznym. Mogą być nimi zarówno zdecentrowane, uwolnione od sensoryczno-motorycznej konieczności i luźno powiązane ze sobą sceny z *Na wylot* Królikiewicza, powtarzające się na zasadzie leitmotywu i istotnego tła filmu ludowe zabawy i tańce w *Weselu* Wajdy, jak i wypełnione milczeniem, samotnością i oczekiwaniem kadry *Nieciekawej historii* Hasa. Wszystkie one na różne sposoby wyzwalały inscenizację, sposób montowania i postrzegania rzeczywistości od roli służebnej względem akcji, która traci spójność i wyraźny kie-

²⁷ H. Ford, *Post-War Modernist Cinema and Philosophy. Confronting Negativity and Time*, Palgrave Macmillan, New York 2012, s. 164.

²⁸ G. Deleuze, dz. cyt., s. 354.

runek. Rozerwany zostaje schemat sensoryczno-motoryczny, którego miejsce zajmuje czysta obserwacja. Jej kulminacją był opisywany w poprzednim podrozdziale czas martwy, jednocześnie wstrzymujący i intensyfikujący upływ czasu. Przywołując raz jeszcze słowa For-da, należy stwierdzić, że czas staje się w tych filmach jedynym istotnym wydarzeniem.

W ten sposób możemy wytłumaczyć także inne opisane w poprzednich rozdziałach nieklasyczne chwytów narracyjnych, choćby te zastosowane w *Dolinie Issy* Konwickiego, również realizującej ów nowy model „wizjonerskiego realizmu”. To wszakże skutkiem wyzwolenia spod presji ruchu (i będącej jego konsekwencją akcji) jest rozmycie bohatera, a co za tym idzie także podmiotu filmowej fabuły. Brak znaczącego domknięcia, epizodyczność i eseistyczność narracji czy scenograficzno-operatorski ornamentalizm stają się przejawami obrazu-czasu, minimalizującego rolę obrazów-działań na rzecz obrazów-postrzeżeń. Konsekwencją jest celebrowanie zwykłych wydarzeń, takich jak praca obnażonego kosiarza na łące, dziecięca zabawa jajkami wielkanocnymi bądź procesja pogrzebowa, które przestają być marginalnym tłem właściwej akcji, a stają się jej sednem (w miejsce zwyczajowej, teleologicznej fabuły).

Dopełnieniem tego procesu jest drugi zasadniczy aspekt kina doby obrazu-czasu, czyli zachwianie obiektywności oraz chronologii prezentowanych obrazów, coraz częściej zastępowanych przez opisywane w jednym z poprzednich rozdziałów przejawy narracji subiektywnej – sny, wspomnienia, wyobrażenia i projekcje stanów mentalnych. „Kino modernistyczne – pisze Kovács – nie pokazuje fizycznego świata, ale jego mentalny obraz, w przekonaniu, że to właśnie jest istniejący świat”²⁹. Świat zostaje zatem podporządkowany subiektywności spojrzenia, choć nie zawsze jest to spojrzenie postaci i jej subiektywność. Częściej owo przetworzenie zdaje się pokłosiem percepcji uwolnionej od podmiotowości, jakby samo spojrzenie kamery było obarczone pewnymi stanami mentalnymi. Deleuze pisał o tym m.in. w odniesieniu do stworzonej przez Piera Paola Pasoliniego koncepcji kina poezji, w którym „znikło rozróżnienie mię-

²⁹ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 42.

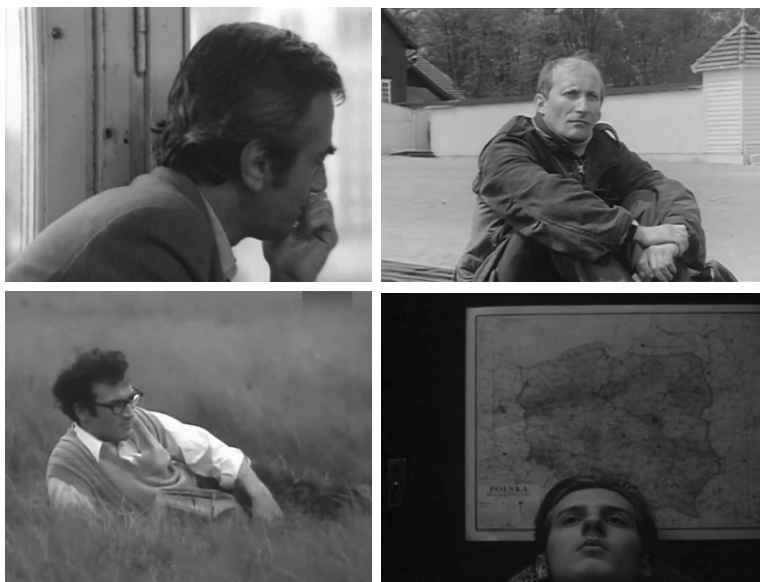
dzy tym, co subiektywnie widział bohater, a tym, co obiektywnie dostrzegła kamera, nie na korzyść jednego lub drugiego, ale po prostu kamera przyjęła obecność subiektywną, zyskała wewnętrzne widzenie, które weszło w relację symulacyjną (mimesis) ze sposobem widzenia postaci³⁰. Sednem obrazu-czasu nie jest więc wyłącznie wprowadzenie dużej liczby ujęć subiektywnych, retrospektywnych, wyobrażonych itp., ale raczej wykorzystanie ich w sposób minimalizujący (lub nawet zastępujący) znaczenie właściwych wydarzeń fabularnych bądź utrudniający rozgraniczenie tych dwóch typów obrazowania, tworzących jednorodną tkankę dzieła filmowego.

Bohaterowie kina modernistycznego, tacy jak narrator *Jak daleko stąd* (il. 60), Marek z *Rekolekcji* (il. 61) czy Franciszek z *Iluminacji* (il. 62), nie są już pokazywani w działaniu, ale w przeżywaniu. Z tego powodu niejednokrotnie fabularna osnowa filmów modernistycznych jest zbudowana wokół aktu wspomnienia albo pograżania się postaci w uczuciach, rozważaniach czy wątpliwościach. Obraz-czas pojawia się bowiem, gdy zamiast dokonać rozpoznania automatycznego, opartego na nawykach poznawczych i pragmatycznej kalkulacji, zatrzymamy się i postawimy na rozpoznanie uważne (by posłużyć się przywoływaną przez Deleuze'a antynomią Bergsona), pozwalające na głębsze spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość i nasze miejsce w niej. Może on być jednak także pułapką, dowodzącą uwięzienia w świecie własnych myśli i uczuć, które unie możliwiają już działanie.

Poczynania późnomodernistycznych bohaterów często są nie tyle bezproduktywne, ile w ogóle podane w wątpliwość jest ich zaistnienie, tak jak w *Zabiciu ciotki*, w którym realność tytułowego aktu pozostaje nierozstrzygnięta (il. 63). Świat dzieła zaczyna się zatem jawić jako czysta potencjalność. Tak komentuje to András Bálint Kovács:

Czas staje przed nami w czystej formie, poprzez swoje mentalne formacje. Czas historyczny i czas akcji z klasycznego kina staje się „transcendentalnym” czasem, czasem mentalnych operacji w kinie

³⁰ G. Deleuze, dz. cyt., s. 372.



Ilustracje 60-63. Zwycięstwo czasu wewnętrznego – pogrążenie w myślach zamiast działania

modernistycznym. Jeśli kino klasyczne tworzy organiczny system, ze względu na jedność akcji i reakcji, to kino modernistyczne stanowi „strukturę krystaliczną”, ponieważ „kryształy czasu” – to jest wyartykułowane procedury mentalne – są ze sobą połączone niezliczonymi wariacjami i powieleniami. Kino modernistyczne dla Deleuze’a jest najlepszą reprezentacją myślenia we współczesnym świecie³¹.

Kovács nawiązuje w ten sposób do ustanowionego przez Deleuze’a i odpowiadającego dwóm podstawowym typom obrazu (ruchu i czasu) porządku organicznego i krystalicznego.

Organiczne opisy zakładające niezależność określonej scenerii – pisze filozof – służą definiowaniu sytuacji sensoryczno-motorycznych, podczas gdy opisy krystaliczne, konstytuujące swój własny przedmiot, odsyłają do sytuacji czysto optycznych i dźwiękowych, oderwanych od swego przedłużenia motorycznego: jest to kino tego, który patrzy, a nie tego, który działa³².

Rozwinięciem pierwszego z nich jest narracja organiczna, którą autor nazywa prawdziwością, gdyż „rości sobie prawo do prawdy, nawet w fikcji”³³. Narracja krystaliczna, oparta na obrazie-czasie, przeciwnie – nie tylko stara się przedstawić jako obiektywną, ale nawet sugeruje upadek obiektywności jako możliwego trybu obrazowania. Deleuze nazywa ją narracją falsyfikującą:

Nie oznacza to bynajmniej tego, iż „każdy ma swoją prawdę”, zmienności dotyczącej treści. Chodzi o potęgę nieprawdy, która detronizuje i zastępuje formę prawdy, ponieważ zakłada ona równoczesność teraźniejszości niewspółmożliwych czy współlistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych. Krystaliczny opis dotarł tutaj do nierozróżnialności tego, co realne, i tego, co wyobraźniowe, ale odpowiadająca mu narracja falsyfikująca posuwa się o krok dalej i zakłada niewytłumaczalne różnice

³¹ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 42.

³² G. Deleuze, dz. cyt., s. 351.

³³ Tamże, s. 352.

teraźniejszości i przeszłości – nierozstrzygalne alternatywy między prawdą i nieprawdą³⁴.

Jako przykład narracji falsyfikującej Deleuze wymienia dzieła Alaina Robbe-Grilleta, ale z miejsca możemy zauważyć, że późnomoder-nistyczna twórczość polskich autorów, zwłaszcza Hasa i Konwickiego, mogłaby stanowić równie adekwatną egzemplifikację tej teorii. W takim kinie niemożliwe jest już nie tylko rozróżnienie między tym, co subiektywne i obiektywne, ale też tym, co teraźniejsze i przeszłe, aktualne i potencjalne, realne i wyobrażone. Człony tych opozycji nie są przy tym konieczne ujednoczone, ale splecione w sposób nierozłączny i to nie tylko przez retrospekcje oraz psychologicznie umotywowane odczucia bohatera. Deleuze interpretuje kino obrazu-czasu jako świat-pamięć, czyli pamięć świata, a nie konkretnego bohatera. Zanurzamy się w czasie, który nie musi mieć konkretnego podmiotu, jest kryształem łączącym w sobie linie teraźniejszości i przeszłości, wyzwolone od potrzeby ciągłej aktualizacji, trzymającej w ryzach kino obrazu-ruchu. Znika więc niejako rama odniesienia, względem której moglibyśmy oceniać realność bądź czasową orientację ekranowych zdarzeń. Jak pisał Deleuze:

Jeśli chodzi o rozróżnienie tego, co subiektywne, i tego, co obiektywne, to także ono z wolna traci na znaczeniu, w miarę jak sytuacja optyczna czy opis wizualny zastępują działanie motoryczne. Natrafiamy tu w istocie na zasadę nieokreśloności, nierozstrzygalności: nie wiadomo już, co w sytuacji jest wyobrażone, a co realne, co fizyczne, a co psychiczne, i to nie dlatego, że jedno mieszamy z drugim, lecz dlatego, że ani nie mamy jak tego wiedzieć, ani nawet gdzie o to pytać³⁵.

W efekcie w filmach takich jak *Sanatorium pod Klepsydrą* ukazuje się wirtualność punktów teraźniejszości, stanowiących wierzchołki „stożków percepcji”, ale też totalność ujęcia pamięci. Has praktykował tworzenie pamięci-świata – to pamięć dwojga, pamięć wielu, pamięć epoki, czyli eksplorowany przez niego pozaosobowy wymiar

³⁴ Tamże, s. 356.

³⁵ Tamże, s. 235.

pamięci, nieograniczony wyłącznie do postaci protagonisty. Posługuje się on bohaterem jako postacią fokalizującą nasze spojrzenie, ale w swojej świato- i czasotwórczej aktywności wykracza poza jego subiektywną pamięć, kierując się ku kulturowej pamięci całej epoki. W ten sposób pojęcia Deleuze'a mogą nam wytłumaczyć pojawiające się wcześniej tropy – elementy onirycznej i surrealistycznej poetyki, apokaliptycyzm świata przedstawionego i wyrażającej go stylistyki, wreszcie przenikającą cały nurt widmowość. Wszystkie mogą zamanifestować się w pełni tylko w kinie obrazu-czasu, który realność temporalnych powiązań zastępuje opisem krystalicznym, znoszącym kategorie prawdy i fałszu na rzecz obrazów świadomości.

W świetle teorii Deleuze'a bezcelowe staje się np. dociekanie, czy główny bohater *Trzeciej części nocy* zginął wraz z resztą rodziny w podmiejskim dworcu albo czy popadł w szaleństwo na skutek tyfusowej gorączki oraz doznanych cierpień. Zamiast tego pozostaje nam przyjęcie obrazu-czasu, w którym bytuje jako mentalna projekcja – nie tyle ta konkretna postać, ile niemożliwy do zidentyfikowania kryształ, w którym załamują się jednocześnie różne porządki i możliwości. To one właśnie są tą „potęgą nieprawdy”, która nie dąży do odtworzenia chaosu drugiej wojny światowej, ale do odtworzenia wrażenia chaosu na płaszczyźnie temporalnej. Tę diagnozę możemy uogólnić na całą późnomodernistyczną formację, której ucieczka od realizmu w kierunku historii, przyszłości, kreacji czy wyobraźni może być potraktowana jako dążenie do opisu krystalicznego, w którym realność temporalnego doświadczenia kina jako czystej świadomości zastępuje klasyczne doświadczenie medium jako fizycznego ruchu i odwzorowanej obrazowo czasoprzestrzeni.

Czy kino może nas ocalić?

Z powyższego opisu łatwo wywnioskować, że teoria Deleuze'a oraz płynące z niej uwagi analityczne nie mają wyłącznie charakteru opisowego. Diagnozując kryzys obrazu opartego na ruchu i wyłonienie się nowego typu obrazowania, francuski filozof nie pozostaje wyłącznie zdystansowanym obserwatorem, konstatuującym historycznofilmowe procesy. W swojej książce skupienie na stanach mentalnych

oraz będącym wyrazem świadomości obrazie-czasie francuski myśliciel waloryzuje niepomiarne wyżej od klasycznego obrazu-ruchu.

Powód owego wartościowania znów wypływa wprost z poglądów filozoficznych Henriego Bergsona i ustanowionego przez niego rozróżnienia na Ja powierzchowne oraz Ja głębokie. To pierwsze zwrócone jest ku temu, co obiektywne, wymierne i postrzegalne. Nasze Ja powierzchowne określa codzienne nawyki, sposób działania w świecie i kontakty z otaczającą rzeczywistością. Jego bezpośrednim odpowiednikiem jest bohater kina obrazu-ruchu, który ukazuje jedynie powierzchnię osobowości w swoim działaniu. Zdradza on wyłącznie cechy powtarzalne i zuniformizowane, stanowiąc zbiór stereotypów, „upraktycznionych” dla celów skutecznego działania, a jego stany emocjonalne są wpisane w społeczne konwencje. Jest on podporządkowany konieczności działania w ramach fabuły utworu. Bergson uważał zresztą, że sami na co dzień też tak postrzegamy siebie i innych – ujmujemy w schematach, posługujemy się wyjaśnieniami logiki i uspołnieniami.

Jaźń głęboka tymczasem jest tożsama z trwaniem, subiektywnością i niepowtarzalnymi jakościami jednostkowego istnienia. Nie jest ona narzędziem codziennego życia ani praktycznych wysiłków jednostkowych czy społecznych, zazwyczaj więc nie jesteśmy jej świadomi, nie objawia się nam. Głębokie Ja oznacza naszą osobowość z jej oryginalnością i intymnymi odczuciami życia psychicznego. Jego obecność możemy poczuć dopiero wtedy, gdy zatrzymamy się w naszych codziennych i nawykowych działaniach, poddając kontemplacji oraz rozpoznaniu uważnemu (w przeciwieństwie do sfunkcjonalizowanego rozpoznania automatycznego, którym posługujemy się na co dzień). Tylko w Ja głębokim znajdujemy prawdziwe trwanie, czyli rzeczywisty czas, a także wolność, gdyż tylko wtedy nasze akty płyną wprost z osobowości, a nie z konwencji.

Małgorzata Jakubowska powtarza za Leszkiem Kołakowskim, że „każdy autentyczny myśliciel wypowiada tylko jedną myśl”³⁶. U Bergsona tą myślą miałyby być przewyciężenie rozumu praktycznego przez rozum czysto kontemplacyjny. Zdaniem Deleuze’a może

³⁶ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, s. 119.

się to dokonać przez kino, choć w obrazie-ruchu kontemplacja nie jest jeszcze pełna – widz wprawdzie „sam nie podejmuje działania, ale ciągle utożsamia się z działającym bohaterem filmowym, staje się afektywnym odpowiednikiem jego działań. [...] Kontemplacja powinna zaś dotyczyć czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych, nieukładających się w zmysłowo-motoryczne ciągi”³⁷.

Kino, jeśli jest podporządkowane powierzchownym cechom, właściwym działaniom sensoryczno-motorycznym, może być szkodliwe – przez swoje nastawienie na funkcjonalność i klisze. Kino jest myślą, twierdzi Deleuze, ale konsekwencje tego stanu rzeczy nie zawsze muszą być pozytywne. Kino obrazu-ruchu niejako „myśli za widza”, a on sam staje się automatem psychicznym, bo kino podsuwa mu gotowe myśli-klisze. „On już nie żyje własnym życiem duchowym, ale tym, które daje mu ekran w postaci życia bohaterów”³⁸. Ale doświadczenie myśli starało się też oddać modernistyczne kino, które przywracało ich egzystencję, docierając do sfery mentalności. Aby to zrobić, podmiot musi zawiesić działanie i wyłączyć się z własnej aktualności, a w konsekwencji osiągnąć filozoficzny postulat autentycznego poznania, pełnej komunikacji z obrazem-światem. Jakubowska pisze:

Myśl dla siebie w kinie obrazu-czasu sprowadza się do rozpoznania własnej bezsilności. Zatem kino modernistyczne odkrywa nie tyle siłę myśli, co jej brak³⁹.

Za pomocą tego spostrzeżenia powracamy do opisywanego już pokrewieństwa artystycznego modernizmu z myślą egzystencjalną, która – zwłaszcza w sartr'owskiej odmianie – zmierzała w kierunku nihilistycznego z ducha zwątpienia w głęboki sens ludzkich działań i stojących za nimi wartości. Także kino modernistyczne, przede wszystkim to późne, przesycone zniechęceniem i pesymizmem, podkreśla na różne sposoby nieprzewycięzalną pustkę egzystencji i zwątpienie w fundamenty, na którym można budować autentyczne

³⁷ Tamże, s. 123.

³⁸ Tamże, s. 177.

³⁹ Tamże, s. 182.

życie. Owa świadomość intelektualnej i psychicznej bezsilności jest przygnębiająca, ale jednocześnie jest w stanie obudzić myśl w automacie psychicznym, jakim staje się człowiek żyjący jedynie swoją *praxis*.

Zadaniem człowieka jest więc przewyciężenie Ja powierzchownego i dotarcie do Ja głębokiego, choć we współczesnym świecie staje się to coraz trudniejsze, gdyż, jak twierdzi Deleuze, w epoce nowoczesności straciliśmy już wiarę w realność bytu i „nawet w to, co się nam przydarza, w miłość, śmierć, zupełnie jakby tylko w połowie nas dotyczyły. [...] Zerwana zostaje więź łącząca człowieka i świat”⁴⁰. Autor *Różnicy i powtórzenia* uważa jednak, co dowodzi jego niezwykłej wiary w sztukę filmową, że kino obrazu-czasu jest zdolne do odbudowania tej więzi, a doświadczenie kinowe może stać się przeżyciem egzystencjalnym, w którym możemy odbudować połączenie z naszym Ja głębokim. „Przywrócenie naszej wiary w świat – oto siła nowoczesnego kina”⁴¹ – pisze filozof w jednej z najpiękniejszych apologii filmowego obrazu.

Dla Deleuze’a powstanie kina obrazu-czasu było wynikiem ewolucji filmowych środków wyrazu, ale bodźcem dla tej ewolucji była opisana powyżej głęboka ludzka potrzeba. Według francuskiego myśliciela rola kina modernistycznego nie jest negatywna (czyli krytyczna w stosunku do istniejących form reprezentacji), ale afirmatywna. „Kino modernistyczne nie jest dla Deleuze’a ani negacją, ani krytyką klasycznego kina – pisze Kovács – tylko rozmontowywaniem i wirtualną rekonstrukcją ludzkich relacji, które w klasycznym kinie prezentowane są jako faktyczna i fizyczna rzeczywistość”⁴². Ma być ono mentalnym substytutem zatraconej więzi człowieka ze światem. Chodzi o „rekonstrukcję pozytywnej relacji mentalnej z wyobcowaną już rzeczywistością poprzez »głęboką witalną intuicję«”⁴³. W ten sposób ma spełniać filozoficzne i artystyczne zamierzenia bardziej niż społeczno-polityczne postulaty. Dlatego także dla Deleuze’a modernizm to „niedokończony projekt”, ponieważ będzie on

⁴⁰ G. Deleuze, dz. cyt., s. 393.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 44.

