

Tadeusz Miczka

Wielkie ŻARCIE
i

POSTmodernizm

**O grach intertekstualnych
w kinie współczesnym**

Wielkie ŻARCIE

i

POSTmodernizm

**O grach intertekstualnych
w kinie współczesnym**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1283**

Tadeusz Miczka

Wielkie **ŻARCIE** i POSTmodernizm

O grach intertekstualnych
w kinie współczesnym



Uniwersytet Śląski



Katowice 1992

Redaktor serii: Kultura i Sztuka
ELEONORA UDALSKA

Recenzent
STEFAN MORAWSKI

**Publikacja dofinansowana ze środków
Ministerstwa Edukacji Narodowej**

V-286



Czyt. Og.

N 286/1283

Treść

Post mortem

7

Preludium do „śmierci człowieka”

26

Prezentacja entropii

45

Prelogika gry

62

Preferencje postmodernistyczne — przywłaszczenia obrazowe

83

Pretensje krytyki krytyki

104

Postscriptum

118

Indeks osób i filmów

128

Summary

137

Résumé

138

Post mortem

„Pierwszy raz zobaczył ją na fotografii. Wprawdzie widział ją również wcześniej w pracy, ale wtedy ani trochę nie przypominała osoby z fotografii. Za biurkiem wydawała się zbyt rzeczywista, by na nią patrzeć, a to, czym się zajmowała na co dzień, nie mogło zagwarantować tego, co zazwyczaj wynikało z obiektywnego podobieństwa. Musiał mieć ją na papierze, na materiale o płaskiej powierzchni i bez sklejeń [...], w fizycznej przestrzeni, która mogła wyrazić jej całkowite podobieństwo [...], w miejscu, które wydawać się mogło prawdziwe, ale które nie miało szczególnych podstaw ku temu, aby być prawdziwe.

Jego wyobraźnia, podobnie zresztą jak ta, która jej dotyczyła, obie powinny być zaspokojone. Wydawało się, że ich zaspokojenie pochodziło, przynajmniej częściowo, z pobudzenia, a być może również z »dostrzegania« fikcji, jaką wyobrażała fotografia.

Ona musiała być skondensowana i zapisana w taki sposób, żeby jego oczekiwania w stosunku do niej (również to, czym pragnął, aby była) mogły, przynajmniej w miarę możliwości, a nawet w zamierzony sposób, urzeczywistnić się. Nadmierna determinacja była częścią jego planu, i to w jakiś dziwny sposób, on jednak pokochał psychicznie ten rodzaj przyszłego życia i często kochał dwa razy mocniej, patrząc na fotografię.

Nie chodzi o to, że on chciałby ją czuć. I nie chodzi również o to, że on chciałby być przytłoczony czy opętany swego rodzaju bezkrytycznym kultem. Ale jej obraz w gruncie rzeczy posiadał formę aktualną i konkretną [...], posiadał jakąś moc ucieleśniania się [...], jakąś siłę, do której powstania on mógł się dobrowolnie

i łatwo przyczynić. I to, co wydaje się, że był w stanie zrobić [...], to spędzać czas w szczególnym stanie cielesnym, w równowadze, która wywracała jego porządek wewnętrzny i zewnętrzny, a zarazem pozwalała mu zobaczyć coś z życia po śmierci [podkr. — T. M.].”¹

Richard Prince, malarz i fotograf, autor między innymi takich tekstów, jak *Menthol Pictures* (1980), *War Pictures* (1980) i książki zatytułowanej *Why I Go to the Movies Alone* (*Dlaczego chodzę do kina sam*, 1983), której fragment przytoczyłem, utwierdza mnie w przekonaniu, że postmoderniści cierpią przede wszystkim na obsesję „życia po śmierci”. Ich fascynacje tym, co dzieje się po śmierci, bardzo często konkretyzują się w obrazach fotograficznych, filmowych i telewizyjnych. W każdym razie prawie zawsze, nawet wtedy gdy dotyczy to literatury, odsyłają do percepcji wzrokowej.

Znakomicie ilustruje to zjawisko jedna z ostatnich książek Alaina Robbe-Grilleta, współtwórcy *nouveau roman*, napisana techniką tak zwanej video-prozy. Szymon Lecoœur, tak prawdopodobnie nazywał się bohater powieści zatytułowanej *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym* (1981), który postrzegał otaczający go świat jako film wyświetlany na ekranie, przeżył dość niezwykłą przygodę:

„Na ścianie między oknami wisiała oszklona, oprawiona w czarne drewno fotografia, zza której wystawała gałązka bukszpanu. [...]”

Byłby się niemal założył, że była to jego własna fotografia. Nie mógł się co do tego pomylić, twarz, choć może starsza o dwa, trzy lata lub może nieco więcej (co dodawało jej powagi i dojrzałości) — łatwo było rozpoznać. [...]

Na tej nieznannej kliszy Szymon nosił mundur marynarki wojennej i naszywki kapitana. Ale ten ubiór właśnie nie był używany w armii francuskiej, w każdym razie w obecnej epoce. Szymon zresztą nie był nigdy żołnierzem ani marynarzem. Odbitka była w kolorze sepiowym, nieco rozmytym. [...]

¹ R. Prince: *Why I Go to the Movies Alone*. New York, Tanam Press, 1983. Cyt. za Idem: *Perché vado al cinema da solo*. In: *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. A cura di P. Caravatta e P. Spedicato. Milano, Bompiani, 1984, s. 315.

Na dolnym marginesie dwie krótkie linijki odręcznego pisma przecinały ukośnie wolną przestrzeń. Szymon natychmiast rozpoznał swoje własne pismo, pochylone do tyłu, jak u mańkutów. Przeczytał po cichu: »Dla Marysi i Janka ich kochający tatuś.« Szymon Lecoer odwrócił się. Dżin podeszła do niego cicho, nie zauważona, i przyglądała mu się z zabawnym grymasem, prawie czule:

— Widzi pan — jest to pana zdjęcie za parę lat.

— Czy zatem stanowi ono część anormalnej pamięci Janka i mojej przyszłości?

— Rozumie się, jak wszystko tutaj.

— Prócz pani?

— Właśnie. Bo Janek miesza czasy. To właśnie zakłóca normalny tok spraw i stwarza nieporozumienia.

— Mówiła pani przed chwilą, że przyjdę tu za parę dni. Po co? Co będę tu robił?

— Przyniesie pan w ramionach małego, rannego chłopca, który, oczywiście zresztą, ma być pana synem.

— Janek jest moim synem?

— Będzie pana synem, o czym świadczy ta dedykacja na fotografii... I będzie pan miał też małą dziewczynkę, która mieć będzie na imię Marysia.

— Sama pani widzi, że to niemożliwe! Nie mogę mieć za tydzień ośmioletniego dziecka, które się jeszcze nie urodziło i które by pani знаła od przeszło dwóch lat!

— Pan rozumuje doprawdy jak Francuz: pozytywista i kar-tezjanin... [...]

— Pani nie jest Francuzką?

— Nie byłam Francuzką. Byłam Amerykanką.

— Czym pani była w życiu?

— Aktorką filmową.

— I na co pani zmarła?

— Wypadek przy maszynie spowodowany przez zwariowany komputer. To dlatego walczę teraz przeciw maszynizmowi i informatyce.

— Jak to »teraz«? Myślałem, że pani była nieboszczką!

— A potem? Pan również umarł! Czy nie zauważył pan portretu, oprawnego w czarne drewno i bukszpan, który czuwa nad pańską duszą?

— A na cóż to ja zmarłem? Na co miałbym umrzeć lub raczej na co umrzeć? — wykrzyknął Szymon coraz to bardziej zrozpaczony.

— Zginał na morzu — odpowiedziała Dżin ze spokojem.”²

Alain Robbe-Grillet z wiernością obiektywu przekazuje zewnętrzny obraz osób, zdarzeń i rzeczy oraz refleksje i monologi wewnętrzne bohaterów, zmuszając jednak w ten sposób czytelnika do konstruowania własnych wersji fabularnych. Motyw fotografii i motyw kina przydają jego technice pisarskiej perspektywy głębi prawie fantastycznej. W tym przypadku chodzi nie tylko o poetykę *science fiction*, ale o nieporozumienia związane z mieszaniami czasów. Czas bowiem „zatrzymany” na zdjęciu jest ze wszech miar niepewny, wywołuje tylko złudzenie minionej rzeczywistości, kryje w sobie potencjalne siły wielu niespodzianek, wciąż się aktualizuje w teraźniejszości.

Motyw fotografii odsyła do podmiotu, który nie tylko opowiada historię, ale przede wszystkim widzi, co się dzieje. Przywołane przeze mnie utwory Prince’a i Robbe-Grilleta kontynuują dzięki niemu główną myśl zawartą w eksperymentalnej powieści Susan Sontag zatytułowanej *Zestaw do śmierci* (1967), o której Gore Vidal napisał, że „można ją odczytywać jako literacki przypis do koncepcji McLuhana — jej tematem jest bowiem cierpienie wywołane życiem w kulturze wizualnej”³. Bohaterem tego utworu jest Duduś, pracownik firmy produkującej mikroskopy, który „chce być niewidomy”, ponieważ — jak sam mówi — „to ból widzieć, że wszystko [...], prawie wszystko, jest takie brzydkie”⁴. Jego oczy, usta i ręce „są narządami cierpienia”. Duduś odczuwający lęk egzystencjalny zwraca się więc ku śmierci, przekracza granicę życia, gdzie poznaje „inwentarz świata”.

Podobny „zestaw”, czyli materiał zaczerpnięty z bezpośrednich doznań człowieka żyjącego w drugiej połowie XX wieku, można również dostrzec w utworach ekranowych wielu reżyserów

² A. Robbe-Grillet: *Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981. Cyt. za Idem: *Dżin. Czerwona wyrwa w bruku ulicznym*. Przełożyła L. Kałuska. Kraków—Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 77—79.

³ Cyt. za L. McCaffery: *Posłowie*. W: S. Sontag: *Zestaw do śmierci*. Przełożyła A. Kołyszko. Warszawa, PIW, 1989, s. 364.

⁴ Ibidem. Pozostałe wyrażenia ujęte w tym fragmencie tekstu w cudzysłowy pochodzą również z tego wydania powieści.

filmowych, którzy nie muszą — tak jak pisarze — tworzyć ekwiwalentów werbalnych zgoła niewerbalnych przeżyć, ponieważ w kinie istnieje i działa przede wszystkim podmiot widzący. A jego widzenie coraz częściej rejestruje świat zdekomponowany, który tak boleśnie odczuwali między innymi bohaterowie utworów Sontag, Robbe-Grilleta i Prince'a.

Wystarczy przypomnieć filmową opowieść Petera Greenawaya o braciach bliźniakach zatytułowaną *Zet i dwa zera* (*A Zet And Two Noughts*, 1985). Oliver i Oswald po utracie swoich żon, które zginęły w wypadku samochodowym, zajmują się filmowaniem rozkładających się ciał zwierząt w ogrodzie zoologicznym. Próbuja również sfilmować własną śmierć, ale kamera rejestruje rozkład ich ciał zaledwie przez kilka godzin, ponieważ na teren eksperymentu wkraczają ślimaki, które powodują zwarcie elektryczne blokujące wszystkie przyrządy. „W którymś momencie — twierdzi Giovanni Bogani — zdajemy sobie sprawę, że ostatnia sekwencja jest filmowana z niezwyklego punktu widzenia. To punkt widzenia ukrytego wśród drzew ślimaka. To my jesteśmy więc zwierzętami, które czynią daremnym dzieło bliźniaków. To my, widzowie, jesteśmy tymi, którzy czynią daremnym dobrowolne poświęcenie artystów.”⁵ Innymi słowy, patrzenie — a raczej podglądanie — stanowi temat dominujący w tym filmie (dwa „0” obok siebie są symbolem okularów). Ale świat, który można zobaczyć, jest w stanie permanentnego rozkładu: giną żony bohaterów, nagłówki w gazecie przynosi informację o śmierci architekta Kracklite'a (w ten sposób Greenaway zapowiada, jak zwykle, swój następny film zatytułowany *Brzuch architekta* — *The Belly of an Architect*, 1987), zebry w czasie rui skaczą na kobietę zwaną Wenus z Milo, tratując ją na śmierć, inna kobieta traci obydwie nogi, jeden z bohaterów robi 12 zdjęć jednonogiej małpie, pies ginie przejechany na pasach dla pieszych itd. Greenaway przedstawia więc świat, który umiera. Interesuje go również to, co dzieje się po śmierci... rejestruje dalszy ciąg rozkładu, reszta pozostaje jednak tajemnicą... kamera przestaje pracować, chociaż przez chwilę widzimy odrażający obraz „życia po śmierci”... robaki i ślimaki toczą i zjadają ludzkie zwłoki.

⁵ G. Bogani: *Ząb czasu*. Tłumaczył J. Uszyński. „Film na Świecie” 1989, nr 370, s. 22.

Angielski reżyser nie oszczędza widzów. Twierdzi, że również człowiek może zjeść innego człowieka. W filmie zatytułowanym *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, 1989) złodziej zmuszony zostaje przez swoją żonę do zjedzenia upieczonych przez kucharza zwłok jej kochanka, którego wcześniej zabili jego kompani, karmiąc go książkami.

Najczęściej jednak — na szczęście! — ingerencja człowieka w ciało osoby zmarłej kończy się sekcją zwłok. W znakomitym filmie pt. *Opatrzność* (*Providence*, 1977) Alain Resnais przedstawił widzom na ekranie twórcę (*alter ego* autora filmu) i realizowany przez niego proces tworzenia. Francuski reżyser zilustrował pracę podmiotu-splotu, czyli pracę pewnej różnopostaciowej wyobraźni nadawcy, scenami przedstawiającymi czynności wykonywane przez lekarza w prosektorium. Widzowie dość łatwo rozszyfrowali symboliczne znaczenie tych kadrów: to stary pisarz, umierający na raka odbytu, tworzył powieść (której zrab fabularny oglądaliśmy na ekranie), „rozcinając” — niczym lekarz w prosektorium — różne warstwy swojego życia.

Nie będę przytaczał innych przykładów ilustrujących obsesję śmierci. Wydaje mi się, że to, co dotychczas opisałem, już chyba dobitnie zatarło kontury zjawiska określanego najczęściej niejasnym mianem „postmodernizm”. Nic w tym dziwnego, chodzi bowiem o przejawy takiej sztuki, która sama jest przykładem rozpadu etosu nowoczesności. Nieprzypadkowo więc porównałem utwory literackie i filmowe (tworzywo nie jest w tym wypadku żadnym wyróżnikiem), utwory wymykające się konwencjom gatunkowo-rodzajowym, napisane i zrealizowane przez artystów bardzo różnych pod każdym względem oraz tworzących w różnych krajach. Niewątpliwie twórcy ci, a zatem również ich dzieła, mają jednak ze sobą coś wspólnego. Na razie wystarczy stwierdzić, że fascynuje ich proces dekompozycji świata prowadzący do śmierci wszystkich istot żywych.

Do problemu rozpadu świata współczesnego — a raczej do przyczyn jego dezintegracji — wrócę w następnych rozdziałach niniejszej książki. Najpierw chciałbym wyjaśnić, dlaczego rozważania o postmodernizmie rozpocząłem od krótkiego repetytorium osobliwych — a w każdym razie wzbudzających dreszcze emocji lub uczucie obrzydzenia — scen opisujących i przedstawiających „życie

po śmierci”. Oczywiście, nie miałem na myśli tylko śmierci fizycznej, która stanowi jeden z wielu wariantów tego tematu. Zainteresowania postmodernistów bowiem sięgają dalej, są oni bardzo pomysłowi w tworzeniu symboliki i metaforyki życia po śmierci. Za literackimi i filmowymi metaforami, które przytoczyłem na wstępie, kryje się wizja ginącego świata, wizja całkowicie niepewnej i niejasnej teraźniejszości. W tym świecie wszystko kończy się dekompozycją. Wszelkie projekcje w przyszłość, „w zaświaty” nie mają wyłącznie charakteru fantastycznego, ale zaskakują raczej swoim prawdopodobieństwem, nawet swą wiarygodnością poświadczoną zresztą technikami wizualnej komunikacji, ponieważ opisują i przedstawiają — w sposób zapewne przesadny, ekstrawagancki — stan obecny, aktualną kondycję psychiczną i fizyczną człowieka oraz otaczającą go, coraz bardziej nieuporządkowaną materię.

Nadużywając nieco swojego prawa do interpretowania utworów uznawanych przez liczną grupę teoretyków kultury za wyraz ekspresji postmodernistycznej, mogę stwierdzić, że postmoderniści traktują całą otaczającą ich rzeczywistość, do której również należą, jakby znajdowała się w okresie przejściowym, i to w okresie bardzo niebezpiecznym, bo w stanie specyficznej, do pewnego stopnia kontrolowanej, „śmierci klinicznej”. Innymi słowy, dla nich tak zwane prawdziwe życie (czyli w miarę świadoma egzystencja podbudowana stabilnymi systemami wartości) właściwie już się kończy, agonia trwa, ale może ono przecież wrócić do jakiegoś stanu zbliżonego do poprzedniego, może się również znaleźć w zupełnie innym wymiarze, któremu odpowiadałby całkiem nowy rodzaj świadomości. Ta apokaliptyczna wizja ma charakter trochę utopijny, postmodernista bowiem kwestionuje stary, oparty na fundamentach kartezjanizmu i pozytywizmu, świat, ale w jego miejscu nie tworzy nowego ⁶. Przynajmniej na razie. Nie jest więc

⁶ Zob. między innymi *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*. Urednicy I. Kuvačić i G. Flego. Zagreb, Naprijed, 1988. O podobieństwach postmodernizmu z myśleniem utopijnym piszą tu G. Raulet (*Nova utopija*), F. Gaillard (*Novo začaravanje svijeta*) i G. Flego (*Postmoderna — nova epoha?*). Podzielaam poglądy autorów, którzy uważają, że sprzeczności są nieodzowną cechą każdej utopii oraz że nie ma utopii idealnej, ale w moim przekonaniu postmodernizm wykazuje bardzo słabe cechy myślenia utopijnego, ponieważ nie eksponuje napięć o charakterze postulatycznym i reformatorskim.

zupełnie bezpodstawne oskarżanie go o nihilizm i antyhumanizm, ale byłoby również przesadą nie doceniać jego odkryć artystycznych.

Chcąc jednak bardziej zdecydowanie wkroczyć w mroczny świat „sztuki postmodernistycznej”, muszę poczynić kilka zastrzeżeń. Pierwsze dotyczy terminu „sztuka postmodernistyczna”. Umieściłem go w cudzysłowie, z którego później w celu uproszczenia wywodu zrezygnuję, ponieważ termin ów nie odnosi się ani do żadnego ruchu czy kierunku artystycznego, ani do żadnej szkoły czy grupy twórców. Postmodernizm nie oznacza również dającej się wyraźnie określić poetyki. Nie opiera się na sformułowanych programach twórczych, raczej — jak mówią jego przeciwnicy — charakteryzuje go nadmiar bardzo niejasnych deklaracji i manifestów⁷. Moim zdaniem rację ma Jean-François Lyotard, z którym *nota bene* będę jeszcze wielokrotnie polemizował, gdy twierdzi, że postmodernizm nie oznacza żadnej fazy stylistycznej, ale stan duszy (*âme*) lub raczej stan ducha (*esprit*)⁸ otwierający pole do wszelkiego rodzaju poszukiwań twórczych.

Skoro postmodernizm nie opiera się na żadnej jasno określonej regule estetycznej, tym samym nie wyznacza sztuce i kulturze określonych granic i nie kieruje artystów w jakąś jedną stronę.

⁷ Od końca lat sześćdziesiątych manifesty przybierały coraz częściej postać rozmaitych ankiet i ulotek, które nie układały się w żaden logiczny ciąg znaczeniowy. Na przykład w czerwcu 1970 roku Jean-Paul Theonot napisał: „Oświadczam, że

1. Nigdy nie wykopałem dziury ani rowu, ani jamy na żadnej pustyni, żadnej równinie, żadnej powierzchni porośniętej trawą.

2. Nigdy nie przytwardziłem kółka ze stajni do skały na wysokości 1500 metrów i nie wysłałem zdjęcia dokumentującego ten czyn do galerii sztuki.

3. Nigdy nie wrzuciłem kawałka pogniecionej cynfolii do rynsztoka, natychmiast zawiadamiając o tym telegraficznie kilku przyjaciół [...]" itd.

Cyt. za M. Ragon: *Czyste sumienie awangardy*. Przełożyła A. Taborska. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 394. Natomiast jako deklaracje traktowano eseje pisane przez wybitnych artystów. Światowy rozgłos zdobyły między innymi bardzo kontrowersyjne eseje pisarki S. Sontag (*Przeciw interpretacji*, 1966), pisarza J. Bartha (*Literatura wyczerpania*, 1967), przedstawiciela video-artu D. Davisa (*Postmodernistyczna forma: prawdziwe i zmyślane historie (w stronę teorii)*, 1977) i kompozytora D. Higginsa (*Era postpoznawcza: szukanie sensu w tym, co się dzieje*, 1978).

⁸ J.-F. Lyotard: *Règles et Paradoxes*. „Babylone” 1983, n° 1.

Wątpię, czy można być konsekwentnym postmodernistą. Raczej intuicyjnie lub emocjonalnie, czy nawet podświadomie, postmodernistą bywa się, bywa się zatem postmodernistą mniej lub bardziej wytrwałym. Sztukę, która skupia w sobie dostatecznie dużą ilość form charakterystycznych dla tego stanu ducha, można — w moim przekonaniu — potraktować co najwyżej jako przejaw postmodernistycznego myślenia. Dlatego w niniejszej pracy będę pisał jedynie o syndromie postmodernizmu, czyli o dynamicznym (zmiennym) zespole dominant treściowych i formalnych, umożliwiających rozpoznanie tego, co nazywam — używając słów Sørensa Kierkegaarda — dwudziestowieczną „chorobą na śmierć”. Cierpi na nią wielu reżyserów filmowych, ale jedni szybko zostali z niej wyleczeni, inni pogodzili się ze swoim losem i pogrążają się w depresji, jeszcze inni traktują ją jak narkotyk dostarczający krótkotrwałych dreszczy rozkoszy lub tworzą tylko dzieła na jej temat, a sami zachowują względem niej bezpieczny dystans.

Moje pierwsze zastrzeżenie wypada jeszcze uzupełnić dodatkową uwagą. Otóż termin „postmodernizm”, który wprowadził do literatury amerykańskiej Charles Jencks na określenie zjawisk, jakie zachodziły w architekturze lat siedemdziesiątych, jest wyjątkowo nieprecyzyjny⁹. Wielu badaczy sztuki najnowszej posługuje się nim tak, jak złodziej posługuje się wytrychem. Niemal wszystko, co na obszarze kultury wydaje się osobliwe, ekscentryczne, bluźniercze i prowokacyjne, wrzucają do „postmodernistycznego kotła”. Poza tym używanie tego terminu wskazuje dość wyraźnie na pojawienie się kierunku artystycznego lub co najmniej nowego prądu filozoficznego, sankcjonuje również dokonywanie diachronicznej periodyzacji sztuki oraz sugeruje istnienie kryterium formalnego.

W Europie używa się często innych nazw. Szczególną karierę zrobiły takie określenia jak „transawangarda”¹⁰, *Neue Wilde*, *New*

⁹ Zob. Ch. Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*. Harvard Univ. Press 1976. Wydanie polskie: *Ruch nowoczesny w architekturze*. Warszawa, WAiF, 1987. Warto przypomnieć, że w zupełnie innym znaczeniu termin „postmodernizm” pojawił się w pierwszej połowie XX wieku w pracach R. Pannwitza (1917), F. de Onisa (1934) i A. Toynbee’ego (1947).

¹⁰ Termin „transawangarda” wprowadził Achille Benito Oliva (*Transavanguardia international*, Milano 1982), analizując twórczość takich artystów, jak S. Chia, M. Paladino, C. M. Mariani, E. Cucchi i E. Tatafiore.

Image Painting, nouveaux fauves i arte cifra. Nie sędzę jednak, aby warto było toczyć spory o terminy; raczej należy je wyjaśniać. Zresztą „transawangarda” nie określa całkiem trafnie postmodernistycznego stanu ducha. Nasuwa zbyt jednoznaczne skojarzenia i odniesienia, oznacza według Franciszka Chmielowskiego wsparcie tendencji głównej, nazwanej przez José Orteę y Gassetą „dehumanizacją sztuki”, czyli wskazuje „nie tylko zaprzeczenie cech sztuki awangardowej, lecz także przejście ponad nimi, włączając dialektycznie w swój obręb jej zdobycze i doświadczenia”¹¹.

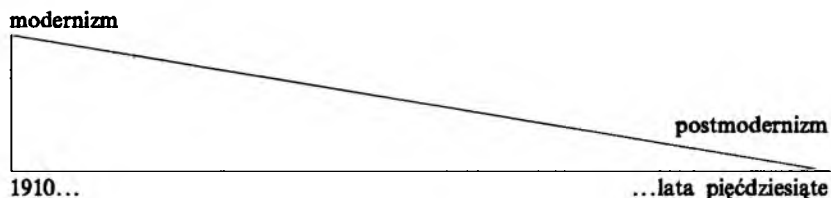
Wszystkie terminy są, być może, nieprecyzyjne, dlatego że zwracają uwagę na wyłanianie się jakiejś nowej — o zasięgu prawie ogólnościowym — mutacji kulturowej. Ale ona się właśnie dopiero wyłania. Brakuje więc dystansu czasowego, aby uchwycić istotę postmodernistycznego stanu ducha. Panuje właściwie jedynie dość powszechne przekonanie, że kończy się, a może już się skończyła, epoka oparta na jednym, akceptowanym przez całe społeczeństwo etosie. Ludzkość — mówiąc dość patetycznie — wkracza w nową erę opartą na dezintegracji wszystkiego, na przypadkowości działań i na utracie kierunku rozwoju. Ogólnie rzecz biorąc, taki pogląd podzielać ci, którzy nazywają się teraz postmodernistami, ale możliwe, że już niedługo — kiedy naprawdę pogrzebią „swoich zmarłych” — będą nazywać się inaczej.