⁴³ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 43.

aktualny tak długo, jak nasze warunki egzystencjalne będą wymagać tego typu sztuki.

Tę konstatację postanowiłem uczynić puentą rozważań na temat polskiego kina późnego modernizmu, gdyż być może uświadamia nam ona aspekt pominięty w poprzednich rozdziałach. Definiując późny modernizm jako autotematyczną manifestację poczucia końca szerokiej formacji w polskim (i światowym) kinie, podkreślałem jego dążenia do formalnego przestylizowania, narracyjnego rozpadu i tanatyczno-apokaliptycznej tematyki. To prawda, że wszystkie one wyrażają upadek modernistycznej wiary w możliwość odnowienia rzeczywistości przez kino. Paradoksalnie jednak, zbliżając się do tego, co bardziej jednostkowe, bo związane z lękiem i wątpliwościami, starością i śmiercią, dotyczą one owego Bergsonowskiego Ja głębokiego. Być może ich zwątpienie w sens i przyszłość portretowanego świata jest w stanie – niejako wbrew wyczuwanej podskórnie wymowie – umacniać wiarę w ten świat. Nie ten obiektywny, prawdziwościowy i sensoryczno-motoryczny, ale właśnie niejednoznaczny, pogmatwany i krystaliczny, wymagający naszej uważności i refleksji, ale oferujący w zamian przestrzeń dla jednostkowej, niepowtarzalnej świadomości człowieka doby nowoczesności.

EPILOG?

Modernizm po nowoczesności

*Gdy modernizm odbierze należyte mu honory,
jego czas dobiegnie końca.
Wtedy przejdzie on próbę i stanie się jasne,
czy kiedykolwiek uda mu się stać klasyką.
Walter Benjamin, Charles Baudelaire.
Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*

Rozbicie teleologii wydarzeń, wyeksponowanie apokaliptycyzmu, ale pozbawionej wiary w rzeczywisty kres, stworzenie kryształów czasu, w których przeszłość, teraźniejszość i przyszłość mieszają się – późny modernizm zrobił wiele, żeby zanegować bieg czasu i ukazać jego względność. Ale czasu nie da się zatrzymać, a kultura zmienia się nieustannie, nawet jeśli obsesyjnie wyraża niewiarę w możliwość zaistnienia prawdziwej zmiany lub przełomu. Późna faza modernizmu jako epoka schyłkowa i przejściowa zdradzała i wyrażała symptomy kryzysu, nie znajdując możliwości przełamania go w obrębie istniejącego paradygmatu. W tym klinchu nie mogła jednak trwać wiecznie.

Wracając do postawionego kilka rozdziałów wcześniej pytania o to, jak w rzeczywistości kończą się nurty, epoki, formacje artystyczne, jedyna rozsądna odpowiedź brzmi – stopniowo. Powojenny modernizm nie zrodził się z dnia na dzień w spektakularnej eksplozji żywotnej energii kina (jak chcieliby niektórzy jego apologety), ale był wynikiem złożonych procesów ekonomicznych, społecznych, politycznych i estetycznych. Podobnie wieloaspektowy, długotrwały i rozproszony był jego koniec. I choć lubimy myśleć o historii (nie tylko kina) za pomocą jasno wyznaczonych granic i następujących po sobie trendów, epok bądź paradygmatów, to w istocie bliższa rze-

czywistości wydaje się koncepcja dziejów medium jako splątanej sieci różnych tendencji, posiadających własne parabole – przecinające się, współlistniejące, nakładające na siebie lub zastępujące niepostrzeżenie.

W tym ujęciu na linię modernizmu, żywotną i względnie stabilną w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w następnych dekadach zaczynają oddziaływać i nakładać się różne czynniki oraz tendencje osłabiające jej wyrazistość, scharakteryzowane już w rozdziale czwartym. Z jednej strony modernistyczne strategie, chwytły i zabiegi zaczynają przenikać do kina głównego nurtu, czego najlepszym przykładem jest tzw. Nowe Hollywood lat siedemdziesiątych, w którym w ramach komercyjnego systemu wielkich studiów powstawały filmy wprost przepracowujące model europejskiego modernizmu. John Orr pisał, że „jego dziedzictwo zostało zaabsorbowane z powrotem przez różne typy kina. Teraz całe kino jest modernistyczne”¹. W tym sensie jego koniec nie powinien być postrzegany jako porażka czy śmierć nurtu, ale przeciwnie – ostateczny triumf, polegający na przekształceniu kinematografii w myśl modernistycznych ideałów i zasad.

Z drugiej strony następujące bezpośrednio później lata osiemdziesiąte to okres nowego otwarcia dla amerykańskiego kina rozrywkowego. Według Marcina Adamczaka to wówczas zrodziło się „globalne Hollywood”, czyli „kino, jakie znamy”². Jego fundamentami była postępująca konsolidacja kapitału w ramach medialnych konglomeratów, rosnący potencjał franczyzowy oferowanych produktów oraz dominacja na rynkach zewnętrznych, także tych, które tradycyjnie obfitowały w rodzimą produkcję. W polskim kontekście napływ zachodnich filmów rozrywkowych, zapoczątkowany już u progu lat osiemdziesiątych (zwłaszcza po wprowadzeniu stanu wojennego, jako swego rodzaju społeczny stabilizator), a zintensyfikowany jeszcze znacznie w okresie transformacji ustrojowej, miał tyleż ekonomiczny, co ideologiczny wymiar. Hollywoodzkie kino jawiło

¹ J. Orr, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge 1993, s. 11.

² M. Adamczak, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*, PWN, Warszawa 2019, s. 60–73.

się wówczas nie tylko jako dobry produkt rozrywkowy, ale nawet jako oaza wolności i remedium na dekady socjalistycznej indoktrynacji. Jeśli dodamy do tego słabość polskiej kinematografii, dotkniętej nękającym cały kraj kryzysem gospodarczym i przestarzałej pod względem technicznym, infrastrukturalnym i organizacyjnym, to stanie się jasne, że czasy nie sprzyjały powstawaniu wysokomoderzystycznych dzieł, eksponujących przede wszystkim autonomię filmowej twórczości, podmiotowość instancji nadawczej i egzystencjalny kontakt z filmem.

Można zatem powiedzieć, że na wewnętrzne przejawy wyczerpania się późnomoderzystycznego nurtu w polskim kinie nałożyły się owe zewnętrzne uwarunkowania – polityczne, społeczne, ekonomiczne. Dopiero wspólnie tłumaczą one, dlaczego od połowy lat osiemdziesiątych powstają tylko pojedyncze wspomniane przeze mnie utwory, zazwyczaj zresztą drugorzędne na tle całej formacji – np. *Niezwykła podróż Baltazara Kobera Wojciecha Jerzego Hasa czy Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza Tadeusza Konwickiego*. Być może nieprzypadkowo są to również ostatnie dzieła obu tych modernistycznych mistrzów, którzy po 1989 roku uporczywie milczeli.

Czyżby zatem właśnie wówczas nastąpił prawdziwy koniec modernizmu? Raz jeszcze należy podkreślić, że retoryka zerwania, przełomu i zwrotu – tak chętnie wykorzystywana w piśmiennictwie filmowym – w przypadku zjawiska modernizmu powinna jednak ustąpić bardziej zniuansowanym pojęciom, takim jak przesunięcie, ewolucja, kontynuacja czy hybrydyzacja. Choć nie ulega wątpliwości, że model kina modernistycznego wypracowany w pierwszych powojennych dekadach w Europie Zachodniej wyczerpał się, przedstawione w ostatnich rozdziałach symptomy nazaczyły zaś świadomością końca jego ostatnie fazy, nie oznacza to, że stojący za modernistycznym paradygmatem sposób pojmowania sztuki, rzeczywistości i świata zniknął na dobre. Podobnie zrodzone wokół niego (czy wspólnie z nim) struktury, instytucje i wzorce konsekracji. Zamiast więc mówić o definitywnym końcu modernizmu, możemy zastanowić się nad przemianami tego paradygmatu i jego esencjonalnych właściwości we współczesnej kulturze filmowej.

Rozważania te można zacząć od zapytania, czy stwierdzony wyżej zgon późnomodernistycznej formacji oznacza, że przestały powstawać filmy zdradzające właściwe jej cechy. Musimy szukać raczej na marginesie, bo skoro już w latach siedemdziesiątych, a zwłaszcza osiemdziesiątych, można było dostrzec tendencję do przesuwania się modernistycznego kina w kierunku peryferii rodzimej kultury filmowej, to tym bardziej niszowe musiały być takie próby w następnej dekadzie. Świadczą o tym najlepiej losy Mariusza Grzegorzka, który już w filmach krótkometrażowych (*Krakatau* z 1986 roku), a później w debiucie pt. *Rozmowa z człowiekiem z szafy* (1993) wykazał się wysoce modernistycznymi inklinacjami, z wyczuleniem na stronę formalną, umiejętną subiektywizacją i zwróceniem ku życiu wewnętrznemu na czele. Mimo dobrego przyjęcia *Rozmowy* w świecie festiwalowym (w tym udziału w konkursie głównym w Wenecji, gdzie, co znaczące, triumfowały w tym roku *Trzy kolory: niebieski* Krzysztofa Kieślowskiego), autor ten nakręcił kilka innych filmów, ale nigdy nie doczekał się kanonizacji w polskim kinie, w XXI wieku oddając się raczej pracy pedagoga.

Osobną kwestią jest także wskazywany przeze mnie wcześniej podział na modernizm „właściwy” oraz „klasycyzujący” czy też „miękki”. Skoro większość sposobów rozumienia moderny opiera się na głównej dla tej formacji kategorii nowości i innowacyjności, to wywiedzione z nich definicje wprost wykluczają statyczny charakter tego zjawiska. Naturą innowacyjności jest wszakże ciągle przekraczanie utrwalonych konwencji i przyzwyczajień. W efekcie rozwiązania, które w latach pięćdziesiątych były nowoczesne, w latach siedemdziesiątych stają się klasyką, podobnie zaś oryginalne trendy z tej dekady powszednieją w dalszych latach. W efekcie nawet w XXI wieku znajdziemy całkiem okazały nurt w kinie artystycznym odwołujący się do powojennej moderny jako swego rodzaju klasycznego już paradygmatu, zapewniającego wzorce kreowania autorskiej osoby, uszlachetniania materiału filmowego i zyskiwania kapitału właściwego „wielkiej sztuce” bez istotnego ryzyka estetycznego. Takimi dziełami mogą być *Miłość* (2012) Michaela Hanekego, filmy Andrieja Zwiagincewa, a w Polsce ostatnimi laty podbijające świat festiwalowy obrazy Pawła Pawlikowskiego – *Ida* (2014) oraz *Zim-*

na wojna (2018). Wszystkie one są wyraźnie utrzymane w paradygmacie kina autorskiego, wyrafinowanego formalnie i poważnie traktującego swoją tożsamość jako dzieła sztuki, trudno jednak uznać je za jeszcze jedno wcielenie kulturowej nowoczesności, przełamującej kolejne formalne bariery. Przeciwnie – w sposób perfekcyjny korzystają one z utrwalonego po wojnie modelu, dziś niemalże przezroczystego.

Paradoksalnie najbliżej właściwego modernizmu znalazł się w XXI wieku film weterana polskiej kinematografii, Andrzeja Wajdy. Co znamienne, jego *Tatarak* (2009) był tyleż dobrze przyjęty, co szybko zapomniany. Mieszając różne porządki ontologiczne, posługując się daleko posuniętym autotematyzmem i autobiografizmem, wprowadzając wielopłaszczyznową symbolikę erotyczno-taneczną i wchodząc w złożony dialog z literaturą, film ten wzorcowo realizuje założenia dojrzałego modernizmu. To typowy przykład dzieła, które, gdyby powstało np. pod koniec lat sześćdziesiątych, byłoby w centrum modernistycznego kanonu, ale 40 lat później – choć wciąż niebanalne – mogło stać się co najwyżej wydarzeniem jednego sezonu.

Te „pogrobowe” przykłady realizacji utrzymanych w modernistycznym kluczu bynajmniej jednak nie wyczerpują dyskusji o tym paradygmacie. Tętno estetycznej nowoczesności, zgodnie ze swoją naturą, przeniosło się bowiem gdzie indziej. W następnych dekadach, żeby podkreślić tę zmianę, mówiło się więc o modyfikujących przedrostkach „post-” lub „neo-”, zmieniających zasadniczo oblicze modernizmu. Warto przyjrzeć się tym dwóm istotnym w filmoznawczej (i nie tylko) debacie pojęciom oraz odpowiadającym im nurtom, które wchodzą w złożone relacje z terminem modernizmu, wskazując na to powinowactwo już w swojej nazwie.

Po nowoczesności – postmodernizm i polskie kino

Wprawdzie nic nie jest tak niemodne, jak coś, co właśnie wyszło z mody, niemniej nieco uwagi należy jednak poświęcić pojęciu postmodernizmu, które zresztą pojawiało się kilkakrotnie na marginesie tej książki. Termin ten, mający swoje źródła już w latach sześć-

dziesiątych, popularyzacji doczekał się w latach osiemdziesiątych, zaś w Polsce – po lekkim poślizgu – dekadę później. W lokalnym odczytaniu stał się on odmienianym przez wszystkie przypadki słowem kluczem, którego przejawów, nadrabiając zaległości względem Zachodu, szukano przede wszystkim w literaturze, ale także w kinie. Zjawisku temu poświęcono w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych wiele artykułów³, a w dalszych latach również kilka naukowych monografii⁴.

Pierwsza fala refleksji nad postmodernizmem widziała w nim przede wszystkim wyraźne przeciwieństwo ustępującego paradygmatu i związanej z nim wzniosłości oraz elitarności, za jego cechy charakterystyczne uznawano zaś ironię, intertekstualność, grę z widzem, zainteresowanie popkulturą, umowność, heterogeniczność oraz płynność (tożsamości, narracji, świata przedstawionego). Obowiązującą narracją była ta o „zerwaniu” czy „przełamaniu”, jakie nastąpiło w kulturze i sztuce⁵. Modelowymi przedstawicielami nowego nurtu na gruncie kina stali się z jednej strony zonglujący kulturowymi odniesieniami i wiecznie ironizujący Peter Greenaway lub świadomie posługujący się teatralną koturnowością i umownością Derek Jarman (monografista nurtu, Arkadiusz Lewicki, nazwał ich przedstawicielami „wysokiego postmodernizmu”), z drugiej zafascyno-

³ Zob. m.in. S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991, nr 2, s. 17–19; tenże, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr 3, s. 12–14; T. Rutkowska, *Postmodernizm i film*, „Konteksty” 1992, nr 3–4, s. 138–141; A. Werner, *Pol-postmodernizm*, „Kino” 1992, nr 5, s. 20–21; P. Wojciechowski, *Niezdolna lekkość postmodernizmu*, „Film” 1993, nr 34, s. 73. Tematowi temu poświęcony był także monograficzny numer „Filmu na Świecie” z 2000 roku (nr 201).

⁴ T. Miczka, *Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992; A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998; A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

⁵ Jej kanonicznymi proponentami byli m.in. John Barth, zob. *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 260–275; Douwe Fokkema, zob. *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1994; czy Ihab Hassan, zob. *Postmodernizm*, przeł. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 53–65.

wani popkulturą, w tym tradycją kina B, oraz pastiszem konwencji Quentin Tarantino czy bracia Coen (w typologii Lewickiego reprezentują oni „postmodernizm właściwy”)⁶.

Mimo tego, że teoretyczny namysł rozwijający się w ostatnich dekadach XX wieku i na początku XXI przyniósł dość liczne definicje, a także kanon twórczości postmodernistycznej, dziś coraz częściej kwestionuje się odrębność tej formacji, a nawet zasadność używania samego terminu. Już na wstępie prezentowanej pracy przywoływałem słowa Andreasa Huyssena, który na początku XXI wieku pisał o „cofającej się fali postmodernizmu”. Główną przyczyną tego teoretycznego odwrotu jest to, że to, co wydawało się artystycznym wyrazem głębszej zmiany kulturowej, polegającym na odejściu od nowoczesności z jej silnym podmiotem, wiarą w innowację oraz autonomię sztuki, z odpowiedniego dystansu czasowego okazało się zaledwie drobnym zawirowaniem w obrębie paradygmatu. Jean-François Lyotard, jeden z najważniejszych popularyzatorów nowego terminu, uważał, że postmodernizm „jest z pewnością częścią modernizmu”⁷, stanowiąc tylko nową jego fazę.

Podobne nastroje są dzisiaj powszechne w literaturoznawczych opracowaniach. „Literatura ponowoczesna jest – w moim przekonaniu – konsekwencją ewolucji dyskursów literackiej nowoczesności, które stanowią nawet nie tyle jej stały układ odniesienia, co raczej niezbędny składnik jej wewnętrznej charakterystyki”⁸ – pisał w 2002 roku Ryszard Nycz. Rzeczywiście – nie istnieje chyba żadna wyrazista cecha formalna postmodernistycznego tekstu, która nie byłaby wcześniej jednym z fundamentów przynajmniej określonej tradycji czy odłamu modernizmu – tak na gruncie literatury, jak kina. John Orr wprost stwierdzał, że „skłonność do ironii, pastiszowości,

⁶ W kwestii typologii filmowego postmodernizmu u Lewickiego, której trzecim członem jest parodystyczny nurt spod znaku Mela Brooksa, zob. A. Lewicki, dz. cyt., s. 110–169.

⁷ Por. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 58.

⁸ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4 (76), s. 44.

ciągłej autorefleksji i brania wszystkiego w cudzysłów nie są wcale »postmodernistyczne«, ale przeciwnie, stanowiły konstytutywną cechę ciągłych spotkań kina z nowoczesnością⁹. Znajdziemy je wszak z łatwością we francuskiej i w czechosłowackiej nowej fali, w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* czy filmach Federica Felliniego, czyli utworach uznawanych za jądro modernistycznego kina.

Być może więc powinniśmy potraktować ponowoczesną sztukę raczej jako potrzebę odświeżenia, a nie zakwestionowania modernistycznych przekonań i strategii. »Postmodernizm nie jest modernizmem u swego kresu, lecz w momencie narodzin, który wciąż się powtarza¹⁰ – pisał Lyotard, wskazując na zdolność tej formacji do samoodnowienia, nawet jeśli następuje ono kosztem zanegowania części dotychczasowego dorobku lub założeń. Bliskości obu pojęć dowodzi choćby, posługując się frazą Włodzimierza Boleckiego, rozpętane w latach dziewięćdziesiątych »polowanie na postmodernistów¹¹, w którym badacze retroaktywnie doszukiwali się postmodernistycznych cech u przedwojennych pisarzy, takich jak Jorge Luis Borges, a w Polsce m.in. Witkacy, Witold Gombrowicz czy Bruno Schulz. Podobne zjawisko dotknęło także filmoznawstwa, gdzie przymiotnik »postmodernistyczny» regularnie odnoszono do twórczości Louisa Buñuela, Rainera Wernera Fassbindera czy Jean-Luca Godarda, a okazjonalnie też polskich autorów opisywanych w poprzednich rozdziałach – Hasa, Konwickiego czy Andrzeja Żuławskiego. I choć Bolecki uważa podobne zabiegi za wynik niedostatecznego zrozumienia literackich kategorii i »ahistoryczne nieporozumienie», to jednak wskazują one na płynność i wymiennność przynajmniej niektórych cech charakterystycznych obu nurtów.

Już we wprowadzeniu do części o późnym modernizmie zwracałem uwagę na różne niuanse znaczeniowe kategorii późności. Stanowiąc fazę schyłkową, jest ona wszak w sposób konieczny naznaczona przejściowością, wskazując na przesilenie dotychczasowych tendencji. Tak dzieje się z późnym modernizmem w polskim kinie, który

⁹ J. Orr, dz. cyt., s. 2.

¹⁰ Tamże.

¹¹ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, »Teksty Drugie» 1993, nr 1, s. 7–24.

dążąc do subiektywizmu i autotematyzmu, zaczyna przejawiać cechy właściwe postmodernizmowi – umowność (czasem na granicy pastiszu), przestylizowanie i intertekstualność. Umberto Eco sugerował, że każda epoka może mieć „swoją” postmodernizm, który jest dla modernizmu tym, czym manieryzm był dla renesansu, czyli właśnie przesileniem i przestylizowaną fazą schyłkową¹². W tej optyce późny modernizm może jawić się jako zapowiedź postmodernizmu, który starał się przezwyciężyć jego ograniczenia przez silniejsze otwarcie na kulturę popularną i przekucie pesymizmu poznawczego w celebrację umowności i nieokreśloności. Catherine Russel lokowała tę różnicę wprost na poziomie dyskursu, a nie samego dzieła, zauważając, że „zerwanie między modernizmem i postmodernizmem dokonuje się być może bardziej na poziomie strategii odczytania niż jakichkolwiek formalnych właściwości samego tekstu. Co więcej, jest to tak naprawdę bardziej pięknięcie niż zerwanie”¹³.