Nie ulega jednak wątpliwości, że przedrostki „post”, „trans” i im podobne informują o tym, co nazwałem „śmiercią kliniczną” oraz „życiem po śmierci”. Uruchamiają zawsze mechanizmy pamięci: zakładają konieczność istnienia co najmniej dwóch — wzajemnie się zresztą wcale nie wykluczających — układów odniesienia: modernizmu i awangardy. Do tych zagadnień powrócę w dalszej części pracy. Na razie chcę tylko w przybliżeniu określić czasowe ramy, w jakich — jak się wydaje — kształtowały i nadal się kształtują warunki sprzyjające narodzinom postmodernistycznego stanu ducha.

Pamiętając o ostrzeżeniu Romana Jakobsona, który swój sąd o postmodernizmie wyraził słowami: „Staram się nie używać nawet terminu »modernizm«, bowiem jego sens zmienia się w zależności

¹¹ F. Chmielowski: *Hermeneutyka a sztuki plastyczne*. W: *Estetyka a hermeneutyka*. Red. F. Chmielowski. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1990, s. 83.

od tego, kto i kiedy o nim pisze.”¹² — nie pretenduję do tego, aby ustalać cezury całkowicie jednoznaczne. Wydaje mi się jednak konieczne przypomnienie polskim czytelnikom, że postmodernizm, który być może w niedługim czasie stanie się jakąś nową — choć jedną z wielu — mutacją kulturową, skazuje na śmierć modernizm, który rozpoczął się wraz z narodzinami impresjonizmu i trwał jeszcze w drugiej połowie XX wieku. Dla lepszej orientacji w przemianach, jakie zachodziły w kulturze w tym właśnie czasie, można posłużyć się bardzo kontrowersyjnymi schematami Nicholasa Zurbrugga¹³. Podaje on w wątpliwość przekonanie, że modernizm od początku swojego istnienia systematycznie wyczerpywał własną energię twórczą, co ilustrować miałby następujący rysunek:



W zamian autor proponuje inny schemat:



¹² Wywiad D. Shapiro z R. Jakobsonem opublikowany w 12 numerze pisma „Sulfur” z 1985 roku (s. 171). Cyt. za *Postmodernizm — kultura wyczerpania?* Wyboru tekstów (i przekładu cytowanego fragmentu wywiadu) dokonał M. Giżycki. Warszawa, Akademia Ruchu, 1988, s. 14.

¹³ N. Zurbrugg: *Jameson's Complaint: Video-Art and the Intertextual „Time-Wall”*. „Screen” Spring 1991, s. 29—31.

Zurbrugg wyznacza więc sytuację graniczną, która trwała prawie trzydzieści lat. Nazywa ją „czasem-ścianą”, co można rozumieć jako „czas zatrzymany”. Nie ośmielę się jednak dociekać, jakie kierunki i ruchy artystyczne oraz czyją twórczość lokuje autor w tym okresie zawieszenia energii twórczej¹⁴, chociaż akceptuję ten schemat, ponieważ jest zgodny z moim przekonaniem, że duch postmodernizmu sięga swoimi korzeniami dość daleko w przeszłość i wykazuje tendencję do dalszego rozwoju.

W dotychczasowych rozważaniach zarysowałem bardzo ogólną mapę problemów, jakie znajdują się w centrum moich zainteresowań. Ale w tym miejscu muszę sprecyzować moje drugie zastrzeżenie. Dotyczy ono „kina postmodernistycznego”. Wiadomo bowiem, że nie istnieje taki kierunek filmowy, że żadna grupa twórców ani żadna kinematografia narodowa nie mieszczą się w tym kontekście interpretacyjnym. Paradygmat postmodernistyczny jest więc nadużyciem, jakie świadomie popełniam, wkraczając na obszar X muzy¹⁵. Oczywiście, argumentów przemawiających na moją korzyść mogę szukać w twórczości Susan Sontag, Johna Bartha, Itala Calvina, Alaina Robbe-Grilleta i wielu innych pisarzy, ale uważam przede wszystkim, że kino jest medium subwersywnym, kreującym „rzeczywistość widma”, czyli rzeczywistość zrodzoną jakby z syndromu postmodernistycznego myślenia.

Nie chodzi przecież o to, aby klasyfikować twórczość poszczególnych reżyserów. Moim celem jest pokazanie, w jaki sposób

¹⁴ Chciałbym jednak zwrócić uwagę na to, że ten punkt widzenia podważa wiele innych dokonanych dotychczas przez historyków periodyzacji dziejów kultury współczesnej. Na przykład nie mógłby zgodzić się z nim George T. Noszlopy, który pisał między innymi: „Zanikanie awangardy, datujące się od 1950 roku, jest jednym z najciekawszych zjawisk społecznych w historii sztuki; awangarda przeżywa ponad półtora wieku trwający okres nonkonformizmu i buntu.” Cyt. za M. Ragon: *Czyste sumienie awangardy...*, s. 389. Ale wydaje mi się, że to twierdzenie nie odnosi się w tej samej mierze do wszystkich sztuk.

¹⁵ Na szczęście nie jestem w tym osamotniony. Zdecydowanie wyprzedzają mnie odważni badacze skupieni wokół angielskiego pisma „Screen”, formułujący coraz bardziej ryzykowne hipotezy. Por. np. S. Eyüboğlu: *The Authorial Text and Postmodernism. Hitchcock's „Blackmail”*, „Screen” Spring 1991, s. 58–78. W Polsce podjął ten temat S. Morawski. Zob. „Kino” 1991, nr 2 (*Kłopoty z post-modernizmem*, s. 17–19); „Kino” 1991, nr 3 (*Post-modernizm a kultura filmowa*, s. 12–14); *Komentarz do kwestii postmodernizmu*, „Studia Filozoficzne” 1990, nr 4. Zob. też M. Gołębiewska: *Postmodernizm w filmie amerykańskim*, „Kino” 1990, nr 3, s. 42–44.

język ekspresyjny, który wywarł największy wpływ na rozwój kultury dwudziestowiecznej i który z natury swej jest najbardziej zdolny do konkretyzowania ludzkich działań, myśli i wyobrażeń, sam oswaja się ze stanem „śmierci klinicznej” naszej epoki oraz inspiruje inne media oparte na technikach elektronicznego przekazu do eksplorowania obszaru entropii, w jakim zdaje się pograżać duch postmodernizmu. Dlatego w miarę możliwości będę również przytaczał przykłady z dziedziny telewizji i sztuki video. Wszak te media są dziećmi X muzy.

Poza tym, podobnie jak na obszarze innych sztuk, od połowy lat siedemdziesiątych teoretycy filmu poważnie zaczęli się zastanawiać nad „śmiercią kina”. Nie chodziło im wtedy, ani również nie chodzi im dzisiaj, tylko o kryzys produkcji lub utratę publiczności, ale przede wszystkim o zmiany zachodzące w wewnętrznej strukturze kina. Po pierwsze — pisze włoski teoretyk Francesco Casetti — umiera „ciało” kina, czyli typ produkcji, który cechuje wszystko to, co nazywamy kinem klasycznym i co miało wpływ na rozwój kina współczesnego. Ten typ produkcji ustępuje dziś miejsca produkcji opartej na całkowitym rozbiciu artykulacji. Po drugie — umiera „funkcja” kina, to znaczy możliwość przywiązania publiczności do instytucji. Zanika ryt społeczny zwany „chodzeniem do kina”. Po trzecie — umiera „zdolność” kina do produkowania wyobrażeń o samej realności, ponieważ kończy się repertuar rzeczy „już widzianych”. Jak w tej sytuacji — zapytuje Casetti — odczytywać należy pesymistyczne prognozy współczesnych teoretyków filmu dotyczące przyszłości kina? I odpowiada: nie jako egzorcyzmy albo drogi prowadzące do ślepego zaułka, ale jako akt kompensacyjny, ponieważ trzy śmierci kina, o których mówią teoretycy, oznaczają progresywną deinstytucjonalizację pola kinematograficznego. Ważne jest bowiem to, że cały porządek kinematograficzny przeniesiony zostaje do poziomu badań teoretycznych. „Równowaga, która dawniej pozwalała nam mówić o kinie, dzisiaj zanika i zastąpiona zostaje przez film [...], w którym dostrzegamy upadek jego własnego przedmiotu (powraca pytanie »co to jest kino?«), a dyskurs teoretyczny otwiera się na puste miejsce.”¹⁶

¹⁶ F. Casetti: *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*. Milano, Espresso strumenti, 1978, s. 167.

Zdaniem Casettiego teoretyk musi więc dziś mówić o tym „błędzeniu kina”, musi określać specyfikę nowych tekstów audiowizualnych i zastanowić się nad serią decyzji na temat: Jak organizować dyskurs filmowy?

Casetti proponuje więc nowy przedmiot badań. Właśnie nie film, lecz nowego typu zjawiska audiowizualne powinny się znaleźć w centrum uwagi współczesnej teorii kultury. Ale aby ująć całą złożoność tego dynamicznie zmieniającego się zjawiska, teoretyk musi dziś badać reguły komunikacyjne za pomocą analizy kompleksowej, która nie może poprzestać na określeniu komponentów semantycznych i syntaktycznych przekazu, ale wymaga poszerzenia o analizę interakcji między zmieniającym się nadawcą a zmieniającym się odbiorcą. Innymi słowy, studia teoretyczne nie mogą zatrzymywać się już na tekście, muszą obejmować również jego konteksty. Uważam, że jednym z nich jest kontekst postmodernistyczny, który — chociaż niezwykle mobilny — bardzo przyspiesza obecnie proces ewolucji X muzy.

Widmo postmodernizmu — jak wynika z dotychczasowych rozważań — krąży po różnych obszarach kultury. Czy naprawdę epoka, w której żyjemy, umiera? Może ulega tylko znaczącym przeobrażeniom? Czy my rzeczywiście musimy stać się „złodziejami” z filmu Greenawaya, żywiącymi się „resztkami” kultury, a czasami nawet, co prawda nie z własnej woli, „zwłokami” naszych bliźnich? Pytania można mnożyć. Nie udzielimy jednak na nie satysfakcjonującej odpowiedzi. Znajdujemy się bowiem na rozdrożach. I na tych rozstajach konstatujemy, a właściwie kontemplujemy nasz stan „śmierci klinicznej”.

Sytuacja człowieka współczesnego najbardziej przypomina mi sytuację, w jakiej znalazł się Dudaś, bohater powieści Susan Sontag, balansujący między życiem i śmiercią. Zanim ostatecznie pogodzimy się ze swoim losem, warto wcześniej zebrać materiał — nawet niepełny — poświadczający, że podobnie jak Dudaś „zamieszkujemy” raczej, niż „przeżywamy” życie. Warto zrobić „zestaw do śmierci”, którym syci się duch postmodernizmu.

Takie zadanie stawiam sobie w następnych rozdziałach tej książki, chociaż przyznaję, że nieraz będę szukał argumentów po omacku. Nie jestem przecież całkowicie pewien, kiedy wszystko się zaczęło. Może od Friedricha Wilhelma Nietzschego, który triumfal-

nie ogłosił, że „Bóg umarł...”, a po śmierci niemieckiego filozofa, która nastąpiła w 1900 roku, jego myśl zapłodniła umysły wielu dwudziestowiecznych filozofów? Może ideowi następcy Karola Marksa i Sigmunda Freuda wtrącili świat i człowieka w mroczną otchłań bez wyjścia? Albo też wynalazki Alberta Einsteina i dzieło Jamesa Joyce’a zasiały tak silne ziarno zwątpienia, że artyści zaczęli krzyknąć „sztuka umarła!”, myśliciele porzucili filozofię, a naukowcy przerazili się chorobliwym dążeniem człowieka do „wydajnościowości”¹⁷... Nie wiem!

Wiem jednak, że postmodernistyczny stan ducha, poprzedzony zresztą wieloma nurtami katastroficznymi korespondującymi z myślą o kryzysie kultury, niektórzy ludzie przeżywają głębiej od czasu, gdy uświadomili sobie, że kartezjanizm zaczął chylić się ku upadkowi. Wtedy demonstracyjnie zaczęli akcentować swój dystans do wszystkiego, dystans oparty na braku wiary w cokolwiek. W sztuce coraz częściej poczucie dystansu wobec systemów logicznych, etycznych, estetycznych i innych stawało się zasadą organizującą świat opisywany i przedstawiany.

Wyzwalanie się od tyranii autorytetów i systemów stworzyło z kolei podwaliny pod taką koncepcję świata i języka, która za-

¹⁷ Por. J.-F. Lyotard: *Kondycja postmodernizmu*. Przełożyła A. Taborska. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 280 i n. W tym tekście autor stara się udowodnić, że „pragmatyka postmodernistycznej wiedzy naukowej ma sama w sobie mało wspólnego z dążeniem do »wydajnościowości«” (s. 289), co oznaczałoby poszukiwanie niestabilności zakłócające np. proces skracania się odstępów czasu, dzielących najważniejsze wynalazki z ostatnich dwóch wieków od ich produkcji w skali przemysłowej. Do początku lat sześćdziesiątych proces ten przebiegał zgodnie ze zjawiskiem akceleracji czasu, co ilustruje zamieszczona w książce *Le Défi américain* J.-J. Servana-Schreibera tabela:

okres wynależenia i produkcji w skali przemysłowej trwał	
dla fotografii	— 112 lat (od 1727 do 1839),
dla telefonu	— 56 lat (od 1820 do 1876),
dla radia	— 35 lat (od 1867 do 1902),
dla radaru	— 15 lat (od 1925 do 1940),
dla telewizji	— 12 lat (od 1922 do 1934),
dla bomby atomowej	— 6 lat (od 1939 do 1945),
dla tranzystora	— 5 lat (od 1948 do 1953),
dla obwodu scalonego	
w maszynach liczących	— 3 lata (od 1958 do 1961).

Dane te cyt. za K. T. Toeplitzem (*Mieszkańcy masowej wyobraźni*. Warszawa, PIW, 1972, s. 22).

kłada nieobecność tak zwanej rzeczywistości pozaznakowej, co oznacza, że przedmioty są tylko znakami. Mogą istnieć inaczej niż jako obrazy, dźwięki, słowa czy litery, ale zawsze są znakami. Znacznie cały problem upraszczając, można powiedzieć, że świat składa się ze znaków i mówiąc o nim, w istocie o nich właśnie mówimy, czyli nieustannie się powtarzamy. Z tego punktu widzenia wszystko, co dotyczy komunikowania się, zamienia się w cytaty. Wszystko jest powtórzeniem. Człowiek jest więc skazany na powtarzanie, ale chodzi o to, aby korzystać z cytatów świadomie, to znaczy, aby odtwarzanie traktował z dystansem. Nie mogąc wykonać starannych kopii, artysta będzie więc od tej pory coraz częściej przedrzeźniał lub parodiował wielkie dzieła przeszłości, umieszczał znaki w cudzysłowach, nawiasach i przekonywał odbiorców o tym, że wszelkie nowości są pozorne, ponieważ wyczerpał się zasób artystycznych konstrukcji.

Innymi słowy, sztuka postmodernistyczna, którą tworzą — jak twierdzi Ihab Hassan — artyści posługujący się „językiem wątplenia”, jest — choć nie brzmi to najlepiej — przede wszystkim sztuczna, niemal pozbawiona konkretnych, dosłownych znaczeń i przykładów czegokolwiek „naturalnego”.

Znakomicie ilustruje tę ideę twórczość Johna Bartha, a szczególnie zbiór opowieści zatytułowany *Zagubiony w labiryncie śmiechu* (1968), stanowiący parodię tradycyjnych konwencji literackich i odzwierciedlający sam proces tworzenia fikcji artystycznej. Fikcja okazuje się metaforą życia. Plemnik, narrator jednej z opowieści, zastanawia się: „Czy to możliwe [...], że tylko ci, którzy zaprzeczają wszystkiemu, przetrwają tę noc? Ale nawet to by miało Sens, a przecież sensu nie ma, jest tylko bezsensowna miłość, bezsensowna śmierć.”¹⁸ Nastolatek, bohater innej opowieści, dotyka jakby spraw konkretnych, skoro czytamy: „Człowiek myśli, że jest tylko sobą, a tymczasem są w nim inne osoby. Ambrożemu twardnieje, kiedy Ambroża nie chce, i odwrotnie. Ambroża obserwuje, jak się ze sobą nie zgadzają; przygląda się sobie przyglądającemu.”¹⁹ Ale narrator, którego trudno określić, zwraca mu

¹⁸ J. Barth: *Zagubiony w labiryncie śmiechu*. Przeł. M. Adamczyk-Garbowska. Warszawa, Wydawnictwo „Przedświt”, 1991, s. 31.

¹⁹ Ibidem, s. 120.

uwagę: „Nic nie było takie, na jakie wyglądało.”²⁰ Podobnie opisany jest świat w głośniejszej powieści Itala Calvina pt. *Jeśli zimową nocą podróżny* (1979), która odsłania przed czytelnikiem historię literackiej mistyfikacji. Jej fabuła tylko pozornie uwikłana została w ramy kompozycyjne *Księgi tysiąca i jednej nocy*, ponieważ para bohaterów, Czytelnik i Czytelniczka, tropi, urywające się w najważniejszym momencie, sensacyjne opowieści. Narrator ciągle mnoży przypuszczenia, gromadzi poszlaki i zaciera ślady.

Manifestując swój dystans do świata i języka, pisarze postmodernistyczni nie unikają potocznych i dosadnych sformułowań. Na przykład w opowiadaniu Roberta Coovera, jednego z najoryginalniejszych amerykańskich pisarzy postmodernistycznych, zatytułowanym *Gus Burczymucha z „Chicago Bearsów”* (1987), które jest farsą umiejscowioną w klimacie społecznym późnych lat trzydziestych, dominują stwierdzenia w rodzaju: „Sztuka to jeszcze jedna forma hysterii i tyle. Kto nie walczy w pierwszym szeregu — ten trup”; „Rzeczywistość to przecież takie gówno. Żeby w ogóle w niej żyć, trzeba ją na nowo wynaleźć.”²¹ Literatura tego typu ciąży ponadto ku kulturze masowej, ale funkcjonuje również, o czym świadczą wymienione przykłady, w ramach wysokiego obiegu. Staje się ona chętnie konsumowanym towarem, nieustannie jednak zmieniającym się i tworzonym z heterogenicznych elementów przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Właściwie, zamiast literatury powstaje „metaliteratura”.

To samo zjawisko można zaobserwować w kinie. Zamiast filmu powstaje jakby „metafilm”. Utwory ekranowe, które znajdują się w orbicie moich zainteresowań, przypominają filmy opisane przez Roberta Coovera w zbiorze zatytułowanym *Wieczór w kinie* (1987). Autor prowadzi z czytelnikami osobliwą grę za pomocą konwencji filmowych. Opisany przezeń seans odbywa się w niezwykłej atmosferze. „W przestrzeń zalaną migotliwym światłem wkracza mężczyzna z siekierą w czole. [...] W jego piersi tkwi dzida, a w kroczu miecz. Mężczyzna potyka się i pada wśród śmiechów i braw chlupoczących jak błoto. Gdy światło z ekranu

²⁰ Ibidem, s. 129.

²¹ R. Coover: *Gus Burczymucha z „Chicago Bearsów”*. Przeł. M. Kłobukowski. Warszawa, Wydawnictwo „Przedświt”, 1991, s. 13 i 21.

wylewa się na widownię, publiczność, nie przestając śmiać się i klaskać, wstaje i rusza do wyjścia. Lecz wszystkie drzwi są zamknięte. Wywołuje to panikę. [...] — O Boże, jak duszno! Siekierę można by zawiesić w powietrzu! — krzyczy któryś z widzów, rozpaczliwie usiłując podważyć palcami krawędź drzwi. Inny głos odpowiada: Co z tego? Zwrot retoryczny i tyle!" W następnym „filmie”, który jest parodią śmierci (kultury?), grabarz sam kładzie się do trumny na cmentarzu, a „Filmowana od góry trumna przez cały czas kołysze się z boku na bok”. Z kolei twórca westernu najwyraźniej lekceważy reguły języka nie tylko X muzy: „(Poszukiwany niepożądany Meksykan on stoi koło bufetu. Śmieje się a śmieje, i pije. Niski nie jest, że wprost niebywale, a chudy też on nie jest. [...]) Meksykan przede wszystkim opowiada o dwie rzeczy: o *calentitas* i o *putitas*. *Calentitas* — jak to mówią? Małe gorące, nie? A *putitas* to rozumie wszystka kobieta, [...] wszystka kobieta kona się pod Meksykanem, później czy prędzej. Tak rozgłasza — jak to mówią? — legenda.)” Na tym seansie wszystko może się zdarzyć. Oto „Rysunkowy człowiek jedzie rysunkowym samochodem do rysunkowego miasta i przejeżdża prawdziwego człowieka”. W programie wieczoru jest również odcinek serialu, film podróżniczy przypominający powieść napisaną techniką strumienia świadomości, Chaplinowska komedia, która zamienia się w horror. W przerwie również toczy się akcja rodem z filmu gangstersko-przygodowego. *Clou* programu staje się jednak *Casablanca*, dzieło Michaela Curtiza z 1942 roku. Ten rozdział swojej książki Coover zatytułował najbardziej prowokacyjnie: *Na pewno to pamiętasz*. Czytelnik-widz ze zdziwieniem przeciera jednak oczy „widząc”, że „Ilsa [Ingrid Bergman — T.M.] ściga wreszcie spodnie i spodenki gimnastyczne, nie wstając z klęczek, obraca się (on [Humphrey Bogart — T.M.] głaszcze ją po lśniących pośladkach omiatanych światłem z wieży na lotnisku, wpatrzony w pełne piersi, które kolebią się nad nim: wydarzenia tak szybko następują po sobie [...] miałyby ochotę to wszystko spowolnić, powtórzyć co lepsze kawałki — na przykład obraz jej prężnych półdupków, o, właśnie teraz, kiedy łązi na czworakach, wygląda jak 22, jego szczęśliwa liczba — ale bardzo im pilno, więc nie mogą zwlekać ani chwili), dosiada go okrakiem i delikatnie wprowadza w siebie:

jakby pociąg wtaczano na stację.”²² Ten fragment stanowi dopiero zapowiedź prawdziwie pornograficznej akcji „filmu”.

W „metafilmie” Coovera konwencje gatunkowe mieszają się ze sobą i zupełnie chaotycznie przenikają się wzajemnie. Pisarz podjął nieskrępowaną grę z różnymi „językami”. Czytelnik-widz rozpoznaje bardzo ogólne, powierzchowne, banalne i potoczne schematy konwencji, ale z trudem dostrzega jakieś centrum strukturalne, wokół którego byłby zorganizowany świat „przedstawiony na ekranie” i uporządkowana sama konkretna, otaczająca ten świat, rzeczywistość. Postmodernistyczna gra bowiem nie ma wiele wspólnego z uporządkowaną wiedzą. Jest również pozbawiona dawnej obsesji czystości myślenia.

Próbując zwrócić na to szczególną uwagę, podążam tropem „parakrytycznej” metody Ihaba Hassana²³. Piszę książkę na poły akademicką, na poły publicystyczną. Liczne cytaty zderzają się w niej z moimi refleksjami. Sądzę bowiem, że taki opis, w którym mieszają się różne języki i style, który eksponuje swoistą arytmie współczesnej komunikacji, jest najbardziej adekwatny do badanego zjawiska, chociaż zapewne utrudnia trochę lekturę.

²² R. Coover: *Wieczór w kinie*. Przeł. M. Kłobukowski. Warszawa, PIW, 1991, s. 11, 54, 57—58, 146 oraz 177—178.

²³ Zob. I. Hassan: *POSTmodernISM. Bibliografia parakrytyczna*. W: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?*..., s. 117—140.

Preludium do „śmierci człowieka”

Człowiek nie „posiada” wolności [...],
lecz [...] odwrotnie: wolność [...] posiada
człowieka.

M. Heidegger: *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt
am Main 1949, s. 89.

Transgresyjne kino Marca Ferreriego w latach siedemdziesiątych wprowadziło historyków i miłośników X muzy w duże zakłopotanie. Dla jego zwolenników było „apokaliptyczną wizją gnijącej burżuazji”¹, a dla przeciwników — „zdegenerowanym wytworem skatologicznej wyobraźni”. Niewątpliwie dewizą twórczą włoskiego reżysera są zawsze słowa Georges’a Bataille’a: „[...] to, co mówię, jest prowokacją, to nie wyznanie”². Łatwo można się o tym przekonać, oglądając na przykład *Wielkie żarcie* (*La grande bouffe*), film zrealizowany przez Ferreriego w 1973 roku.

W ustronnym miejscu dużego miasta, w drobnomieszczańsko urządzonych willi odbywa się „seminarium gastronomiczne” zorganizowane przez czterech przyjaciół: Philippe’a (Noiret) — prawnika i konesera sztuki, Uga (Tognazzi) — restauratora znakomicie naśladowującego Marlona Brando, Marcella (Mastroianni) — pilota i miłośnika pięknych samochodów, i Michela (Piccoli) — realiza-

¹ Warto przypomnieć, że w 1972 roku surrealistyczną wizję społeczeństwa, które myśli tylko o jedzeniu, przedstawił Luis Buñuel w filmie zatytułowanym *Dyskretny urok burżuazji* (*La charme discret de la bourgeoisie*).