Czy oznacza to, że terminem postmodernizmu w ogóle nie warto się przejmować, bo stanowi on tylko nową nazwę dobrze już znanego nurtu nowoczesności? Wydaje się, że jednak nie – wciąż ma on pewną użyteczność, ale nie jako zupełnie nowy paradygmat kulturowy, ale raczej pewien odłam nowoczesności – następna jej odsłona czy, jak proponuje Matei Călinescu, „nowa twarz”¹⁴. Zamiast o przełomie możemy zatem mówić co najwyżej za Brianem McHale’em o „zmianie dominanty”, czyli nieco odmiennym akcentowaniu podobnych w swojej istocie strategii, chwytów i środków. Według badacza dominanta epistemologiczna (związana z pytaniami o granice i sposoby poznania świata) zostaje zastąpiona przez dominantę ontologiczną (zorientowaną na dociekanie o warunki i sposoby istnienia tego świata)¹⁵. Efektem tego przejścia jest skłonność do

¹² U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tenże, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Kraków 2004, s. 526.

¹³ C. Russel, *Narrative. Mortality. Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1995, s. 210.

¹⁴ Zob. M. Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 265–309.

¹⁵ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 335–377.

tworzenia sztucznych, umownych światów, które jednak różnią się od modernistycznych kreacji (także przecież umownych, jak choćby w *Sanatorium pod Klepsydrą czy Weselu*) daleko posuniętą wsobnością. Stają się one konstruktem tekstualnym, niekoniecznie mającym odniesienia do świata poza dziełem. Jak pisze András Bálint Kovács:

Jeśli postmodernistyczne dzieło łamie fakturę fikcji, to nie po to, aby powiązać ją z rzeczywistością, ale ujawnić jej kolejną warstwę. Dzieło sztuki oglądane jest jako tekst, za którym stoją wyłącznie inne, nieukończone teksty¹⁶.

Jeśli dodamy do tego większą dwukodowość (czyli adresowanie tekstu jednocześnie do tzw. widza naiwnego, śledzącego przede wszystkim perypetie fabularne, oraz widza kompetentnego, wyłapującego swobodnie ukryte konteksty czy nawiązania), a także silniejsze zainteresowanie kulturą popularną, stanowiącą część tkanki dzieła (a nie jedynie krytyczny punkt odniesienia, jak to przeważnie bywało w modernizmie), możemy istotnie wyróżnić pewien swoisty kanon kultury postmodernistycznej.

Nie ma tu miejsca na szkicowanie zarysu polskiego kina postmodernistycznego – wymagałoby to drugiej, przynajmniej równie obszernej rozprawy. Powyższy ustęp miał na celu wyłącznie pokazanie niejednoznaczności historycznokulturowych podziałów, mających podkreślić jeszcze heterogeniczność późnego modernizmu, uwikłanego w różne konteksty i dyskursy, niepozwalające na jednoznaczne wytyczenie jego ram, także chronologicznych. Tak jak bowiem filmy późnych modernistów możemy traktować jako zwiastun albo nawet przejaw postmodernizmu, tak też niektóre dzieła należące do tego drugiego nurtu wykazują raczej ciągłość niż zerwanie z późnomodernistyczną poetyką i problematyką.

Na potwierdzenie tej tezy przywołajmy tylko pokrótce trzy znamienne przykłady, pochodzące z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, czyli okresu zaniku późnomodernistycznych tendencji w polskim kinie. Najbardziej pastiszowy i autotematyczny

¹⁶ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007, s. 226.

nurt postmodernistycznej poetyki przejawia *Łabędzi śpiew* (1988) Roberta Glińskiego. Przywołuje on typowo modernistyczny motyw filmowca pogrążonego w kryzysie twórczym, w sposób modelowy zrealizowany ćwierć wieku wcześniej przez Federica Felliniego w *Osiem i pół*. Film Glińskiego, podobnie jak włoskie arcydzieło z lat sześćdziesiątych, uzupełnia (względnie) realistyczny trzon fabuły o sceny wyobrażone, stanowiące projekcję psychiki głównego bohatera. Zamiast przedstawiać świat fantazji, wspomnień i rozmyślań protagonisty, Gliński inscenizuje jego potencjalne pomysły scenariuszowe, zrealizowane w różnych wyrazistych konwencjach gatunkowych (musical, film gangsterski). Posługuje się on zatem pastiszem i stylizacją, eksponując autorefleksywność dzieła, podporządkowując jednak tę postmodernistyczną grę z konwencjami modernistycznej z ducha refleksji nad kryzysem duchowym i twórczym jednostki, jej podmiotowością i subiektywnością, przesyconą wizualnymi i narracyjnymi kliszami popkultury, potraktowanej jako zagrożenie.

Daleko posuniętą stylizacją i przerysowaniem wyróżnia się także inne dzieło dowodzące swoistej ciągłości modernizmu i postmodernizmu, czyli *Pożegnanie jesieni* (1990) Mariusza Trelińskiego, zrealizowane według przedwojennej powieści Witkacego. Zgodny z duchem oryginału dekadentcki katastrofizm, eklektyzm i estetyka ekscesu oraz transgresji wyraźnie wybrzmiewają w tej adaptacji. Nadekspresyjne, przesadne aktorstwo, oświetlenie czy scenografia budują wrażenie przestyliżowania oraz sztuczności świata przedstawionego – pozornie postmodernistyczne, ale przecież zakorzenione głęboko w twórczości Witkacego, tworzącego u szczytu wysokiego modernizmu. Tym samym więc film Trelińskiego, być może najczystszy przykład pierwszej fali postmodernizmu w polskim kinie, można uznać za bezpośrednią translację przedwojennych poszukiwań artystycznych na grunt innego medium. Posługujące się pastiszem, umownością i swego rodzaju semiotycznym przeładowaniem *Pożegnanie jesieni* stanowi aktualizację modernistycznych postulatów i koncepcji Witkacego w nowej formule. Podejmuje wszak (także na poziomie formy) te same problemy – autentyczności, estetycznej autonomii, wreszcie wyraża lęki przed nadciągającą katastrofą, istotne tak dla wczesnego, jak późnego modernizmu.

Wreszcie dziełem w największym stopniu balansującym między modernistyczną egzystencjalną wzniosłością a właściwym postmodernizmowi intertekstualnym nawiasem jest *Ucieczka z kina Wolność* (1990) Wojciecha Marczewskiego. Na pierwszy rzut opowieść o ekranowych postaciach, które zbuntowały się w czasie jednego z seansów w tytułowym kinie, zawiera dużą dawkę komicznej umowności, wzmocnionej jeszcze wyraźnymi odwołaniami do *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa oraz *Purpurowej róży z Kairu* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) Woody'ego Allena, opartej na podobnym pomysłem wyjściowym. Z drugiej jednak strony porównanie z tym ostatnim dziełem pokazuje znacznie poważniejsze ambicje Marczewskiego, który na pierwszym planie umieszcza cenzora, tracącego właśnie pracę w wyniku przemian ustrojowych. W efekcie intertekstualność *Ucieczki* nie sprowadza się wyłącznie do pastiszowej dwukodowości – dostrzegalnej w filmach Glišńskiego i Trelińskiego – cały czas utrzymując wysoki rejestr, zapewniany przez powagę kontekstu społeczno-politycznego oraz osobistego dramatu etycznego protagonisty, rozliczającego się ze swoją przeszłością.

Film ten zyskuje w finale także ciekawy, choć nieoczywisty wymiar widmontologiczny, który w kontekście dalszych perypetii modernizmu znów możemy czytać jako gest autotematyczny. Na pierwszy rzut oka dzieło Marczewskiego nie ma nic wspólnego z metafizycznymi postaciami duchów, ale w istocie trudno przeoczyć fantastyczny motyw ostatniej sceny, w której główny bohater wchodzi na dach budynku kina, przenosząc się jednocześnie do nieco innej, odrealnionej przestrzeni. Tam spotyka on wiele błakających się bez celu osób, zaludniających ten i sąsiednie dachy. Jedna z nich sugeruje, że są to postaci wycięte przez niego z poddanych cenzurze filmów.

Nie tylko oniryczna atmosfera wskazuje, że mamy do czynienia z bytami na podobieństwo duchów. Również sposób, w jaki wypowiada się o nich rozmówca protagonisty, przypomina sposób mówienia o zabitych osobach: „Głupi, stary Żyd. Nie chciał rozstać się ze swoją wiarą, no to go chlast!”. Tak jak duchy nawiedzają czasem żywych, aby wzbudzić w nich wyrzuty sumienia i dręczyć za popełnione niegodziwości, tak też zjawia fikcyjnego bytu, jaką jest postać filmowa, dręczący bohatera *Ucieczki*. „Zbrodnia była, a kary ma nie

być?” – pyta głównego bohatera, podążając za nim w zakrwawionej koszuli. „Módl się, żebym ci się znów nie przyśnił z roztrzaskaną głową!” – krzyczy upiór, którego celuloidowe ciało umarło niegdyś pod nożycami cenzora. Może na tym właśnie polega postmodernizm – że duchy nie są już zjawami prawdziwych ludzi, ale postaci fikcyjnych?

Przywołując w ten sposób po raz kolejny temat widmontologii, można zauważyć, że w naturalny sposób przesyca ona postmodernistyczną wrażliwość. Zwłaszcza jego intertekstualność i pastiszowość możemy odczytać jako przejaw niemożności rozstania się z poprzednim paradygmatem, który powraca pod postacią zdeformowanego widma, nawiedza postmodernistyczne dzieło, sprawiając, że przemawia ono, niczym brzuchomówca, wieloma zniekształconym głosem.

W taki sposób np. widma klasycznego kina wciąż opętują protagonistę *Łabędziego śpiewu*. Wydaje się jednak, że tego typu zjawy nie mają już charakteru tragicznego, nie są mrocznymi cieniami niezłatwionych spraw, ale raczej nieuniknionymi powidokami przeszłości kina (oraz kultury), z którą nie możemy się rozstać. Jeśli późny modernizm, zgodnie z diagnozami filozofii funeralnej, był przesycony poczuciem końca i śmierci, to postmodernizm jest niejako pogodzeniem się z tą śmiercią sensu i kategorii, przyjęciem ich jako warunków, a nawet mitów założycielskich nowej twórczości kulturowej. Wciąż jest on wyraźnie apokaliptyczny (wystarczy przypomnieć sobie filmy Davida Lyncha, Dereka Jarmana czy Petera Greenawaya, a także opisywane wyżej *Pożegnanie jesieni*), ale apokalipsa ta zaczyna zamieniać się w zabawę, tragikomiczną farsę, która przykrywa dramat końca epoki. Postmodernistyczny dystans każe raczej kontemplować i podziwiać śmierć i rozkład, które we wcześniejszym pokoleniu budziły jeszcze egzystencjalny lęk. Jak pisał Andrzej Marzec, „postmodernizm w tym kontekście mógłby być postrzegany jako tradycja pogrobowa (*postmodern = post mortem*), gdyż jest filozofowaniem o zmierzchu sensu, u kresu metafizyki i po końcu teorii”¹⁷.

¹⁷ A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 24.

Nawet jednak ta tradycja pogrobowa nie może być potraktowana jako koniec dziejów modernizmu w (polskim) kinie. Nie zmienia tego także uznanie postmodernizmu wyłącznie za nowe wcielenie i następną fazę poprzedniego paradygmatu. Ostatnie dekady pokazują wszak, że niektóre tradycje, strategie i kierunki poszukiwań uważane za martwe były co najwyżej uśpione, ujawniając się w kinie XXI wieku. Być może więc w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych doświadczyliśmy zaledwie krótkiej przerwy, czyli, jak chce Rafał Syska, swego rodzaju „intermezzo z postmoderny”¹⁸ w dłuższym trwaniu modernizmu.

Neomodernizm, czyli wieczny powrót

Próbując wytłumaczyć lukę czasową między przedwojenną i powojenną fazą moderny w kinie, John Orr przedstawiał tę drugą jako nietzscheański z ducha powrót. Opisywał modernistyczny impuls jako ruch cykliczny, przecinający co jakiś czas trajektorię historii kina w formie „powrotu do nowoczesności w bardziej zaawansowanej technicznie formie, [...] powtórzenie jako DOPEŁNIENIE formy”¹⁹. Ciągłość modernistycznych tendencji może być zatem zakłócona przez czynniki zewnętrzne (np. polityczne) lub wewnętrzne (jak przełom dźwiękowy), ale stojąca za nimi idea i wizja kina pozostaje wciąż żywa. Mimo to, pisząc swoją książkę w 1993 roku, Orr konkludował, że „drugi znaczący powrót moderny wydaje się mało prawdopodobny”²⁰, wskazując przede wszystkim na wspomniane wyżej rozplynięcie się modernistycznej twórczości w kinie głównego nurtu.

Co ciekawe, w ciągu zaledwie kilku lat od publikacji *Cinema and Modernity* na najważniejszych europejskich festiwalach zaczęły pojawiać się pochodzące z różnych stron świata dzieła wyraźnie nawiązujące do tradycji powojennego kina modernistycznego, ada-

¹⁸ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wyd. Avalon, Kraków 2014, s. 150.

¹⁹ J. Orr, dz. cyt., s. 3.

²⁰ Tamże, s. 12.

ptując ją jednak w sposób twórczy i nieoczywisty. Filmy, takie jak *Vive L'Amour* (1994) Tsai Ming-lianga, *Szatańskie tango* (*Sátántangó*, 1994) Béli Tarra, *Matka i syn* (*Mat i syn*, 1997) Aleksandra Sokurowa, *Smak czereśni* (*Ta'm e guilass*, 1997) Abbasa Kiarostamiego czy *Życie Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997) Bruno Dumonta, choć bardzo różne od siebie, odświeżały etos reżysera-artysty oraz wiarę w estetyczną innowację. Ich podobieństwo do moderny lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zostało natychmiast dostrzeżone, skutkując przeważnie genealogicznymi poszukiwaniami, w których Sokurow bywa opisywany jako uczeń Andrieja Tarkowskiego, Tarr jako spadkobierca poetyki Miklósa Jancsó, Dumonta nazwano reinterpreterem metody Roberta Bressona, zaś Tsaia – współczesnym Michelangelo Antonionim. Tarr, Sokurow i Kiarostami zaczęli zresztą karierę już w latach siedemdziesiątych, gdy jeszcze modernistyczny idiom w światowym kinie był względnie silny.

W istocie wspomniane dzieła, a także kolejne osiągnięcia tych i innych twórców (wkrótce do wymienionej grupy dołączyli m.in. Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul, Carlos Reygadas i Albert Serra, żeby wymienić tylko kilka najistotniejszych nazwisk), stanowią nowe wcielenie Rosenbergowskiej „tradycji nowości”. Sięgają po modernistyczny formalizm, składają się ku stylistycznej idiosynkrazji, nie stronią też od elitaryzmu właściwego wysokiemu modernizmowi. I choć wspomniani twórcy należą do różnych pokoleń, pochodzą z różnych części świata oraz posługują się odmiennymi strategiami autorskimi i środkami wyrazu, to – podobnie jak powojenni moderniści lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – tworzą oni transnarodową wspólnotę wrażliwości, przekraczającą granicę określonej „szkoły” czy „ruchu”. Tym, co jednoczy cały nurt, jest sprzeciw zarówno wobec komercyjnego kina głównego nurtu, jak i postmodernistycznej umowności oraz pastiszowości przez wspomniane już podjęcie modernistycznych poszukiwań, odnoszących się głównie do jego minimalistycznej odnogi.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była ona utożsamiana z twórczością m.in. Roberta Bressona, Michelangelo Antonioniego czy Chantal Akerman. András Bálint Kovács definiował modernistyczny minimalizm jako systematyczną redukcję ekspre-

syjnych elementów dzieła przy jednoczesnym zachowaniu jego bogactwa znaczeniowego. Efektem jest radykalna asceza na każdym możliwym polu – stylu i akcji, obrazu i dźwięku – której celem ma być kontemplacyjny, głębszy odbiór dzieła. Przejawia się ona w używanych chętnie chwytach dedramatyzacji, redukcji na poziomie fabularnym i formalnym, antypsychologicznej, jednoogniskowej narracji czy poluzowaniu czasoprzestrzennych i przyczynowo-skutkowych więzów między wydarzeniami i poszczególnymi scenami. „Od 1959 roku – pisał Kovács – stylistyczna oszczędność oraz redukcjonizm stały się modne, a minimalizm stał się najsilniejszym i najbardziej wpływowym nurtem nowoczesnego kina. Nawet długo po jego zmierzchu w latach dziewięćdziesiątych niektórzy autorzy [...] tworzyli w nurcie modernistycznego minimalizmu”²¹.

Ów współczesny minimalizm, którego najbardziej charakterystycznymi cechami stało się powolne tempo, długie ujęcia i rozmycie struktur dramaturgicznych, w dyskursie krytycznym zyskał miano *slow cinema*. Ten popularny termin, który w sposób obrazowy ujmuje specyfikę święcącego triumfy w festiwalowym obiegu nurtu, doczekał się też akademickich opracowań²², ale z punktu widzenia prezentowanych rozważań znacznie użyteczniejsze będzie posłużenie się zaproponowaną przez Rafała Syskę kategorią neomodernizmu²³. Nie tylko pozwala ona na wyjście poza sugerowane przez nazwę *slow cinema* redukcjonistyczne ujęcie, ograniczające cały bogaty fenomen wyłącznie do powolnego tempa opowiadania, lecz także stanowi próbę uhistorycznienia go przez jasne odniesienie do tradycji filmowego modernizmu²⁴. Określenie to pozwala również umieścić kino pośród innych neomodernistycznych nurtów, które pojawiły

²¹ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 140–141.

²² Zob. M. Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, „16:9” 2008, nr 29; I. Jaffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, New York 2014; *Slow Cinema*, eds. T. de Luca, N. B. Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

²³ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*.

²⁴ W zagranicznych badaniach wątek ten pojawia się także w artykule Lucii Nagib, tropiącej relacje *slow cinema* z nowoczesnością, zwłaszcza na poziomie krytyczno-akademickiego dyskursu, zob. L. Nagib, *The Politics of Slowness and the Traps of Modernity*, w: *Slow Cinema*, s. 25–46.

się w architekturze²⁵, sztukach plastycznych²⁶ oraz filozofii²⁷, także stanowiąc przeciwagę dla postmodernizmu i rewitalizację poglądów wysokiego modernizmu. Filmowy neomodernizm, czyli modernizm po śmierci modernizmu, nie jest więc zjawiskiem osamotnionym, choć w przypadku tego pokrewieństwa nie sposób mówić o jakichkolwiek świadomych wpływach, głównie ze względu na rozproszenie i niewielki zasięg oddziaływania wspomnianych ruchów.

Wszystkie one potwierdzają jednak słowa Andreasa Huyssena, który pisał o wyraźnym powrocie dyskursu modernistycznego po cofaniu się fali zainteresowania postmodernizmem. Diagnozę tę możemy uzupełnić o drugi istotny aspekt i zauważyć, że wraz z akademickim zainteresowaniem nowoczesnością pojawiają się zjawiska artystyczne do niej nawiązujące lub ją przepracowujące. Innymi słowy, modernizm nie powraca wyłącznie na poziomie dyskursywnym, ale także w postaci konkretnych praktyk artystycznych w różnych dziedzinach twórczości, które możemy określać mianem neomodernistycznych (choć w użyciu są też takie pojęcia, jak remodernizm, postpostmodernizm, altermodernizm i metamodernizm – wszystkie konotujące powrót do dawnych konwencji i założeń sztuki nowoczesnej). Oczywiście nie ma mowy o prostym powrocie tego samego – chodzi raczej o powrót z elementem modyfikacji. Tak właśnie przedstawia to Tomasz Majewski, według którego „dzięki próbom »przepisania nowoczesności« (*réécrire la modernité*), przemyślenia jej na nowo, [...] opisujące nasze temporalne usytuowanie *post-* przekształciło się w *re-* (modyfikujące powtórzenie)”²⁸.

Jak zatem objawia się to „modyfikujące powtórzenie” modernizmu na gruncie kina? W pierwszej części książki starałem się uka-

²⁵ Zob. G. Sebestyen, *New Architecture and Technology*, Architectural Press, Oxford 2003, s. 14.

²⁶ Zob. A. Bayraktari, A. Durand, S. Norwood-Witts, *Neomodern Manifesto. Paintings, quadri, tabelaux*, <https://www.durand-gallery.com/pages/manifesto> (dostęp: 30.12.2018).

²⁷ Zob. V. A. Grauer, *Modernism/Postmodernism/Neomodernism*, „Downtown Review” 1981/1982, No. 1/2, s. 3–7.

²⁸ T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 53.

zać modernizm jako fenomen szerszy niż tylko estetyczno-formalny nurt w kinematografii. Ma on także swój wymiar społeczny, instytucjonalny czy ekonomiczny. Tak jak więc moderna lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych była produktem powojennego ładu, tak też pełna analiza neomodernistycznych tendencji wymagałaby zwrócenia uwagi na kształtujące go konteksty charakterystyczne dla przełomu XX i XXI wieku – postępującej globalizacji, zdefiniowanej przez Paula Virilio „kultury przyspieszenia” i alternatyw względem niej, rewolucji cyfrowej (nie tylko w sferze produkcji, ale też obiegu treści, w tym obiegu nieformalnego) czy przemian systemu finansowania i dystrybucji kina festiwalowego.

Niezależnie od tych istotnych warunków zewnętrznych, opisywanych przez Syskę i innych autorów w bardziej szczegółowych opracowaniach, można zauważyć, że współczesne kino modernistyczne przede wszystkim wciąż funkcjonuje jako alternatywa dla kina głównego nurtu. Jak pisał Thomas Elseasser:

[...] *slow cinema* (czasami określane jako „kino kontemplacyjne”) sprzeciwia się przeładowaniu wysokobudżetowych filmów akcją, spektaklowością i przemocą, przeciwstawiając im długie ujęcia, cichą obserwację, przywiązanie do szczegółu oraz wewnętrznych przeżyć raczej niż do zewnętrznego poruszenia, podkreślając celowość lub niepewność gestu zamiast determinację i motywację protagonisty²⁹.

Rafał Syska opisuje zaś neomodernizm jako „skromną opozycję i cichy bunt nielicznych, dokonywany na tkance kina o wiele bardziej ekspansywnego i opartego na dyktacie prędkości”³⁰. To kino, „gdzie nikomu nigdzie się nie spieszy, gdzie nic-nie-dzianie-się, jest artystycznym wyborem i światopoglądową postawą, gdzie największą siłą wyrazu ma delikatny grymas twarzy, szlachetny dystans i surowy realizm, skrywający niebanalną metaforę”³¹. W swojej mono-

²⁹ Th. Elseasser, *Stop/Motion*, w: *Between Stillness and Motion. Film, Photography and Algorithms*, ed. E. Rossaak, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011, s. 117.

³⁰ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, s. 152.

³¹ Tenże, *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, „Ekran” 2012, nr 1–2, s. 15.

grafii Syska opiera definicję nurtu zarówno na wspomnianym kontekście społeczno-instytucjonalnym, jak i najważniejszych inspiracji światopoglądowych, strategiach narracyjnych, wyznacznikach estetycznych czy najchętniej podejmowanych tematach, konstruując rozbudowany kanon *słow cinema*.

Pisząc o swego rodzaju manieryzmie późnego modernizmu, Irving Howe już w latach sześćdziesiątych sformułował proroczą i aforystyczną diagnozę: „Nadmiar wyrafinowania zmierzającego ku dekadencji – to oznacza, że wkrótce zastąpi je prymitywizm”³². Neomodernizm wydaje się znakomitym spełnieniem tej przepowiedni, zastępując poetykę nadmiaru i przestylizowania późnego modernizmu, a zwłaszcza postmodernizmu, radykalną ascezą. Jego dążenie do uproszczenia formy (przy jednoznacznym zachowaniu jej zniuansowania i znaczeniowego potencjału) możemy odczytywać jako swego rodzaju świadomy artystyczny prymitywizm, znamionujący powrót do niektórych zasadniczych tendencji, przekonań i celów modernizmu.

Na peryferiach – minimalizm polski

Mimo sugerowanego wyżej globalnego zasięgu neomodernizmu system-świat kina artystycznego na początku XXI wieku pozostał silnie zhierarchizowany. Wciąż jest on skupiony w pierwszej kolejności wokół zachodnioeuropejskich festiwali, funduszy dofinansowujących produkcję, agentów sprzedaży i dystrybutorów. Kino spoza tego rdzenia zajmuje więc w nim niezmiennie podrzędną pozycję, nie sposób jednak nie zauważyć większego zasięgu i rozproszenia geograficznego, jeśli chodzi o najistotniejsze dzieła neomodernizmu. Jego naczelnymi postaciami stają się twórcy z krajów (pół)peryferyjnych, nurt obejmuje zaś m.in. kinematografie Ameryki Środkowej (Carlos Reygadas) i Południowej (Lisandro Alonso), Bliskiego (Jafar Panahi) i Dalekiego Wschodu (Apichatpong Weerasethakul), które dzięki swojej świeżości wypierają wręcz na mapie kina artystycz-

³² I. Howe, *The Idea of The Modern*, w: *The Idea of the Modern*, ed. I. Howe, Horizon Press, New York 1967, s. 32.

nego wiodące niegdyś, a dziś jak gdyby „wyczerpane”, kinematografie europejskie³³.

Mimo to w wydanej w 2014 roku książce poświęconej neomodernizmowi Rafał Syska nie przywołuje żadnego polskiego tytułu ani twórcy. Istotnie, rodzime kino nie włączyło się w neomodernistyczny ruch, ożywiający obieg festiwalowy na przełomie stuleci. Dopiero w ostatnich kilku latach pojawiły się w polskim kinie próby aktualizacji modernistycznych praktyk w duchu minimalistycznym. Są one wciąż nieco rozproszone i słabo widoczne, rozwijając się na peryferiach rodzimej kinematografii, konstytuują jednak pewną wyrazistą grupę. Filmy Piotra Dumay, Anny i Wilhelma Sasnałów, Marcina Dudziaka, Karoliny Breguły, Zbigniewa Libery, Aleksandry Niemczyk czy Adama Sikory – łącznie kilkanaście tytułów – mogą być postrzegane jako część neomodernistycznego trendu, odnawiającego i poszerzającego język powojennego modernizmu. W przeciwieństwie jednak do zachodnioeuropejskich kinematografii, w Polsce tradycja minimalistyczna nie jest zbyt bogata, o czym świadczy większość opisywanych przeze mnie w poprzednich rozdziałach dzieł, realizujących inne ścieżki modernizmu (za wyjątki mogą uchodzić *Ostatni dzień lata* Konwickiego czy *Rycerz* Tomasza Majewskiego, a w krótkim metrażu także *Śmierć prowincjała* [1966, Krzysztof Zanussi]).

Być może właśnie z powodu braku tego typu historycznego zaplecza tak długo nie pojawiały się u nas dzieła neomodernistyczne – o przełomie można mówić w 2009 roku, kiedy premierę miał *Las* Piotra Dumay. Ten oszczędny, czarno-biały film, w metaforyczny sposób ukazujący trud relacji dojrzałego syna ze starzejącym się ojcem, nie tylko w pełni realizował wszystkie postulaty nurtu, lecz był także zaczynem nowego trendu, który w następnej dekadzie zaczął przynosić nieliczne, ale regularnie powstające filmy wymienionych wcześniej twórców. Oczywiście nie stanowią oni żadnej grupy czy „fali”, realizując własne wyraziste poetyki i strategie artystycz-

³³ Na znaczny udział filmowców spoza kultury Zachodu w odnowieniu tendencji modernistycznej w kinie zwraca uwagę Hamish Ford, pisząc o powrocie za interesowania powojennym modernizmem, zob. *The Return of 1960s Modernist Cinema*, „Studies in Australasian Cinema” 2011, No. 2, s. 165.

ne, ale gdy spojrzeć na ich dzieła z dystansu, możemy dostrzec jednoczący je – mimo różnorodności wykorzystanych środków – stylizacyjny i tematyczny minimalizm, stanowiący kontrpropozycję dla utrwalonych filmowych konwencji obrazowania czy formuł narracyjnych. W mojej próbie krótkiej charakterystyki trendu jako klucz posłuży zasugerowana już odpowiednio pojęta marginalność tych filmów na tle polskiego (i nie tylko) kina. Stanowi ona bowiem podstawę ich artystycznej tożsamości i sięga daleko głębiej niż tylko do problemu niszowego odbioru. Peryferyjność może stać się więc użyteczną kategorią opisową, a nawet estetyczną, co postaram się pokazać, identyfikując kolejne poziomy peryferyjności polskiego minimalizmu filmowego, współbrzmiącego zresztą ze zidentyfikowaną wcześniej podrzędną pozycją polskiej kinematografii w całym światowym systemie.

Należy przy tym zacząć od poziomu pozatekstualnego, związanego z umiejscowieniem rzeczonych filmów na mapie polskiego kina. Zaczniemy więc od oczywistości – polskie kino neomodernistyczne, trudne w odbiorze i skierowane do specyficznej, bardzo niewielkiej grupy odbiorczej, ma znikomą recepcję. Przeważnie niedystrybuowane w kinach (a jeśli już, to w śladowej liczbie kopii), rzadko pokazywane na najważniejszych festiwalach (tylko *Las* trafił do konkursu głównego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni), niewpisujące się w główne dyskusje krytycznofilmowe, polskie wytwory filmowego minimalizmu z trudem docierają do widzów, nawet tych najbardziej zaangażowanych. Za znamienity przykład może posłużyć choćby *Wołanie* (2014) Marcina Dudziaka – film o męskiej wyprawie na spływ kajakowy, która połączył silnie ojca i syna, który został nieźle przyjęty przez krytykę, przewinął się przez wiele znanych festiwalu, a nawet na krótko trafił do polskich kin, jednak nie został wydany na żadnym nośniku cyfrowym. Obecnie zainteresowanym widzom pozostaje tropienie nielicznych specjalnych pokazów.

Sytuacja ta jest pokłosiem warunków produkcyjnych, które także sytuują polski minimalizm na dalekich rubieżach rodzimej kinematografii. Tu ujawnia się podstawowa różnica między sytuacją filmowych modernistów w okresie PRL-u i dzisiaj. Ci pierwsi, nawet

jeśli czasem nieprzychylnie przyjmowani oraz skrępowani regułami dążącego do heteronomii pola produkcji, mieli jednak względny komfort pracy w upaństwowionym przemyśle. Zatrudnieni przeważnie na etatach, dysponowali względnie wysokimi budżetami i infrastrukturą, umożliwiającymi profesjonalną produkcję. Współcześni kontynuatorzy modernistycznych tradycji także szukają autonomii produkcyjnej, dlatego ich dzieła powstają najczęściej poza najważniejszymi wytwórniami – zarówno tymi czysto komercyjnymi, jak i tymi korzystającymi z publicznego wsparcia, ale zmuszonymi do udziału w regułach rynkowych. W ich czołówkach próżno jest więc szukać nazw dużych producentów i firm dystrybucyjnych czy najważniejszych państwowych instytucji (wyjątkiem znów jest *Las*, który otrzymał dofinansowanie PISF-u). W tym aspekcie polscy filmowcy pozostają wciąż dwa kroki za filmowcami światowymi, korzystającymi ze wsparcia niszowych, ale jednak ugruntowanych i rozpoznawalnych europejskich instytucji (np. funkcjonujący przy festiwalu filmowym w Rotterdamie Hubert Bals Fund), stacji telewizyjnych (np. francusko-niemiecka Arte) czy wiodących agentów sprzedaży (np. niemiecka The Match Factory czy francuska Wild Bunch), zapewniających swoim tytułom odpowiednie zaplecze produkcyjne i silną festiwalową obecność.

Twórcy polskiego minimalizmu, pracujący zresztą przeważnie na mikroskopijnych budżetach, nie przebili się jeszcze do tej elitarnej ligi i na razie muszą gromadzić środki z innych źródeł – czasem wykładając głównie prywatne fundusze (tak było w przypadku *Wołania*), a częściej szukając wsparcia opiekuńczych instytucji. I tak np. *Walser* został wyprodukowany za pieniądze przyznane ze stypendium dla artysty poruszającego się między sztukami wizualnymi a kinematografią przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, *Centaur* (2015) i *Baba Vanga* (2016) Aleksandry Niemczyk są zaś sygnowane logiem Film.factory – szkoły filmowej w Sarajewie (do 2016 roku prowadzonej przez ikonę neomodernizmu, Bélé Tarra), do której uczęszczała autorka. Anna i Wilhelm Sasnalowie produkują swoje oryginalne, wysoce idiosynkratyczne filmy przy wsparciu różnych światowych instytucji artystycznych – nowojorskiej Anton Kern Gallery (*Z daleka widok jest piękny*, 2011), lon-

dyńskiej Sadie Coles HQ (*Huba*, 2013) czy szwajcarskiej Hauser & Wirth i rodzimej Fundacji Galerii Foksal (*Słońce, to słońce mnie oślepiło*, 2016). Zagraniczne finansowanie lub nawet produkowanie filmów za granicą (jak w przypadku nakręconego w Glasgow *Biura budowy pomnika* [2016] Karoliny Breguły czy sarajewskich obrazów Aleksandry Niemczyk) potwierdzają transnarodowość współczesnego minimalizmu nie tylko na płaszczyźnie stylistycznej, lecz także produkcyjnej – dość swobodnie przekracza on granice kinematografii narodowych, tym bardziej oddalając prezentowane filmy od jądra polskiego kina.

Wreszcie trzeba wspomnieć, że filmy te są peryferyjne dla polskiego kina w tym sensie, że tworzą je przeważnie osoby spoza wąsko pojętego świata filmu. Niewywodzący się z branży, nieposiadający dyplomów filmowych uczelni bądź stażu w telewizjach i na planach filmowych, twórcy ci na co dzień prowadzą inną działalność artystyczną (lub nieartystyczną), dla której filmy fabularne są odskocznią, pobocznym projektem – Piotr Dumała zasłynął jako wybitny twórca animacji, Adam Sikora jest cenionym operatorem, zaś Marcin Dudziak na co dzień rozwija zupełnie inną, pozafilmową karierę. Zdecydowana większość jednak – tak jak Sasnalowie, Breguła, Libera czy Niemczyk – to artyści galeryjni, wywodzący się z pola sztuk wizualnych, traktujący kino jako jedno z kilku możliwych pól ekspresji. Pozycja outsidera skazuje ich na marginalność odbioru, ale daje też swobodę i świeżość spojrzenia, nieobciążonego branżowymi zobowiązaniami i utrwalonymi konwencjami. W pewnym sensie można nawet nazwać te filmy peryferyjnymi (choć z pewnością nie mniej ważnymi) w karierze swoich twórców, którzy uznanie i artystyczną pozycję zdobywali w innych dziedzinach.

To intensywne przenikanie między światem sztuki współczesnej i kinem zostało zresztą w Polsce już dostrzeżone i opisane przez Jakuba Majmurka oraz Łukasza Rondudę (który łączy oba światy we własnej praktyce artystycznej) pod nazwą „kino-sztuki”. Trochę oni przyczyni i korzyści płynące z coraz częstsze go wykorzystania

nia filmowego medium przez polskich artystów³⁴. Galeryjny obieg jawi się przy tym jako następny przejaw instytucjonalnej peryferyjności względem głównych kanałów odbioru, którymi docierają do nas dzieła kinowe i festiwalowe. Polscy twórcy nie różnią się zresztą pod tym względem od wiodących postaci światowego minimalizmu, które często łączą twórczość kinową z muzealnymi instalacjami czy video-artem – w obu przestrzeniach spełnia się m.in. Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul czy Philippe Grandrieux. Temat ten (podobnie jak pozostałe poruszone powyżej wątki) stanowi jednak wyłącznie kontekst okołowilmowy, wskazujący na instytucjonalne i produkcyjne wyznaczniki peryferyjności omawianego nurtu. Ta ostatnia sięga dużo głębiej – warstwy tematycznej i formalnej dzieł.

Piotr Dumala podczas jednego z pokazów przedpremierowych *Lasu* zapowiedział swój film, nawiązując do przypisywanej Alfredowi Hitchcockowi znanej frazy, wedle której film to życie po wycięciu fragmentów nudy. Polski reżyser, opisując własne zamiary artystyczne, oznajmił, że chciał stworzyć film, który będzie niczym życie po wycięciu interesujących fragmentów. To dlatego w *Lesie* zamiast zwyczajowej progresji fabularnej obserwujemy długie chwile trwania – pielęgnowania chorego ojca, zmudnej wędrówki przez leśną głuszę czy powtarzalnych domowych czynności. Trud codziennego bycia z bliską osobą mimo choroby lub starości (czy też niejako wbrew niej) staje się także tematem *Huby* oraz *Centaury*.

Reżyserów *slow cinema*, niezależnie od kraju pochodzenia, przeważnie interesują problemy zwyczajowo na ekranie pomijane, a nawet z niego wypierane. O ile kino głównego nurtu fetyszyzuje aktywność bohatera, wiecznie działającego i podatnego na zmiany, kształtującego własne losy, a tym samym rzeczywistość wedle swojej woli, o tyle filmowy minimalizm daje świadectwo opresyjności świata, wpisując się tym samym w długą tradycję europejskiego kina artystycznego, wyczulonego na problematykę egzystencjalną przynajmniej od lat pięćdziesiątych XX wieku. Oszczędne, redukcjonistyczne kino eksponuje stany odrętwienia, samotności, melanco-

³⁴ J. Majmurek, Ł. Ronduda, *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

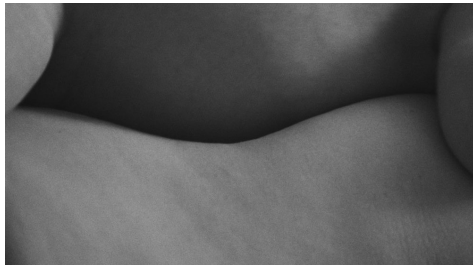
lii czy cichej desperacji. Niedopasowanie do świata cechuje zarówno Tomasza, który wyjeżdża do Kotliny Kłodzkiej, aby zaszyć się w na wpół opuszczonym, pogrążonym w jesiennej chandrze pensjonacie (*Powrót Giganta*, 2016, reż. Adam Sikora), jak i snujących się i powtarzających w kółko te same czynności bohaterów groteskowego *Biura budowy pomnika*. W filmie Breguły rezydenci dziwnego budynku, z którego nie sposób się wydostać, ale w którym też nie da się znaleźć własnego miejsca, przypominają z jednej strony trawione bólem i samotnością postaci z filmów Tsaia (zwłaszcza ich wspólny nocleg przywodzi na myśl niektóre sceny z *Viva L'amour*), z drugiej zaś sztywne figury znane z dzieł Roya Anderssona. Reżyserka, dobrze obeznana z trendami współczesnego kina artystycznego (do powyższych inspiracji dodaje jeszcze jedną w postaci greckiej nowej fali), stanowi najlepszy dowód wspomnianego na początku otwarcia polskich filmowców na dialog z międzynarodowym art housem.

Pozornie leśne ostępy, nieskażone niemalże ludzką obecnością (*Las*, *Wołanie*, *Walsler*), stanowią przeciwieństwo postindustrialnych przestrzeni (*Huba*, *Biuro budowy pomnika*) czy popegeerowskich wsi (*Z daleka widok jest piękny*), jednak, jak to często bywa, w tym wypadku skrajności stanowią raczej dwie strony tej samej monety. Obie wyrażają lęk przed dehumanizacją, osamotnieniem i pustką, w obu jednostka może zgubić się i rozplątać. Te peryferie kultury najlepiej służą ukazaniu bohaterów, którzy żyją na marginesie społeczeństwa – w polskim minimalizmie nie znajdziemy znaczących relacji społecznych czy nawet rozbudowanego tła psychologicznego. Bohaterowie z trudem zmagają się ze swoją kondycją materialną lub egzystencjalną – jak obdarzona dręczącymi wizjami, zapadająca się we własnym świecie mentalnym tytułowa bohaterka *Baby Vangi* Aleksandry Niemczyk, wykluczeni z blokowej wspólnoty mieszkańcy hodujący na własnej skórze kępki trawy (krótkometrażowa *Obraza* [2013, reż. Karolina Breguła]), spotykający się z wrogością sąsiadów bohaterowie *Z daleka widok jest piękny* oraz inne zaludniające światy polskiego minimalizmu postaci. Ich dramat wykluczenia bądź pominięcia najpełniej oddaje jednak nie tylko ciąg zdarzeń, dialogi czy charakterystyka psychologiczna, lecz także styl tych filmów.

Unikając mocnych puent, wyraźnej struktury czy jasnych powiązań przyczynowo-skutkowych, polskie filmy minimalistyczne – wzorem najlepszych dzieł tego nurtu – rozbijają klasyczne schematy narracyjne. Peryferyjność staje się zatem również narzędziem filmowej formy, narracyjną i stylistyczną dominantą, która w miejsce rozbudowanych historii o wyraźnym centrum i kręgosłupie dramaturgicznym stawia ciągi sytuacji pozornie nieważnych, pobocznych. Nawet jeśli w filmie pojawia się napięcie – tak jak w kulminacyjnej scenie *Wołania*, w której bohaterowie przypadkiem spotykają grupkę groźnych mężczyzn – to nie prowadzi ono do spodziewanego konfliktu czy znaczącego rozstrzygnięcia.

Co jednak ważniejsze, skupienie na tym, co marginalne, jest wygrywane również na mikropoziomie – konkretnych scen, ujęć czy chwytów stylistycznych. Opisywani twórcy szczególnie chętnie minimalizują rolę protagonisty nie tylko przez jego narracyjną impotencję, lecz także przez koncepcję wizualną dzieła. Jego sylwetka zwyczajowo nie wyróżnia się z otoczenia za pomocą odpowiedniego oświetlenia czy kadrowania. Często jest pokazywana w wielkich planach, niejako gubiąc się w otoczeniu (tak jak ginący w industrialnych przestrzeniach tarnowskiej fabryki ojców w *Hubie* lub wtapiające się w leśny gąszcz postaci w *Wołaniu* lub *Lesie*) bądź też przeciwnie – w detalach, izolujących obserwowane fragmenty ciała od szerszego kontekstu. Oba te chwytów w istocie pozbawiają bohatera niepowtarzalności i indywidualności, czyniąc z niego tylko część tła (poczucie to wzmacnia jeszcze oszczędne użycie dialogu).