² Cyt. za T. Komendant: *Oko błękitu*. W: G. Bataille: *Historia oka i inne historie*. Kraków, Oficyna Literacka, 1991, s. 8.

tora programów telewizyjnych. Reżyser z naturalistycznym pietyzmem przedstawia na ekranie nieprawdopodobny maraton kulinarny. Kamera ujmuje w planie ogólnym pogrążony w mroku ogromny salon. Zbliża się do suto i wykwintnie zastawionego potrawami stołu. Górną połowę kadru zajmuje ekran, na którym pojawia się zdjęcie rozebranej kobiety w wyuzdanej pozie. Do uszu widza dociera odgłos głośnego i długiego beknięcia. Marcello przeprasza i wyciera usta serwetką, po czym dalej zajada małże. Na ekranie wewnątrz ujęcia filmowego pojawia się kolejna fotografia przedstawiająca ubraną kobietę, która obejmuje nagą dziewczynę. „Przypomina »Pietę« Michała Anioła” — komentuje oglądane zdjęcie jeden z bohaterów. „Taki na pewno był zamiar fotografa... Trochę bluźnierczy.” — dodaje z przekonaniem znawcy sztuki inny uczestnik biesiady. Wraz ze szczękiem sztućców zmienia się slajd, ukazując widzom znowu kilka rozebranych postaci. „Marcello! Jesteś gotów do sprintu?” — pyta jeden z jego przyjaciół. „Tak.” — odpowiada pilot. „Ja też.” — cieszy się jego rozmówca. Rozpoczyna się „sprint” — małże znikają w ustach obżarciuchów. „Piętnaście sekund.” — cieszy się zwycięzca. „Przegrałem.” — beznamiętnie konstatuje jego rywal. „Catherine miała piękne piersi.” — mówi jeden z bohaterów, patrząc na kolejną fotografię. „To jest wyraz pewnej epoki. To wszystko.” — odpowiada mu Philippe, gospodarz domu. „Ja mam obsesję seksualną... wy podniecacie się w czasie pogrzebów.” — wybucha nagle irytującym głosem Marcello. „Ależ nikt się nie podnieca. To kolekcja z czasów, kiedy byłem jeszcze mały. Sentymentalna, a zarazem artystyczna.” — wzrusza się Philippe. „Czy mogę pocałować ostrygę?” — wraca do głównego tematu biesiadnej rozmowy jeden z bohaterów. Milczenie oznacza akceptację: „Małeńka ostryga!” — belkocze więc pieszczotliwie, całując małża koneser sztuki kulinarnej.

Opisana tu scena jest zaledwie delikatnym wstępem do wielkiego żarcia, w czasie którego można się między innymi dowiedzieć, że Roussell, surrealista, zwykł z „trzech posiłków robić jeden”, jakiś inny literat napisał: „Filizanka czekolady przed jedenastą pobudzi apetyt na obiad”, a sens życia sprowadzić można do nadzwyczaj prostej maksymy głoszącej, że „Poza jedzeniem wszystko jest zjawiskiem wtórnym [...] piasek, plaża, narty, miłość, praca, twoje łóżko, wszystko [...]. Marność nad marnościami!”

Uczta nabiera rozmachu. Michel po przyjeździe do domu obejmuje ucięty łeb krowi i z ironią wygłasza Szekspirowską kwestię: „Być albo nie być...”, a potem tańczy na trawniku, podśpiewując fragment arii z opery *Carmen* Bizeta. Następnie uczestniczy — używając słów filmowych bohaterów — w „nowej wspólnocie łóżkowej”, w której dominującą rolę odgrywa „rubensowska”, pomyślowa i perwersyjna nauczycielka Andrea (Ferreol), aby w końcu krztusząc się rzygowinami i zalewając się kałem, umrzeć z przejeżdżenia. W rezultacie fizjologicznego rozregulowania organizmów wpadają również w objęcia Tanatosa wszyscy jego przyjaciele. Tak kończy się, utrzymana nieco w stylu *buffo*, monstualna biesiada, którą Marcello otwierał na początku filmu słowami: „Zaczyna się święto!”

W uczestnikach tej makabrycznej uczty coraz bardziej wyzwała się niepohamowanie, zwierzęcość, rozpasana dzikość. „I — cytuję Michała Głowińskiego, który wnikliwie analizował ten motyw na przykładzie jednego z opowiadań Witolda Gombrowicza — to ona właśnie każe myśleć o kanibalizmie.”³ A chociaż analogia do utworu polskiego pisarza nie jest w tym przypadku zbyt dokładna, wspomnienie o filmie Ferreriego natychmiast przywodzi na myśl sceny z *Kucharza, złodzieja, jego żony i jej kochanka* Petera Greenawaya. We wszystkich wspomnianych tutaj utworach, w ich strukturach znaczeniowych, dominuje upodobanie grzechu, okrucieństwa i ekstremalnego zła. Wyraża się ono w nadzwyczajnym podnieceniu, które przekracza wszelkie granice. Podążając śladami markiza De Sade’a, Luisa Buñuela, Georges’a Bataille’a, Jeana Gené’a, Petera Brook’a, Piera Paola Pasoliniego i Marca Ferreriego, Greenaway jednak nie tylko ukazuje kulinarne rozpasanie człowieka, ale pointuje wielkie żarcie utrzymanym również w stylu

³ M. Głowiński: *Straszny piątek w domu hrabiny* (O „Biesiadzie u hrabiny Kothubaj” Witolda Gombrowicza). W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. Weiss. Kraków—Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 291. Przy okazji chciałbym zwrócić uwagę na to, że twórczość literacka W. Gombrowicza ma wiele cech postmodernistycznego syndromu. Można usytuować ją na obszarze tak zwanej neoliteratury, która akcentuje ironiczny stosunek do świata opisywanego, do kategorii podmiotu wypowiadającego oraz do czytelnika. Warto przypomnieć, że w jednym ze swoich późnych tekstów autor *Pornografii* napisał: „To nie my mówimy słowa — to słowa nas mówią.” Zob. *J’étais: Le premier structuraliste*. „La Quinzaine Littéraire” 01.05.1967.

buffo aktem ludożerstwa. Ten motyw pojawia się zresztą także w późniejszych filmach Ferreriego, w ekranowej farsie pt. *Biali być dobrzy* (*I bianchi essere buoni*) zrealizowanej w 1988 roku oraz w utworze zatytułowanym *Mięso* (*La carne*, co można również tłumaczyć jako „ciało”) z 1990 roku. Ostatni z wymienionych filmów jest wielką karykaturą cywilizacji i kultury masowej. Ferreri wyśmiewa w nim zwłaszcza mit mężczyzny jako kochanka doskonałego, pokazując na ekranie „seksualną maszynę” z fallusem w stanie permanentnego wzwodu. Gdy kochankowie są już sobą znużeni, mężczyzna zabija kobietę i umieszcza ją w lodówce. W ostatniej scenie bohater filmu zjada pokrojone pasemka czerwonego mięsa, zjada swoją kochankę, „przyjmuje komunię z jej ciała” — jak w jednym z wywiadów mówił Ferreri.

Epikurejskie samozniszczenie oraz utrzymany w stylu *buffo* akt ludożerstwa nie są jedynymi rodzajami śmierci wieńczącej życie człowieka przeżywającego — jak by powiedział Heidegger — „Noc Świata”. Schodzi on również z tego najlepszego ze światów wtedy, gdy jest zbyt leniwy, aby zasiąść do stołu i spożyć posiłek. Próbuje o tym właśnie przekonać widzów Nikos Panayotopoulos, twórca *Nierobów z żyznej doliny* (*I tembelides tis eforis kiladas*, 1978). Bohaterami tego filmu są czterej spadkobiercy (ojciec i trzech synów) greckiego nababa, którzy wraz ze służącą odcinają się od otaczającej rzeczywistości, odpoczywając w wiejskim pałacyku. Spragnieni spokoju, powoli dziecinnieją (przypominają sobie zabawę „w łapki”), tępieją i pogrążają się we śnie, z którego wręcz nie chcą się obudzić. Zaniedbują wszystkie codzienne czynności. Nie wychodzą z łóżek, gdy służąca ich myje i zmienia pościel. Ze wstrętem, w stanie jakiegoś odurzenia, przyjmują odrobinę podawanego im pokarmu. Służąca z trudem zmusza ich do współżycia seksualnego, ale po upływie kilku dni musi się ograniczyć już tylko do masturbacji na widok nagich i zupełnie bezwładnych ciał swoich chlebobawców. Reżyser nie pozwala widzom wątpić w to, jaki będzie koniec historii o burżuazyjnych leniuchach. W miarę pogłębiającego się „procesu rozkładu” coraz rzadziej pojawiają się na ekranie ujęcia plenerowe, zaczynają natomiast przeważać kadry przedstawiające sztucznie oświetlone sypialnie, tonące w ciemnych, brązowych boazeriach. Niespieszna jazda kamery wydłuża ujęcia filmowe. Powolnym gestom bohaterów towarzyszy czasami znie-

kształcony motyw muzyczny: „Frère Jacques, dormez-vous? dormez-vous?” Niczym ostry dysonans wobec tego bezruchu brzmią słowa wypowiedziane w ostatniej sekwencji przez najmłodszego uczestnika „wielkiego spania”: „Zejdę do miasteczka i zacznę pracować.” Oburzenie jego zaspanych braci i ojca minęło jednak dość szybko, ponieważ aktywność bohatera ograniczyła się tylko do wypowiedzenia tej krótkiej kwestii. Rychło zapadł znowu w drzemkę, a nieruchomiejąc, całkowicie i ostatecznie zaakceptował osobliwy stan sennej dekompozycji świata.

Oczywiście, wspomniane filmy Ferreriego i Panayotopouloua w ironiczny sposób ilustrują sytuację egzystencjalną *affluence society*, stanowią krytyczny komentarz na temat życia w nadmiernym zbytku, charakteryzującym współczesne społeczeństwa typu konsumpcjonistycznego. Nie są to zresztą utwory w pełni postmodernistyczne. Nieprzypadkowo jednak do idei w nich wyrażonej nawiązują chętnie tacy twórcy jak Greenaway. Motyw śmierci bowiem, usytuowany na socjologicznym tle *affluence society*, coraz częściej podbudowany zostaje argumentami filozoficznymi.

W myśleniu postmodernistycznym śmierć jawi się już przede wszystkim jako następstwo powszechnej dekompozycji. Jest ona wyrazem świadomości wyczerpania, czyli rezygnacji człowieka z wszechobecnej do tej pory aksjologii. Ta świadomość bierze początek z filozofii Nietzschego, który zadawał sobie pytanie: „dlaczego jestem taki mądry?” i odpowiadał na nie nieskromnie: „To pochodzenie podwójne, niejako od najwyższego i najniższego szczebla z drabiny życia, zarazem *decent* i początek — jeśli co, to to wyjaśnia ową bezstronność w stosunku do zbiorowego problemu życia, to ów brak uprzedzenia, który mnie może odznacza.”⁴ Nietzsche określając sytuację, w jakiej znalazł się człowiek, dowodził, że wszelka „prawda” jest rozproszona, pojawia się i znika, wiąże ze sobą wszystkie *ante (pre)* i *post (neo)*, rozsiewając resztki ludzkiego bytu. To, co następuje, jest rezultatem przekraczania granic, ale nigdy nie jest zakończone i zamknięte, ponieważ wywodzi się z myślenia o początku, o źródle, o przyczynie, które domagają się istnienia rozmaitych *über, super, su*

⁴F. Nietzsche: *Ecce Homo... Jak się staje — Kim się jest?* Przekład L. Staff. Warszawa, Jakób Morkowicz, 1909, s. 8.

i *oltre*. Post zakorzenione jest w przeszłości, która konstytuuje obecność stawania się „teraz”.

Nietzsche, a później Bataille, autor między innymi *Słonecznego odbytu* (*L'Anus solaire*, 1931), *O Nietzschem* (*Sur Nietzsche*, 1945) i *Erotyzmu* (*L'Érotisme*, 1957), wykorzystując znaczenia związane z tymi wszystkimi przedrostkami, otworzyli w swojej twórczości drogi do osiągania tego, co nadludzkie i ponadartystyczne. Ich myśl łączyła niechęć do idealizmu i transcendentalizmu. Objawiła się ona w walce z mieszczańską moralnością, z systemami wartości i z metafizyką, co wyrażało się w wydobywaniu na jaw najbardziej „niskich” zachowań człowieka: jego cielesnej aktywności, skłonności do śmiechu i do tańca, jego potrzeb materialnych i *dépense*.

U Bataille'a rzeczywista wartość przekraczania, czyli wyprzedzania, rodzi się z wewnętrznego impulsu rewolucyjnego (nieprzypadkowo fascynowały go przez pewien czas faszyzm i materializm dialektyczny), mającego na celu walkę z systemami symbolicznymi, które są świadectwem kulturalizacji człowieka. A przecież — jak twierdzi francuski myśliciel — percepcja ciała jest czysto ludzką cechą przemieszczającą granice *sacrum* i *profanum*, dlatego fascynowało go to, „co zaczyna się koło oczu [...]” patrzących na „tamten” (pośmiertny) świat. Natomiast Nietzscheańska *hybris* otwierała się na możliwość gry interpretacyjnej, którą w procesie komunikacji może prowadzić podmiot stający się, uświadamiający sobie nieustannie własną nicość; ale owo uświadomienie prowadzi do wyzwolenia człowieka, zaakceptował on bowiem w ten sposób brak Boga i ograniczenia własnej podmiotowości.

Największy krok w stronę myślenia postmodernistycznego zrobił filozof z Fryburga Martin Heidegger. Jego zdaniem „stosunek podmiot — przedmiot, sytuacja, w której tylko »patrzmy na« to, co jest, nie jest pierwotnym, lecz wtórnym sposobem, w jaki coś może nam być dane. Gdybyśmy mogli tylko »patrzeć na« przedmioty (tzn. opisywać rzeczywistość z pozycji niezaangażowanego obserwatora, nic byśmy w ogóle nie napotkali. Dzięki temu, że nasze spojrzenie na rzeczywistość nie jest »czyste«, że zawsze jest spojrzeniem »rozumiejącym«, możemy nie tylko patrzeć, ale i widzieć. [...] Nasza »wiedza« jest zawsze refleksyjna. Ale rozumienie nie jest pewną czynnością podmiotu, lecz raczej procesem, w którym podmiot uczestniczy i dopiero staje się tym, czym jest. [...]

Rozumienie nie jest więc procesem rozpoznawania przez podmiot siebie samego w czymś obcym (nie jest procesem refleksji) — lecz jest procesem, w którym wychodzi na jaw pewien sens”, który „nie ma początku (nie ma przecież sytuacji absolutnie początkowej) ani końca. Rozumienie nie zmierza tedy do absolutnej przejrzystości, nie jest postępującą refleksją podmiotu.”⁵ Innymi słowy, dzieląc jedność świata na przedmiot i podmiot, wkraczamy — mówiąc językiem Heideggera — w „czas światooobrazu”, czyli zajmując pozycję podmiotową, stawiamy pytanie o granice możliwości naszego poznania, a odpowiedzią na nie jest próba wyartykułowania świata, którą ten filozof nazywa językiem (*Rede*). Świat przez nas rozumiany ma więc charakter językowy, ale człowiek nie potrafi nazwać i wypowiedzieć istoty swojego spotkania ze światem, dlatego wielką wartością jego artykulacji jest modyfikacja języka, czyli milczenie.

Heidegger zdecydowanie odrzuca filozofię transcendentálną i ogłasza klęskę centralnej dziedziny filozofii nowożytnej — epistemologii. Poznawanie jest bowiem wielką iluzją, „język chwytła za ledwie pianę, samą powierzchnię życia”⁶. Prawda — powiada autor *Sein und Zeit* — jest „prześwitem”, dlatego światło nie może być metaforą prawdy, jak uczył Platon, lecz jest najwyżej pochodną, tak jak mrok⁷.

„Jaki jest więc ostatecznie rezultat dociekań Heideggera? Myślę — odpowiada na to pytanie Krzysztof Michalski — że tylko jeden: bycie — bycie każdego z nas, a więc bycie tu i teraz, w tym czasie i w tym miejscu, a zarazem bycie w ogóle — jako problem. Nic więcej. Nic więcej niż to samo pytanie, które stało na początku tej drogi myśli: co to znaczy »być«? Tyle że teraz pytanie to jest rzeczywiście postawione; okazuje się pytaniem ujmującym

⁵ K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa, PIW, 1978, s. 101—102.

⁶ P. Ricoeur: *Metafora i symbol*. Przełożyła K. Rosner. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 249.

⁷ O metaforyzacji rozumienia świata w ujęciu Heideggerowskim pisze między innymi P. A. Rovatti. Zob. Idem: *Il declino della luce*. Marietti, 1988. Najciekawsze fragmenty tej książki, zatytułowane: *Heidegger. Deklinacja metafore* (1) i (2), znajdują się w znakomitej antologii jugosłowiańskiego pisma „Delo” wydawanego w Belgradzie. Zob. *Postmoderna aura* (1). „Delo” 1989, nr 1—3, s. 236—256 oraz nr 4—5, s. 178—202.

problematiczność tego, co robimy, i tego, co myślimy na co dzień, pytaniem ujawniającym problematyczność naszego rozumienia siebie i naszego rozumienia tego, co nas otacza, naszego rozumienia świata i naszego rozumienia dziejów, problematyczność ukrytą w tym, co robimy z rzeczami i jak postępujemy z innymi ludźmi.”⁸ Nic więc dziwnego, że Heidegger związał wiek XX z trwogą, która Bataille’owi kojarzyła się ze śmiercią, erotyzmem i torturą a Jeanowi-Paulowi Sartre’owi z mdłościami⁹.

Cóż więc pojawia się po Heideggerze? Rzeczywisty koniec filozofii ogłaszają niektórzy intelektualści. O narodzinach postfilozoficznej epoki mówią inni. W każdym razie pytanie: Co to znaczy myśleć? — stawia wielu współczesnych „myślicieli”. Udzielając zaś na nie odpowiedzi, wykonują krok do tyłu, oglądają się za siebie, aby wyjść ponad i poza metafizykę, ponieważ przekraczając granice filozofii, muszą przystać na istnienie tych granic. Muszą je najpierw przedstawić, ustawić przed sobą. Muszą zaakceptować warunek wzajemności, jaki łączy wszystko to, co określa przedrostek *pre* (oraz *ante*), z tym wszystkim, co kryje się za przedrostkiem *post* (oraz *trans* i *neo*).

Ogólnie rzecz biorąc, wielu współczesnych filozofów, nawet ostro polemizujących z myślicielem z Fryburga, który otworzył drogę do postmodernizmu filozoficznego, ostatecznie zaakceptowało jego poglądy zawarte w rozprawie *Koniec filozofii i zadanie myślenia* (1964). Wyjaśniał w niej autor, że filozofia jest metafizyką i zbliża się

⁸ K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna...* s. 212.

⁹ „Więc to są Mdłości — tymi słowy kwitował swoje życie bohater Sartre’a — ta oślepiająca oczywistość? Tyle się nad tym głowiłem. Pisałem. Teraz już wiem. Ja istnieję — świat istnieje. I ja wiem, że świat istnieje. To wszystko. Ale jest mi wszystko jedno. To dziwne, że jest mi tak wszystko jedno pod każdym względem.” J.P. Sartre: *Mdłości*. Tłumaczył J. Trznadel. Warszawa, PIW, 1975, s. 174. W tym stanie ducha znajdowali się nie tylko bohaterowie utworów pisarzy związanych z egzystencjalizmem, którzy podobnie jak Sartre’owska Anna z pełnym przekonaniem mogli powiedzieć: „Skończyłam się.” Między innymi podobnie, odczuwając klimat nicości i absurdu istnienia, zachowywał się David Locke, bohater filmu M. Antonioniego pt. *Zawód: reporter* (*Professione: reporter*). Por. T. Miczka: „Zawód: reporter” — interpretacja egzystencjalna. W: *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*. Red. A. Helman. Katowice, Uniwersytet Śląski, 1986, s. 80—100. Powieść Sartre’a powstała w 1939 roku, a swój film Antonioni zrealizował 36 lat później i nie okazał się on wcale anachroniczny w swej warstwie filozoficznej.

do swego końca, ale jej „koniec” nie jest prostym zakończeniem, należy go raczej rozumieć jako rozwinięcie myślenia w stronę najbardziej skrajnych możliwości. „Koniec filozofii — pisał Heidegger — okazuje się triumfem naukowo-technicznego, sterowalnego urządzenia świata i odpowiedniego dla tak urządzonego świata porządku społecznego. Koniec filozofii to początek ogólnoswiatowej cywilizacji, której podstawą jest myśl zachodnioeuropejska.”¹⁰ Problem w tym, że proces „umierania” starego porządku wciąż jeszcze trwa. Niemniej można próbować — jak sądzi Merleau-Ponty — zdystansować się wobec filozofii, traktując ją jako formę ekspresji ludzkiego bycia w świecie¹¹.

Myśl Heideggera jednak, w przekonaniu przeciwników metafizyki, ostatecznie dokonała przełomu antykartezjańskiego¹². Pojęcia podmiotu jako immanentnego i przedmiotu jako transcendentnego, wyrażone w słowach „Myślę, więc jestem”, zostały zakwestionowane. Istotą filozoficznego doświadczania świata nie jest — twierdzą współcześni myśliciele — przykładanie miary ludzkiego myślenia do obiektywnych wymiarów rzeczywistości zewnętrznej, bo prawda nie opiera się na „porównywaniu” wiedzy i bytu. Nie uwzględnia tego, że wiedza należy do bytu, a byt również nie jest czymś „skończonym” i „gotowym”, ponieważ może i staje się przedmiotem ludzkiego poznania. Już wcześniej wielu filozofów odważało dychotomiczność myślenia opartą na założeniach Kartezjusza. W wieku XX szczególnie interesujące były pod tym względem osiągnięcia fenomenologii i egzystencjalizmu, ale to Heidegger z największym uporem przekonywał, że wolność człowieka nie jest niczym ograniczona, a więc człowiek zadaje pytania, idąc drogą wiedzy w nieskończoność. „Kontynuować Heideggera, to znaczy: zacząć wszystko od początku.”¹³

¹⁰ M. Heidegger: *Koniec filozofii i zadanie myślenia*. Przełożył K. Michalski. „Teksty” 1976, nr 6.

¹¹ M. Merleau-Ponty: *Proza świata*. Warszawa, „Czytelnik”, 1976. Taką koncepcję przewidywania ograniczeń metafizyki we wstępie do tejże książki H. Lefebvre nazywa „filozofią dwuznaczności”.

¹² Zob. G. Kūng: *Pouvons-nous connaitre les choses telles qu'elles sont?* „Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie” 1977, Nr. 3—4, s. 397—413. Autor szczegółowo charakteryzuje w niniejszym szkicu współczesną myśl antykartezjańską, wskazując zarazem jej ograniczenia.

¹³ K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna...*, s. 224.

Podmiot współdziała z przedmiotem i ich horyzonty się scalają. W rezultacie jednak podmiot traci władzę, którą dał mu Kartezjusz, podmiot „kruszy się”, a Michel Foucault mówi nawet w związku z tym o „znikaniu człowieka”. Filozoficzną opozycję przeciwko kartezjańskiemu dualizmowi i taką w gruncie rzeczy pesymistyczną wizję człowieka przyjmuje z nieufnością przede wszystkim teologia chrześcijańska oraz wielu przedstawicieli nauk ścisłych.

Najważniejszym momentem ludzkiego doświadczenia jest zjawisko przynależności. Hans-Georg Gadamer twierdzi więc, że to nie dzieje należą do człowieka, ale on należy do nich ¹⁴. Z kolei Roland Barthes uważa, że to nie człowiek posiadał język, ale odwrotnie: „Mówić, a tym bardziej wieść dyskurs, to nie komunikować, jak się zbyt często powtarza, to przedkładać: każdy system językowy jest uogólnioną rekcją [...]. Nieodwołalnie dochodzą w nim do głosu dwa kruczki: zwierchnictwo asercji i stadność powtarzania, [...] wolność jest dostępna jedynie poza językiem. Na nieszczęście ludzki język nie ma zewnątrz: to drzwi bez klamki [podkr. — T. M.]. [...] pozostaje nam tylko oszukiwać z językiem, oszukiwać język. To zbawcze oszustwo, ten unik, ten wspaniały podstęp [...] nazywam, jeśli chodzi o mnie, »literaturą«. Przez »literaturę« rozumiem nie korpus ani ciąg dzieł, ani nawet sektor wymiany czy nauczania, lecz graf złożony ze śladów praktyki: praktyki pisania. Ujmuję przeto w niej w istocie tekst, tzn. spłot elementów znaczących wytwarzający dzieło, albowiem tekst jest właściwą odkrywką systemu językowego.” ¹⁵ Sądzę, że pojęcie literatury można poszerzyć o wszystkie rezultaty procesu przekazywania informacji, o wszystkie wypowiedzi. Podmiot posługujący się językiem (na który jest przecież zawsze skazany) jawi się więc jako istota symboliczna, rozproszona w tekście. Rozproszenie wynika z sytuacji analizowanej przez Michela Foucaulta również na przykładzie literatury: „Wypowiedzi powieści [...] — pisał francuski filozof — nie mają wciąż tego samego podmiotu: jest on inny, kiedy opisują, jak gdyby z zewnątrz, historyczne i przestrzenne dane

¹⁴ H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1975, s. 438.

¹⁵ R. Barthes: *Wykład*. Przełożył T. Komendant „Teksty” 1979, nr 5, s. 11–13.

opowiadanej historii; inny — kiedy opisują rzeczy tak, jakby na nie patrzył anonimowy obserwator, niewidoczny i neutralny, w magiczny sposób obecny wśród postaci fikcji, inny jeszcze — kiedy przekazują, jakby w bezpośrednim i wewnętrznym odczytaniu, werbalną wersję tego, co w milczeniu przeżywa bohater. Wypowiedzi te — choć ich autor pozostaje ten sam, choć nie przypisuje ich nikomu innemu poza sobą, choć nie umieszcza żadnego dodatkowego przekaznika pomiędzy tym, czym jest, a tekstem, który czytamy — nie zakładają istnienia wypowiadającego podmiotu o zawsze jednakowych cechach; nie implikują jednakowego stosunku między owym podmiotem a tym, co wypowiada.”¹⁶ Czyż to samo nie dzieje się w kinie, które jest przede wszystkim grą różnorodnych spojrzeń? Ruchy kamery, kompozycja kadru, punkty widzenia, techniki montażu i inne filmowe środki wyrazu nie mają przecież stałego charakteru, stałej formy i treści. Ulegają ciągłej zmianie, „grają” ze sobą wewnątrz tekstu ekranowego. Za każdym śladem symbolicznym kryje się jak gdyby inny podmiot. Oczywiście, nie jest to podmiot inny, ale ten sam podmiot wypowiadający, reprezentujący empiryczny podmiot autora, który wchodzi w rozliczne skomplikowane związki z „językiem” tworzące podstawę materialną i znaczeniową utworu audiowizualnego¹⁷.

W filmie pt. *Życie jest powieścią* (*La vie est un roman*) zrealizowanym przez Alaina Resnais’go w 1983 roku toczy się „gra w style”¹⁸ ilustrująca to, co nazwać można „dramaturgią podmiotu”, w sposób nadzwyczaj wyraźny, ponieważ kombinacja subiektywnych i obiektywnych punktów widzenia opiera się na jawnym montażu odsłaniającym całą sztuczność świata przedstawionego na ekranie. Twórca swobodnie operuje różnymi formułami stylistycznymi i gatunkowymi, opowiadając trzy prze-

¹⁶M. Foucault: *Archeologia wiedzy*. Przełożył A. Siemek. Warszawa, PIW, 1977, s. 123.

¹⁷Szczegółowo analizowałem tekst filmowy jako spłot różnego rodzaju stosunków „ja” do tego, co „mówi” i „widzi”, w moich innych pracach. Zob. między innymi T. Miczka: *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*. W: *Kino: gest — ciało — ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*. Red. A. Gwóźdź. Wrocław 1990, s. 125—135; T. Miczka: *Z zagadnień pragmatyki podmiotu tekstu audiowizualnego*. „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1/2, s. 175—192.

¹⁸Por. J. Olszewski: *Gra w style*. „Kino” 1984, nr 5, s. 43—44.

platające się ze sobą i rozgrywające się w jednym, ale całkowicie zmienionym miejscu akcje fabularne.

Hrabia Forbek, postać rodem z opery, kreowana przez znanego barytona Ruggera Raimondiego, bohater pierwszej historii, postanawia w 1914 roku zbudować pałac nazwany „Świątynią szczęścia”, w którym jego przyjaciele mogliby się uczyć beztróskiego życia. Wydaje fortunę na realizację tego przedsięwzięcia właściwie tylko po to, aby zaprosić — już po wojnie — do pałacu piękną Liwię kochającą innego mężczyznę. Wszyscy goście biorą udział w ryzykownym eksperymencie, poddają się terapii narkotycznej, po której powinni zapomnieć o swojej przeszłości i rozpocząć nowe życie. Liwia jednak nie zapomina o swoim kochanku, ponieważ nie wypija cudotwórczej mikstury, i symuluje sen kataleptyczny, ale hrabia nie osiąga swojego celu nie tylko z tego powodu. Po zażyciu zbyt dużej dawki narkotyku kochanek Liwi umiera na serce, za co ona mści się na gospodarzu, który wyreżyserował ten spektakl, zabijając go. Resnais przedstawia tę historię w konwencji kina onirycznego: silnie zabarwiony historycznie i psychologicznie melodramat zostaje wytłumiony muzyką orientálną, teatralną grą aktorów, „chińskimi akcentami” (Chińczycy podają gościom napój zapomnienia) i przedziwną scenografią, która chyba najbardziej pasowałaby do filmu *science fiction*.

Akcja drugiej opowieści toczy się w 1982 roku w tym samym, ale wyglądającym już zupełnie inaczej pałacu, gdzie mieści się eksperymentalny „Collège Holberg”. Właśnie odbywa się tam symposium naukowe na temat metod kształtowania dziecięcej wyobraźni. Grono dziwaków — pedagogów, psychologów, socjologów i urbanistów — zamiast skupić swoją uwagę na tematyce spotkania, pasjonuje się eksperymentem ekstrawaganckiej Amerykanki polegającym na podstępny kojarzeniu par. Oczywiście, pod koniec konferencji powstają pary kochanków, ale wcale nie takie, jakie zaplanowała pani psycholog. Tę historię przedstawił reżyser w konwencji nowofalowej komedii, gdzie dominowały żarty i luźno powiązane ze sobą epizody.

Trzecia opowieść stanowi komentarz do dwóch pozostałych. Grupa dzieci z kolegium, która nie wyjechała na wakacje, bawi się w lochach dawnej „Świątyni szczęścia”, odgrywając czy może wyobrażając sobie (trudno o tym sądzić z całą pewnością na pod-

stawie tego, co się widzi na ekranie) baśń o władającym królestwem złym tyranie, zabitym przez młodego, prawowitego następcę tronu. Akcja tej opowieści toczy się w autentycznych pomieszczeniach kolegium i w parku, jej bohaterowie zaś występują zarówno w baśniowych kostiumach, jak i w strojach współczesnych.

Wybrałem utwór Alaina Resnais'go, w którym nieustannie krzyżują się wątki trzech opowieści, nie tylko po to, aby zilustrować dynamiczny charakter podmiotu filmowego. Podobnie zachowuje się on w każdym filmie, ale jego mobilność skrywają zwykle mocne konwencje gatunkowe i naturalne właściwości medium, wywołujące złudzenie rzeczywistości. Wydaje mi się, że Resnais ilustruje w tym filmie przede wszystkim kryzys narracji, a nawet kryzys reżyserii, podważa bowiem wiarę w sens uprawomocnionej przez filozofię lub naukę zorganizowanej wiedzy. Podważa wiarę w sens istnienia prawdy opartej na dających się określić systemach wartości, ponieważ narrację i przedstawianie traktuje wyłącznie jako swobodną improwizację i grę wyobraźni. Podważa również wiarę w to, że kino musi zmierzać od percepcji ku znaczeniom, czyli od określoności świata do znaczenia historii wyodrębnionej z tego świata. Twórca próbuje raczej z przekorą udowodnić, że materię filmu można dopasowywać do wcześniej przyjętej hipotezy, można potraktować ją jako oprawę obramowującą jakąś gotową „prawdę”, która jest zresztą zmyśleniem. Cel dzisiejszej sztuki nie sprowadza się już, jak dawniej, do poznawania świata przez dążenie do mimetyzmu, skoro „życie jest powieścią”, ale do gry pojęciowej wyzbytej dążeń do wszelkiego naśladowania rzeczywistości.

„Artysta — twierdzi Jean-François Lyotard — pisarz postmodernistyczny, znajduje się w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, nie rządzą się na ogół ustalonymi już regułami i nie można w sposób rozstrzygający oceniać ich wartości, przykładając do tego tekstu czy dzieła znane kategorie. Owe reguły i kategorie są właśnie tym, czego dzieło lub tekst poszukują. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł, aby dopiero ustalić reguły tego, co już stworzyli.”¹⁹ Alain Resnais — jak sądzę — nie w pełni zgadza

¹⁹ J.-F. Lyotard: *Réponse à la question: qu'es-ce que le postmoderne?* „Critique” 1982, nr 419, s. 366—367. Cyt. za J. Bouveresse: *Racjonalność i cynizm*. Przełożyła M. Kowalska. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 369.

się z tą zbyt ryzykowną tezą (w ogóle trudno chyba byłoby znaleźć jakieś dzieło — używając słów Umberta Eco — nawet najbardziej „dzieło otwarte”²⁰, które powstało zgodnie z regułą sformułowaną przez Lyotarda), ale głębiej próbuje wejść w sferę doświadczenia postmodernistycznego niż na przykład Marco Ferreri jako twórca *Wielkiego żarcia* i Nikos Panayotopoulos jako reżyser *Nierobów z żywej doliny*, którzy są raczej tylko obserwatorami „śmierci człowieka”, podczas gdy autor *Opatrzności* — jeśli można tak powiedzieć — tę „śmierć” przyspiesza, systematycznie niszcząc język i formę X muzy. Towarzyszą mu artyści tak bardzo różniący się poglądami i temperamentami twórczymi, jak Morrissey, Makaviejew, Straub, Schmid, Terayama, Garel czy Nekes.

Pierwsze jednak wyraźne oznaki postmodernistycznego myślenia na obszarze kina daje się zaobserwować w twórczości tych reżyserów, którzy cenią jeszcze logikę opowiadania, nasycając ją dosyć dyskretnie, ale w sposób widoczny dygresjami na temat dekompozycji obrazu świata i niszczenia formy. Mam na myśli zwłaszcza te filmy, które zapowiadają koniec naszej amoralnej epoki przemieszczającej się coraz bardziej w stronę „poza dobrem i złem”. Bernardo Bertolucci (*Ostatnie tango w Paryżu — L'ultimo tango a Parigi*, 1972), Peter Bogdanovich (*Ostatni seans filmowy — At Long Last Love*, 1975), Marco Ferreri (*Ostatnia kobieta — L'ultima donna*, 1976), Alea Tomás Gutiérrez (*Ostatnia wieczerza — La ultima cena*, 1976) i Francis Ford Coppola (*Czas Apokalipsy — Apocalypse: Now*) należą z całą pewnością jeszcze do grupy tych twórców, którzy krytycznie oceniają konsumpcjonistyczne życie współczesnych społeczeństw, ale nie potrafią, a może i nie chcą, całkowicie zaakceptować postawy filozoficznej nazwanej przez Droysena „neutralnością eunucha”. Przyglądają się dekompozycji świata i ludzkiej osobowości, co więcej — rozumieją przyczyny tego procesu, a nawet uznają go za nieunikniony, ale jednocześnie z nostalgiczną zadumą wspominają „wielkie opowieści”, wertykalną konstrukcję świata, prawa modernizmu (prawa ostatecznych rozwiązań), pełną interpretację i pełną uniformizację rzeczywistości.

Ferreri z sardonicznym (ale przecież nie pozbawionym odrobiny współczucia) uśmiechem przygląda się ludziom heroicznie

²⁰ Por. U. Eco: *Dzieło otwarte*. Warszawa, „Czytelnik”, 1973, s. 53—54.

szukającym po prostu wolności, próbującym wydostać się z sieci najrozmaitszych zakazów. Gérard (Depardieu), bohater *Ostatniej kobiety*, kocha swojego małego synka. Nie potrafi się jednak pogodzić z tym, że ceną tej miłości musi być związek z jedną kobietą, co wyraża dość dosadnie słowami „Co za frajda jeździć na jednej... całe życie!” Pozbywa się więc żony, zostawia sobie dziecko i zaspokaja głód erotyczny w spotkaniach z przygodnymi kobietami. Taka koncepcja życia rozpada się wszakże całkowicie, gdy Valérie (Ornella Muti), jedna z wielu eksploatowanych seksualnie przez bohatera kobiet, naprawdę zakochuje się w Gérardzie, przymusza go do dawania rozkoszy i zafascynowana jest bardziej niż matka małym Pierrotem. Bohater zazdrosny tym razem o miłość własnego dziecka zaczyna zachowywać się dość dziwnie, między innymi romansuje z sąsiadką, onanizuje się na oczach kochanki, zamierza nawet zgwałcić własną żonę, a kiedy to nie zmienia sytuacji, elektrycznym nożem pozbawia się męskości. W ostatniej scenie filmu rozlega się płacz trzydziestoletniego ojca i jego rocznego syna. Jaki wniosek można wysnuć z ekranowej opowieści Ferreriego? Chyba tylko ten, że człowiek nie śmie nadużywać swojej wolności, wykraczać poza nią (to ona posiada człowieka, a nie przeciwnie), ostatnia bowiem kobieta ostatniego mężczyzny nie może urodzić już żadnego dziecka. Zamyka się możliwość łączenia komórek obydwu płci.

Znacznie poważniej potraktował problem stosunków damsko-męskich Bernardo Bertolucci w filmie zrealizowanym cztery lata wcześniej. Wprawdzie Ferreri zubożył strukturę widowiska ekranowego, zamykając niemal całą akcję filmu w jednym pomieszczeniu i ograniczając liczbę postaci do trójki głównych bohaterów, trudno byłoby wszakże nazwać to niszczeniem formy. Natomiast w twórczości autora *Ostatniego tanga w Paryżu* dominuje motyw dwuznaczności, który charakteryzuje nie tylko egzystencjalną sytuację współczesnego człowieka, ale również ten właśnie proces „agonii kina”. Jego filmy poza tym zaskakują perwersyjnym pięknem i zdecydowanym manieryzmem (niektórzy krytycy nazywają twórcę *Ostatniego cesarza* — *L'ultime imperatore*, 1987 — nowoczesnym neomanierystą). Świadczy to między innymi o tym, że Bertolucci przyjął na siebie rolę terapeuty rozpoznającego zaburzenia i schorzenia sztuki dwudziestowiecznej, który sam znalazł się w sy-

tuacji niestalej i niepewnej, w której człowiek znajduje się wprawdzie razem z rówieśnikami, ale którą przeżywa w męczącej samotności. „W każdym razie dla mnie kino jest kwestią życia i śmierci” — wyznał w jednym z wywiadów, dodając: „Związek między czasem i lękiem wydaje mi się nieunikniony w okresie, w jakim żyjemy. Jest to związek przymusowy. Dzisiaj lęk jest — być może — głównym znaczeniem, jakie przypisujemy czasowi, ponieważ nie ma więcej czasu do stracenia. [...] Kręcę każdy film tak, jakby był moim ostatnim dziełem. Nie pozostaje mi więc nic innego, jak bezwstydnie zajmować się sobą.”²¹ Bez zbytniego ryzyka można stwierdzić, że nieobce jest Bertolucciemu uczucie, jakie wyrażają słowa piosenki śpiewanej przez Uga Tognazziego, bohatera jego filmu zatytułowanego *Tragedia śmiesznego człowieka* (*La tragedia di un'uomo ridicolo*, 1981): „[...] nie żałuję, że muszę umrzeć, ale jestem zadowolony, jestem zadowolony, że muszę umrzeć, ale to mi się nie podoba [...]”.

Jeanne i Paul, bohaterowie *Ostatniego tanga w Paryżu*, spotykają się przypadkowo w pustym mieszkaniu na ulicy Julesa Verne'a. Mężczyzna, pięćdziesięcioletni Amerykanin, oderwany od tradycji rodzimej kultury, przeżył lata pełne przygód, ale po nieudanym małżeństwie, zakończonym samobójstwem żony, popadł w depresję. Młoda dziewczyna, córka pułkownika, który zginął w Algierii, i narzeczona Toma, młodego reżysera, również odczuwała bezsens własnej egzystencji.

Bohaterowie oglądają mieszkanie, przyglądają się sobie, wypowiadają do siebie kilka słów i... kochają się, niespodziewanie, gwałtownie, niemal ze zwierzęcą żarłocznością. Po akcie miłosnym Paul zawiera z dziewczyną dziwną umowę: „spotkamy się jeszcze w tym domu, nie wiedząc nic o sobie”. Podczas następnych spotkań dochodzi jednak powoli do osobistych wynurzeń i wspomnień, które wykraczają poza normalny związek między mężczyzną i kobietą: dla Paula przygoda miłosna jest ostatnią próbą odnalezienia sensu życia w zdesakralizowaniu sfery przeżyć intymnych za pomocą gwałtu, dla Jeanne zaś — przygodą taką jak inne, może tylko

²¹ E. Ungari: *Scene madri di Bernardo Bertolucci*. Milano, Ubulibri, 1987. Cyt. za: Bertolucci w oczach krytyki światowej. Wybór T. Miczka. Tłumaczenie tego fragmentu T. Miczka. Warszawa, FilMOTEKA Narodowa [w druku].

dziwniejszą, bardziej podniecającą. Po trzech dniach, po płaczącym i bełkotliwym monologu wygłoszonym nad zwłokami zmarłej żony, bohater pokonuje własny lęk egzystencjalny i odczuwa potrzebę rozpoczęcia życia od nowa. Ale na ulicy (a więc poza mieszkaniem) Jeanne traktuje go jak normalnego mężczyznę, minęła jej fascynacja gwałtownym i dziwacznym zachowaniem partnera. Wątpi, czy porozumienia między nimi zostaje przerwane na parkiecie, w płaszcach kontrastujących z harmonijnym rytmem tanga. Ostatni akt dramatu rozgrywa się w domu dziewczyny: Paul proponuje Jeanne zalegalizowanie ich związku, ale dziewczyna zabija go strzałem z pistoletu i mówi do siebie: „Nie znam go, nie wiem, jak się nazywa...”

Ostatnie tango w Paryżu odbiło się szerokim echem w świecie filmowym. Widzowie żądni wrażeń zapelniali sale kinowe, młodzi kontestatorzy chwalili reżysera za odważne przekraczanie bariery obyczajowej, coraz bardziej powiększające się grono zwolenników psychoanalizy rozstrząsało na łamach prasy problem samozniszczenia jako rezultat niepohamowanego dążenia do orgazmu, a krytycy zgodnie podkreślali, że kolejny utwór Bertolucciego jest bardzo piękny i równie kontrowersyjny. Marlon Brando, odtwórca głównej roli, stał się bohaterem, kolejnego w swej burzliwej karierze, skandalu filmowego, a jego partnerka Maria Schneider musiała poddać się po włoskiej premierze filmu kuracji w klinice psychiatrycznej.

Na szczęście wielu krytyków zauważyło, że *Ostatnie tango w Paryżu* wymagało od odbiorców „podwójnego widzenia”, że przedstawienie ekranowe było tylko prowokacyjnym pretekstem do rozważań na temat odwrócenia systemów wartości. Film został zrealizowany w szczególnej manierze, przypominającej jakąś układankę czy krzyżówkę, w której znaczenia pojedynczych kadrów prowadziły do różnych kontekstów interpretacyjnych. Kontrast między przestrzenią wewnętrzną (mieszkaniem) i zewnętrzną (ulicę miasta), wzmocniony grą spojrzeń bohaterów oraz kontrapunktowym charakterem światła (światło naturalne i sztuczne jako symbole dwóch stron ludzkiej natury — męskiej i żeńskiej), funkcjonował jakby obok przestrzeni zarezerwowanej dla innych postaci: dla Rosy — żony Paula, dla Toma — narzeczonego Jeanne, dla Marcella — kochanka żony, dla teściowej, dozorczyni,

prostytutki i jej klienta. Do osi dramaturgicznej przylegał długi łańcuch symboli śmierci: puste mieszkanie (metafora grobu), aluzje do obrazów Francisa Bacona (*Życie w dekompozycji*), stosunek analny, naśladowanie głosów zwierzęcych (motyw regresji do pierwotnego stadium biologicznego rozwoju), monolog Paula nad zwłokami żony itp. Z kolei takie elementy, jak ruch kamery, technika gry aktorskiej i zmienny charakter inscenizacji w poszczególnych sekwencjach, ewokowały znaczenia autobiograficzne oraz odsyłały widzów do rozległego uniwersum kina współczesnego. *Ostatnie tango w Paryżu* wywoływało więc sprzeczne reakcje krytyków i publiczności: chwalono reżysera za to, że struktura narracyjna filmu opierała się na tradycyjnym języku kina, ale jednocześnie ganiono za to, że pragnął odnieść sukces komercyjny, filmując przedstawienie wywołujące oburzenie i wypełnione ukrytymi treściami.

Dzieło Bertolucciego sytuuje się w zawieszeniu pomiędzy przeszłością kina a jego przyszłością i dlatego dzisiaj, jeśli uwzględnia się jego wielopoziomowy charakter, wydaje się ono zarazem tradycyjne i nowatorskie, po prostu — używając terminologii Guya Scarpetty — „nieczyste”²². Innymi słowy, kino Bertolucciego jest przejawem wczesnego myślenia postmodernistycznego. Za wszystkimi przyprawami „przed”, *post*, *neo* i „powrotem do” kryje się poszukiwanie własnych korzeni, odradzająca się potrzeba sięgania do mitów i archetypów, kryje się również postawa populistyczna (wątpliwe pod względem ideologicznym fascynacje), jakiś dyskomfort psychiczny, wywołany pomieszaniem pojęć, a przede wszystkim niezdecydowanie. Myślenie postmodernistyczne jest przecież — o czym wspominałem — symptomem jakiegoś kryzysu, jakiegoś końca epoki.

Bertolucci z nie skrywanym bólem określa rozwiązywanie się paradygmatów sztuki nowoczesnej, a zwłaszcza utratę identyczności podmiotu. Znacznie głębiej w sferę doświadczenia postmodernistycznego wchodzi ze swoją sztuką na przykład Peter Greenaway, który twierdzi, że „systemy zawsze upadają. Najlepszym przy-

²² Zob. G. Scarpetta: *Nieczystość*. Tłumaczyła K. Rodowska. W: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?* Wyboru tekstów dokonał M. Giżycki. Warszawa, Akademia Ruchu, 1988, s. 163—173.

kładem jest *Zet i dwa zera*, gdzie, w bardzo bezpośredniej paraboli, te wszystkie współpracujące systemy załamują się. One mówią: nauka rozwiąże wszystkie nasze problemy. I ten film jest o konflikcie między Stworzeniem a Darwinem, zakończonym sugestią, że Darwin, jego naukowa metoda, jest tak samo zmyślona jak Stworzenie.

Systemy są zawsze głęboko, głęboko wadliwe — i absurdałne. Tak jak alfabet. Całe nasze życie jest rządzone przez te głupoty, sztuczne konstrukcje, nasze medyczne recepty, polityczne rejestry, sposób, w jaki prowadzimy nasze akademickie życie — wszystko opiera się na głupim systemie A — Z. Cały świat wskazuje na to — nawet ludzie, którzy nie używają takiego alfabetu jak my. To absurd. Sztywny system czasu i linie wokół równika — które są tak sztuczne — zostały usystematyzowane i sprecyzowane, aby uczynić chaos w jakiś sposób czytelnym. Bardziej użytecznym.”²³

²³ Wywiad z reżyserem opublikowany został w nr 5–6 „Film Comment” w 1990 roku. Cyt. za *Strawa do namysłu*. Z Peterem Greenawayem rozmawia Gavin Smith. Tłumaczenie M.K. Cieśliński. „Easy Rider” [Kraków] 1991, nr 2, s. 29.

Prezentacja entropii

Prawo wzrostu entropii — drugie prawo termodynamiki — zajmuje, jak sędzę, naczelne miejsce pomiędzy prawami Natury. Jeżeli ktoś Ci wytknie, że Twoja ulubiona teoria wszechświata jest sprzeczna z równaniami Maxwella, tym gorzej dla równań Maxwella. Jeżeli okaże się, że przeczy jej doświadczenie — ach, ci eksperymenciatorzy, czasem okropnie knocą. Ale jeżeli Twoja teoria przeczy drugiemu prawu termodynamiki, to nie ma dla Ciebie nadziei: nie pozostaje Ci nic, prócz ostatecznego upokorzenia.

A. S. Eddington: *Nowe oblicze natury. Światopogląd fizyki współczesnej*. Przełożył A. Wundheiler. Warszawa 1934, s. 69.

Jeśli wyciąga się bardzo radykalne wnioski z kłęski filozofii współczesnej, to trzeba wyraźnie powiedzieć, że proces powszechnego rozkładu, prowadzący do „śmierci człowieka”, uległ w ostatnim dziesięcioleciu znacznemu przyspieszeniu. Hal Foster obawia się nawet, że człowiek już przestał być twórcą oryginalnych dzieł sztuki, a w najbliższym czasie grozi mu utrata miejsca podmiotu historii¹. Do pewnego stopnia potwierdzają tę groźnie brzmiącą hipotezę współcześni artyści. Wielu z nich bowiem z własnej nieautentyczności uczyniło program twórczy.

Wystarczy wspomnieć o Madonnie, popularnej piosenkarce amerykańskiej, bohaterce „postmodernistycznych” video-clipów i programów telewizyjnych. W 1984 roku, gdy śpiewała między

¹ Zob. H. Foster: *Postmodern Polemics*. In: Idem: *Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington, Bay Press, 1985.

innymi *Like a Virgin* (*Jak prawdziwa dziewczyna*), przebierała się za skromną uczennicę, która o zmierzchu wcielała się w demona seksu. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy nawoływała *Zróbmy to razem* (*Keep it together*) i wspinała się na piramidę męskich ciał i krzeseł, wykorzystywała przede wszystkim aluzje do twórczości innych artystów. Pojawiły się one nie tylko w tekstach piosenek czy w sposobie ich wykonania, ale głównie w jej makijażu i w ubiorach zaprojektowanych przez Jeana Paula Gaultiera, jednego z francuskich dyktatorów mody młodzieżowej. Madonna odgrywała między innymi tancerkę z *Moulin Rouge*, ubraną w skąpy gorsecik z połyskującymi zielonymi cekinami, „wesolą wdówkę” bardzo skąpo przyodzianą, ale z nieodzownym do odgrywanej sytuacji czarnym woalem, sadomasochistkę rodem z kina *hard-core*, powiązaną skórzanymi szelkami, Joannę d'Arc, zamkniętą (niezbyt zresztą szczelnie) w zbroi z łososiowej satyny, domniemaną bohaterkę rodem z filmu Jeana-Luca Godarda pt. *Męski — żeński* (*Masculin — féminin*, 1966) w gorsecie-zbroi, uwydatniającym — dzięki dwóm pikowanym stożkom — biust piosenkarki, i postać przypominającą bohaterów z *Mechanicznej pomarańczy* (*A Clockwork Orange*, 1971) Stanleya Kubricka, w czarnym kostiumie, który stanowił połączenie melonika, smokingu z plastikowymi naramiennikami, szortów i siatkowych rajstap.

Boginie oraz idole skomercjalizowanej perwersji bardzo chętnie odwołują się do tradycji X muzy (oczywiście nie tylko), poświęcając w ten sposób wykruszenie się kulturowego wzoru podmiotowości, który opierał się przede wszystkim na indywidualnej ekspresji osobowości artysty². Taką postnowoczesną postawę zajmuje również wielu reżyserów filmowych. Szczególnie charakterystycznym przykładem „człowieka nieautentycznego” jest Woody Allen, który — na szczęście — do kryzysu tradycyjnych systemów wartości podchodzi z humorem, czasami bardzo zresztą gorzkim, na przykład gdy pisze: „Bardziej niż kiedykolwiek dotąd w historii ludzkość znalazła się na rozdrożu. Jedna ścieżka wiedzie

² Charakterystycznym przykładem jest „aktorskie” *emploi* Michaela Jacksona oraz wielu innych gwiazdorów współczesnej muzyki młodzieżowej. Nieprzypadkowo również reklamy telewizyjne i rockowe video-clipy bardzo często reprodukują ikonografię dawnych (zwłaszcza awangardowych) filmów.

ku rozpacz i całkowitej beznadziei. Druga ku totalnej zagładzie. Módlmy się, aby dana była nam mądrość prawidłowego wyboru” — lub gdy twierdzi: „Człowieka współczesnego można określić jako tego, który urodził się po tym, gdy Nietzsche ogłosił, że Bóg umarł, ale zanim Beatlesi zagrali *I Wanna Hold Your Hand*.”³

W filmie zatytułowanym *Zelig* (1983) Allen ukazuje losy człowieka-kameleona, który upodabnia się do towarzyszących mu osób. W *Miłości i śmierci* (*Love and Death*, 1975) twórca parodiuje natomiast to (*Wojna i pokój* Lwa Tolstoja), co uznano już za klasyczne, w kontekście tego (biografii i histografii Fiodora Dostojewskiego), co również należy do klasyki, i z elementami tego (na przykład cytaty z *Persony* — 1966 — Ingmara Bergmana), co niewątpliwie także stało się klasyką. Bohaterowie jego utworów zawsze cierpią na obsesję śmierci i poczucie nieokreśloności życia. „Myślę, więc jestem. Albo jeszcze lepiej: czuję, mam orgazm” — rozwija bardzo konkretnie myśl Kartezjusza Doris, jedna z postaci z dramatu pt. *Bóg*⁴.