Niejednokrotnie, zwłaszcza w filmach Sasnalów, kompozycja kadru wymusza na widzu skupienie na tym, co peryferyjne, np. gdy obserwowana postać zostaje częściowo bądź całkowicie przesłonięta, umieszczona jest w pobliżu krawędzi kadru lub nawet znajduje się poza nim, sprawiając, że ważniejsza staje się przestrzeń pozakadrowa (il. 64–67). Tak dzieje się w *Z daleka widok jest piękny*, gdy w jednej z głównych scen idący połą drogą bohater opuszcza kadr i tylko dzięki dobiegającym nas odgłosom domyślamy się, że zostaje on (prawdopodobnie umyślnie) potrącony przez samochód. Istotna rola dźwięku z offu (zwyczajowo w kinie podporządkowanego obrazowi) nie sprowadza się tylko do roli przekaznika informacji fa-



Ilustracje 64–67. Zdecentrowana perspektywa i widzenie peryferyjne w filmach Sasnalów

bularnych – może ona także kreować odpowiednią atmosferę, tak jak w przypadku ścieżki dźwiękowej *Huby*, której sporą część zajmują świszczące dźwięki sapiącego ojca, dochodzące z sąsiedniego pokoju. Równie ważną rolę odgrywają w *Wołaniu* intensywne odgłosy otaczającej bohaterów natury. Po raz kolejny dźwięk peryferyjny urasta do rangi centrum, w subtelny sposób współtworząc wymowę dzieła.

Wszystkie opisane powyżej chwyty (a także zarysowany wcześniej kontekst) składają się na obraz niejednorodnego nurtu, który swoją specyfikę buduje właśnie na poczuciu bycia obok i ostentacyjnego odrzucenia pozycji w centrum uwagi. Mimo swojej marginalności zaświadcza on jednak o wadze i aktualności modernistycznych kategorii, takich jak autorstwo, oryginalność czy autorefleksyjność, we współczesnym kinie. Trudno przewidzieć, czy w najbliższych latach nurt ten będzie się dalej rozwijał, ale niezależnie od tego, każe on zweryfikować słowa Orra, który w 1993 roku nie tylko nie spodziewał się powrotu modernistycznych impulsów, ale nawet otwierał swoją książkę słowami: „W kinie nowoczesność należy już do historii”³⁵. Dziś wzbudzają one powszechną wątpliwość, która nakazuje wprost zapytać, czy nowoczesność w ogóle może przejść do historii.

Duchy minionego kina

Pytanie to jest szczególnie zasadne w momencie, gdy także opisany wyżej neomodernistyczny ruch zdaje się wkraczać w fazę schyłkową. Symptomy jego zmięczenia są liczne, przypominając poniekąd sytuację powojennego modernizmu w latach siedemdziesiątych. Są nimi więc z jednej strony ciągle dowody kanonizacji nurtu, który z latami przesunął się bliżej centrum kina artystycznego – najwyższe laury na festiwalach (Złota Palma w Cannes w 2010 roku dla Apichatponga Weerasethakula za *Wujka Boonmee, który potrafi przywołać swoje dawne wcielenia*, Złoty Lew w 2011 roku dla Aleksandra Sokurowa za *Fausta* oraz w 2016 roku dla Lava Diaza za *Kobietę, która odeszła*),

³⁵ J. Orr, dz. cyt., s. 1.

akademicka konsekracja, przejawiające się liczbą publikacji³⁶, i powszechna rozpoznawalność w wąskim, ale wpływowym kręgu kinofilskiej krytyki i popularyzatorów kina. Steven Shaviro oskarżał wprost *slow cinema* o stanie się:

[...] swego rodzaju domyślnym międzynarodowym stylem, konotującym „poważne kino artystyczne” bez potrzeby wykazywania jakiegokolwiek prawdziwej oryginalności czy wnikliwości. „Kino kontemplacyjne” stało się kliszą, przekraczając już moment, w którym było czymś odświeżającym i innowacyjnym³⁷.

Opinia ta wskazuje na drugi istotny aspekt, czyli wyczerpywanie się nurtu, o czym świadczy wycofywanie się jego najistotniejszych postaci – do ściany w swojej estetyce dotarł Tsai Ming-liang, który ogłosił zaprzestanie tworzenia filmów kinowych, spełniając się w radykalnych instalacjach galeryjnych (realizowana od 2012 roku seria „Walker”). Karierę zakończył Béla Tarr, najbardziej legendarny i bezkompromisowy propagator nurtu. W 2016 roku zmarł też Abbas Kiarostami, który w ostatnich filmach odchodził od neomodernistycznych założeń, z jednej strony badając granice minimalistycznej poetyki (*Five Dedicated to Ozu* z 2003 roku czy *Shirin* z 2008), z drugiej jednak flirtując z bardziej mainstreamową stylistyką (*Like Someone in Love*, 2012). O dojrzałości, ale jednocześnie zmanierowaniu nurtu, może świadczyć to, że stał się on już obiektem swego rodzaju pastiszu – tak można bowiem czytać zarówno łączący stylistykę nurtu z elementami absurdu *Dystans* (2014) Sergia Caballera, jak i wyraźnie autoparodystyczne filmy Brunona Dumonta z ostatnich lat – od serialu telewi-

³⁶ Obok przywoływanych wyżej prac na temat *slow cinema* w ogóle pojawiły się też monografie najważniejszych jego postaci, zob. A. B. Kovács, *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, Wallflower Press, London–New York 2013; Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawaii Press, Honolulu 2014; *The Cinema of Alexander Sokurov*, eds. B. Beumers, N. Condee, I. B. Tauris, London–New York 2011; J. Szaniawski, *The Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox*, Wallflower Press/Columbia University Press, New York 2014.

³⁷ S. Shaviro, *Slow Cinema Vs Fast Films*, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (dostęp: 30.12.2018).

zyjnego *Mały Quinquin* (seria 1 – 2014, seria 2 – 2018), przez farsowe *Martwe wody* (2016) po sięgające po konwencję musicalu *Jeannette. Dzieciństwo Joanny d'Arc* (2017) i *Jeanne* (2019).

W momencie więc, w którym trzecia już w historii kina fala modernizmu wykazuje przejawy kryzysu i być może zmierza ku końcowi, należy powtórzyć pytanie o to, co współczesna fala zainteresowania modernizmem pozwala powiedzieć nam o tym zjawisku jako takim. Należy przy tym zauważyć, że być może coraz to nowsze iteracje paradygmatu i przedrostki, którymi je opatrujemy (te wszystkie post-, neo-, inter-, alter-, meta- czy remodernizmy), w równym stopniu co autentyczna żywotność dawnych modernistycznych poetyk oznaczają nasze przywiązanie do wypracowanej przez nie optyki, terminologii i stojących za nimi wizji twórczości. Są świadectwem nie tylko silnej potrzeby posiadania koncepcji nowoczesności, lecz także krytycznej narracji, potwierdzającej nowoczesność epoki, w której żyjemy.

Źródeł tej potrzeby możemy doszukiwać się nie tylko w atrakcyjności postoświeceniowej wizji nowoczesności, w której każda następną dekada i epoka chce widzieć siebie jako nowszą, a więc usprawnioną i idącą w awangardzie postępu, lecz także w braku realnych i odpowiednio pociągających kontrpropozycji dla niej. O ile oświeceniowy racjonalizm i będący jego artystyczno-kulturową manifestacją paradygmat realistyczny zostały poddane daleko idącej krytyce, której skutkiem było wypracowanie modernistycznej estetyki i filozofii, o tyle kolejna równie silna zmiana paradygmatu wydaje się mało prawdopodobna. Jeszcze w drugiej połowie XX wieku wydawało się, że wraz z wyłonieniem się postmodernizmu zaistnieje podobny proces krytyki nowoczesności, jednak z czasem jej autorefleksywny i samokrytyczny charakter okazał się na tyle pojemny, że niejako wchłonął owe postmodernistyczne tendencje. Choć więc żyjemy w okresie przemożnego sceptycyzmu względem modernistycznych narracji o nowoczesności, to wydaje się, że nie wyłonił się jeszcze dostatecznie silny paradygmat zdolny owo zwątpienie przekuć w nową przekonującą narrację, obejmującą różne sfery kultury, życia społecznego i refleksji filozoficznej.

Aby to dostrzec, powinniśmy po raz kolejny sięgnąć po kontekst widmontologii. Tak samo jak w późnym modernizmie na ekranie powracały duchy minionych epok, tak dziś być może modernizm jest takim duchem – cieniem minionej formacji kulturowej, która jednak nie może odejść. Andrzej Marzec wprost pisze, że nieumarłe mogą być także kategorie i pojęcia, które utraciły dawną witalność, ale wciąż coś dla nas znaczą. „Wraca do nas wszystko to, co nie zostało całkowicie uśmiercone, schowane bądź ukryte, dlatego każda śmierć musi być udowodniona, a zgon jednoznacznie stwierdzony”³⁸ – zauważa. Przyczyny owej nieumarłej obecności modernizmu doszukuje się on w myśli postmodernistycznej, która nie mogąc wykształcić własnej „wielkiej narracji”, z natury polega na rozproszeniu i fragmentaryczności, nie ma więc dość siły, żeby przewalczyć poprzedni paradygmat, odesłać go jednoznacznie do lamusa. Marzec nazywa więc, za Giannim Vattimem, filozofię ponowoczesną myślą „słabą”, której konsekwencją są proponowane przez nią „słabe” ontologie.

Prześledziliśmy losy obumierania pojęć w XX wieku, nie rozstrzygnęliśmy jednak jeszcze, dlaczego powyższy proces pozostaje wciąż niezakończony. [...] Brakuje nam odpowiednich rytuałów, obrzędów pogrzebowych, które pozwoliłyby definitywnie pochować martwe idee. Słabe ontologie nie mają odpowiedniej mocy, by ostatecznie położyć im kres, pozwolić im bezpowrotnie odejść, całkowicie o nich zapomnieć. Nie mamy już odpowiednio ciężkiego kamienia nagrobnego, który dałby nam pewność i jednocześnie sprawił, że obumarłe pojęcia nie ujrzą nigdy światła dziennego. Możemy jedynie obwieścić śmierć idei, lecz brak nam sił, by twierdzenie to uprawomocnić. Słabość nie jest w stanie położyć niczemu kresu, stąd utrzymujący się niezakończony charakter tego, co powinno już dawno odejść. Pojęcia nie są pogrzebane, lecz stają się nieumarłe (*undead*); straciliśmy nad nimi kontrolę, dlatego swobodnie się przemieszczają pomiędzy życiem i śmiercią³⁹.

³⁸ A. Marzec, dz. cyt., s. 33.

³⁹ Tamże, s. 35.

Habermasowski „niedokończony projekt” w tym kontekście przywodzi na myśl filmową zjawę, która ma własne „niedokończone sprawy”, niepozwalające jej zaznać spokoju. Zwłaszcza w obliczu zdiagnozowanego przez Franka Kermode’a wiecznego kryzysu, a więc epoki końca i początku, które nie mogą się wydarzyć, mającąc tylko nieustannie na horyzoncie. Stąd ani modernizm nie może się na dobre zakończyć, ani żadna alternatywna względem niego opcja na dobre zacząć. Nawiązując do słów Jürgena Habermasa, Jakub Momro, starający się przy użyciu psychoanalitycznych kategorii prześledzić „problem genezy widmowej ontologii nowoczesnego podmiotu”, pisał, że „można potraktować nowoczesność jako widmo, które bez końca nawiedza jednostki i zbiorowość w różnych postaciach niepełnych, nietrwałych, radykalnie niespójnych czasowo, asynchronicznych, przejściowych form ontologicznych”⁴⁰.

Modernizm nie „bytuje” już zatem w swojej wcześniejszej formie – ani tej z przełomu XIX i XX wieku, ani powojennej. Istnieje jednak w innej – „niepełnej, nietrwałej, niespójnej czasowo, przejściowej”. Powraca nieustannie, wciąż potrzebny nam, ale pozbawiony dawnej mocy wyjaśniającej i kulturotwórczej. Wszakże nie tylko on – wydaje się, że w podobny sposób nieustannie mutują, odradzają się i przyjmują nowe formy także inne paradygmaty kulturowe i formuły estetyczne. W efekcie we współczesności mieszają się one i niczym duchy współlistnieją ze sobą w na poły widmowych formach, a nie zastępują siebie nawzajem.

Ta konkluzja pozwala nam powrócić do wspomnianej przelotnie w pierwszej części rozprawy koncepcji Nicolasa Abercrombiego, Scotta Lasha i Briana Longhursta, którzy opisywali realizm, modernizm oraz postmodernizm nie tyle jako sekwencyjne epoki w historii kultury, ile jako trzy systemy sygnifikacji, a więc alternatywne „tryby oznaczania”, określające kształt tekstu i implikowany sposób lektury⁴¹. Rozumiane w ten sposób paradygmaty reprezentacji nabierają

⁴⁰ J. Momro, *Widmontologie nowoczesności*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2014, s. 8.

⁴¹ N. Abercrombie, S. Lash, B. Longhurst, *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 381–401.

cech transhistorycznych, choć bowiem każdy z nich wykształcił się w konkretnych warunkach historycznych, społecznych i politycznych, to żaden z nich nie zniknął wraz z tymi warunkami. W efekcie według badaczy wszystkie trzy systemy mogą istnieć równolegle jako niezależne od siebie opcje dostępne twórcom. I tak w XXI wieku wciąż trwają poszukiwania nowych formuł filmowego realizmu (czego dowodem mogą być zarówno filmy Mike'a Leigha, jak i braci Dardenne), powstają dzieła odnoszące się do modernistycznych kodów i wartości (jak opisywany wyżej neomodernizm), jak też dzieła typowo postmodernistyczne (np. autorstwa Wesa Andersona czy zrealizowane w 2018 roku *Tajemnice Silver Lake* Johna Camerona Mitchella). To przerzucenie rozróżnienia między paradygmatami na poziom tekstualny nie oznacza jednak całkowitego ahistoryzmu. Wprawdzie wszystkie trzy paradygmaty istnieją we względnie stabilnym kształcie przynajmniej od kilku dekad, niemniej zmieniają się ich szczegółowe rozwiązania, a także mody i proporcje. Kontekstualne badania są też wymagane dla zrozumienia, dlaczego owe kody zrodziły się w danym momencie, jakie funkcje pełnią, dlaczego ulegają określonym fluktuacjom bądź powracają do łask.

I choć natura oraz przyczyny wiecznego powrotu modernistycznych tendencji umykają ścisłej analizie, to cykliczny schemat kulturowych fluktuacji wydaje się dziś bezsprzeczny. Oczywiście w naturalny sposób prowokuje on myślenie o kulturze w kategoriach cyklicznych. Dostrzegali to przed laty Fredric Jameson, który odnosząc się do cytowanego już tekstu Lyotarda *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, zauważał:

Aby zachować wiarę w estetyczny modernizm, ukryty wewnątrz ostentacyjnie upolitycznionej ponowoczesności [...], Lyotard zmuszony był powrócić do jednego z najstarszych modeli czasu, jakie istnieją – modelu cyklicznego. Tylko on mógł podtrzymać odpowiednio prowokacyjną tezę, jakoby postmodernizm nie następował po, ale raczej poprzedzał prawdziwy modernizm i przygotowywał jego powrót⁴².

⁴² F. Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002, s. 4–5.

Odwołanie do czasu cyklicznego raz jeszcze podkreśla niewiarę w jasny i nieuchronny koniec, sugerując wieczne powracanie modernizmu w kolejnych iteracjach, mutacjach i hybrydowych wariantach, dostosowanych do czasów, w których powstają. To wizja zaskakująco uporządkowana i w tym sensie niemalże kojąca. Trudno jednak bezkrytycznie przyjąć ją jako rzeczywiste prawo rozwoju twórczości artystycznej, gdyż odnajdywanie w dotychczasowej historii kina tego typu cyklicznych prawidłowości może więcej mówić o naszym aparacie poznawczym niż o badanym obiekcie. Zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że zaledwie 130 lat dotychczasowej historii kina w całości przypada na epokę nowoczesną, uniemożliwiając spojrzenie z odpowiedniego dystansu.

Niezależnie jednak od tego sceptycyzmu wierzę, że warto ćwiczyć się w tego typu historyczno-teoretycznych obserwacjach. Tym bardziej warto włączać w nie polskie kino, które wszakże również stanowi część „powszechnych dziejów filmu”. Miało i wciąż ma ono udział w modernistycznym paradygmacie, który stał się jedną z najważniejszych narracji porządkujących myślenie o medium, jego znaczeniu, celach i kierunkach rozwoju. Polscy twórcy we wszystkich tych procesach współuczestniczyli i współtworzyli je. Nawiązując raz jeszcze do widmontologicznej ramy dla tych rozważań, można zauważyć, że dziś opowieść o polskiej kinematografii tego okresu jest opowieścią o filmowych duchach – nie tylko tych pojawiających się na ekranie, będących świadectwem śmierci modernizmu, ale jednocześnie zwiastunem jego powrotu, znakiem niepochowania i niepodgodzenia z własnym zgonem. To przede wszystkim opowieść o duchach minionego kina, żyjących w dzisiejszych wspomnieniach, reinterpretacjach, odniesieniach i pozostałej po nich legendzie. Zostało ono zapamiętane jako okres „wielkiego kina artystycznego”, ale także jako tradycyjnej kinofilii, skupionej wokół zbiorowego doświadczenia kinowego, czasów świetności klubów dyskusyjnych, prasy filmowej oraz mającej „szlachetny urok” taśmy.

Wszystkie te doświadczenia w widmowej formie staramy się wskrzeszać również współcześnie, mając świadomość, że czasu nie da się cofnąć – nawet w kinie. Jedyne, co nam pozostało, to nawiedzające nas nieustannie duchy formacji, która odeszła, technologii,

której nie ma (bo nawet te filmy oglądamy dziś najczęściej w domu, pod postacią odnowionych kopii cyfrowych), stylu, który już nie jest modny. Wciąż są jednak wokół nas, pojawiają się czasem w tajemniczej nocnej godzinie, żeby z nami obcować, bądź też nawiedzają nowe pokolenia twórców, którzy odnoszą się do nich i inspirują nimi. Przypominają one także, że pytanie o to, czy skończył się modernizm, jest pośrednio pytaniem znacznie poważniejszym i o większym zasięgu: czy skończyła się nowoczesność? Pytanie to nie tylko przekracza możliwości tego studium, ale w ogóle musi jeszcze pozostać otwarte niczym zakończenie modernistycznego dzieła, w którym niepewność i lęk przed jednoznacznymi odpowiedziami mieszają się ze znamionującą mądrość niechęcią do pochopnych deklaracji.