Pomimo śmieszności i komizmu filozofia Woody Allena głęboko wkracza w sferę postmodernistycznego myślenia, zwłaszcza w parodii *Osiem i pół* (*Otto e mezzo*, 1962) Federica Felliniego, jaką jest „autobiograficzno-autotematyczny” film zatytułowany *Wspomnienia Gwiazdowego Pylu* (*The Stardust Memories*, 1980), zrealizowany na taśmie czarno-białej. „A czy któreś z was — pyta jego bohater, reżyser Sandy Bates (W. Allen), patrząc prosto w wizjer kamery — czytało ten artykuł na pierwszej stronie »Timesa«? Czy tylko ja jeden go zauważyłem? Wszechświat stopniowo się rozpada i nic z niego nie zostanie. Nie mówię o moim głupim filmie, ale kiedy to się skończy, nie będzie ani Beethovena, ani Szekspira.” Przez chwilę przed oczami widzów pojawia się pusty, oświetlony kadr. Bohatera tego filmu prześladowuje temat nieśmiertelności, ale on wie, że „Nauka nas zawiodła”, i dlatego szczerze wyznaje: „Cały sens tego filmu polega na tym, że dla nikogo nie ma ocalenia.” Kosmici radzą Sandy’emu: „Jeśli chcesz się na coś ludziom przydać, to rób

³ Cyt. za *A Dictionary of Contemporary Quotations*. Famous Last Words by Jonathan Green. PAN. Books, LTD, 1982.

⁴ Zob. W. Allen: *Bóg*. Przekład A. Kołyszko. „Dialog” 1987, nr 11—12, s. 47—64.

śmieszniejsze filmy... Ludzie lubią dowcipy." On jednak odpowiada im beznadziejnie: „Ale ja muszę znaleźć w tym jakiś sens!” Rzeczywiście, trudno znaleźć sens w działalności artystycznej, gdy rzeczywistość sama w sobie nie zawiera żadnych reguł, a więc nie podsuwa ich również twórcom.

Innymi słowy, „każdy myśli na własne konto” — i ta właśnie dewiza oświeśla kino Joela i Ethana Coenów oraz egzystencję czterech zagubionych w świecie dziwaków, bohaterów z ich filmu zatytułowanego *Po prostu krew* (*Blood simple*, 1984). Na ekranie pojawia się przedziwny *no man's land*, przypominający sceny z utworów Hitchcocka, Kubricka i De Palmy, w którym krzyżują się na zasadzie kontrplanów subiektywne spojrzenia nieustannie mijających się postaci. I żadna z nich nie odsłoni prawdy, nie wyjaśni, ani bohaterom, ani widzom, w jakiej znajdują się sytuacji. W tym obrazie wszystko dzieje się „obok”. Osiągają to reżyserzy nie tylko za pomocą symboliki wizualnej (np. „krzyżujących się” świateł z reflektorów samochodowych), ale przede wszystkim dzięki elipsom montażowym łączącym elementy horroru, czarnego kina amerykańskiego, poetyki video-clipów, stylu wczesnego undergroundu, konwencji katastroficznych odysei, a nawet *spaghetti westernu* i filmów rysunkowych. Jeden z braci, Ethan Coen, studiował historię filozofii. Napisał rozprawę naukową o Ludwigu Wittgensteinie i chociaż niejednokrotnie podkreśla, że jego praca naukowa nie ma związku z filmami, które realizował razem z Joelem, wydaje mi się, iż nieprzypadkowo nasuwają one uważnemu odbiorcy skojarzenia z teorią gier sformułowaną przez austriackiego logika i myśliciela⁵. Do tego jednak zagadnienia będę miał okazję powrócić w następnym rozdziale.

To, co mnie najbardziej teraz interesuje, dotyczy tak zwanego eklektyzmu komunikacyjnego, który celnie charakteryzuje na przykład Barry Graves, analizując *Prawdziwe historie* (*True Stories*, 1986) Davida Byrne'a. Oto próbka jego tekstu ilustrująca ciągle rozpad świadomości człowieka: „Oto na przykład Louis Fyne (wspomniał John Goodman), tęskniący za miłością niedźwiedziowaty jegomość, szuka żony przy pomocy zrealizowanej przez siebie

⁵ Szczegółowe informacje o twórczości braci Coenów znajdzie czytelnik między innymi w nr 349—350 „Filmu na Świecie” (1988), s. 55—66.

reklamówki telewizyjnej («Telefon: 544-W-I-F-E») i umieszczonego przed domem neonowego napisu »Wife Wanted«. Wszystko kończy się happy endem: Fyne znajduje Najbardziej Leniwą Kobiętę Świata. Miss Rollings (Swoosie Kurtz) od dziesiątków lat nie opuszcza swego łososiowo-różowego łóża w stylu Ludwika XIV. Dręczy ją tylko jeden problem: dlaczego hot-dogi przysyłają zawsze w paczkach po dziesięć sztuk, a bułki do hot-dogów w paczkach po osiem albo po dwanaście?

Kay (Annie McEnroe) i Earl Culver (Spalding Gray) są szczęśliwym małżeństwem, ale od 31 lat nie przemówili do siebie ani słowem. »Kłamczucha« (Jo Harvey Allen) twierdzi, że zna magiczne moce i że kiedyś wyrósł jej ogon; poza tym jest autorką »Billie Jean« i napisała większość piosenek Elvisa Presleya, a swego czasu będąc w Wietnamie, poznała prawdziwego Rambo. »Ślicznotka« (Alix Elias) tęskni w swym domku dla lalek za długowłosym mężczyzną, gdyż: Chrystus też miał długie włosy. Wyjaśnia także, dlaczego Matka Boska na świętych obrazach jest zawsze taka smutna: bo właśnie chciała mieć córeczkę. Mister Tucker (Roebuck »Pops« Staples z legendarnego zespołu »Staples Singers«), służący Najbardziej Leniwej Kobiety Świata, prześladowany jest przez całe dnie przez robota kuchennego swojej pani i nocą wzywa na pomoc duchy wudu. [...] *Prawdziwe historie*, które opowiadają małym i słabym bohaterom Byrne'a, to jakby wyjątki z australijskiej i amerykańskiej prasy bulwarowej: fakty i plotki rozdmuchane ponad wszelką miarę lub groteskowo sfalszowane (»UFO nad grobem Elvisa«, »Książę Filip żąda rozwodu, księżniczka Małgorzata pociesza królową«). Można dojść do wniosku, że »AIDS-ZEITUNG« (jak wyraził się Rudi Carrel o »Bild-Zeitung«), publikująca wciąż swe »raporty o zarazie«, bliska jest prasie z filmu Byrne'a (»Libijczyk chory na AIDS zgwałcił zakonnicę-lesbijkę«). Nic nie jest tak krzykliwe jak rzeczywistość w krzywym zwierciadle mass mediów, przy czym często trudno odróżnić realne zdarzenia od perfekcyjnie oszukańczego obrazka.

Ludzie z teksańskiego Virgil Davida Byrne'a urządzają się w wyrafinowanym świecie pozorów, przemieniają standardowe kontenery w wyłożone pluszem teatry iluzji, wyżywają się w rytuałach komunikacyjnych á la Denver i żyją ponad stan zgodnie z pokusami reklamy. »Zwykle mówi się — powiada Byrne — że

ludzie kupują, by wypełnić pustkę, którą mają w sobie. [...] Jest to [Prawdziwe historie — T.M.] wypowiedź dotycząca kultury w okresie przejściowym.« [...] to wszystko [...] to »symptomy bezradności. Dla wielu ludzi świat i media pozostają dziś poza zasięgiem kontroli. Stąd wielu ludzi żywi mieszane uczucia [podkr. — T.M.]. W konsekwencji jedyną możliwą reakcją jest fakt, że zaczynają się czuć ofiarami jakiegoś spisku. Rozpaczliwie pragną zrozumieć świat, którego nie są już w stanie kontrolować.«⁶ Opisany stan rzeczy charakteryzuje również poczucie, jakie mają bohaterowie nowej powieści amerykańskiej, postaci między innymi z książek Johna Updike'a, Stanleya Elkina, Johna Bartha, Walkera Percy'ego i Donalda Barthelme'a, które cierpią na „chorobę Dudusia” z *Zestawu do śmierci*⁷. Wszystko im się rozpada. Nastąpiły bowiem poważne zaburzenia w procesie komunikowania spowodowane dezintegracją wiedzy.

Aby ludzie mogli się komunikować, muszą dysponować określoną wiedzą o sobie, o innych, o świecie w ogóle oraz muszą znać sposoby użytkowania tej wiedzy. Wiedza, nawet ta potoczna i ta encyklopedyczna, by mogła zostać wykorzystana właściwie, to znaczy z pożytkiem, sama w sobie musi już posiadać — używając terminologii semiotyków tartuskich — pewne „urządzenie do matrycowania”, czyli musi opierać się na poczuciu strukturalności, i to — dodajmy — strukturalności akceptowanej przez obydwie strony uczestniczące w wymianie informacji⁸. Transmisja określonych danych bowiem będzie możliwa w akcie komunikacyjnym tylko wtedy, kiedy — jak powiada Greimas — wiedza posiadzie „strukturę przechodnią”, która z kolei zagwarantuje istnienie pewnej, w miarę stabilnej cyrkulacji symbolicznego funkcjonowania

⁶ B. Graves: *Virgil, Texas*. Tłumaczyła M. Ciechomska. „Film na Świecie” 1988, nr 349—350, s. 71—74.

⁷ Proces rozkładu świata przedstawionego w nowej powieści amerykańskiej opisuje między innymi T. Tanner w szkicu zatytułowanym *Entropia*, zamieszczonym w zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa, „Czytelnik”, 1983, s. 207—224. Por. również T. Pynchon: *Entropija*. „Delo” [Beograd] 1989, nr 1—3, s. 91—108.

⁸ Zob. J. Lotman, B. Uspieński: *O semiotycznym mechanizmie kultury*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa, PIW, 1977, s. 149 i n.

przedmiotów wiedzy⁹. Mówiąc dokładniej, chodzi o to, aby przedmiot wiedzy odsyłał odbiorcę zawsze do podmiotu, który wiedzą dysponuje, pozostawiając ślady własnej aktywności w tekście.

Jak wszakże twierdzi francuski językoznawca Courtés, wtedy gdy wiedza staje się przedmiotem aktu komunikacyjnego i tłumaczy się w pewnym dyskursie, zmienia się jej charakter¹⁰. Wcześniej bowiem, czyli przed wymianą komunikacji, istniała ona jako pewien „byt” (istniał po prostu pewien stan wiedzy), natomiast w dyskursie istnieje ona już w pewien „sposób”. I to jest bardzo ważne. Istniejąc przecież w jakiś sposób, stanowi ona rezultat czyjejś aktywności poznawczej. Pierwszy rodzaj wiedzy zależy od kompetencji epistemologicznej jej dysponenta, co oznacza, że wykazuje ona pewne wewnętrzne ustrukturalizowanie i spełnia podstawowe warunki po temu, aby stać się przedmiotem dyskursu. Drugi zaś rodzaj wiedzy związany jest z aktywnością poznawczą, czyli z procesem kognitywnym jej dysponenta. Ten proces polega na tym, że nie tylko odsłania własne struktury, ale również pozwala strukturalizować dyskurs nadawcy i odbiorcy oraz identyfikować się każdemu z nich z kompetencją kognitywną interlokutora. Innymi słowy, aby akt komunikacji doszedł do skutku, musi opierać się przede wszystkim na wiedzy kognitywnej, tylko ona bowiem tak strukturalizuje dyskurs, że gwarantuje określonemu odbiorcy jego zrozumienie.

W rezultacie egzystencjalna potrzeba wymiany informacji „zmusza ludzi — cytuję w tym miejscu słowa Łotmana i Uspieńskiego — do traktowania jako struktur takich zjawisk, których strukturalność nie jest oczywista”¹¹. I na tym właśnie polega — zdaniem tartuskich semiotyków — podstawowa funkcja kultury. Kulturę bowiem tworzy wiedza kognitywna, która jest ustrukturalizowana i jednocześnie ma właściwości strukturujące, dzięki czemu można powiedzieć, że kultura opiera się na metodach i sposobach wyjaśniania, czyli po prostu na sposobach strukturalizowania sytuacji egzystencjalnych. One albo z nich wyrastają, albo też uzyskują w nich wytłumaczenie.

⁹ A. J. Greimas, J. Courtés: *Sémiotique — Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979, s. 321.

¹⁰ Ibidem, s. 321 i n.

¹¹ J. Łotman, B. Uspieński: *O semiotycznym mechanizmie kultury...*, s. 149.

W XX wieku ten schemat komunikowania wielokrotnie ulegał zachwianiu i wtedy prawie zawsze badacze kultury posługiwali się pojęciem „entropia”, które w latach 1940—1960 spopularyzowali uczeni zafascynowani teorią informacji. Entropia jako kategoria porządkująca stała się szczególnie modna w badaniach humanistycznych w latach siedemdziesiątych, już po kryzysie strukturalizmu, a w czasie trwającego wówczas kryzysu semiotyki, gdy nasilił się proces „kruszenia tekstów” i zaczęły powstawać nowe, bardzo złożone formy tekstowe. Kiedy fotografia, kino i telewizja stały się samodzielnymi sztukami, rozumiano już, że one fałszywie reprodukcją rzeczywistość i że nie muszą pełnić funkcji językowych w sensie lingwistycznym. Dlatego nieprzypadkowo ewolucja tych dziedzin ekspresji zmierzała zarówno w kierunku coraz swobodniejszej dyskursywności, jak i w kierunku coraz bardziej reprodukcją (a jednocześnie coraz perfidniej fałszującej rzeczywistość) obrazowości. W rezultacie, w kulturze współczesnej zaczęły dominować trzy główne, wzajemnie się przenikające sposoby stwarzania widm światów pozornych. Na pamięć fotograficzną i telewizyjną nałożyła się rozległa sfera wyobraźni kinematograficznej i rozpoczął się gwałtowny proces kruszenia tekstów, któremu towarzyszyła seria wynalazków technicznych w rodzaju komputerów, video-tekstów i gier video.

Humaniści posługują się jednak pojęciem entropii dość niefrasobliwie, a przecież oznacza ono przede wszystkim wielkość fizyczną związaną pośrednio z pierwszą i bezpośrednio z drugą zasadą termodynamiki¹². Pierwsze prawo wskazuje na jednokierunkowy charakter konwersji ciepła w pracę, na przekształcenie stanu uporządkowanego w stan nieuporządkowany. Druga zasada, nazywana prawem wzrostu¹³, określa zjawisko, które nigdy się nie

¹² Zob. między innymi A. H. Cromer: *Physics for the Life Sciences*. New York, McGraw-Hill, 1974; I. Prigogine, I. Stengers: *Z chaosu ku porządkowi. Nowy dialog człowieka z przyrodą*. Przełożyła K. Lipszyc. Warszawa, PIW, 1990.

¹³ Drugie prawo termodynamiki „określa nieodwracalność procesów makroskopowych [...] przebiegających ze skończoną prędkością. W sformułowaniu W. Thomsona (1851) zasada ta brzmi: niemożliwe jest pobieranie ciepła tylko z jednego źródła (termostatu) i zamiana go na pracę bez wprowadzenia innych zmian w układzie i otoczeniu. [...] w układzie odosobnionym wszystkie procesy zachodzą w taki sposób, że entropia układu wzrasta. Z II z. t. wynika niemożność zbudowania *perpetuum mobile* drugiego rodzaju [maszyny, która wykonywałaby pracę, pobierając ciepło z otoczenia i w całości zamieniałaby je na pracę — T. M.]”. Cyt. za *Encyklopedia powszechna PWN*. Warszawa 1976, T. 4, s. 436.

zmniejsza, ponieważ jakiegokolwiek zmniejszenie entropii w jednej części fizycznego układu powiększa entropię w innej jego części. Z teoretycznego punktu widzenia prawo to dopuszcza niewielką możliwość przekształceń odwracalnych, ale w praktyce dotyczy procesów nieodwracalnych.

Obecnie struktury entropiczne (słowo „struktura” sugeruje możliwość uporządkowania bezładnego świata) upowszechniają się w różnych sferach ludzkiej działalności między innymi dlatego, że człowiek współczesny jest świadom faktu, iż nie ogarnia już granic „statystycznych zasobów” określonego układu. Takim układem jest również uniwersum symboliczne, świat obrazów, znaków, symboli, języków i dyskursów, w którym entropię pojmuje się jako wielkość obrazującą proces ewolucyjny, wcześniej częściowo przeze mnie opisany, środków komunikacji. Dotychczas jednak humaniści wykorzystując pojęcie entropii, właściwie nigdy nie brali pod uwagę drugiego prawa termodynamiki, a więc nie zajmowali się nieodwracalnością aktów komunikacyjnych. Ale jeśli nawet zwróci się nań uwagę, to trzeba przyznać rację Gianfranco Bettetiniemu, gdy twierdzi, że entropiczny model audiowizualnej kultury masowej jest „modelem kulawym” (*un modello zoppo*), ponieważ istnieje ścisła współzależność między wzrostem strumienia informacji, które człowiek otrzymuje, a porządkiem kulturowym, w jakim jest on usytuowany¹⁴. Ów porządek można nazwać właśnie zorganizowaną wiedzą, którą współczesne społeczeństwa kumulują w „pamięci zbiorowej”, powiększającej się w sposób dość niepokojący pod wpływem coraz bardziej intensywnej konsumpcji. Tracą ważność pojedyncze informacje, wzrasta jednocześnie rola magazynów pamięci, co z kolei powoduje perturbacje z artykulacją tekstów i wprowadza do otaczającego świata nowy porządek (*ri-ordine*). Innymi słowy, jeden porządek zastąpiony zostaje innym, który tylko przypomina chaos. W kulturze masowej trwa — zdaniem włoskiego badacza, nie darzącego bynajmniej sympatią postmodernizmu — nieustanna redukcja entropii, o czym świadczą takie tendencje, jak powtarzanie, standaryzacja, banalność, zanikanie

¹⁴ Zob. G. Bettetini: *Il disordine ordinato delle comunicazioni di massa*. In: Idem: *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*. Milano, Bompiani, 1987, s. 80—96.

zdolności twórczych i podobieństwa kulturowe. Nieład komunikacyjny nie polega więc tylko na kruszeniu tekstów, podmiotów i języków, ale oznacza również nowy porządek, oznacza możliwość oryginalnego zorganizowania całego uniwersum. Bettetini słusznie zauważa, że niefortunne pojęcie entropii kulturowej dotyczy chaosu na poziomie wiedzy, który jednocześnie otwiera nowe drogi do innowacji komunikacyjnych na poziomie ekspresji i struktur formalnych. Warto uważnie przeczytać następujący fragment jego rozważań: „[...] prawo entropii głosi, że każdemu wzrostowi uporządkowania w przestrzeni interakcji symbolicznej towarzyszy wzrost dezorganizacji w innym miejscu i wydaje się, że ilustruje ono kryzys zorganizowanej wiedzy, jaki zaznacza się we współczesnym społeczeństwie. [...] człowiek zbyt dobrze poinformowany akceptuje wszystko i nic.”¹⁵ Wynika z tego, że języki mass mediów mogą być entropiczne tylko w sensie metaforycznym, a tak zwana entropia kulturowa oznacza w humanistyce po prostu chaos. Liczni teoretycy, którzy w odniesieniu do postmodernizmu posługują się tym terminem, mają więc na myśli poczucie postępującego procesu rozpadu świata, jakiego coraz częściej doświadcza człowiek współczesny.

Dokonując intensywnego rozpoznania własnej sytuacji egzystencjalnej, postmodernista dochodzi więc do wniosku (odsyłam czytelnika do słów P. Greenawaya kończących rozdział poprzedni), że cała tradycja to wielka mistyfikacja, a on sam jest całkowicie pogrążony w świecie znaków na niej opartym i nie potrafi odnaleźć się w tym chaosie inaczej jak tylko przez poddanie się jego elastyczności.

Reżyserzy filmowi już jednak od dość dawna dawali temu wyraz w swojej twórczości. Przytoczę tylko dwa przykłady z historii X muzy, które moim zdaniem świadczą o tym, że na obszarze kina przecucie postmodernistycznego myślenia ma pewną tradycję. W miarę bowiem jak zwiększało się powszechne poczucie chaosu, każdy zamknięty układ w obrębie świata — a więc i kino — wykazywał przede wszystkim naturalną skłonność do utraty swych cech odrębnych.

Cechami wyróżniającymi kinematograf spośród innych dziedzin sztuki były jednocześnie jego wiarygodność i przywiązanie do wyznaczników gatunkowych.

Dlaczego i w jaki sposób kino straciło swoją moc reprodukcyjną i nacechowanie gatunkowe, znakomicie ilustruje twórczość Michelangela Antonioniego. Włoski twórca jako jeden z pierwszych artystów filmowych zdecydowanie odrzucił fetysz fabuły, inscenizację przybraną w narodowe, neorealistyczne peplum oraz dokumentalną strukturę narracji, czyli te poetyki filmowe, które wyznaczały do tej pory rozwój X muzy nie tylko na Półwyspie Apenińskim. W czasie realizacji *Kroniki pewnej miłości* (*Cronaca di un amore*, 1950), *Zwycięzonych* (*I vinti*, 1952), *Damy bez kamelii* (*La signora senza camelie*, 1953), *Próby samobójstwa* (*Tentato suicidio*, 1953), *Przyjaciółek* (*Le amiche*, 1955) i *Krzyku* (*Il grido*, 1957) artysta doszedł do przekonania, że między „autentyzmem” obrazu ekranowego, czyli konkretyzacją miejsc i osób, a „autentyzmem” przeżycia bohatera filmowego istnieje — nie dający się uchwycić — obszar „prawdy”, pomiędzy zaś każdą tradycją a teraźniejszością rozciąga się obszar nieprzezroczystej „pamięci”. Cóż więc pozostaje? Niepewność? Próżnia? Antonioni operuje próżnią: milczenie bohaterów stanowi formę zmagania z przeznaczeniem, śmiertelna cisza ilustruje nieme działanie losu, prawda wymyka się filmowej kamerze, która staje się coraz bardziej statyczna.

W słynnej tetralogii (w *Przygodzie* — *L'avventura*, 1959; *Nocy* — *La notte*, 1960; *Zaćmieniu* — *L'eclisse*, 1962 i *Czerwonej pustyni* — *Il deserto rosso*, 1964), w *Powiększeniu* (*Blow up*, 1967) oraz w *Zabiskie Point* (1967) podmiot autorski pełni funkcję badacza, którego zaprzęta świat potencjalny, nie rozpoznany. „Takie nastawienie podmiotu — według Marka Hendrykowskiego — pociąga za sobą gruntowną zmianę organizacji układu nadawczo-odbiorczego. Funkcjonuje on tutaj, opierając się nie na uprzednio zainscenizowanym (spreparowanym na planie) obrazie świata dla filmu, lecz na zasadzie nieustannej konfrontacji dwóch porządków, z których jeden uruchamia działanie kamery i urządzeń rejestrujących dźwięk, a drugi — strumień aktywnej, toczącej się niezależnie od aktu filmowania, rzeczywistości. Istotne jest przy tym nie samo zetknięcie obu tych porządków, lecz ich permanentna znaczeniowo-twórcza wymiana.”¹⁶ Antonioni jest niezwykle konsekwentnym

¹⁶ M. Hendrykowski: *Autor jako problem poetyki filmu*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1988, s. 88.

artystą, z uporem i trudem bowiem podąża tym tropem, zmuszając widzów do oderwania się od wszelkiej udokumentowanej historii, do zmiany nawyków percepcyjnych. W jego filmy wpisany jest — jeśli można tak powiedzieć — komunikat ze znakiem „minus”, który odsyła na zasadzie negacji do kontekstu tradycji filmowej. Reżyser unika retrospekcji, cytatów i wypróbowanych wcześniej przez innych artystów chwytów formalnych, jednakże eksponuje motyw poszukiwania, który uruchamia swoistą dialektykę wnętrza i zewnątrz: myśl filozoficzna coraz intensywniej przesuwana się „poza ekran”, wykracza poza ramy zakreślone przez sam fakt obcowania z określonym „językiem” kina. Aby zrozumieć sens ekranowych dzieł Antonioniego, trzeba sobie uświadomić to, że artysta ostatecznie odrzuca najistotniejsze elementy tradycji.

Przez wiele lat włoscy widzowie i krytycy filmowi ignorowali twórczość tego reżysera. Nic dziwnego, skoro *Przygoda* była „kryminałem na opak” (własne określenie autora), zniknięcie Anny pozostało na zawsze nie wyjaśnione, w *Nocy* Lidia i Giovanni bezskutecznie próbowali dociec przyczyn ogarniającej ich atrofii uczuciowej, *Zaćmienie* kończyło się długą sekwencją przedstawiającą tylko skrzyżowanie ulic, w *Czerwonej pustyni* choroba Giuliany w niezrozumiały sposób połączona została z symboliczną (brunatnoczerwoną) barwą przedstawianej cywilizacji, w *Powiększeniu* zaś zdjęcia wykonane przez Tomasza podsuwały widzowi myśl o zbrodni, ale nawet bohater nie potrafił odróżnić fikcji od prawdy.

Antonioni umieszcza w nawiasie każdy układ fabularny, a każde ujęcie finałowe w jego filmach pełni funkcję parenety (istnieje symetria z ujęciem początkowym), ponieważ zasada, która porządkuje znaczenia, „opiera się na skojarzeniach związanych z poszczególnymi obrazami przedmiotów i ich wyglądom, sposobów zachowania się i gestów postaci. Przywołują one pamięć symbolicznych opowieści mitycznych, z których żadna nie uzyskuje prymatu nad innymi. Nawiązują one do zapomnianych mitów (początku, środka świata, mitów eschatologicznych, symboliki żywiołu, światła i ciemności, ziemi i słońca), które nadawały niegdyś duchowy sens egzystencji człowieka w realnym świecie. Obrazy-symbole, zaczerpnięte z różnych archaicznych języków, przypowieści, mitów, snów, nie układają się w logiczną,

sensowną całość.”¹⁷ Każdy kolejny film Antonioniego, mimo iż opiera się na dającej się określić tradycyjnej retoryce, okazuje się ostatecznie swego rodzaju parabolą końca sztuki realistycznej: naturalistyczna metoda rejestrowania rzeczywistości jest tylko pozornie obiektywna, ponieważ zniewalająca władzę sztuki realistycznej kończy się wtedy, gdy dociera do tak zwanych sytuacji granicznych, ujmujących zasadnicze problemy ludzkiej egzystencji. W końcu kamera „zajmująca pozycję widza” nie widzi nawet, jak umiera David Locke, bohater filmu zatytułowanego *Zawód: reporter* (*Professione: reporter*).

Na obszarze X muzy — tak mi się przynajmniej wydaje — Antonioni, który nieprzypadkowo w ostatnim czasie zainteresował się techniką video (czego przykładem może być jego *Tajemnica Oberwaldu* — *Il mistero di Obervald*), odegrał taką rolę, jaką w filozofii odegrał Alfred North Whitehead. Anglo-amerykański matematyk uznawał jeszcze potrzebę uprawiania metafizyki, ale pogodził trwałość ze zmianą i wykazał związek między odrębnością jednostek a relacjami, w jakie one wchodzi¹⁸.

Jean-Luc Godard natomiast ciągle marzy o odegraniu roli Alberta Einsteina. Częściowo udało mu się już udowodnić, że „teraz” umyka kamerze filmowej, że nie może ona dotknąć pełnego obrazu świata, ponieważ ujawnił związek pomiędzy różnymi koncepcjami obiektywności przedstawienia ekranowego a teorią względności. Ten niestrudzony francuski eksperymentator w końcu doszedł do wniosku, że żadna „ideologia opowiadania i perspektywy” (czyli ideowo motywowana fetyszyzacja techniki filmowej) nie kryje w sobie ani jednej prawdziwej refleksji, ale może być jedynie grą pojęciową kwestionującą ludzkie opowieści o świecie.

Godard podał w wątpliwość mimetyczne właściwości kina już na początku swojej drogi twórczej, gdy kamera zwracała się w innym kierunku niż bohater ekranowy. Jean-Paul Belmondo kreował najczęściej postacie rodem z komiksu i „wychodził” z kadru, „opuszczał” akcję, „wracał” na ekran w najmniej oczekiwanym

¹⁷ I. Siwiński: *Odnaleziony język. Analiza ostatniej sekwencji „Zaćmienia” Michelangelo Antonioniego*. W: *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*. Red. A. Helman. Katowice, Uniwersytet Śląski, 1986, s. 113.

¹⁸ Por. między innymi I. Prigogine, I. Stengers: *Z chaosu...*, s. 106—109.

momencie. W istocie rzeczy Godard nigdy nie był — chociaż często go o to posądzano — ideologiem; przeciwnie, przedstawiał świat zdeformowany fałszywymi ideologiami, na przykład faszyzmem (*Mały żołnierz* — *Le petit soldat*, 1963) lub marksizmem czy maoizmem (*Chinka* — *La Chinoise*, 1967 oraz inne filmy zrealizowane w latach 1968—1971 z lewacką Grupą „Dżigi Wiertowa”). Jego „antybohaterowie” zawsze przekrzykiwali się nawzajem, starając się bezskutecznie narzucić innym postaciom i widzom swoje idee, a jego wizje rzeczywistości, niewolne od ironii, zapowiadały apokalipsę, czemu wyraźnie dał wyraz między innymi w *Karabinierach* (*Les carabiniers*, 1963), *Weekendzie* (1966), zwłaszcza zaś w *Alphaville* (1965), gdzie ukazał nowoczesne miasto, w którym gazeta codzienna ogłaszała listę obowiązujących słów.

W kinie Godarda improwizowany montaż i swobodną grę aktorską dopełniały zawsze cudze teksty (ogłoszenia i tytuły prasowe, neony i słowa wypowiedziane przez znanych ludzi) i cudze obrazy (aluzje malarskie i cytaty filmowe). Siegał po nie również w latach siedemdziesiątych, gdy pogodzony już ze „śmiercią Siódmej Sztuki” zaczął w Instytucie Audiowizualnym w Grenoble realizować programy telewizyjne i *video-art*. Jeden z takich cyklicznych programów nosił znamieny tytuł *Nad czy ponad komunikacją* (*Sur et sous la communication*, 1976), w którym twórca właściwie pokazywał, jak fabrykuje własne komunikaty ekranowe za pomocą języka, i próbował udowodnić, że nawet kamera ustawiona w najzwyczajszym miejscu na ziemi nie służy do komunikowania, a przedmiot i temat rozmowy nie mają właściwie większego znaczenia w porozumiewaniu się ludzi między sobą. Godard nieustannie dowodzi, że zanik znaczących informacji uwarunkowany ich nadmiarem w środkach masowego przekazu prowadzi do rozpadu języków. Wysuwając na plan pierwszy frazesy, tytuły i zdania nielogiczne, po prostu ukazuje entropijny rozpad języka (dotyczy to oczywiście również, a może przede wszystkim, języka filmowego). Dlatego fotografię przedstawiającą kopulujące biedronki, która w paryskich magazynach prasowych służyła reklamie kamery „Super 8 Sanyo”, wmontowuje do skojarzeniowego filmu pt. *Tu i gdzie indziej* (*Ici et d'ailleurs*), a zdjęcie ukazujące strajkujących robotników w miejscu pracy komentuje słowami:

„— Co to?

— Fabryka.

— Nie, to zdjęcie pornograficzne. Są ruchy miłosne, nie ma miłości. Praca ją zabiła.”

Dla Godarda obraz jest tylko pretekstem do rozpoczęcia rozmowy z widzem na jakikolwiek temat: „Na początku wydawało mi się — mówił do krytyków — że i ja mam jakąś misję do spełnienia, ale z czasem przekonałem się, że zawsze robię takie filmy, na jakie pozwala mi sytuacja. W dodatku było w nich zazwyczaj więcej idei cudzych niż moich własnych. Wypowiadam je w formie słownej [podkr. — T. M.], bo w ten sposób mogę porozumieć się z kimś, kogo nie widzę, kto ze mną bezpośrednio nie rozmawia. [...] Chcę rozmawiać z widzem o sobie i o nim [...]. Bierny widz nie powinien w ogóle istnieć. Istnieje, ponieważ społeczeństwo jest źle urządzone, ponieważ »produkuje« biernych widzów. Rozmowa z takim widzem musi się urwać: on po prostu nie ma ochoty na żaden dialog [...]. To smutne, że każdy pyta o to, co zawiera dana książka czy film, a nie próbuje przyporządkować jego treści do własnego życia i doświadczenia. Nie chodzi o to, żeby dowiadywać się o moje poglądy. Trzeba tylko odczuwać potrzebę mówienia, dyskusji o filmie — jeżeli was zainteresował — z kimkolwiek [...]”¹⁹ Niewątpliwie ta potrzeba wygasa, skoro francuski „filozof kina” w latach osiemdziesiątych, już po realizacji *Pasji* (*Passion*), *Imienia: Carmen* (*Prenom: Carmen*) i filmu pt. *Zdrowaś, Maryjo* (*Je vous salue Marie*, 1983), stwierdził: „Kino w zasadzie nie powinno trwać dłużej niż życie ludzkie, a więc od 80 do 120 lat. Dzisiaj już filmów się nie ogląda, dziś filmy się kolekcjonuje, gromadzi na video-kasetach. Im więcej ich się kupuje, tym mniej pozostaje czasu na oglądanie. Robi się zapasy, których nie sposób skonsumować. Nie na tym polega kino. Kocham kino i chciałbym się nim zajmować do końca mych dni, myślę jednak, że umrę wraz z nim.”²⁰

Zawsze z dużą rezerwą traktuję słowa wypowiedziane przez twórcę *Do utraty tchu* (*A bout de souffle*, 1959). Zgadzam się również z Peterem Wollenem, gdy twierdzi, że Godard nie jest w całej pełni artystą postmodernistycznym, ale sądzę, że właśnie ten reżyser,

¹⁹ Cyt. za T. Sobolewski: *Godard numer dwa*. „Film na Świecie” 1977, nr 5, s. 94.

²⁰ Cyt. za I. Dembowski: *Godard nawrócony przewrotnie*. „Kino” 1985, nr 7, s. 47.

zafascynowany „estetyką burzenia” i realizacją tak zwanych kontrfilmów, najbardziej konsekwentnie dokonywał dekonstrukcji filmowego systemu realistycznej prezentacji świata, przeciwstawiając „narrację bierną czynnej, identyfikację — zbliżeniu, jednokierunkowy porządek diegetyczny — konstrukcji wielokierunkowej, zamknięcie — otwarciu, zadowolenie — niezadowoleniu, fikcjonalność — rzeczywistości [...]”²¹.

Na doświadczenia Antonioniego i Godarda nakładały się, oczywiście, rozmaite wzorcowe przejawy modernistycznego poglądu na świat, kształtujące rozwój wszystkich innych dziedzin ekspresji artystycznej, oraz dokonania Wielkiej Awangardy Filmowej, ale przede wszystkim eksperymenty Mayi Deren, Kennetha Angera, Maclaine’a, Stana Brakhage’a, Gregory’ego Markopoulou i Bruce’a Baillie’a z lat 1946—1966 oraz strukturalne i polityczne kino amerykańskiego undergroundu. Dopiero w latach siedemdziesiątych niepokojące i irytujące swoją wieloznacznością obrazy ekranowe wspomnianych twórców weszły zdecydowanie w powszechny „krwiobieg” kina światowego. Świadczy o tym między innymi coraz bardziej wzrastające zainteresowanie filmami Amosa Poego, Alana Rudolpha, Jima Jarmuscha, Sary Driver, Susan Seidelman, Davida Byrne’a, Billa Sherwooda, François Guerifa, Alaina Garela oraz Petera Greenawaya, Dereka Jarmana i Terence’a Davisa. To rosnące zainteresowanie, znamionujące usuwanie się granicy między kulturą „wysoką” a masową, przybiera ciągle na sile²². W każdym razie taką opinię zdają się potwierdzać festiwalowe sukcesy postmodernistycznych filmów Davida Lyncha i jego wiernych, ale próbujących się już całkowicie usamodzielnąć, uczniów — braci Coenów.

David Lynch, reżyser *Diuny*, *Blue Velvet*, współtwórca *Miaszteczka Twin Peaks*, nazwany przez światową krytykę „carem dzi-

²¹ B. McHale: *Postmodernistička proza (1.)*. V: *Postmoderna aura (II)*. „Delo” [Beograd] 1989, nr 4—5, s. 281.

²² Typowym przykładem jest między innymi słynna trylogia Stevena Spielberga, na którą składają się takie filmy, jak *Poszukiwacze zaginionej Arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1980), *Indiana Jones* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984) oraz *Indiana Jones i ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the last Crusad*, 1989). Wszystkie utwory zrealizowane zostały w stylu komiksu, w którym dominuje manieryczny eklektyzm gatunkowy.

waczności”, cierpi na obsesję śmierci. Chętnie chodzi do kostnicy, aby przyglądać się nieboszczykom. „Jest w tym niewypowiedziane piękno — mówi w jednym z wywiadów. Pod warunkiem jednak, że te wszystkie deformacje [plamy i odleżyny na ludzkich zwłokach — T. M.] rozpatruje się z czysto fotograficznego punktu widzenia, że zapomina się o człowieczym bólu i udręce.”²³ Jego chorobliwe zainteresowanie „organizacją” martwej materii, czyli pewnym porządkiem, który przeciwstawia się entropijnym siłom życia, znajduje odbicie na ekranie, gdzie reżyser zestawia przedmioty wyolbrzymione z pomniejszonymi. *Dzikość serca* (*Wild at Heart*, 1990) otwiera ujęcie przedstawiające ogromne płomienie, które — jak się później okazuje — jest zbliżeniem płonącej zapalki. W filmowym świecie Lyncha bowiem porządek jest czymś najmniej prawdopodobnym, chaos zaś — czymś najbardziej możliwym. Historię szalonej miłości Sailora Ripleya (ang. — zniekształcona wymowa słowa „powtórzenie”) i Luli Pace Fortune (ang. — „przypadek”) opowiada i przedstawia, mieszając nieustannie zniekształcone, ale rozpoznawalne konwencje gatunkowe. Melodramat miesza się tu z thrillerem, komedią, *road movie*, dramatem psychologicznym i musicaliem. Znaczące informacje o świecie przedstawionym pojawiają się nagle i równie szybko znikają. Naprawdę trudno znaleźć klucz interpretacyjny do filmu Lyncha; ale czy warto, skoro Sailor Ripley ciągle powtarza: „Wszystko jest g...m”?

²³ Cyt. za M. Oleksiewicz: *Car dziwaczności*. „Film” 1990, nr 52, s. 6.

Prelogika gry

Wybieram dwa słowa bardzo podobne. Na przykład *billard* i *pillard*, następnie dorzucam do nich podobne słowa, ale brane w dwóch różnych znaczeniach, i w ten sposób otrzymuję dwa zdania prawie identyczne. [...] Dalej, rozwijając ten proceder, szukam nowych słów odnoszących się do słowa bilard, biorąc je zawsze w innym znaczeniu niż to, które narzuca się najpierw. [...] Jeśli chodzi o napisanie opowiadania, to pierwsze ze znalezionych zdań może je rozpoczynać, a drugie kończyć. [...] Dochodzę w końcu do jakiegoś zdania, z którego wydobywam obrazy, rozmieszczając je trochę tak, jakby chodziło o układ rysunków w rebusie.

Słowa R. Rousseła cyt. za: C. Rowiński: *Twórczość Raymonda Rousseła*. W: R. Rousseł: *Locus solus*. Warszawa 1979, s. 9.

Postmodernistyczna, bezradna akceptacja chaosu ogarniającego świat przywodzi mi na myśl dzieła Francisa Ponge'a, francuskiego poety, naznaczonego bardzo mocno piętnem egzystencjalizmu, który w swoich prozatorskich poematach próbował, idąc jakby za radą Ludwiga Wittgensteina¹, dokonać ścisłego opisu przedmiotów. Rezultaty własnej pracy twórczej nigdy go jednak nie satysfakcjonowały, czemu dawał wyraz, snując na przykład takie refleksje: „Opisać ciało to doprawdy niewiele powiedzieć o człowieku. [...] Beztroska. Człowiek niemal nic nie wie o swoim ciele, nigdy nie widział własnych wnętrzności, rzadko ogląda swoją krew.

¹ Por.: „Wszelkie wyjaśnianie musi zniknąć, a jego miejsce winien zająć opis.” L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*. Przełożył B. Wolniewicz. W: *Filozofia współczesna*. T. 2. Red. Z. Kuderowicz. Warszawa, WP, 1983, s. 29.

[...] Natura upoważnia go jedynie do oglądania peryferii ciała. [...] Siebie może się domyślać jedynie przez analogię, obserwując swoich bliźnich. Ale swego własnego ciała nigdy nie pozna. Nic mu nie będzie bardziej obce. [...] Nic bardziej nie uderza (i nie zdumiewa) niż ta właściwość człowieka: żyje spokojnie w sercu tajemnicy, w idealnej niewiedzy tego, co go dotyka najdotkliwiej i najgłębiej. [...] Człowiek to temat, który niełatwo snuć [...]. Największa trudność to znalezienie dystansu, przystosowanie i naregulowanie spojrzenia. Człowieka niełatwo wziąć pod obiektyw. Jak postąpiłoby drzewo, chcąc wyrazić naturę drzew? Produkowałoby liście, a to by nam niewiele powiedziało. Czyśmy się nie postawili w podobnej sytuacji?² Cóż, chciałbym jakoś sensownie odpowiedzieć na to ostatnie, bardzo niepokojące i trudne pytanie, ale za każdym razem kiedy próbuję to zrobić, znowu przychodzi mi coś na myśl, a mianowicie rozprawa Jacquesa Derridy z Francisem Ponge'em³, jeden z tekstów filozofa, który ostatecznie pogrzebał (tak przynajmniej jemu się wydaje) strukturalizm.

Derrida — podejmując, zresztą bardzo polemicznie, problem, który najbardziej interesował poetę, odwrócił całkowicie sytuację: „rzecz, tutaj, to Francis Ponge”, pisał, „przedrzeźniając *mimesis*” i „stawiając hipotezy bardziej dziwaczne, ale też bardziej prawdopodobne” na temat zdań zmieniających znaczenie „wskutek coraz to innego »dzisiaj«”, a oznaczających wypowiedź o samym twórcy — wyróżnił trzy modalności jego podpisu. Pierwszą nazwał „podpisem” reprezentującym imię własne („oto moje nazwisko, powołuję się na siebie, siebie samego, takiego, jak mnie zowią, a zatem czynię to w moim imieniu”), czyli uwierzytelniającym tego, który pisze. Druga modalność — stanowiąca „(mętną metaforę pierwszej) to idiomatyczne znamiona, które ktoś podpisujący bezwiednie lub rozmyślnie pozostawiałby w tym, co tworzy” — nazywana bywa najczęściej stylem. Ostatnia zaś modalność jest „podpisem podpisu, nałożeniem się na siebie samoodzwończenia” i dotyczy nakładania się na siebie samoopisywania się autora i jego

² F. Ponge: *Ze wstępnych notatek do człowieka*. Przełożył Z. Bienkowski. W: *Osoby*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk, Wydawnictwo Morskie, 1984, s. 75—77.

³ J. Derrida: *Sygnowane Ponge*. Przełożył S. Cichowicz. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 301—318. Wszystkie zmienione nieco cytaty, umieszczone w następnym akapicie, pochodzą z tego wydania.

wpisywania się na przykład w akcję. Zdaniem Derridy te trzy modalności podpisu dają się strukturalnie wyodrębnić. Jednak wcielając „imię własne” w „tekstowy korpus”, czyni się z niego rzecz, która traci swą tożsamość i „tytuł własności do tekstu”. „Jest więc czymś koniecznym, aby podpis pozostał i zniknął, pozostał, by zniknąć, albo zniknął, by pozostać. Jest czymś koniecznym — tylko to ma znaczenie. Jest czymś koniecznym, aby pozostał gotów do zniknięcia, podwójny równoczesny wymóg, podwójny sprzeczny w sobie postulat, podwójny obowiązek [...] przęcający się duplikat [...]” Dzieje się tak dlatego, że rzecz jest ważniejsza od podmiotu, to ona „może dyktować rozkazy”, ponieważ „nie ma żadnych obowiązków wobec” człowieka, człowiek zaś może jedynie podpisywać ją, czyli wpisując się w nią, zarazem uczestniczyć w tekście, to znaczy zdarzeniu, które nigdy nie „wydarza się do końca”, itd. Innymi słowy, to nie Francis Ponge mówi swoim tekstem, ale tekst mówi Francis Ponge’a⁴, który może się tylko prowizorycznie przybliżać do rzeczy (w tym wypadku: do ciała-człowieka), która go interesuje.

W *Glas* Derrida przedstawił w dwóch kolumnach równolegle ciąg cytatów z *Zasad filozofii prawa* Hegla i *Dziennika złodzieja* Genëta, tworząc w ten sposób serię skojarzeń, a raczej kalamburów. Autor potraktował język jako układ opozycji typu: świadomość — podświadomość, przyczyna — skutek czy męczyzna — kobieta itp., konstruujących „tekst” istnienia świata. Skoro jednak byt nie jest poznawalny — już nie podmiot włada językiem, ale odwrotnie — wspomniane opozycje mogą się kształtować dość dowolnie, odzwierciedlają bowiem wyłącznie preferencje pogrążonego w entropii, czyli uświadamiającego sobie własną niemoc, człowieka. Hierarchia opozycji (czytaj: system wartości) jest zatem zawsze sztuczna i dlatego podstawową regułą, na jakiej opiera się ludzkie istnienie, staje się „wolna gra”⁵. Każdy człowiek — tym bardziej

⁴ Zwracał na to uwagę, oprócz filozofów, już Sigmund Freud, za którym powtarzał tę tezę Jacques Lacan, autor prac wywierających pewien wpływ na myślicieli postmodernistycznych, chętnie cytujących jego definicję podmiotu: „Myślę tam, gdzie nie jestem, zatem jestem tam, gdzie nie myślę.” Por. H. Lang: *Die psychoanalytische Theorie Jacques Lacans*. „Die Psychologie des 20 Jahrhunderts”. 1980, Bd. 10, s. 717—727.

⁵ Zob. J. Derrida: *L'écriture et la différence*. Paris, Éditions du Seuil, 1967. Tę koncepcję istnienia świata (i języka) wielokrotnie atakowało wielu badaczy. Zob. na przykład R. Wellek: *Czy kres literaturoznawstwa?* „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 319—330.

skłonny do poszukiwań artysta lub krytyk — podejmuje nieskrępowaną grę z językiem. I znowu Derridiańska koncepcja języka, wywierająca ogromny wpływ na filozofów i twórców, a zarazem stanowiąca właściwie podstawę myślenia postmodernistycznego, przywodzi mi coś na myśl, tym razem filmy Petera Greenawaya.

Oto w *Wyliczance* (*Drowning by Numbers*, 1988) pojawiają się trzy kobiety — babcia, córka i wnuczka — noszące nazwisko i imię: Cissie Colpitt, topiące swoich mężów w wannie, w basenie i w morzu. Mężowie mają swoje dziwactwa, na przykład jeden z nich zgromadził w swoim pokoju sto (dokładnie: sto) przedmiotów, których nazwy zaczynają się na literę *s*. Pytanie: dlaczego żony topią swoich mężów, a ci mają swoje dziwactwa — jest źle sformułowane. Każdy kto zna inne filmy Greenawaya, wie, że nie można na przykład zapytać, dlaczego w *Kontrakcie rysownika* (*The Draughtman's Contract*, 1982) pojawia się 12 rysunków lub dlaczego w *Interwałach* (*Intervals*, 1969) każde ujęcie trwa 13 sekund albo dlaczego w *Katalogu ofiar* (*The Falls*, 1980), fikcyjnym dokumencie, występują 92 postacie, które przeżyły katastrofę ekologiczną, i ich wszystkie nazwiska zaczynają się na *Fall*-. Po prostu chodzi o to, że filmowy język Greenawaya odzwierciedla jego preferencje poznawcze, które mają niewątpliwie charakter zabawowy. Angielski twórca uparcie próbuje wszystkich przekonać, że struktura obrazu poprzedza fabułę, a kadr jest wcześniejszy od akcji. On podejmuje próbę odwrócenia tradycyjnych systemów wartości, ale czyni to, opierając się na jednej określonej regule. Dla niego wszystkie reguły odwracające logiczne rozumowanie są punktem wyjścia prowadzenia otwartej gry z rzeczywistością i gry z językiem, do której zaprasza również widzów.

Gdy myślę o kinie Greenawaya, najczęściej przypominają mi się filmy Davida Lyncha, w których bohaterowie nigdy „nie znajdują się na swoim normalnym (czyli zgodnym z naturalnymi i logicznymi determinantami) miejscu”. Postacie z *Miasteczka Twin Peaks* prowadzą ze sobą różne „gry w życie”, tylko dziwnym trafem związane z zabójstwem młodej erotomanki, widzowie zaś zmuszeni zostają do prowadzenia gry fałszywych podejrzeń, a raczej fałszywych podglądań.

Niepokój, jaki odczuwam, oglądając filmy Lyncha, towarzyszy mi również w czasie oglądania filmu Martina Scorsese'a pt. *Po godzinach* (*After Hours*, 1982), ponieważ każde ujęcie zaczyna się od długo trwającej rejestracji szczegółu. W rezultacie — wpatrując się w ekran, widzę zwykłego urzędnika bankowego uwikłanego w czasie nocnej wędrówki po Soho w nieprawdopodobne i zupełnie ze sobą nie powiązane intrygi, ale przede wszystkim widzę zestawiane detale, zauważam, że przedmioty wydają mi się nienormalne. Nienormalnie zachowują się również ludzie. A więc wszystko to, co zostało przedstawione na ekranie, wydaje się w końcu niejasne. „Reżyser tworzy tropy — definiuje taki rodzaj obrazowania i opowiadania Marek Nalikowski — pokazuje je tak, by były widoczne dla wszystkich, a kiedy by były widoczne dla wszystkich, wtedy rzuca je, odbierając im jakikolwiek sens. [...] Pojawia się jednak pytanie, czy w *Po godzinach* mamy do czynienia z przypadkiem, czy w ogóle przypadek jako taki istnieje? W tym sensie film Scorsese'a ponawia stary spór determinizmu z indeterminizmem. W istocie bowiem chodzi o problem interpretacji zjawisk. [...] Żaden z wypadków nie jest na tyle nieprawdopodobny, by nie mógł się wydarzyć, absurdalne wydaje się tylko ich spiętrzenie. [...] Antykarteczjańska rewolta Scorsese'a jest połowiczna: nie zakłada on *a priori* absurdalności świata, lecz jego tajemniczość. [...] Świat ukazany przez Scorsese'a nie przeraża — aż nadto jest widoczna ironia reżysera. Scorsese nakręcił na swój sposób realistyczny film o Nowym Jorku — jego wizja w swym nagromadzeniu dziwnych typów ludzkich i niezwykłości może być syntezą tego jedyne go w swoim rodzaju miasta. Reżyser przedstawia ją na planszy jakiejś tajemniczej gry umownie nazwanej Soho; jej zasady nie są znane, choć intuicyjnie wyczuwalne. Nie można w niej wygrać [podkr. — T. M.], ale porażka jest także problematyczna. Tkwi niejako automatycznie w fakcie przystąpienia do gry, który zupełnie od nas nie zależy.”⁶

Oczywiście, film Martina Scorsese'a przypomina mi inne obrazy ekranowe, na przykład film pt. *Nietykalni* (*Untouchables*, 1987) Briana De Palmy i obraz Jonathana Demme'a zatytułowany

⁶M. Nalikowski: „*Po godzinach*” — *narodziny filmowego dadaizmu?* „Kino” 1988, nr 9, s. 40—42.