Filmografia

(wybrane dzieła polskiego modernizmu)

Modernizm lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych

Bariera (1966, reż. Jerzy Skolimowski)
Dziura w ziemi (1970, reż. Andrzej Kondratiuk)
Gra (1968, reż. Jerzy Kawalerowicz)
Jak być kochaną (1962, reż. Wojciech Jerzy Has)
Matka Joanna od Aniołów (1960, reż. Jerzy Kawalerowicz)
Molo (1968, reż. Wojciech Solarz)
Naprawdę wczoraj (1963, reż. Jan Rybkowski)
Nikt nie woła (1960, reż. Kazimierz Kutz)
Ostatni dzień lata (1958, reż. Tadeusz Konwicki)
Pasażerka (1961/1963, reż. Andrzej Munk, Witold Lesiewicz)
Pociąg (1959, reż. Jerzy Kawalerowicz)
Ręce do góry (1967, reż. Jerzy Skolimowski)
Rękopis znaleziony w Saragossie (1964, reż. Wojciech Jerzy Has)
Rysopis (1964, reż. Jerzy Skolimowski)
Salto (1965, reż. Tadeusz Konwicki)
Sposób bycia (1965, reż. Jan Rybkowski)
Struktura kryształu (1969, reż. Krzysztof Zanussi)
Szyfry (1966, reż. Wojciech Jerzy Has)
Walkower (1965, reż. Jerzy Skolimowski)
Wszystko na sprzedaż (1968, reż. Andrzej Wajda)
Żywot Mateusza (1967, reż. Witold Leszczyński)

Późny modernizm

Czułe miejsca (1980, reż. Piotr Andrejew)
Diabeł (1972, reż. Andrzej Żuławski)
Dolina Issy (1982, reż. Tadeusz Konwicki)
Fort 13 (1983, reż. Grzegorz Królikiewicz)
Golem (1979, reż. Piotr Szulkin)
Iluminacja (1973, reż. Krzysztof Zanussi)
Jak daleko stąd, jak blisko (1971, reż. Tadeusz Konwicki)
Klejnot wolnego sumienia (1980, reż. Grzegorz Królikiewicz)
Klincz (1979, reż. Piotr Andrejew)
Kradzież (1976, reż. Piotr Andrejew)

- Lawa. Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza* (1989, reż. Tadeusz Konwicki)
- Na srebrnym globie* (1977, reż. Andrzej Żuławski)
- Na wylot* (1972, reż. Grzegorz Królikiewicz)
- Nieciekawa historia* (1982, reż. Wojciech Jerzy Has)
- Niezwyczajna podróż Baltazara Kobera* (1988, reż. Wojciech Jerzy Has)
- O-bi, o-ba, koniec cywilizacji* (1984, reż. Piotr Szulkin)
- Osobisty pamiętnik grzesznika... przez niego samego spisany* (1985, reż. Wojciech Jerzy Has)
- Pałac* (1980, reż. Tadeusz Junak)
- Piłat i inni* (1971, reż. Andrzej Wajda)
- Pismak* (1984, reż. Wojciech Jerzy Has)
- Przyspieszenie* (1984, reż. Zbigniew Rebzda)
- Rekolekcje* (1977, reż. Witold Leszczyński)
- Rewizja osobista* (1972, reż. Andrzej Kostenko, Witold Leszczyński)
- Rycerz* (1980, reż. Lech Majewski)
- Sanatorium pod Klepsydrą* (1973, reż. Wojciech Jerzy Has)
- Tańczący jastrząb* (1977, reż. Grzegorz Królikiewicz)
- Trzecia część nocy* (1971, reż. Andrzej Żuławski)
- Wesele* (1972, reż. Andrzej Wajda)
- Wieczne pretensje* (1974, reż. Grzegorz Królikiewicz)
- Zabicie ciotki* (1984, reż. Grzegorz Królikiewicz)
- Zofia* (1976, reż. Ryszard Czekala)

Modernizm w postmodernizmie

- Łabędzi śpiew* (1988, reż. Robert Gliński)
- Pożegnanie jesieni* (1990, reż. Mariusz Treliński)
- Ucieczka z kina „Wolność”* (1990, reż. Wojciech Marczewski)

Neomodernizm

- Baba Vanga* (2016, reż. Aleksandra Niemczyk)
- Biuro budowy pomnika* (2016, reż. Karolina Breguła)
- Huba* (2013, reż. Wilhelm Sasnal, Anna Sasnal)
- Las* (2009, reż. Piotr Dumala)
- Powrót giganta* (2016, reż. Artur Sikora)
- Słońce, to słońce mnie oślepiło* (2016, reż. Wilhelm Sasnal, Anna Sasnal)
- Wals* (2015, reż. Zbigniew Libera)
- Wołanie* (2014, reż. Marcin Dudziak)
- Z daleka widok jest piękny* (2011, reż. Wilhelm Sasnal, Anna Sasnal)

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty prezentowanej książki zostały oparte na poprawionych i zmodyfikowanych wersjach publikowanych wcześniej artykułów naukowych:

Otwarty projekt modernizmu. New Modernist Studies w perspektywie badań nad filmem, „Studia de Cultura” 2017, nr 9, s. 84–92.

Na manowcach przygody: esej filmowy i polskie kino lat 70., „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 95–105.

„Pan sądzi, że koniec bliski?”. *Późny modernizm, duchy kina i „Wesele” Andrzeja Wajdy*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 27, s. 139–150.

Pojedyncza nowoczesność: transnarodowy modernizm filmowy i filmowy system-świat, „Przezrocze” 2017, nr 6, s. 108–115.

Późny styl, czyli jak filmowy modernizm przeżywał swój własny koniec, „Pleograf” 2017, nr 4, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/nowy-kanon/10/pozny-styl-czyli-jak-filmowy-modernizm-przezywaj-swoj-wlasny-koniec/619>.

W obliczu końca. Apokaliptyczna wrażliwość Andrzeja Żuławskiego, „Pleograf” 2018, nr 3, <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/ironia/13/w-obliczu-konca-apokaliptyczna-wrazliwosc-andrzeja-zulawskiego/649>.

Widzenie peryferyjne: minimalizm polski, „Ekran” 2018, nr 1, s. 66–70.

Bibliografia

- Adamczak Marcin, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Adamczak Marcin, *Kapitały przemysłu filmowego. Hollywood, Europa, Chiny*, PWN, Warszawa 2019.
- Adamczak Marcin, *Loteria z zachętami. Jedna ustawa i cztery rozgrywki*, „Ekran” 2018, nr 6.
- Adamczak Marcin, *Nadzieje i złudzenia. Polskie wizje koprodukcji*, „Ekran” 2017, nr 1 (35).
- Adamczak Marcin, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych a społeczne istnienie filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Adamczak Marcin, *Poker czy msza? O festiwalu filmowym jako instytucji społecznej*, „Ekran” 2013, nr 3–4.
- Agamben Giorgio, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboliński, WAB, Warszawa 2010.
- Alter Robert, *The Apocalyptic Temper*, „Commentary” 1966, June.
- Andrejew Piotr, *Lekcje kaligrafii*, rozm. Piotr Marecki, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 82.
- Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture. Post-Millennial Perspectives on the End of the World*, eds. Monica Germana, Aris Mousoutzianis, Routledge, New York–London 2014.
- Barth John, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. Jacek Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6.
- Bazin André, *Death Every Afternoon*, trans. Mark A. Cohen, w: *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, ed. Ivone Margulies, Duke University Press, Durham–London 2003.
- Bazin André, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, WAiF, Warszawa 1963.
- Bereś Stanisław, *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Betz Mark, *Beyond the Subtitle. Remapping European Art Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2009.

- Biliński Paweł, „Kinematograf o sobie. Autotematyzm w polskim filmie fabularnym”, Uniwersytet Gdański, Instytut Badań nad Kulturą, Gdańsk 2018 [niepublikowana rozprawa doktorska].
- Blanton Charles Daniel, *Epic Negation: The Dialectical Poetics of Late Modernism*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Bobowski Sławomir, *O eseju filmowym. Na przykładzie „Iluminacji” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Film – krytyka i estetyka*, red. Jan Trzynałowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991.
- Bolecki Włodzimierz, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, „Teksty Drugie” 1993, nr 1.
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985.
- Bordwell David, *On the History of Film Style*, Irvington Way Press, Madison 2018.
- Bordwell David, *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*, w: Timothy Corrigan, Patricia White, Meta Mazaj, *Critical Visions in Film Theory. Classic and Contemporary Readings*, Bedforfs/St. Martin’s, Boston–New York 2011.
- Bordwell David, Steiger Janet, Thompson Kristin, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.
- Bull Malcolm, *Introduction: On Making Ends Meet*, w: *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, ed. Malcolm Bull, Wiley-Blackwell, Oxford 1995.
- Burch Noël, *In and Out of Synchrony*, Scholar Press, Aldershot 1991.
- Burch Noël, *Theory of Film Practice*, trans. Helen R. Lane, Princeton University Press, Princeton 1973.
- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, Universitas, Kraków 2005.
- Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, ed. Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1985.
- Cahiers du Cinéma. 1960–1968 New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, ed. Jim Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- Călinescu Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.
- Cameron Ian, *Second Wave. Newer than New Wave Names in World Cinema*, Praeger, New York 1970.
- Cavell Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, Ma–London 1979.

- Chabrol Claude, *Nie lubię mówić o nowej fali*, rozm. Krzysztof Zanussi, „Ekran” 1960, nr 23.
- Childs Peter, *Modernism*, Routledge, London–New York 2008.
- Chinitz David, „Jak stać się lustrem tej nowoczesności?” *Planetarność, periodyzacja i nowe studia modernistyczne*, przeł. Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44).
- Christie Ian, *Garden of Forking Paths: The Western Reception of Has’s “Sargossa Manuscript”*, „Comparative Criticism” 2003, Vol. 24.
- Ciesielska Adriana, *Teoria centrum–peryferii Immanuela Wallersteina i jej recepcja w archeologii*, „Folia Praehistorica Posnaniensia” 2016, t. 21.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz, *Nowe modernizmy. Mapa debat*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44).
- Cinema and the Invention of Modern Life*, eds. Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995.
- Cioran Emil, *Fitzgerald. Doświadczenie pascalskie pisania z Ameryki*, w: tenże, *Ćwiczenia z zachwytu*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Collins John Joseph, *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Mi–Cambridge 1998.
- Czaja Dariusz, *Figury końca. Przybliżenia*, w: *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa*, red. Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Dabert Dobrochna, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.
- Deleuze Gilles, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Derrida Jacques, *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, trans. John P. Leavey, „Oxford Literary Review” 1984, Vol. 6 (2).
- Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. Tomasz Załuski, PWN, Warszawa 2016.
- Dettmar Kevin, Watt Stephen, *Marketing Modernisms: Self-Promotion, Canonization, Rereading*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1996.
- Desser David, *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
- Diffrient David Scott, *Omnibus Films. Theorizing Transauthorial Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Eberhardt Konrad, *Sny sprzed potopu*, „Kino” 1973, nr 12.

- Eberhardt Konrad, *Sztuka myślącego obrazu*, w: Stanisław Janicki, *Polscy twórcy o sobie*, WAIIF, Warszawa 1962.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż, *Imię róży*, przeł. Adam Szymanowski, Kraków 2004.
- Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, przeł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Elsaesser Thomas, *Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe*, w: tenże, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- Elsaesser Thomas, *Stop/Motion*, w: *Between Stillness and Motion. Film, Photography and Algorithms*, ed. Eivind Rossaak, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.
- Essays on Essay Film*, eds. Nora M. Alter, Tomothy Corrigan, Columbia University Press, New York 2017.
- Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
- Eysteinnsson Astradur, *What's the Difference? Revisiting the Concept of Modernism and Avant-Garde*, w: *Europa! Europa?: The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, eds. Bru Sascha i in., De Gruyter, Berlin 2009.
- Fifield Peter, *Late Modernist Style in Samuel Beckett and Emmanuel Levinas*, Palgrave Macmillan, New York 2013.
- Fiut Aleksander, *Przekłeta pamięć*, „Teksty” 1973, nr 5.
- Flanagan Matthew, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, „16:9” 2008, nr 29.
- Fokkema Douwe, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. Halina Janaszek-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Ford Hamish, *Post-War Modernist Cinema and Philosophy. Confronting Negativity and Time*, Palgrave Macmillan, New York 2012.
- Ford Hamish, *The Return of 1960s Modernist Cinema*, „Studies in Australasian Cinema” 2011, No. 2.
- Frać Waldemar, *Kinowa transcendencja czasu*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 2 (24).
- Friedman Susan Stanford, *Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies*, „Modernism/Modernity” 2006, Vol. 13, No. 3.
- Friedman Susan Stanford, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, Columbia University Press, New York 2015.

- Friedman Susan Stanford, *Wędrowki po definicjach. Znaczenie terminów „nowoczesny”, „nowoczesność”, „modernizm”*, przeł. Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44).
- Fuksiewicz Jacek, *Czy potrzebna nam jest nowa fala?*, „Ekran” 1967, nr 49.
- Gaonkar Dilip Parameshwar, *On Alternative Modernities*, w: *Alternative Modernities*, ed. Dilip Parameshwar Gaonkar, Duke University Press, Durham 2001.
- Gazda Janusz, *Kompleks nowej fali*, „Ekran” 1968, nr 2.
- Genter Robert, *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.
- Gębicka Ewa, „*Obcinanie kantów*”, czyli polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat 60., w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. Tadeusz Miczka, Alina Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Gordorn Peter E., *The Artwork beyond Itself: Adorno, Beethoven, and Late Style*, w: *The Modernist Imagination. Intellectual History and Critical History*, eds. Warren Breckman i in., Berghahn Books, New York–Oxford 2009.
- Grauer Victor A., *Modernism/Postmodernism/Neomodernism*, „Downtown Review” 1981/1982, No. 1/2.
- Greenberg Clement, *Obrona modernizmu*, przeł. Grzegorz Dziamski, Maria Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Habermas Jürgen, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000.
- Hagener Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- Hardy Thomas, *Juda nieznany*, przeł. Ewa Kołaczkowska, Świat Książki, Warszawa 2010.
- Hassan Ihab, *Postmodernizm*, przeł. Urszula Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Hedling Erik, *Political Modernism and the Quest for Film Studies*, w: *Rethinking Modernism*, ed. Marianne Thormahlen, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Heidegger Martin, *Czas swiatoobrazu*, przeł. Krzysztof Wolicki, w: tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015.

- Holloway David, *The Late Modernism of Cormac McCarthy*, Greenwood Press, Westport 2002.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Howe Irving, *The Decline of the New*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1970.
- Huyssen Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1986.
- Huyssen Andreas, *Introduction: Modernism After Postmodernity*, „New German Critique” 2006, Vol. 33, No. 3.
- Isaak Jo Anna, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Text*, UMI Research Press, Ann Arbor 1986.
- Jackiewicz Aleksander, *Nasza „nowa fala”*, „Film” 1964, nr 19.
- Jaffe Aaron, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Jaffe Ira, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, New York 2014.
- Jagielski Sebastian, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Universitas, Kraków 2013.
- Jakubowska Małgorzata, *Kryształy czasu. Kino Wojciecha J. Hasa*, PWSFTViT, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2013.
- Jakubowska Małgorzata, *Laboratorium czasu. „Sanatorium pod Klepsydrą” Wojciecha Jerzego Hasa*, PWSFTViT, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2010.
- Jakubowska Małgorzata, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003.
- Jameson Fredric, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Verso, London–New York 2002.
- Jameson Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1997.
- Janicki Stefan, *Poza kadrem. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, „Kino” 1973, nr 4.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.
- Jencks Charles, *Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions*, „Chicago Review” 1987, Vol. 35, No. 4.
- Jencks Charles, *The New Moderns From Late to Neo-Modernism*, Rizzoli, New York 1990.
- Jopkiewicz Tomasz, *Najważniejsze to krzycheć. Niespodziewany triumf moderny*, „Film” 1991, nr 23.

- Kałużyński Zygmunt, *Czy Polska ma nową falę?*, „Polityka” 1965, nr 51.
- Kałużyński Zygmunt, *Nowa fala w polskim kinie?*, „Kino” 1966, nr 4.
- Kaniecki Przemysław, *Wniebowstąpienia Konwickiego*, Sub Lupa, Warszawa 2013.
- Kermode Frank, *Modernisms*, w: tenże, *Continuities*, Routledge, New York 2015.
- Kermode Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York 2000.
- Kermode Frank, *Znaczenie końca*, przeł. Olga Kubińska, Wojciech Kubiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010.
- Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Universitas, Kraków 2017.
- Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005.
- Kletowski Piotr, *Najważniejsze to kochać. O filmowej twórczości Andrzeja Żuławskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 46.
- Konwicki Tadeusz, *Kalendarz i klepsydra*, Agora, Warszawa 2010.
- Konwicki Tadeusz, *Nic albo nic*, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Konwicki Tadeusz, *Powiniennem zadebiutować na nowo*, rozm. Konrad Eberhardt, „Kino” 1972, nr 4.
- Kosińska Karolina, *Brytyjczycy o Polakach, czyli jak pisano o polskim kinie w brytyjskim piśmie „Sight & Sound” w latach 50. i 60.*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 95.
- Kovács András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago–London 2007.
- Kovács András Bálint, *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, Wallflower Press, London–New York 2013.
- Kronfeld Chana, *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, University of California Press, Berkeley 1996.
- Królikiewicz Grzegorz, *Off, czyli hipnoza kina*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury oraz Łódzki Dom Kultury, Warszawa–Łódź 1992.
- Królikiewicz Grzegorz, *Pracuję dla przyszłości*, rozm. Piotr Kletowski, Piotr Szulkin, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.
- Koschany Rafał, *Film – znikanie – interpretacja*, „Fragile” 2014, nr 3.
- Lawder Standish D., *The Cubist Cinema*, New York University Press, New York 1975.
- Lebecka Magdalena, *Lech Majewski*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2010.
- Ledóchowski Aleksander, *Czas zatrzy, czas odkupienia*, „Kino” 1971, nr 6.

- Ledóchowski Aleksander, *Dwie godziny jazdy. Rozmowa z Andrzejem Żuławskim*, „Film na Świecie” 1986, nr 334–335.
- Leeder Murray, *Introduction*, w: *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, ed. Murray Leeder, Bloomsbury Academic, New York–London 2015.
- Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Loska Krzysztof, *Kino jako broń. Art Theatre Guild i japońskie kino niezależne*, „Ekrany” 2019, nr 3–4.
- Loska Krzysztof, *Transnational Turn in Film Studies*, „TransMissions: The Journal of Film and Media Studies” 2016, Vol. 1, No. 2.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2008.
- Lubelski Tadeusz, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012.
- Lubelski Tadeusz, *Nowa Fala po pół wieku*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85.
- Lubelski Tadeusz, *Święto pojednania. Raz jeszcze o „Jak daleko stąd, jak blisko”*, w: *Kino według Alicji*, red. Wiesław Godzic, Tadeusz Lubelski, Universitas, Kraków 1995.
- Lubelski Tadeusz, *Wajda*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.
- Lucie-Smith Edward, *Art in the Seventies*, Cornell University Press, Ithaca 1980.
- Majmurek Jakub, Ronduda Łukasz, *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Mao Douglas, Walkowitz Rebecca, *Nowe studia modernistyczne*, przeł. Andrzej Kęsiak, Maria Kęsiak, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24 (44).
- Maron Marcin, *Dramat czasu, dramat wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*, Universitas, Kraków 2010.
- Marszałek Rafał, *Historia filmu polskiego*, t. 6, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994.
- Marzec Andrzej, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- McCabe Susan, *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Miczka Tadeusz, *Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.

- Miller Tyrus, *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*, University of California Press, Berkeley 1999.
- Momro Jakub, *Widmologię nowoczesności*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2014.
- Morawski Stefan, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino” 1991, nr 2.
- Morawski Stefan, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino” 1991, nr 3.
- Moretti Franco, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. Przemysław Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- Morrison Mark S., *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905–1920*, University of Wisconsin Press, Madison 2001.
- Morstin-Popławska Agnieszka, „*Coniunctio oppositorum*”. *O celu wędrówki w głąb „Trzeciej części nocy”*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57–58.
- Mruklik Barbara, *Zespoły Realizatorów filmowych. Jakże są, jakże będą*, „Kino” 1966, nr 2.
- Mulvey Laura, *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006.
- Neale Steve, *Art Cinema as Institution*, „Screen” 1981, Vol. 22, Issue 1.
- Nichols Peter, *Modernising Modernism: From Pound to Oppen*, „Critical Quarterly” 2002, No. 2.
- Nowakowski Jacek, *Od teatru okrucieństwa do Grand Guignolu. Śmierć w kinie Andrzeja Żuławskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Nowell-Smith Geoffrey, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, Bloomsbury, New York 2013.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, „*Szkoła*” czy autorzy? *Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu*, w: „*Szkoła polska*” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Barbara Stolarska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1998.
- Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Nycz Ryszard, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4 (76).
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2004.
- Orr John, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge 1993.
- Owczarek Małgorzata, *Spazmy i wibracje. Rzecz o „Diable” Andrzeja Żuławskiego*, „Powiększenie” 1987, nr 3/4 (27/28).
- Oxford Dictionary of Global Modernisms*, eds. Mark Wollaeger, Matt Eatough, Oxford University Press, Oxford 2012.

- Perez Gilberto, *The Material Ghost. Films and their Medium*, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1998.
- Perloff Marjorie, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, przeł. Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kacper Bartzak, Universitas, Kraków 2012.
- Petit Chris, *Wnętrza. Postkino i kino utracone*, przeł. Miłosz Stelmach, „Ekran” 2014, nr 2.
- Pękała Teresa, *Moda i wieczność modernizmu*, w: *Powrót modernizmu?*, red. Teresa Pękała, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.
- Pisarzewski Łukasz, *W poszukiwaniu „opus magnum”. Jak oglądać „Na srebrnym globie” Andrzeja Żuławskiego?*, „Kwartalnik Filmowy” 2012, nr 77–78.
- Polish Cinema in a Transnational Context*, eds. Ewa Mazierska, Michael Goddard, University of Rochester Press, Rochester 2014.
- Polska nowa fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Łukasz Ronduda, Barbara Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
- Przyłipiak Mirosław, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, GWP, Sopot 2016.
- Rachwałd Tomasz, *Rita Hayworth na traktorze. Socrealizm i kino popularne*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2018.
- Raport o stanie polskiego filmoznawstwa*, oprac. Tadeusz Lubelski, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Riceur Paul, *Czas i opowieść*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, WUJ, Kraków 2008.
- Riceur Paul, *Kryzys – zjawisko swoiście nowoczesne?*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. Krzysztof Michalski, Res Publica, Warszawa 1990.
- Rosenberg Harold, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959.
- Russel Catherine, *Narrative. Mortality. Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1995.
- Rutkowska Teresa, *Postmodernizm i film*, „Konteksty” 1992, nr 3–4.
- Said Edward W., *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Pantheon, New York 2006.