Dzika namiętność (Something Wilde, 1987), ale muszę przerwać ten ciąg skojarzeń, ponieważ on również nie odzwierciedla w całej pełni „reguł” wolnej gry, jaką próbuję prowadzić z czytelnikiem tej książki, przyjmując za punkt wyjścia (i dojścia?) „postmodernistyczną strukturę” (słowo chyba najbardziej zwalczane przez Derridę i kontynuatorów jego filozofii) myślenia.

Tego typu gra ma jednak kilka charakterystycznych cech, które niestety nie są do siebie podobne w jednakowym stopniu w każdej grze; są raczej różnicami jakościowymi. Wolna gra bowiem wpisana jest głęboko w ludzkie doświadczenie, a ono — jak twierdzą między innymi myśliciele tej miary co Henri Bergson, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Jacques Derrida i Jean-François Lyotard — jest swoistą mieszaniną doznań, jako że człowiek doświadcza wszystkiego w pomieszanu.

Postmodernistyczna gra niewiele ma wspólnego z obsesją czystości myślenia. Dowodów na to dostarcza logika. Oto Ludwig Wittgenstein tłumaczy swoim czytelnikom istotę gry językowej następującą wyliczanką przykładów: „Przypatrz się np. kiedyś temu, co nazywamy »grami«. Chodzi mi tu o gry typu szachów, gry w karty, w piłkę, gry sportowe, itd. Co jest im wszystkim wspólne? — Nie mów: »Muszą mieć coś wspólnego, bo inaczej nie nazywałyby się 'grami'« — tylko patrz, czy mają coś wspólnego. — Gdy im się bowiem przypatrzysz, to nie dojrzyś wprawdzie niczego, co byłoby wszystkim wspólne, dostrzeżesz natomiast podobieństwa, pokrewieństwa — i to cały ich szereg. A więc jak się rzekło: nie myśl, lecz patrz! — Spójrz np. na gry typu szachów z ich rozmaitymi pokrewieństwami. Przejdź następnie do gier w karty: znajdziesz tu wiele odpowiedników tamtej klasy, ale też wiele rysów wspólnych znika, a pojawiają się inne. Gdy przechodzimy teraz do gier w piłkę, to niektóre cechy wspólne się zachowują, a wiele z nich się zatracą. — Czy każda z tych gier jest »rozrywką«? Porównaj szachy z młynkiem. A może wszędzie istnieje wygrana i przegrana albo współzawodnictwo graczy? Przypomnij sobie pasjanse. W grach w piłkę istnieje wygrana i przegrana; gdy jednak dziecko rzuca piłkę o ścianę i znowu ją chwyta, to rysu tego już nie ma. Zobacz, jaką rolę grają sprawność i szczęście. I jak różna jest sprawność w szachach i sprawność w tenisie. Pomyśl dalej o grach typu korowodów tanecznych: jest tu element rozrywki, ale ileż

to innych rysów charakterystycznych zniknęło? W ten oto sposób moglibyśmy przejść jeszcze przez wiele innych grup gier, obserwując pojawianie się i znikanie podobieństw. A wynik tych rozważań brzmi: Widzimy skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw: podobieństw w skali dużej i małej.

[...] Podobieństw tych nie potrafię scharakteryzować lepiej niż jako »podobieństwa rodzinne«, gdyż tak właśnie splatają się i krzyżują rozmaite podobieństwa członków jednej rodziny: wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament, itd., itd. — Będę też mówić: »gry tworzą rodzinę«.⁷ Z tego — być może zbyt długiego, ale niezbędnego w niniejszych rozważaniach — cytatu wynika, że najważniejszą cechą gry jest jej pokrewieństwo z innymi grami, to właśnie ono czyni ją już w bardzo dużym stopniu wolną, otwiera nieskończone pole różnic i podobieństw, stwarza okazję do konstruowania gry gier. Na tej podstawie dość łatwo można dojść do przekonania, że filmy Greenawaya, Lyncha i Scorsese'a, ale również wiele innych — na przykład *Ściana* (*The Wall*) Alena Parkera, *Film* Samuela Becketta⁸, *Manhattan* Woody Allena — należą do tej samej rodziny.

Druga charakterystyczna cecha wolnej gry związana jest z ogromną niechęcią, z jaką wszyscy *postuczeni* odnoszą się do logocentryzmu i antropocentryzmu. Skoro niczego nie da się

⁷ Cyt. za *Filozofia współczesna*. T. 2..., s. 28—29.

⁸ Zob. S. Beckett: *Film*. „Literatura na Świecie” 1975, nr 5. Utwór Becketta może stanowić ekranową ilustrację filozoficznej tezy George'a Berkeleya (*esse = percipi* — „istnieć” to tyle, co „być postrzegany”), która — chociaż wydaje się to dziwne — znakomicie koresponduje z myśleniem postnowoczesnym. Reżyser przedstawia na ekranie „sensacyjną grę spojrzeń”: aktor-obiekt (OB) umyka przed okiem (OK), czyli spojrzeniem wizjera kamery. Na przykład gdy OB znajduje się w pokoju, a OK „stoi” za jego plecami, widz ogląda wnętrze pomieszczenia „oczami” OB, czyli doświadcza percepcji percepcji. Oczywiście, OB nie chce być postrzegany przez kogoś czy coś innego, dlatego eliminuje inne „źródła widzenia” (zasłania na przykład okna i lustro), ale gdy kończy się akcja związana z zamianą spojrzeń, na ekranie pozostaje zbliżenie przerażonej twarzy OB, który uświadamia sobie, że umykając postrzeganiu przez kogoś innego, postrzega sam siebie od wewnątrz. Na *Film* Becketta powołuje się również E. Wilde, który omawia znakomitą książkę G. Deleuza *Cinema 1. L'image-mouvement*. Paris, Les Editions de Minuit 1983. Zob. E. Wilde: *Gilles Deleuze: Kino po raz pierwszy*. W: *Estetyka i struktura dzieła filmowego*. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, 1987, s. 121—140.

nazwać ani opowiedzieć, ani zobaczyć, ani zrozumieć *naprawdę*, uczestnikom gier pozostają jedynie takie znaki, jak symbole, metafory, metonimie, kalambury, rebusy, a więc same wieloznaczności i nieokreśloności. Nieprzypadkowo teoretycy postmodernizmu najchętniej analizują właśnie symbole, metafory i metonimie, pozwalając sobie przy tym na dowolne gry językowe, na snucie metafor. Nie będę w niniejszym tekście omawiał prac z tego zakresu, są one szeroko znane⁹. Chciałbym jedynie zwrócić uwagę na naczelną tezę książki George'a Lakoffa i Marka Johnsona, skupiającej wątki postmodernistycznego językoznawstwa i literaturoznawstwa, która głosi, że metafory kierują naszym życiem („pokaż mi swoje metafory, a powiem ci, kim jesteś” — piszą autorzy), co po prostu oznacza brak w każdej praktyce językowej rozróżnienia między diachronią a synchronią, kompetencją a wykonaniem, gramatyką a leksykonem, morfologią a składnią, składnią a semantyką, semantyką a pragmatyką, regułą a analogią, homonią a polisemią, konotacją a denotacją, niejasnością a wieloznacznością, między językiem naturalnym a obrazowym. Wszelkie granice są płynne, najwięcej więc istnieje przypadków pośrednich. Gra symboli, gra metafor i... symbolika gry, metaforyka gry i... to wszystko pobudza nie kończącą się egzegezę — między innymi filmu. „Kino bowiem jest »zbyt« metaforyczne — twierdzi Wiesław Godzic — nadmiernemu »obciążeniu« elementu znaczącego (nieokończona liczba informacji na ekranie) wtóruje obciążenie znaczonego dzięki rozlicznym kontekstom, które dopuszczam i którym jestem powolny (lub przywołuję jako analityk) w każdorazowym akcie postrzegania tego, co jest nieobecne. Film jest w całości metaforyczny już na najniższych poziomach percepcji, o czym przekonała nas refleksja psychoanalityczna. Metaforyczna jest sama »rama modalna« komunikowania filmowego, wymagająca równocześnie dystansu poznawczo-emocjonalnego wobec »innego« świata na ekranie, jak i równocześnie wyposażona w sygnały — zapro-

⁹ Zob. między innymi *Symbole i symbolika*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa, „Czytelnik”, 1990; P. Ricoeur: *Metafora i symbol*. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 233—254 oraz G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Warszawa, PIW, 1988. Na temat „rzeczywistości symboli” u J. Lacana zob. H. Lang: *Die psychoanalytische Theorie Jacques Lacans*. „Die Psychologie des 20 Jahrhunderts” 1980, Bd. 10, s. 721.

szenie do wejścia w ów świat.”¹⁰ Całkowicie potwierdza tę tezę kino, które wkracza w obszar postmodernistycznego myślenia i doświadczenia. Filmy Greenawaya, Lyncha, Allena spełniły marzenie Stana Brakhage’a o oku, które widzi niezależnie od logiki kompozycji i narracji oraz praw perspektywy kartezjańskiej, o oku, które proponuje widzom nowe przygody percepcyjne¹¹. Pojawia się kino, które chce sięgać po symbole symboli, metafory metafor i...

Z dotychczasowych rozważań wynika, że nie można wyróżnić żadnej cechy lub zbioru cech wspólnych wszystkim grom. Niemniej w grach postmodernistycznych istnieją pewne dominanty znaczeniowe, odróżniające je od dawnych tradycyjnych gier.

Po pierwsze, redukcji ulega pojęcie „prawda”, otacza je coraz większe zobojętnienie. Teoretycy filmu od dawna zwracają uwagę na to, że zasadą podstawową organizującą dyskurs audiowizualny jest tylko pozornie „logika faktów”, zwana również „logiką rzeczy”, ponieważ ona jedynie maskuje autonomiczną aktywność ekspresyjną języka przedstawiającego. Wiadomo jednak, że nie istnieje logika egzystencjalna. Logika bowiem w ogóle polega na abstrahowaniu od rzeczywistości, można więc tylko metaforycznie mówić o logice rzeczy, która rozwija się na dwóch poziomach istniejących w każdym tekście: na poziomie „uporczywego rozszerzania świata materialnego” (to znaczy poziomie dwuznaczności i poliwalencji semantycznej przedmiotów i działań) oraz na poziomie wiarygodności zdarzeń i przedmiotów demonstrowanych dynamicznie w dyskursie (to znaczy na poziomie wiarygodności ideologii dominującej w uniwersum ekranowym). Nieokreśloność i wiarygodność — to dwa punkty odniesienia przedstawianego znaczenia (nawet szerzej: sensu) i obydwie te aspekty analizować można z perspektywy faktualności oraz przedmiotowości, bo przeważają one w materiale znaczącym. A jednak... tworzenia złudzenia realności i wrażenia prawdy nigdy nie można potraktować jako racjonalnej zasady porządkowania świata, ponieważ odnosi się ona przede wszystkim do dziedziny ekspresji.

¹⁰ W. Godzic: *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*. Katowice, Uniwersytet Śląski, 1984, s. 161.

¹¹ Zob. S. Brakhage: *Metafora on Vision*. „Film Culture” 1963, No 30.

Używając terminologii André Bazina, można powiedzieć, że obecnie coraz częściej „wiarę w rzeczywistość” zastępuje się „wiarą w obraz”, dlatego że duża część tekstów audiowizualnych powstaje dzięki redukcji pola możliwości rzeczywistych. W rezultacie więc odbiorca otrzymuje wersję „prawdopodobną”. I właśnie prawdopodobieństwo, a nie wiarygodność, stanowi podstawę znaczenia w tekstach przedstawiających. Jednak prawdziwy system logiczny nie może opierać się na wierze, przekonaniu lub na opinii, czyli na modelu wiarygodności albo prawdopodobieństwa, mimo że to on, dzięki retoryce, pobudza reakcje widzów.

Niezależnie od tego, czy w przedstawieniu maskuje się (lub nie) argumentację myślową nadawcy albo też mniej lub bardziej eksponuje się cechy rzeczywiste tekstu, nadal nie ma podstaw do wpisania danego przedstawienia w logiczny model gwarantujący czytelność znaczenia i poprawność językową. Innymi słowy, prawdy poszukiwać należy w głębszych strukturach tekstu, czyli poza oczywistością (złudzeniem realności) i warstwą retoryczną (elementami dyskursu) przedstawienia. Skoro w językach przedstawiających można przesunąć zdarzenia i przedmioty prawdopodobne do obszaru oczywistości, to prawda może oderwać się od procesu pokazywania albo od procesu poświadczania. Niewątpliwie do tej pory w przekazach audiowizualnych najczęściej główną rolę odgrywają aspekty poświadczające: głównie komentarze świadków lub kamera „występująca” w roli świadka, ale pamiętać trzeba o tym, że dyskursy teatralne, filmowe i telewizyjne powstają w wyniku rywalizacji między logiką myśli a intuicją i wyobraźnią. W modernistycznych tekstach pojawiają się różne formy aktywności, świadomości i myślenia, których nie da się zredukować do jednego schematu logicznego. Można natomiast mówić o słabym systemie opartym na analogii do logiki deontycznej (zajmującej się normami) oraz logiki temporalnej (zajmującej się czasem), czyli o systemie językowym, w którym sąd o prawdzie można wyrazić, odnosząc go zawsze do związku dyskursu z rzeczywistością, którą przedstawia i o której mówi.

Redukuje się więc „prawdę empiryczną” do „prawdy referencjalnej”, czyli do takiej, która dostosowuje się do tego, do czego się odnosi, i bardzo rygorystycznie uzależniona jest od umowy społecznej. Warunki umowy muszą być dotrzymane, aby zaistniała kon-

wersacja (wymiana informacji), i to konwersacja szczególnego rodzaju, między odbiorcą i tekstem.

Tego typu umowa o prawdomówności jest, oczywiście, zawsze złudzeniem prawdy, ważniejsze bowiem niż pojęcie „prawdy” jest w takiej konwersacji pojęcie „skuteczności”, ale w kinie postmodernistycznym sprowadza się to do skuteczności wolnej gry. Problem prawdy pragmatycznej okazuje się w końcu problemem osobliwej poprawności, czyli poprawnego wypełniania ról symbolicznych, metaforycznych itp. przez uczestników komunikacji audiowizualnej. W takiej sytuacji dużego znaczenia nabiera wymiar etyczny prawdy.

Ale pojęcie dobra również ulega redukcji, otacza je coraz większe zubożenie¹². „Pokazywanie dobra” polega, jak wiadomo, przede wszystkim na ideologicznym nacechowaniu wszystkich poziomów konwersacji audiowizualnej. To w świetle dotychczasowych rozważań nie wymaga chyba szczegółowego komentarza. Charakterystyczną postawą postmodernisty jest — jak, może zbyt dosadnie, twierdzi Jacques Bouveresse — filozoficzny „tumiwizm”¹³, czyli całkowity ideologiczny relatywizm. Stąd być może tyle „zła” w obrazach ekranowych Greenawaya, Lyncha i innych twórców znajdujących się w orbicie postmodernizmu.

Niektóre poznawcze aspekty postmodernistycznego przekazu omawia Tony Wilson w artykule zatytułowanym *Czytanie postmodernistycznego obrazu: mapa kognitywna*¹⁴, w którym wskazując na autoreferencyjność wybranych programów telewizyjnych, czyli na ich techniki, formy, tematy i postacie zmagające się w sposób dostrzegalny z tradycyjnymi sposobami przedstawiania, autor pró-

¹² Zagadnieniami logiki i etyki w kinie zajmowali się do tej pory między innymi A. Laffay: *Logique du cinéma*. Paris, Masson et C., 1964; G. Bettetini: *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*. Venezia, nMarsilio Editori, 1985.

¹³ Zob. J. Bouveresse: *Racjonalność i cynizm*. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 352.

¹⁴ T. Wilson: *Reading the Postmodernist Image: A „Cognitive Mapping”*. „Screen” 1990, s. 390—407. Pojęcie „mapa kognitywna” spopularyzował F. Jameson. Zob. Idem: *Cognitive Mapping*. In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. C. Nelson, L. Grossberg. London, Macmillan, 1988, s. 348 i n.

buje udowodnić, że postmodernistyczna estetyka niszczy tak zwany *veridical effect*, a więc „pełną prawdę (psychologiczną, wizualną itd.) zgodną z rzeczywistością”¹⁵, ponieważ jakość i treść obrazu nie opierają się na potocznej wiedzy o świecie. Na przykład bohater serialu *Mały świat* (*Small World*, ITV, 1988), który podróżuje dookoła świata, właściwie kontynuuje swoją wędrówkę, szukając pięknej Angeliki, kobiety nieustannie zmieniającej miejsca pobytu, aby przekonać się w końcu, że zafascynował go fałszywy model kobiecości. Cała jego podróż ma charakter filozoficznych rozważań (zresztą akcja filmu najczęściej toczy się na naradach, zgromadzeniach i konferencjach): „Przeszukiwałem wtedy hotel przez godzinę, profesorze MacCready, gdy drzwi do windy otwierałem na dziewiętnastym piętrze, tak to była, wreszcie, po całej tej harówce, męce i po tych wszystkich poszukiwaniach, to była ona.” Ekranowy obraz przeczy wszakże temu, co mówi bohater. Widzowie rozpoznają dziewczynę, która jako obiekt jego pragnień nigdy nie była Angeliką, ale jej bliźniaczą siostrą Lily, prostytutką, „która została zgwałcona publicznie przez owłosionego mężczyznę w masce”. Persse ma oczywiście kłopoty z identyfikacją kobiet, ponieważ obraz ekranowy również zaciera różnice między nimi. Odczucie bohatera pokrywa się ze sposobem, w jaki widzowie percypują dwuwymiarowy obraz kobiety. I tak, w warstwie znaczeniowej pojawia się opozycja między dziewczicą (młodą pracowniczką instytutu naukowego) a prostytutką. Tematem nadrzędnym staje się błędne rozumowanie, ponieważ w tej specyficznej hiperprzestrzeni ekranowej toczy się gra ról, która może prowadzić tylko do fałszywych albo — mówiąc bardzo delikatnie — co najmniej niejasnych wniosków.

Z kolei w amerykańskim serialu pt. *Światło księżycy* (*Moonlighting*, BBC, 1989) występują powtórzenia fragmentów z poprzednich epizodów w serii zdjęć zupełnie nie związanej z logiką narracji, co oznacza, że serial nie odsyła do swojej ekranowej rzeczywistości, ale do historii tego samego, czyli aktualnie przedstawianego, tekstu. Innymi słowy, chodzi o „Grę fragmentami — to

¹⁵ Taką definicję przytacza T. Wilson za *Concise Oxford Dictionary*. Kontekst filozoficzny, w jakim sytuuje się to pojęcie, znajdzie czytelnik w: J. L. Austin: *Sense and Sensibilia*. Oxford, Oxford University Press, 1962.

jest postmodernizm”¹⁶. Czasami taka gra jest bardzo skomplikowana, na przykład w dokumentalnym filmie pt. *Sztuka świata zachodniego* (*Art of the Western World*, Channel 4, 1990) lub w autobiograficznym utworze o szkockim pisarzu, pt. *Arena: Byrne o Byrne’em* (*Arena: Byrne about Byrne*, BBC, 1988), który swobodnie wędruje po swoim życiu, razem z wymyślonym przez siebie bohaterem wkracza nawet w przyszłość. Świadomość Byrne’a jest jakby pęknięta od środka, dlatego że jej przejawy manifestują różni aktorzy i nieprawdopodobne obrazy z przyszłości (jeden z aktorów odgrywa nawet rolę bohatera po jego śmierci), co całkowicie niszczy wrażenie realności. Postmoderniści twierdzą bowiem, że kultura współczesna transcenduje w stronę ruchomych obrazów, które nie mają żadnego związku z rzeczywistością, mimo że uwiklane są w najrozmaitsze ideologie (*postideologie?*) określane jako *postkapitalizm* czy *postmarksizm*.

„Nowe telewizyjne uniwersum, ze swoją celebracją spojrzenia — wyglądu zewnętrznego, struktur, świadomości-jako-towaru — grozi redukcją wszystkiego do obrazu (przedstawienia) *simulacrum*” — twierdzi E. A. Kaplan¹⁷, ponieważ dualizm obrazu ekranowego prowadzi do całkowitego pomieszania fałszu z prawdą. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że wolna gra spojrzeń i „gra fragmentów” związana jest z jeszcze innym rodzajem dwukodowości, z czymś, co teoretycy zachodni nazywają *syncretic intertext*.

Otóż geneza intertekstualnej gry wyrażanej przez postmodernistów sięga myśli Claude’a Lévi-Straussa. „Bricoleur zdaniem Lévi-Straussa — dowodzi Jacques Derrida — to ktoś, kto korzysta ze »środków znajdujących się pod ręką«, tzn. tych, które znajduje w pobliżu do dyspozycji, które tam już są, które nie były specjalnie wymyślone ze względu na operację, do której mają zostać użyte i do której stara się je przystosować na drodze prób i błędów, nie wahając się ich zmienić, kiedy tylko okazuje się to konieczne, czy też spróbować kilka naraz, nawet jeśli ich forma i pochodzenie

¹⁶ J. Baudrillard: „*On nihilism*”. Cyt. za D. Kellner: *Postmodernism as Social Theory: Some Challenges and Problems*. „Theory, Culture and Society” 1988, Vol. 5, No 2—3, s. 247. Na temat tego rodzaju specyficznej segmentacji zob. również tamże — M. Featherstone: *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*, s. 200.

¹⁷ E. A. Kaplan: *Rocking Around the Clock*. London, Methuen, 1987, s. 44.

są heterogeniczne, itd. W formie bricolage zawiera się zatem krytyka języka i można nawet powiedzieć, że samo bricolage jest językiem krytycznym. [...] Jeśli mianem bricolage określa się potrzebę zapożyczania własnych pojęć z tekstu o dziedzictwie mniej lub bardziej spójnym czy zniszczonym, trzeba powiedzieć, że każdy dyskurs jest bricoleur [podkr. — T. M.].”¹⁸ Kontynuując te rozważania, Derrida stworzył teorię wolnej gry, która przetwarza historię symboli, metafor, metonimii itp. w osobliwy *collage* rodzajowy i gatunkowy, w swoisty cytat cytatu(-ów). Proces przejmowania elementów czy raczej fragmentów lub resztek struktury z wielu innych tekstów i ich zaanektowanie na potrzeby własnego tekstu G. Genette nazwał „archetekstualnością”¹⁹.

W grze postmodernistycznej nie biorą więc udziału filmy, które tylko pozornie są entropijne i aluzyjne. Ze zdziwieniem czytam wielokrotnie, że *Dziewięć i pół tygodnia* (*Nine 1/2 Weeks*, 1985) Adriana Lyne’a, historia przedstawiająca sadomasochistyczne spektakle erotyczne, w których role są starannie rozpisane przez kochanków, kojarzy się komuś z *Osiem i pół* Federica Felliniego. To prawda, że fabuła opiera się na grach uczuciowych (John razem z Lizzy urządzają seanse erotyczne w stylu *commercials*, a jej koleżanki wymieniają się mężami), ale zdegenerowana normalność, o której opowiada Lyne, okazuje się w rezultacie przypowieścią z morałem. Podobnie dzieje się w filmie Věry Chytilovej, zatytułowanym *Kopytem tu, kopytem tam* (*Kopytem sem, kopytem tam*), która właściwie zawsze realizuje utwory „o czymś innym”²⁰ niż to, co sugeruje fabuła. Ukazane na ekranie „gry seksualne w tonacji

¹⁸ J. Derrida: *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. Przełożyła M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 29. *Bricolage* — po francusku: „majsterkowanie”, *bricoleur* — po francusku: „majsterkowicz”. Pojęcie *bricolage* szczegółowo omawia C. Lévi-Strauss w *Myśli nieoswojonej* (Warszawa, „Czytelnik” 1969).

¹⁹ Zob. G. Genette: *Strukturalizm a krytyka literacka*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 275 oraz H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki” 1988, z. 4—5, s. 258.

²⁰ W 1963 roku V. Chytilová zrealizowała film pt. *O czymś innym* (*O něčem jiném*), znakomite studium o życiu dwóch współczesnych kobiet. Obydwa równolegle prowadzone wątki w ogóle nie krzyżowały się z sobą, dlatego też globalne znaczenie tego przedstawienia ewokowało — używając słów Rolanda Barthesa — „trzeci sens”.

wyraźnie komediowo-sportowej” uprawiane przez grupę przyjaciół, są przecież tylko ostrzeżeniem przed wirusem HIV. W tym celu autorka zakłóca tok opowiadania spojrzeniem kamery filmowej na ekran telewizyjny, na którym pojawiają się programy informacyjne, urywki jej wcześniejszych filmów i postacie z klasycznych horrorów — zwiastuny nadchodzącej apokalipsy. Z ducha postmodernizmu na pewno nie rodzą się wszystkie utwory *science fiction*, jak twierdzi wielu współczesnych krytyków. Moim zdaniem nawet *Gry wojenne* (*Wargames*, 1983) Johna Badhama, opowiadanie ekranowe o kilkunastoletnim chłopcu, który za pomocą komputera rozpoczyna grę z prawdziwym superkomputerem Pentagonu pod nazwą „III wojna światowa”, niewiele ma wspólnego z postmodernistyczną wolną grą.

Znacznie bliżej postmodernistycznej kosmogonii sytuują się filmy Jeana-Jacquesa Beineixa i Luca Bessona, utwory twórców nazywanych dość osobliwie przez krytyków francuskich „nowymi barokistami”. Na przykład *Nikita* (tytuł jest cytatem z rockowej ballady Eltona Johna, 1989) Bessona nie jest tylko opowieścią o młodej narkomance opanowanej przez demona zła, która w końcu zakochuje się i pragnie ustabilizowanego życia. Tonacja stylistyczna i emocjonalna tego filmu, nawiązującego wyraźnie do estetyki komiksu, zmienia się nieustannie (mieszą się elementy suspensu, melodramatu, komedii oraz wielu innych konwencji gatunkowych) i opiera się na licznych, dramaturgicznie nieuzasadnionych „cytatach”. Reżyser ukazuje świat jako system okrutnych i śmiesznych gier, ale sam również prowadzi z widzami trudną do rozszyfrowania grę, udowadniając, że wszystko co ważne, już w kinie opowiedziano i przedstawiono, dlatego pozostało mu tylko zrealizować historię staro-nową.