- Said Edward W., *Traveling Theory*, w: tenże, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge 1983.
- Scroggins Mark, *Intricate Thicket: Reading Late Modernist Poetries*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 2015.
- Sebestyen Gyula, *New Architecture and Technology*, Architectural Press, Oxford 2003.
- Shail Andrew, *The Cinema and the Origins of Literary Modernism*, Routledge, New York–London 2012.
- Siska William C., *Modernism in the Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*, Arno Press, New York 1980.
- Sklar Robert, *Film. An International History of Medium*, Harry H. Abrams, Inc. Publishers, New York 1993.
- Slow Cinema*, eds. Thiago de Luca, Nuno B. Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
- Słonimski Antoni, *Wesele*, „Tygodnik Powszechny” 1973, 25 lutego.
- Song Hwee Lim, Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, University of Hawaii Press, Honolulu 2014.
- Sontag Susan, *Katastroficzna wyobraźnia*, „Film na Świecie”, przeł. Ewa Kubarska 1978, nr 7–8.
- Spender Stephen, *The Struggle of the Modern*, Hamilton, London 1963.
- Stam Robert, *Reflexivity in Film and Literature. From “Don Quixote” to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992.
- Stanisławski Krzysztof, *Diabły i kobiety. Uwagi o twórczości filmowej Andrzeja Żuławskiego*, „Powiększenie” 1987, nr 3/4 (27/28).
- Stelmach Miłosz, *Miłość jest na dnie wszystkiego. Melodramat egzystencjalny*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 89–90.
- Syska Rafał, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Wyd. Avalon, Kraków 2014.
- Syska Rafał, *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, „Ekran” 2012, nr 1–2.
- Szaniawski Jeremi, *The Cinema of Alexander Sokurov: Figures of Paradox*, Wallflower Press/Columbia University Press, New York 2014.
- Szeligowska Natalia, *Guy Maddin i duchy minionego kina*, „Ekran” 2015, nr 6.
- Szendy Peter, *Apocalypse-Cinema. 2012 and Other Ends of the World*, trans. Will Bishop, Fordham University Press, New York 2015.
- Szulkin Piotr, *Życiopis*, rozm. Piotr Kletowski, Piotr Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.
- Szymański Karol, *Tarkowski i Proust. „Zwierciadło” i „W poszukiwaniu straconego czasu” – co innego, a przecież jedno i to samo*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86.

- Talarczyk-Gubała Monika, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.
- Tarkowski Andriej, *Czas utrwalony*, przeł. Seweryn Kuśmierczyk, Świat Literacki, Izabelin 2007.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i in., PWN, Warszawa 2001.
- The Arts in the 1970s. Cultural Closure?*, ed. Bart Moore-Gilbert, Routledge, London–New York 1994.
- The Cinema of Alexander Sokurov*, eds. Birgit Beumers, Nancy Condee, I. B. Tauris, London–New York 2011.
- The Oxford Handbook of Modernisms*, eds. Peter Brooker i in., Oxford University Press, Oxford 2011.
- The Idea of the Modern*, ed. Irving Howe, Horizon Press, New York 1967.
- Trotter David, *Cinema and Modernism*, Blackwell Publishing, Oxford 2007.
- Turim Maureen, *Modernizm i postmodernizm w kinie*, przeł. Justyna Niedzielska, „Film na Świecie” 2000, nr 401.
- Turvey Malcolm, *Introduction*, w: *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, eds. Robert Allen, Malcolm Turvey, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- Tweedie James, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*, Oxford University Press, New York 2013.
- Valck Marijke de, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- W poszukiwaniu polskiej nowej fali*, red. Margarete Wach, Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2017.
- Wajda Andrzej, *Zaklinacz duchów*, rozm. Jacek Żakowski, „Film” 2007, nr 9.
- Walkowitz Rebecca, *Cosmopolitan Style. Modernism Beyond the Nation*, Columbia University Press, New York 2006.
- Wallerstein Immanuel, *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. Katarzyna Gawlicz, Marcin Starnawski, Dialog, Warszawa 2007.
- Warwick Research Collective, *Combined and Uneven Development. Toward a New Theory of World-Literature*, Liverpool University Press, Liverpool 2015.
- Wasson Haidee, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2005.
- Werkgruppe Graz 1959–1989: Architecture at the Turn of Late Modernism: Eugen Gross, Friedrich Groß-Rannsbach, Werner Hollomey, Hermann Pichler*, eds. Eva Guttman, Gabriele Kaiser, Park Books, Zürich 2013.
- Werner Andrzej, *Polpostmodernizm*, „Kino” 1992, nr 5.

- Willemsen Paul, *An Avant-Garde for the 1990s*, w: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, ed. Paul Willemsen, Indiana University Press and British Film Institute, Bloomington–London 1994.
- Wojciechowski Piotr, *Nieznośna lepkość postmodernizmu*, „Film” 1993, nr 34.
- Wollen Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, BFI, London 1998.
- Wood Michael, *Modernism and Film*, w: *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael Levenson, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Woodland Malcolm, *Wallace Stevens and the Apocalyptic Mode*, University of Iowa Press, Iowa City 2005.
- World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. Natasa Đurovičová, Kathleen Newman, Routledge, New York–London 2010.
- Zalewski Andrzej, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- Zanussi Krzysztof, *Dobre kobiety*, „Ekran” 1960, nr 16.
- Żelasko Justyna, *Przygoda w pociągu. Początki polskiego modernizmu filmowego (Has, Kawalerowicz, Konwicki, Kutz, Munk)*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015.
- Żuławski Andrzej, *Apokalipsa, apokalipsa*, „Kino” 1968, nr 2.
- Żuławski Andrzej, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, rozm. Piotr Kletowski, Piotr Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Źródła internetowe

- Bayraktari Armando, Durand André, Norwood-Witts Scott, *Neomodern Manifesto. Paintings, quadri, tabelaux*, <https://www.durand-gallery.com/pages/manifesto> (dostęp: 30.12.2018).
- Kuc Kamila, *Odkrywanie swoistości medium. Pierwsze polskie roszczenia filmu do miana sztuki*, przeł. Małgorzata Szubartowska, <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/odkrywanie-swoistosci-medium-pierwsze-polskie-roszczenia-filmu-do-miana-sztuki/599> (dostęp: 22.03.2018).
- Shaviro Steven, *Slow Cinema Vs Fast Films*, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (dostęp: 30.12.2018).
- Świętochowska Grażyna, *The Way Deleuze doesn't Remember the Eastern-European Cinema: Two Examples of Time-Image*, <https://www.academia>.

- edu/14746141/The_way_Deleuze_doesn_t_remember_the_Eastern-European_cinema_two_examples_of_Time-Image (dostęp: 27.01.2019).
- Zajac Bartosz, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzc-pdf.pdf> (dostęp: 17.08.2018).

Summary

The main goal of this book is to define and operationalize a category of late modernism in relation to Polish cinema, as seen in works of Tadeusz Konwicki, Wojciech Jerzy Has, Andrzej Żuławski, Grzegorz Królikiewicz, and others. In the course of my analysis I point to the most important textual and extratextual characteristics of this broad cultural and artistic paradigm and its particular examples in Polish cinema of the 70s and 80s.

A conceivably inclusive and interdisciplinary understanding of modernism serves as a point of departure for this book, allowing me to include not only the most important theoretical and historical works on cinematic modernism but also rich traditions of other branches of the humanities – especially philosophy, literature and art history, where the term in question is most frequently defined in relations to the ideas of modernity, medium specificity, subjectivity and self-reflexivity. I'm also drawing extensively on the so-called New Modernism Studies, which postulate departure from the canonical, narrow understanding of modernism, limited both temporarily (to the first half of the 20th century) and spatially (to Western Europe and North America). Instead, its proponents argue for the conception of global (or planetary) modernism, encompassing various local incarnations of modernist aesthetics and poetics as an “expressive dimension of modernity” (Susan Friedman) within “one but uneven world-system” (Franco Moretti).

All those categories can be successfully introduced to the description of post-war art cinema that created its own specific form of high modernism during the 50s and 60s. Polish cinema might be seen as a great example of locally charged reaction to this global movement, encapsulating a cinematic experience of post-war modernity in the Eastern Bloc. It developed since the late 50s, and in the 70s entered into what I call a late or decadent phase, which is of particular interest in this book. I examine selected works belonging to Polish late modern cinema, made mostly between 1971 and 1984. They highlight subjectivity, self-reflexivity and a drive toward formalism, employing a highly authorial, idiosyncratic presence of the maker and non-classical narrative patterns (very often essayistic, non-linear, open) or the idea of the time-image, as defined by Gilles Deleuze.

Accordingly to the aims presented above, I decided to divide this book into two main parts. The former, titled *What is (cinematic) Modernism?*, deals with various ways and levels of defining modernism. Trying to encapsulate complexity and the broad scope of this paradigm, I proceed from the general to more specific issues, starting with philosophical and historical ideas of modernity, then tackling the artistic dimensions of modernism and only then exploring its cinematic incarnation (Chapter 1 – *Cinematic modernism – reconfiguration*). In the second chapter I supplement this description with the social and economic aspect of artistic film production, distribution and reception (Chapter 2 – *Modernism as an institution*). Thanks to this broad approach I can sketch the general outlines of Polish modernist cinema, since its inception in the late 50s (Chapter 3 – *Local tradition of the New – Polish modernist cinema*).

The latter, somewhat larger part is devoted to the more specific instances and features of late modernist cinema of 70s and 80s. In it I'm identifying the most important elements distinguishing this very multifaceted and internally diversified phenomenon as well as theoretical and philosophical questions generated by it. My focus revolves around the fundamental idea of lateness and late style (Chapter 4 – *Late style, or how modernism experienced its own end?*), common narrative devices and frequently accommodated conventions (Chapter 5 – *Formulas of late modernism*), particular eschatological discourse, expressing a deeply entrenched, although usually unconscious sense of decline of cinematic modernism (Chapter 6 – *Facing the end – cinema as eschatology of the modern*) and finally the temporal aspect of the late-modern works, treated both as a trope and a defining dimension of medium (Chapter 7 – *Modernist time is out of joint*). This part is accompanied by epilogue, in which I approach a question of durability of the modernist paradigm in contemporary cinema in the light of subsequent categories of postmodernism and neomodernism (Epilogue – *Modernism after modernity?*).

Indeks osób

A

Abercrombie Nicolas 84, 398
Abrams Harry H. 167
Abuładze Tengiz 250
Adamczak Marcin 14, 34, 94–95,
98–99, 101, 105, 123–124, 129,
160, 368
Adorno Theodor W. 37, 43, 55, 64,
89, 197–198, 200–201
Agamben Giorgio 248, 255
Akerman Chantal 87, 108, 381
Alea Tomás Gutiérrez 123
Allen Robert 60
Allen Woody 378
Alonso Lisandro 385
Alter Maria P. 218
Alter Nora M. 217
Alter Robert 274
Anderson Perry 32
Anderson Wes 399
Andersson Roy 391
Andrejew Piotr 156, 188, 232–233,
235, 256–257, 259, 261, 265,
305, 308
Andrew Dudley 74, 109–110, 126,
128, 165, 184
Angelopoulos Theodoros 48, 86–
–87, 128
Antczak Jerzy 249
Antonioni Michelangelo 24–25, 45,
66, 79, 88, 105, 123, 146, 154,

164, 172, 176–178, 186, 291,
356, 381

Arnheim Rudolf 68
Astruc Alexandre 79, 212, 262–263

B

Bajon Filip 256, 265
Barański Andrzej 256
Bareja Stanisław 162
Barry Iris 102
Bartczak Kacper 193
Barth John 372
Barthes Roland 82, 104, 290
Bartók Béla 255
Baudelaire Charles Pierre 55, 367
Baudrillard Jean 273
Bayraktari Armando 383
Bazin André 75, 103, 173, 217,
290–291, 321, 330–331
Beckett Samuel 31, 192, 201, 267,
272
Beethoven Ludwig van 197
Beksiński Zdzisław 278
Bellocchio Marco 166
Bendyk Edwin 151
Benjamin Walter 68, 367
Bereś Stanisław 214, 318
Bergman Ingmar 45, 105–106, 108,
116, 166–167, 172–173, 186, 239
Bergson Henri 58, 335, 348–350,
358, 363, 366

- Bernhard Thomas 289
 Bertolucci Bernard 117, 166, 178,
 186
 Betz Mark 118
 Beumers Birgit 395
 Biliński Paweł 237
 Bishop Will 276
 Blanton Charles Daniel 192
 Bobowski Sławomir 212
 Bódy Gábor 161
 Bolecki Włodzimierz 374
 Bordwell David 69, 71–72, 75, 77,
 81, 83–84, 86, 167
 Borges Jorge Luis 374
 Borowczyk Walerian 249
 Bourdieu Pierre 94–96, 105, 157
 Bradbury Malcolm 43
 Braque Georges 60
 Braunek Małgorzata 235
 Bravo Paweł 61
 Breckman Warren 197
 Breguła Karolina 386, 389, 391
 Bresson Robert 79, 88, 167, 172,
 186–187, 381
 Brooker Peter 73
 Brooks Mel 373
 Bruszewski Wojciech 257, 264
 Buczkowski Leonard 162
 Bułhakow Michaił 378
 Bull Malcolm 291
 Buñuel Louis 76, 173, 178, 208,
 286, 374
 Burch Noël 69, 82–83, 140
 Bürger Peter 263
- C**
 Caballer Sergio 395
 Călinescu Matei 50–52, 63–66, 114,
 263–264, 375
 Cameron Ian 166–167
- Camus Albert 133
 Carné Marcela 354
 Cavell Stanley 275
 Cervantes Miguel 59
 Chabrol Claude 171–172
 Charney Leo 44
 Chęciński Sylwester 262
 Childs Peter 71
 Chinitz David 116
 Chmielewski Tadeusz 262
 Christie Ian 175
 Chucyjew Marlen 123, 178
 Ciesielska Adriana 125
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 32–33,
 37, 116, 193
 Cioran Émile 303
 Clair René 80
 Clouzot Henri-Georges 173
 Coen, bracia 373
 Cohen Mark A. 291
 Collins John Joseph 274
 Comolli Jean-Louis 166
 Condee Nancy 395
 Coppola Francis Ford 186
 Corrigan Timothy 167, 217
 Cybulski Zbigniew 154
 Czaja Dariusz 268, 272–273, 296,
 310–311
 Czapliński Przemysław 24, 120
 Czekala Ryszard 188, 228, 237, 292,
 302
 Czuchraj Grigorij 136
 Czyżewski Stefan 218
- D**
 Dabert Dobrochna 258
 Dalí Salvador 48, 72
 Darwin Charles 52
 Deleuze Gilles 60, 89, 134, 295,
 330, 346–352, 354–365, 421

Delluc Louis 71
 Denis Maurice 71
 Derrida Jacques 313, 321, 326–327
 Desser David 111
 Dettmar Kevin 92
 Diaz Lav 381, 394
 Diffrient David Scott 118
 Doane Mary Ann 330
 Domarchi Jean 78
 Donald James 72–73
 Donne John 11
 Dowżenko Ołeksandr 354
 Dreyer Theodore Carl 78, 167, 337
 Duchamp Marcel 72
 Dudziak Marcin 386–387, 389
 Dumala Piotr 386, 389–390
 Dumont Bruno 381, 395
 Durand André 393
 Ďurovičová Natasa 74, 107, 110,
 165
 Dwornik Zofia 157
 Dziamski Grzegorz 52
 Dziworski Bogdan 149, 188, 218,
 264–265

E

Eatough Matt 64
 Eberhardt Konrad 139, 141–142,
 145, 164, 223, 225, 279–280,
 304
 Eco Umberto 61, 375
 Edison Thomas 49
 Eisenstein Siergiej 68, 74, 78
 Eliot Stearns Thomas 45, 62, 199
 Elseasser Thomas 169, 384
 Epstein Jean 68, 71, 295, 330, 354
 Esquenazi Jean-Pierre 96
 Eustache Jean 148
 Eysteinnsson Astradur 43, 263

F

Fábri Zoltán 136
 Falk Feliks 259
 Fassbinder Rainer Werner 88, 146,
 178, 186, 374
 Faulkner William 60
 Fellini Federico 79, 172, 186, 208,
 220, 237, 250, 374, 377
 Fifield Peter 201
 Fiodorow Mikołaj 52
 Fitzgerald Francis Scott 303
 Fiut Aleksander 245
 Flanagan Matthew 382
 Fokkema Douwe 372
 Ford Aleksander 138
 Ford Hamish 88–89, 356–357, 386
 Ford John 74
 Frąc Waldemar 330–331, 342
 Franju Georges 171
 Frankiewicz Małgorzata 335
 Friedman Susan Stanford 9, 32–33,
 40–43, 66, 107, 116–117, 121–
 –122, 134–135, 150–151, 165,
 175, 421
 Fuksiewicz Jacek 147

G

Gaonkar Dilip Parameshwar 115
 Gawlicz Katarzyna 121
 Gazda Janusz 147
 Gębicka Ewa 160, 172
 Geissendrofer Hans W. 247
 Genter Robert 193
 Germana Monica 274
 Giddens Anthony 43
 Gierek Edward 153
 Gilliatt Penelope 167
 Gliński Robert 377–378
 Godard Jean-Luc 87–88, 105, 114,
 117, 131, 140, 146, 171, 178,

187, 212, 234, 239, 290, 297,
304, 374
 Goddard Michael 13, 167, 257
 Godzic Wiesław 295
 Gombrowicz Witold 132, 374
 Gomułka Władysław 135
 Gordon Peter E. 197, 200–201
 Goscilo Helena 170
 Gramsci Antonio 183
 Grandrieux Philippe 390
 Grauer Victor A. 383
 Greenaway Peter 372, 379
 Greenberg Clement 37, 43, 52–
53, 63
 Gregoretti Ugo 171
 Gross Eugen 193
 Groß-Rannsbach Friedrich 193
 Grotowski Jerzy 278
 Groulx Gilles 167
 Gruszczyński Marcin 57
 Gruza Jerzy 261
 Grzegorzek Mariusz 370
 Guerra Ruy 166
 Guttmann Eva 193
 Gwóźdź Andrzej 79, 147, 213, 263

H

Habermas Jürgen 37–38, 50–51, 53,
56–58, 328, 398
 Hagener Malte 93
 Haines Fred 247
 Hames Peter 170
 Haneke Michael 370
 Hansen Miriam Bratu 44–45, 137
 Hardy Thomas 199
 Has Wojciech Jerzy 15, 17, 27, 87,
134, 141, 146–147, 150, 161,
164, 170, 172, 175, 189, 191,
198, 203–205, 209, 221, 225–
227, 244–245, 247, 258, 277,

279–280, 282–283, 285, 302,
312, 314, 319–320, 329, 335,
338–343, 346–347, 353, 356,
361, 369, 374, 421
 Hassan Ihab 372
 Hedling Erik 104
 Hegel George Wilhelm Friedrich 52
 Heidegger Martin 335, 349
 Hemingway Ernest 12
 Hesse Hermann 175, 247
 Hillier Jim 78, 140, 166
 Hitchcock Alfred 352, 390
 Hoffman Jerzy 248
 Hollomey Werner 193
 Holloway David 36, 193
 Holoubek Gustaw 243
 Hondo Med 129
 Hopkins John 41, 263, 322
 Horikawa Hiromichi 171
 Horkhaimer Max 64
 Howe Irving 35, 54, 59, 62–63, 187,
191, 311, 385
 Huillet Daniele 250
 Hullot-Kentor Robert 200
 Husserl Edmund 335
 Huyssen Andreas 38–39, 64–65, 92,
106, 373, 383

I

Idziak Sławomir 261
 Ilienکو Jurij 250
 Irzykowski Karol 31–32, 132, 247,
313
 Isaak Jo Anna 86
 Ishihara Shintarō 171
 Iwaszkiewicz Jarosław 145

J

Jackiewicz Aleksander 147
 Jaffe Aaron 92

- Jagielski Sebastian 12–13, 174, 223,
225–226, 249, 259–260, 316
- Jahoda Mieczysław 157, 240
- Jakubowska Małgorzata 203, 280,
342, 346–347, 351, 354, 363–
–364
- Jameson Fredric 53–55, 57, 62–63,
70, 107, 119–120, 147, 192–
–193, 399
- Janaszek-Ivaničková Halina 372
- Jancsó Miklós 45, 166, 174, 208,
251, 381
- Janicki Stanisław 139
- Janicki Stefan 235
- Janion Maria 282, 302, 316–317, 323
- Jarman Derek 372, 379
- Jencks Charles 193
- Jodorowsky Alejander 175
- Jopkiewicz Tomasz 309
- Jorge Nuno B. 382
- Joyce James 62, 66, 72, 187, 199, 247
- Junak Tadeusz 226
- K**
- Kafka Franz 231, 279
- Kaiser Gabriele 193
- Kałużyński Zygmunt 147
- Kamler Piotr 348
- Kandinsky Wassily 72
- Kaniecki Przemysław 317–318
- Kaniewska Maria 138
- Kantor Tadeusz 278
- Kast Pierre 100
- Kawalerowicz Jerzy 17, 123, 134,
136, 141–143, 145–146, 150,
152–154, 157, 163, 170–171,
176–177, 183, 188–189, 257,
265, 282, 353
- Keaton Buster 59
- Kędzierski Grzegorz 341
- Kehr Dave 217
- Kermode Frank 37, 56, 268–269,
271, 275, 288–289, 291, 296–
–297, 307, 309, 311, 330, 332–
–333, 336, 338, 398
- Kęsiak Andrzej 38, 92
- Kęsiak Maria 38, 92
- Kiarostami Abbas 381, 395
- Kierkegaard Søren 289
- Kieślowski Krzysztof 256, 259–261,
313, 370
- Kita-Huber Jadwiga 263
- Kletowski Piotr 148, 235, 256, 288
- Kłoczowski Jan Maria 303
- Kluge Alexander 178, 213, 219
- Kołaczkowska Ewa 199
- Kołąkowski Leszek 363
- Komorowska Maja 316
- Kondratiuk Andrzej 152, 178, 262
- Konwicki Tadeusz 15, 17, 27, 131,
134, 140–141, 146–148, 150,
157, 162, 170–171, 175–176,
178, 189, 191, 208, 214, 216,
220, 227, 240, 242–245, 247,
258, 266–267, 272, 277–278,
282, 295–296, 300, 302, 312–
–314, 316–319, 337, 339, 343,
357, 361, 369, 374, 386
- Kornatowska Maria 279–280, 342
- Koschany Rafał 321–322
- Kosińska Karolina 170–171, 174
- Kossak Jerzy 223
- Kostenko Andrzej 151, 216, 232,
292
- Kotkowski Andrzej 247, 313
- Kovács András Bálint 9, 69–70, 73,
80–81, 89, 93, 103, 105, 108,
134, 142, 149, 152–153, 185,
211–212, 220–221, 234, 236,
250–253, 263, 295–296, 320,

- 352, 357–358, 360, 365, 376,
381–382, 395
- Kracauer Siegfried 75
- Krauze Antoni 226
- Królikiewicz Grzegorz 15, 18, 27,
148, 188, 190–191, 209, 217–
–218, 229, 231, 235, 244, 255,
257, 259–261, 265–266, 296,
302, 314, 338, 343, 345, 356,
421
- Kronfeld Chana 36
- Kubarska Ewa 304
- Kubińska Olga 268
- Kubiński Wojciech 268
- Kuc Kamila 72
- Kurek Jalu 132
- Kurosawa Akira 173
- Kuśmierczyk Seweryn 330
- Kutz Kazimierz 17, 134, 146, 164,
189
- Kwiatkowska Barbara 154
- L**
- Lane Helen R. 82
- Langlois Henri 102
- Lash Scott 84, 398
- Laskowski Jan 157
- Latałło Stanisław 214
- Latour Bruno 34
- Lawder Standish D. 72
- Leaud Jean-Pierre 117
- Leavey John P. 326
- Lebecka Magdalena 253
- Ledóchowski Aleksander 258, 312
- Leeder Murray 321, 325
- Léger Fernand 72, 104
- Leigh Mike 399
- Lenartowicz Stanisław 141, 164
- Lenica Jan 247
- Leszczyc Andrzej 208
- Leszczyński Witold 147, 151, 156,
188, 216, 221, 232, 238, 292,
343
- Levenson Michael 68
- Levinas Emmanuel 201
- Lewicki Arkadiusz 372–373
- Libera Zbigniew 386, 389
- Lipman Jerzy 157
- Lochen Erik 114
- Longhurst Brian 84, 398
- Losey Joseph 327
- Loska Krzysztof 107, 170
- Lubelski Tadeusz 17, 24–25, 79–
–80, 84, 96, 136, 147–148, 162,
173, 213–214, 218, 223, 231,
247, 263, 265, 278, 283, 292,
295, 316
- Luca Thiago de 382
- Lucie-Smith Edward 185
- Lumière, bracia, twórcy
kinematografu 49, 109, 325
- Lynch David 379
- Lytard Jean-François 200, 273,
373–374, 399
- Ł**
- Łapicki Andrzej 214
- Łopuszański Konstantin 305
- Łotman Jurij 296–297
- Łoziński Marcel 256
- Łukasiewicz Małgorzata 38, 57, 64,
311
- M**
- Maddin Guy 324–325
- Madej Alina 160
- Majewski Janusz 265, 283
- Majewski Lech 188, 244, 252–253
- Majewski Tomasz 39, 137, 383, 386
- Majmurek Jakub 390

- Makavejev Dušan 128, 166, 213, 244
 Malisz Magdalena 220, 235, 245, 278
 Malraux André 75
 Mambéty Djibril Diop 123, 129
 Mann Thomas 194–195, 246
 Mao Douglas 38, 41, 92, 106, 116
 Marczewski Wojciech 156, 378
 Marecki Piotr 148, 235, 256
 Margański Janusz 65, 295, 350
 Margulies Ivone 291
 Marker Chris 217
 Markowski Michał Paweł 33, 373, 375
 Marks Karol 52, 326
 Maron Marcin 203, 244–245, 285, 335, 338, 342–343
 Marszałek Rafał 256, 300
 Mary Philippe 96
 Marzec Andrzej 273, 310, 326–327, 335, 379, 397
 Matuszewski Bolesław 79, 263, 330
 Mauriac Claude 291
 Mazaj Meta 167
 Mazierska Ewa 13, 151–152, 167, 257
 McCabe Susan 72
 McCarthy Cormac 36, 193
 McFarlane James 43
 McGowan Todd 330
 McHale Brian 33, 375
 Michałek Bolesław 173, 290
 Michalski Krzysztof 311
 Michelson Annette 60
 Mickiewicz Adam 191, 208, 216, 218, 227, 316–317, 369
 Miczka Tadeusz 160, 372
 Mignolo Walter D. 117
 Miller Tyrus 192
 Miłosz Czesław 216, 243, 302
 Mitchell Cameron John 399
 Mizoguchi Kenji 166
 Momro Jakub 322–323, 327–328, 398
 Monk Egon 171
 Moore-Gilbert Bart 185
 Morawski Stefan 372
 Moretti Frank 23–24, 120–121, 123, 128, 421
 Morgenstern Janusz 178, 219, 244, 292, 353
 Morin Edgar 223
 Morrisson Mark S. 92
 Morstin-Popławska Agnieszka 287–288, 298
 Mousoutzianis Aris 274
 Mrowczyk-Hearfield Ewa 398
 Mruklik Barbara 160–161
 Mukařovsky Jan 32, 67, 330
 Mulvey Laura 291
 Munk Andrzej 17, 134, 141, 170, 257, 277

N
 Nabokov Vladimir 192
 Nagib Lucia 382
 Neale Steve 97
 Newman Kathleen 74, 107, 110, 165
 Nichols Peter 39
 Niedzielska Justyna 68
 Niemczyk Aleksandra 386, 388–389, 391
 Niemen Czesław 228
 Nietzsche Friedrich 58, 272
 Niklas Urszula 372
 Norwood-Witts Scott 383
 Nowakowski Jacek 286
 Nowell-Smith Geoffrey 100, 108
 Nowicki Jan 225
 Nowicki Marek 247, 313
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 26, 220, 278, 342

Nycz Ryszard 33, 38, 41, 48–49, 52,
58, 60, 95, 373, 398

O

Ollier Claude 166
Ophüls Marcel 171
Orr John 69, 76, 187, 274, 297, 310,
368, 373–374, 380, 394
Ōshima Nagisa 166, 170, 290
Ostaszewski Jacek 17, 84–85, 87
Ostrowska Dorota 167–168
Otocek Wiesław 157
Owczarek Małgorzata 299

P

Panahi Jafar 385
Paradžanian Sarkis 87, 158, 250,
253
Pasolini Pier Paolo 178, 186–187,
223, 250, 295, 357
Passos John Dos 74
Pawlikowski Paweł 370
Pękała Teresa 32
Perez Gilberto 263, 322–323
Përkone-Redoviča Inga 174
Perloff Marjorie 193
Petelska Ewa 162
Petelski Czesław 162
Petit Chris 290, 325
Pialat Maurice 148
Picabia Francis 72
Picasso Pablo 66, 72, 187
Pichler Hermann 193
Pisarzewski Łukasz 287, 307
Piwowska Barbara 141, 149, 218
Piwowski Marek 262, 353
Podsiadło Magdalena 12–13, 174
Polański Roman 128, 154, 170–171
Poręba Bohdan 162
Pound Ezra 52, 55

Proust Marcel 45, 62, 247, 337, 341
Prugar-Ketling Halina 157
Przylipiak Mirosław 71, 82

R

Rachwald Tomasz 137
Ray Man 72
Ray Satyajit 167
Rebza Zbigniew 156, 239, 343
Renoir Jean 79, 354
Resnais Alain 45, 60, 78, 80, 85–86,
114, 123, 146, 218, 220, 304
Reygadas Carlos 381, 385
Richter Hans 212, 218
Ricoeur Paul 311, 335
Riefenstahl Leni 74
Rimbaud Arthur 62
Robakowski Józef 257, 264
Robbe-Grillet Alain 86, 176, 178,
192, 361
Rocha Glauber 117, 166–167
Rodin Auguste 45
Rohmer Eric 78–79, 81
Ronduda Łukasz 141, 149, 218,
389–390
Rosenberg Harold 55, 77, 134, 311,
381
Rossaak Eivind 384
Rossellini Roberto 171
Ruiz Raúl 128
Russel Catherine 290–291, 297,
303, 375
Rutkowska Teresa 372
Rybczyński Zbigniew 188, 264–265
Rybkowski Jan 153–156, 189, 248

S

Said Edward W. 13, 197–201
Samosiuk Zygmunt 190
Sartre Jean-Paul 126, 133

- Sasnal Anna 386, 388–389, 392–393
 Sasnal Wilhelm 386, 388–389, 392–
 –393
 Sass Barbara 239
 Saura Carlos 108, 186
 Schiller Leon 173
 Schimdt Jan 305
 Schlöndorf Volker 247
 Schönberg Arnold 60, 72
 Schrader Paul 186
 Schulz Bruno 132, 204–205, 225,
 247, 279, 374
 Schwartz Vanessa R. 44
 Scorsese Martin 174, 186
 Scott James C. 43
 Scroggins Mark 193
 Sebald Winfried Georg 106
 Sebestyen Gyula 383
 Sembène Ousmane 129
 Serra Albert 381
 Shail Andrew 72
 Shaviro Steven 395
 Shaw George Bernard 62
 Sikora Adam 386, 389, 391
 Siska William C. 69, 83, 108
 Sklar Robert 167
 Skolimowski Jerzy 131, 147, 151,
 166, 170–171, 174–175, 178,
 183, 189, 208, 219, 222, 244,
 353
 Słonimski Antoni 255–256
 Sobociński Witold 190, 252, 341
 Sokurow Aleksander 381, 394–395
 Solarz Wojciech 151, 156
 Sontag Susan 304
 Sowińska Iwona 17, 84, 223, 316
 Spears Monroe K. 32
 Spender Stephen 58–59, 62–63
 Śpik-Dziamska Maria 52
 Stam Robert 234
 Stanisławski Krzysztof 287, 308
 Starnawski Marcin 121
 Steiger Janet 81
 Steinbeck John 74
 Stelmach Miłosz 146, 290
 Stern Laurence 59
 Stolarska Barbara 26
 Straub Jean-Marie 117, 250
 Strick Joseph 247
 Sumorok Aleksandra 137
 Świętochowska Grażyna 347
 Świrta Czesław 228
 Syberberg Hans-Jürgen 88, 212
 Syska Rafał 17, 84, 89–90, 223, 316,
 380, 382, 384–386
 Szabó István 178
 Szaniawski Jeremi 395
 Szary Henryk 132
 Szekspir William 59, 335
 Szeligowska Natalia 325
 Szendy Peter 276, 283
 Szíjártó Imre 174
 Szubartowska Małgorzata 72
 Szulkin Piotr 27, 88, 148, 156, 188,
 209, 225–226, 233, 239–240,
 248, 253, 256, 260–261, 277,
 304–305, 307, 312, 316
 Szymanowski Adam 375
 Szymański Karol 337
- T**
 Talarczyk-Gubała Monika 13
 Tarantino Quentin 373
 Tarkowski Andriej 45, 161, 164,
 174, 220, 295, 305, 330, 337,
 341, 346, 381
 Tarr Béla 381, 388, 395
 Tati Jacques 167
 Taylor Charles 57
 Teleszyński Leszek 209, 235

- Terayama Shūji 170
 Themerson Franciszka 132
 Themerson Stefan 132
 Thompson Kristin 81
 Thomsen Christian Brad 171
 Thormahlen Marianne 104
 Tiedemann Rolf 200
 Tolkien John Ronald Reuel 175
 Treliński Mariusz 377–378
 Trotter David 72
 Truffaut François 79–81, 149, 171
 Tsai Ming-liang 381, 390–391, 395
 Turim Maureen 68
 Turvey Malcolm 60
 Tweedie James 109, 118–120
- U**
- Uccello Paolo 253
- V**
- Valck Marijke de 101
 Vattimo Gianni 397
 Virillo Paul 273
 Visconti Luchino 79, 198, 247
- W**
- Wach Margarete 147–148, 213–
 –214, 219
 Wajda Andrzej 27, 141, 156, 163,
 166–167, 170–171, 174, 189,
 191, 208, 216, 227, 237, 249,
 252, 255, 257–259, 265, 277–
 –278, 283, 316, 318–320, 323–
 –324, 353, 356, 371
 Wakamatsu Kōji 170
 Walkowitz Rebecca 38, 41, 92, 106–
 –107, 116
 Wallerstein Immanuel 120–121,
 123–126
 Walser Robert 183, 388, 391
 Warpechowski Zbigniew 265
 Wasson Haidee 102–103
 Watt Stephen 92
 Weber Max 43, 52
 Weber Samuel 276
 Weerasethakul Apichatpong 381,
 385, 390, 394
 Weinsberg Adam 61
 Welles Orson 79, 154
 Wells Herbert George 62–63, 248
 Wenders Wim 290, 353
 Werner Andrzej 372
 Werner Mateusz 141
 White Hayden 14
 White Patricia 167
 Willemen Paul 263
 Williams William Carlos 116
 Winnicka Lucyna 170
 Wiśniewski Jacek 372
 Wiszniewski Wojciech 149, 188,
 218, 256, 264
 Witkacy zob. Stanisław Ignacy
 Witkiewicz
 Witkiewicz Stanisław Ignacy
 (Witkacy) 132, 247, 313, 374,
 377
 Wojciechowski Mikołaj 256
 Wojciechowski Piotr 372
 Wójcik Jerzy 157
 Wolf Konrad 136, 169
 Wolicki Krzysztof 349
 Wollaeger Mark 63–64, 66
 Wollen Peter 104
 Wood Michael 67–68, 71
 Woodland Malcolm 271, 274, 298
 Woolf Virginia 72
 Wyler William 173
 Wyspiański Stanisław 132, 209,
 247, 267, 272

Y

Yeats Butler William 207

Z

Zajac Bartosz 212, 219

Zalewski Andrzej 372

Zalewski Jan 308

Zaluski Tomasz 137, 326

Zanussi Krzysztof 148–149, 151,

172, 188, 191, 210, 212–214,

216, 244, 258, 348, 386

Zwiagincew Andriej 370

Zygadło Tomasz 256

Ż

Żabolicki Krzysztof 248

Żakowski Jacek 324

Żelasko Justyna 17, 19, 134, 146–

–147, 176–177

Żuławski Andrzej 15, 18, 27, 128,

148–151, 172, 183, 188, 190–

–191, 208, 210, 216, 222, 226,

233, 235, 248, 251, 255, 257–

–258, 266, 277, 285–289, 296–

–301, 305, 307, 309–310, 312,

314, 343, 374

Żyłko Bogusław 296

PROGRAM MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainauguowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium. Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach, wraz z wypełnionym wnioskiem. Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl

www.fnp.org.pl/monografie

<http://monografie.fnp.org.pl/>



DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY

1995

Jerzy Michalski, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*

Magdalena Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*

Dariusz Słapek, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*

Maciej Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*

Wojciech Wrzosek, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

Jerzy Bobryk, *Akty świadomości i procesy poznawcze*

Teresa Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*

Józef Maciuszek, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*

Janusz Ruszkowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*

Teresa Rysiewska, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*

Katarzyna Stemplewska-Żakowicz, *Osobiste doświadczenie
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*

Andrzej Szahaj, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*
Ryszard Zajączkowski, „Głos prawdy i sumienie”.
Kościół w pismach Cypriana Norwida
Piotr Żbikowski, „...bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej
w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*
1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego
Henryk Domański, *Prestiż*
Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej*
(Boliwia w XX wieku)
Wojciech Tomasiak, „Inżynieria dusz”. *Literatura realizmu*
socialistycznego w planie „propagandy monumentalnej”
Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*
Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*
Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*
III Rzeczypospolitej Polskiej
Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*
w życiu kobiety
Katarzyna Cieslak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*
Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo
Anna Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*
Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość.*
Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu



- Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*
- Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*
- Gerard Labuda**, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier
- Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej
- Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*
- Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarého do Laudana
- Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*
- Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego
- Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu
- Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

- Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*
- Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*
- Maciej Soin**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*
- Wojciech Szczerba**, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

- Henryk Domański**, *Polska klasa średnia*
- Magdalena Heydel**, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*
- Kazimierz Kondrat**, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim*
wobec Żydów w latach 1855–1915

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania*
o psychoanalizie

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *„Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górską, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcovicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*



2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*
Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*
Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*
Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*
Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy*
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce*
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy*
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*
Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*
Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*
Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzki, *Władca i wojownicy.*
Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki*
w Polsce międzywojennej



Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etnicyzacją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grygień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyźmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijce*

Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*



Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość.*
Modele, gradacje, eksperymenty

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani.*
Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski.*
Polityki rządowe w latach 1918–2004

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów.*
Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.
Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą.*
Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje

Łukasz Wróbel, „Hylé” i „noesis”.
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*
„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera



Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*
Studium filozoficzne i metodologiczne

Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii.*
Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie
pamięci kulturowej

Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo*
holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć.*
Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy

2015

Paweł Gładziejewski, *Wyjaśnianie za pomocą*
reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna

Piotr Majdanik, *Tora dla narodów świata.*
Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa

Paweł Majewski, *Tekstualizacja doświadczenia.*
Studia o piśmiennictwie greckim

Jakub Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego.*
Refleksja teoretyczna Haydena White'a

Sylwia Urbańska, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*
migracyjnych robotnic 1989–2010

Filip Schmidt, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*
Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych
i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji

Andrzej Słowikowski, *Wiara w egzystencji.*
Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach
pseudonimowych Sorena Kierkegaarda

Jan Swianiewicz, *Możliwość makrohistorii.*
Braudel, Wallerstein, Deleuze

Krzysztof Rzepkowski, *Złoty kciuk.*
Młyn i młynarz w kulturze Zachodu



2016

Filip Doroszewski, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

Anna Kordasiewicz, *U/sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

Anna Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

Karol Myśliwiec, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

Józef Piórczyński, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

Wojciech Ryzek, *Antystrofa dialektyki*

Ewa Skwara, *Komedia według Terencjusza*

Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*

2017

Karol Kłodziński, *„Officium a rationibus”. Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu*

Jacek Kubera, *Francuzi, Algierczycy? Relacje między identyfikacjami Francuzów algierskiego pochodzenia*

Urszula Lisowska, *Wyobrażenia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*

Agata Lubowicka, *W sercu „Ultima Thule”. Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena*



Agnieszka Rejniak-Majewska, *Polityka doświadczenia.
Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*

Anna Markwart, *Bogactwo uczuć moralnych.
Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach
w perspektywie filozofii Adama Smitha*

Nicole Dołowy-Rybińska, *„Nikt za nas tego nie zrobi...”
Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów
mniejszości językowych Europy*

Joanna Szewczyk, *Historiografia i mitologia kobiecości.
Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*

Michał Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie.
Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*

Przemysław Urbańczyk, *Bolesław Chrobry – lew ryczący*

Przemysław Wewiór, *Wstępując w ślady Salomona.
Religia i nauka w myśli Francisca Bacona*

Tymoteusz Zych, *W poszukiwaniu pewności prawa. Precedens
a przewidywalność orzeczeń sądowych w tradycji prawa
anglosaskiego*

2018

Radosław Bugowski, *Miasto w ruchu.
Studium z dziejów przemieszczania na przykładzie społeczeństwa
Torunia 1891–1939*

Waldemar Bulira, *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej.
Od totalitaryzmu do postmodernizmu*

Anna Grześkowiak-Krwawicz, *Dyskurs polityczny
Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee*

Katarzyna Kalinowska-Sinkowska, *Praktyki flirtu i podrywu.
Studium z mikrosocjologii emocji*



Marek Węcowski, *Dylemat więźnia.*
Ostracyzm ateński i jego pierwotne cele
Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii.*
Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera

2019

Michał Kaczmarczyk, *Aporia wolności. Krytyka teorii społecznej*

Maciej Kassner, *Pragmatyzm i radykalny liberalizm.*
Studium filozofii politycznej Johna Deweya

Michał Mokrzan, *Klasa, kapitał i coaching w dobie późnego*
kapitalizmu. Perswazja neoliberalnego urządzania

Maciej Mycielski, *W „naszym pogrobowym położeniu”.*
Kajetan Koźmian po powstaniu listopadowym

Kamil Pietrowiak, *Świat po omacku.*
Etnograficzne studium (nie)widzenia i (nie)sprawności

Rafał Rutkowski, *Norweska kronika Mnicha Teodoryka.*
Północna tradycja historyczna wprowadzona w nurt dziejów
powszechnych (koniec XII wieku)

Agata Stasik, *Współwytwarzanie wiedzy o technologii.*
Gaz łupkowy jako wyzwanie dla zbiorowości

Magdalena Wnuk, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja.*
Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji
i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności

2020

Miłosz Stelmach, *Przecucie końca.*
Modernizm, późność i polskie kino



W PRZYGOTOWANIU

Ewa Brzeska, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*

Aleksandra Grzemska, *Matki i córki. Związki rodzinne
i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*