Ta sama dewiza przyświeca mistrzowi paradoksów, nonsensów i plagiatów, jakim jest hiszpański reżyser Pedro Almodóvar, który bardzo dba o to, aby jego filmy były odbierane jako złe zrobione. Jego skłonność do pastiszu i parodii oraz do szargania świętości, dostrzegalna w każdym obrazie ekranowym, przybiera kształt niezwykle wyrafinowany. W *Matadorze* toczy się na poziomie fabularnym swoista „hiszpańska gra”: Jakiś matador, który uległ na korridzie wypadkowi, prowadzi kursy walki z bykami; jeden z jego uczniów chce udowodnić, że jest prawdziwym „macho”

i dlatego próbuje zgwałcić dziewczynę; jakiś inspektor policji poszukuje mordercy; pewna kobieta pragnie umrzeć razem ze swoim kochankiem, itd. Do tego niezbyt logicznego układu fabularnego wprowadza twórca, na zasadzie skojarzenia z filmowym kontekstem tradycji awangardowej, „grę stylów”: erotykę pomiędzy *melo* a *porno*, psychologię utkaną z elementów parapsychologii (motyw jasnowidztwa) itp. Z kolei na to wszystko nakłada się podwójne kodowanie języka filmowego: niekonwencjonalne wykorzystanie barw (zwłaszcza koloru czerwonego) i dźwięku wyprzedzającego poszczególne sceny. Ta gra pozorów osiągnęła apogeum w utworze *Kobiety na granicy ataku nerwowego* (*Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*, 1987), który stał się wielkim przebojem festiwalowym. Z kolei „grą bez wyjścia” zarówno w odniesieniu do warstwy fabularnej, jak i do miejsca, w jakim znalazło się kino, jest jego film zatytułowany *Zwiąż mnie!* (*Atama!*, 1989), opowieść o chłopaku z sierocińca, który spędził kiedyś noc z prostytutką i po latach zapragnął do niej wrócić. Jednak dziewczyna, obecnie gwiazda filmów porno i horrorów, odrzuca jego miłość, zresztą zupełnie nieuzasadnioną (reżyser podkreśla to nieustanną zmianą konwencji gatunkowych), co kończy się dla niej dość nieoczekiwanie: Ricky pęta sznurami Marinę i więzi ją w jej mieszkaniu, czekając aż ona przyjmie jego oświadczyzny. Każdy z bohaterów odgrywa wiele ról. Mieszają się również plany filmowe i profesjonalizm z amatorszczyzną. Nasuwa się pytanie: Po co to wszystko? Almodóvar odpowiada: ponieważ Hiszpania (jak zresztą cały świat) znalazła się na rozdrożu, a kino, podobnie jak inne sztuki i środki masowego przekazu, szuka swej drogi i tożsamości, odwracając oraz dekomponując systemy estetyczne i etyczne.

Złożoność zjawiska odwracania i niszczenia wszelkich systemów znakomicie ilustruje między innymi antyamerykańskie kino Jima Jarmuscha. Wystarczy przypomnieć sobie *Mystery Train* (1990). Pierwszą opowieść, zatytułowaną *Daleko od Jokohamy*, otwiera ujęcie przedstawiające zbliżające się od horyzontu potężne koła, ogromny komin i tender z napisem „Union Pacific”. Ten osobiście przedstawiony symbol hollywoodzkiego Dzikiego Zachodu, symbol, który ścigają dziwaczni Indianie i który w końcu wtacza się na stację położoną na bezkresnej prerii, gdzie przybywa drugi już w tym tygodniu szeryf (a to dopiero czwartek), nie

wyjaśnia prawie niczego, między innymi dlatego, że w warstwie dźwiękowej towarzyszą mu muzyka i słowa piosenki: *Love me tender*... Elvise Presleya. A potem... potem do Memphis przybywa para młodych znudzonych... Japończyków, ubranych w koszulki z barwnymi wizerunkami młodzieżowych idoli i ze słuchawkami walkmanów na uszach. Wędrują do „świętego miejsca”, do... „Presleya”. Przypadkowo młoda włoska (a więc znowu nie Amerykanka!) wdowa nocuje w tym samym hotelu co młodzi Japończycy i jej w nocy ukazuje się duch — nie męża, ale Presleya. Zażenowana zjawia dostrzega jednak swoją pomyłkę, przeprosza bohaterkę i znika. W pozostałych dwóch nowelach filmowych reżyser w podobny sposób ośmiesza amerykańskie mity, realizując je „pod prąd” tradycyjnych konwencji gatunkowych. Wszystkim bohaterom z filmu *Mystery Train* nic się nie chce, bo też nic tutaj nie ma sensu, nic nie jest zrozumiałe... nawet kino Jarmuscha jest nudne, ba, zanurzone w nudzie, nie rokuje żadnej nadziei na przyszłość.

Na podstawie dotychczasowych refleksji potwierdza się chyba teza Ludwiga Wittgensteina o bezstylowości gier. W rodzinie wolnych gier mieści się naprawdę bardzo dużo luźno ze sobą powiązanych elementów tematycznych i stylistycznych. Dlatego sądzę, że postmodernistyczna gra intertekstualna nie opiera się na dwukodowości, jak twierdzą Leslie Fiedler i Charles Jencks²¹. Ona niewątpliwie opiera się na wielokodowości. Artyści wprowadzają do swoich dzieł „cytaty cytatów” (fragmenty tekstów cytowane już dawniej w charakterze kodów czy mitów rozpoznawczych) lub — jeśli można tak powiedzieć — symbole, metafory i metonimie cytatów z różnych obszarów kultury. W koncepcji dwukodowości mylny okazuje się przedrostek liczebnikowy, ale to — moim zdaniem — nie stoi w sprzeczności z założeniem, jakie przyjął Stefan Morawski pisząc: „Wedle licznych badaczy rozpatrujących historię owej »gry«, współbieżną z dziejami chyba wszystkich sztuk, oraz jej dzisiejszą karierę — dialog między tekstami przybiera różnorakie formy. Nowa awangarda (jak i klasyczna z lat 1910—1930) stosowała najchętniej cytaty (aby poprzez teksty w tekście

²¹ Por. Ch. Jencks: *Wstęp do języka architektury postmodernistycznej*. W: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?* Wyboru tekstów dokonał M. Giżycki. Warszawa, Akademia Ruchu, 1988, s. 49 i n.; Ch. Jencks: *Ruch nowoczesny w architekturze*. Warszawa, WAI, 1987.

wprowadzić »burzę znaczeniową«) oraz refleksyjne komentowanie zastanego tekstu, i to w języku innej konwencji (tzw. metatekst). Postmodernizm, jak zakładam, spośród wielu owych gier preferuje to, co G. Genette w celnej rozprawce z r. 1982 *Palimpsest* nazwał hipotekstem. Tekst podstawowy odniesiony jest do innego wyśściowego, zwanego supertekstem, który ulega trawestacji. Nawiązuje się doń aluzyjnie, często ironicznie, pastiszuje go bądź parodiuje, przekształca nieznacznie albo prawie zerowo. Parodia — dodajmy — nie może być w tym wydaniu szydercza czy nostalgiczna, w ogóle nie powinna upominać się o cokolwiek, co warte jest świeczki. Dopuszczalna jest tylko tonacja prześmiewcza, samo przedrzeźnianie.”²² Całkowicie zgadzam się z tym, że postmodernizm generuje kulturę o charakterze palimpsestu, ale jest to — w moim przekonaniu — palimpsest skonstruowany jednocześnie na kilku supertekstach, a raczej na wielu fragmentach rozmaitych supertekstów. Wydaje mi się poza tym, że w grze postmodernistycznej oprócz tonacji prześmiewczej czy przedrzeźniania mogą istnieć akcenty bardzo poważne, a nawet tragiczne, ale oczywiście gra powinna być przede wszystkim zabawą. Najpełniej i stale bawi się jednak tylko błazen.

W rolę błazna znakomicie wciela się Jean-Luc Godard. Jego film zatytułowany *Imię: Carmen* (*Prenom: Carmen*, 1983) prawie doskonale ilustruje proces tworzenia gry à la postmodernizm i rozmaite konteksty, w jakich może ona być usytuowana. Klucz interpretacyjny do całego problemu podsuwa widzom sam reżyser: otóż *Imię: Carmen* jest utworem autotematycznym, filmem o filmie i filmem w filmie. Na ekranie w jednej z pierwszych scen pojawia się Godard grający sam siebie i kreujący wuja głównej bohaterki, z którą łączyły go — jak można sądzić — stosunki kazirodzkie, za co zapłacił niemocą twórczą i szaleństwem. Każda sytuacja przedstawiona w tym filmie uwikłana jest w kilka kontekstów zewnętrznych, co popycha bohaterów ku schizofrenicznemu rozdarcu, a widzów cały ten bełkot wprowadza chyba najczęściej w stan irytacji, bo punktem wyjścia filozofii sztuki, o której traktuje ten obraz ekranowy, są dosadne słowa Carmen: „To nie my — mówi

²²S. Morawski: *Postmodernizm a kultura filmowa* (2). „Kino” 1990, nr 3, s. 14.

ona — jesteśmy skurwieni, to świat jest skurwiony.” Nic dziwnego, że sprostytuowana jest miłość wuja do dziewczyny i sprostytuowana jest miłość Godarda do kina. X muza — to *show* z ludzką intymnością, który zastępuje już obecnie normalne życie i całkowicie odbiera człowiekowi sens istnienia i nadzieję na przyszłość. „Co jest przed nazwiskiem?” — pyta Carmen. Odpowiedź — „Imię.” „A co było przed imieniem?” — pyta dalej w Derridiańskim stylu bohaterka. Odpowiedź stanowi długo trwająca cisza. Człowiek skazany jest więc na cierpienie w nicości, ale ten sam los spotyka artystę, o czym świadczy formuła zwielokrotnionego collage’u (który nazwałbym „wielkim żarciem filmowych potraw”), doprowadzona w „filmie o filmie” do absurdu. Na ekranie Godard-reżyser realizuje film o przestępcach udających „ludzi z kamerą”, ponieważ to ułatwia im dokonywanie rozbojów, ale tę wersję zdarzeń z kolei filmuje inna ekipa, która nagle zamienia sprzęt zdjęciowy na pistolety maszynowe i rozpoczyna strzelaninę. Film sensacyjny przekształca się we własną karykaturę podszytą jeszcze wieloma innymi konwencjami gatunkowymi. Każdy gest bohaterów jest pusty, każde wypowiedziane przez nich słowo poraża brakiem logicznego znaczenia. Widza zaś poraża zapewne najbardziej formalny aspekt prowadzonej przez Godarda gry intertekstualnej, w ten bowiem dostatecznie już skomplikowany świat, przedstawiony na ekranie, wprowadza on jeszcze nadmorskie plaże i falujące morze jako tło dla bohaterów cytujących przysłowia i psalmy, recytujących kwestie teatralne z *Hamleta* i *Elektry*, a także podśpiewujących czasami — naprawdę nie wiadomo dlaczego — arie z opery *Carmen* Bizeta.

„Tak oto — przytaczam słowa Jeana-François Lyotarda — przyszłe społeczeństwo mniej ma wspólnego z antropologią Newtonowską (podobnie jak strukturalizm czy teoria systemów), a więcej z pragmatyką partykuł językowych. Istnieje duża różnorodność gier językowych, którą można nazwać heterogenicznością elementów.”²³ — ponieważ „Funkcja narracyjna traci swoje funkcje: wielkich bohaterów, wielkie niebezpieczeństwa, wielkie podróże i wielki cel. Rozprasza się ona w obłokach narracyjnych, denotujących, nakazowych, opisowych elementów językowych,

²³ J. F. Lyotard: *Kondycja postmodernistyczna*. Przełożyła A. Taborska. „Literatura na Świecie” 1988, nr 8—9, s. 281.

z których każdy przekazuje *sui generis* pragmatyczne wartości. Wszyscy żyjemy na skrzyżowaniach wielu z nich. Nie zawsze tworzymy stałe kombinacje językowe, a właściwości tworzonych przez nas kombinacji nie zawsze nadają się do przekazania.”²⁴ Dlatego Lyotard sprowadza myślenie i działanie człowieka w epoce *postnowoczesnej* do poszukiwania i „wymyślenia kontrprzykładów, czyli do poszukiwania »paradoksu« i uprawomocnienia go przez nowe reguły rozumowania.”²⁵ „Zajmując się faktami — cytuję nadal autora *Kondycji postmodernizmu* — które nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, granicami dokładności sterowania, kwantami, niezgodnościami niepełnej informacji, »fraktalami«, katastrofami, pragmatycznymi paradoksami, nauka postmodernistyczna tworzy teorię własnej ewolucji jako nieciągłej, niemożliwej do skorygowania, paradoksalnej. Nauka ta zmienia sens słowa »wiedzieć« i tłumaczy, w jaki sposób ta zmiana może się dokonywać. Nie tworzy ona »znanego«, ale »nieznane«.”²⁶ Nauka postmodernistyczna powstaje w rezultacie różnych gier, czyli twórczej inwencji, którą Lyotard nazywa paralogią. Jak wiadomo, paralogizm opiera się na błędnym z logicznego punktu widzenia rozumowaniu, prowadzącym do fałszywego wniosku. Ale w koncepcji francuskiego myśliciela, kwestionującego założenia logiki, paralogia właśnie prowadzi — co prawda dość rzadko — do wynalazku, do innowacji. W takiej paralogicznej grze nie zachodzi rozdzielenie na podmiot i przedmiot, ponieważ zlewają się dwa horyzonty: „podmiotu” usiłującego rozumieć oraz mającego być rozumianym „przedmiotu”. Są to gry, które potwierdzają przekonanie postmodernisty o tym, że człowieka stać jedynie na poznanie niepewne. Innymi słowy, prelogika takiej gry intertekstualnej bierze swój początek z kontrmyślenia i kontrdziałania prowadząc właściwie do powstania kontrtekstów.

Cóż jednak można odpowiedzieć na pytania, jakie rodzą się w umyśle widza oglądającego na przykład taki „kontrfilm” jak *Dzikość w sercu* Davida Lyncha? Dlaczego Lula i Sailor, bohaterowie tego utworu, nie zachowują się jak w życiu, tylko ciągle grają? Dlaczego krzyczą, wrzeszczą, ryczą i wyją jak nienormalni? Dla-

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 283.

²⁶ Ibidem, s. 290.

czego zakochana w Sailorze Lula proponuje nieznanemu bandycie po prostu „p...l mnie!”? Dlaczego para kochanków nie posprząta rzygowin, chociaż ich zapach, co dość długo podkreśla się dialogiem, przeszkadza im w robieniu czegokolwiek? Dlaczego Willem Dafoe szczerzy przegniłe użębienie, ma wąsik á la Clark Gable i zachowuje się jak kowboj z utworów ekranowych Sergia Leone? Dlaczego kolejne sekwencje filmowe zrealizowane zostały w innej — ale nie dającej się całkowicie zidentyfikować — konwencji gatunkowej?

Odpowiedzi na te pytania łączą się z ogólnym stosunkiem postmodernisty do „gry”. Zakładając nieobecność rzeczywistości pozaznakowej, zakłada on, że prawda i fałsz — w znaczeniu korespondencyjnym — zanikają. Zanika również zmyślenie. Artysta tworzy ciąg znaków zmierzający w nieskończoność. I stąd bierze się upodobanie do nieustannej, pozbawionej jasno określonych reguł, zmiany konwencji gatunkowych i stylów, prowadzące w rezultacie do oszukiwania za pomocą gry. Zarys tej idei znajduje znakomitą wykładnię między innymi w *Miasteczku Twin Peaks* Davida Lyncha oraz w innych utworach tego reżysera. Opowieść kryminalna przekształca się rychło w dramat społeczny, ten zaś zamienia się w wielowątkowy melodramat, w którym dominują elementy thrilleru, filmu politycznego i parapsychologii, uwikłane z kolei w konteksty rodem ze świata *science fiction*. Jak powiedziałby Roland Barthes, Lynch oszukuje za pomocą języka, ponieważ nie przestrzega podstawowych reguł komunikacyjnej gry, „cytując” i powtarzając pewne struktury dramatyczne i obrazowe, on zaciera granice między światem a zmyśleniem. Ale za tą koncepcją języka kryje się też głębsze przeświadczenie o naturze człowieka. Oto agent specjalny Cooper wyznaje szczerze: „Nie mogę przewidzieć następnego ruchu Windoma Earla.” Earl nie rozgrywa bowiem typowej partii szachów. On gra, czyli oszukuje. Ale przecież w filmach Lyncha oszukują wszyscy bohaterowie. Oszukują podwójnie — dlatego że z konieczności posługują się różnymi językami oraz dlatego że życie składa się z sytuacji gry, a ludzie, przywłaszczając sobie rozmaite maski, zachowania i słowa, są wiecznymi graczami, wiecznymi aktorami.

Preferencje postmodernistyczne — przywłaszczenia obrazowe

Pewnego dnia byłem z kamerą w telewizji warszawskiej na Placu Powstańców, tam gdzie powstają *Wiadomości*... i był to dzień, kiedy odbywała się słynna herbatka u Prymasa... kiedy to Prymas Glemp zaprosił... głównych aktorów sceny politycznej tamtego czasu... i po prostu na to spotkanie wpuszczono wyłącznie kamery telewizyjne... Ja miałem nawet takie zlecenie, żeby tam być i... to zarejestrować, ale nie było możliwości, bo mnie nie wpuszczono. Potem znalazłem się w telewizji z jakiegoś innego powodu... stałem sobie na korytarzu z kamerą... i tam stał taki monitor w rogu... i w ogóle nikogo nie było... Włączyliśmy ten monitor... i okazało się, że na tym monitorze widać materiał, który został nakręcony przez ekipę Telewizji Polskiej na tym spotkaniu u Prymasa... i że ten materiał jest właśnie aktualnie obrabiany przez montażystę... ja nie widziałem tego montażysty... ani on nie widział mnie. Natomiast miałem kamerę naprzeciwko monitora, więc ją włączyłem... i okazało się... że po prostu zarejestrowałem proces montowania tego materiału politycznego... I tam się wydarzyła taka zabawna historia... że Jaruzelski wchodząc do sali, potknął się, aż dwukrotnie, raz w progu, a potem o dywan... i jakby... kamera oglądała, jak to zostało stopniowo wycinane, po prostu zniknęło. I widzimy... w jaki sposób odbywa się manipulacja tym materiałem... Ucieszył mnie ten materiał, który przypadkiem nakręciłem... że oto mam jakby gotową, czystą formę. Ja nie wykonałem ani jednej sklejki... ktoś inny te sklejki wykonał... i te wszystkie przeloty do przodu i do tyłu, i zatrzymania... ale ktoś, kto w ogóle nie wiedział, że robi właściwie *video-art*, który w ten sposób powstał... Moja rola ograniczyła się tylko do włączenia i wyłączenia kamery... do decyzji, żeby z tego coś zrobić...

Fragment wywiadu, którego udzielił reżyser filmów video Piotr Bikont, emitowanego w kwietniu 1991 roku w programie z cyklu *Inne kino*.

Reżyserzy filmowi prawie zawsze chętnie sięgali do pamięci kinematograficznej, ale w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odwoływanie się do świata X muzy stało się manierą. Oglądając na przykład dzieła ekranowe Stevena Spielberga, Martina Scorsese'a, George'a Lucasa czy Francisca Forda Coppoli, nie można właściwie przeoczyć zawartych w nich odniesień do historii i współczesności kina. Reżyserzy korzystają z coraz większej swobody twórczej, przekraczają kolejne bariery tematyczne i formalne języka audiowizualnego, ale zarazem ich utwory nabierają wielu znaczeń wewnętrznych, które sytuują się w pewnej opozycji do kontekstu odległej i bliskiej tradycji filmowej, czyli akcentują w dość ostentacyjny sposób związki pozatekstowe. Taki paradygmat istniejący jednocześnie w dziele i poza nim ma jednak charakter niestabilnego komunikatu, ponieważ niektórzy twórcy dokonują interioryzacji elementów tradycji, inni zaś za pomocą cytatów i aluzji zbliżają się do bieguna jej eksterioryzacji, podważają bowiem zdecydowanie wartości, które legły u podstaw modernistycznego modelu kultury i cywilizacji.

W ostatnim dziesięcioleciu daje się zauważyć pewne zmęczenie i wyczerpywanie koncepcji ideowych oraz form ekspresyjnych nurtu tak zwanej postsztuki (resp. antysztuki)¹, między innymi malarstwa-akcji, , pop-artu, op-artu, minimal artu, sztuki kinetycznej, sztuki ubogiej, happeningu, body-artu, art-mailu, konceptualizmu, hiperrealizmu, performance'u, sztuki ziemi, fotomediów, sztuki socjologicznej, laserowej, video i sztuki komputerowej. Na obszarze ekspresji plastycznej pojawili się „nowi dzicy”, nazywani nowymi fowistami, transawangardystami, twórcami nowej ekspresji, malarstwa nowofalowego czy malarstwa nowowyobrażeniowego, którzy chcą być „nienowocześni” (czytaj: postnowocześni) i głoszą antycywilizacyjne hasła powrotu do sztuki w „tradycyjnej postaci”, za którymi jednak nie kryje się akceptacja jakiegoś dawnego etosu sztuki, lecz przede wszystkim podbudowane antykartezjanizmem

¹ Na temat antysztuki i wynikających stąd problemów badawczych piszą między innymi autorzy szkiców zamieszczonych w: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?* T. 1 i 2. Wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski. Warszawa, „Czytelnik”, 1987. Zob. również M. Gołaszewska: *Estetyka i antyestetyka*. Warszawa, WP, 1984 oraz *Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*. Red. M. Gołaszewska. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1988.

wskazanie na utopiijny, fałszywy, a w gruncie rzeczy oparty na mistyfikacji dotychczasowy mit postępu. Innymi słowy, „nowi dżicy” nie negują kulturotwórczego charakteru procesu totalnej samotranscendencji² sztuki, zapoczątkowanego przez awangardę i kontynuowanego przez neoawangardę, ale odrzucają jego orientację przyszłościową (zrodzoną z antytradycjonalizmu). Głoszą natomiast pogląd, że to, co w teraźniejszości jest najważniejsze, sytuuje się na pograniczu różnych „stylów” myślenia i odczuwania, różnych wizji świata i człowieka.

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę czytelnika na problem, którym nie zajmuję się w niniejszych rozważaniach, ponieważ nie wydaje mi się on zbyt ważny, ale w tekstach niektórych teoretyków i historyków kultury jest bardzo mocno eksponowany. Chodzi o przeciwstawienie postmodernizmu temu zespołowi zjawisk obejmujących tak zwaną przeciwsztukę, który Stefan Morawski nazwał neoawangardą. Jego zdaniem neoawangardowa „tradycja nowości” łączy się z wiarą w postęp idei, z tendencją do nowatorstwa, a postmodernistyczne innowacje związane z efektami kombinowania ze sobą różnych składników są czymś ubocznym w procesie twórczym, ponieważ wartością najważniejszą jest samo eklektyczne kombinowanie, pasażernie ukierun-

² Samotranscendencja polega na tym, „że pewna dziedzina jest przez swój wewnętrzny rozwój znoszona i przekraczana ku wartościom leżącym poza nią. Owe zewnętrzne wartości zostają uznane za cenniejsze od wartości swoistych danej dziedziny, która zatem traci autonomię, stając się podłożem wartości heterotelicznych. [...] Z transcendencją zewnętrzną mamy do czynienia wówczas, gdy wartości, ku którym dąży dana dziedzina, ustanowione są na zewnątrz niej i w sposób od niej niezależny. Transcendująca ku tym wartościom dziedzina nie oddziałuje na te zewnętrzne wartości. [...] Wartości owe są celem, lecz zawsze pozostają celem obcym. Nie należą do dziedziny, choć determinują jej ruch.” Transcendencja wewnętrzna zaś, „jako zjawisko kulturowe, bywa bardziej twórcza niż zewnętrzna. Wartości, ku którym rozwija się dana dziedzina, są tworzone wewnątrz niej, a mimo to do niej nie należą. Jest to szczególnie ciekawy [...] akt twórczy: tworzenie w jakiejś dziedzinie porządku wykraczającego poza nią samą, wyższego niż ona. Tę osobliwą sytuację widać szczególnie wówczas, gdy procesowi wytwarzania wartości, ku którym dana dziedzina transcenduje, towarzyszy proces niszczenia, rozpadania się dziedziny [...]. I stan dewastacji jest nawet warunkiem pojawienia się transcendencji. Warunkiem wstępnym jedynie. Gdyż *transcendere* znaczy tu nie tylko »przekraczać«, lecz także »przewyższać«” J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*. Warszawa, PWN, 1984, s. 192–193.

kowane zarówno na „starocie”, jak i na „nowalijki”. Być może wyraźne oddzielenie tych dwu syndromów kulturalnych pozwoliłoby wyceniować subtelności związane z grą intertekstualną, umożliwiłoby traktowanie określonych jej odmian jako wyróżników postmodernistycznej orientacji, ale nie sądzę, aby obecnie można trafnie dokonać tego rozróżnienia. Z pewnością jeszcze w latach siedemdziesiątych programy i deklaracje artystyczne cechowała większa czytelność, a w dziełach łatwiej można było dostrzec określony zespół dominant treściowych i formalnych. Wraz z odrzuceniem matrycy ontologicznej i epistemologicznej wizji świata przez wielu artystów zacierają się jednak granice między neoawangardą a postmodernizmem. Oczywiście, poszczególne dzieła mogą się sytuować nadal na przeciwnych biegunach nowej postorientacji, ale zespół dominant treściowych i formalnych, który je charakteryzuje, jest bardziej dynamiczny, niż był dawniej. Wydaje mi się, że neoawangardę powoli, ale skutecznie wchłania postmodernizm, który jest przecież tylko w teorii ugruntowany na absolutnej bezprogramowości i bezstylowości, na braku ideologii i całkowitej bezpretensjonalności intelektualnej. Hasła bowiem głoszone przez najbardziej radykalnych postmodernistów nie są w praktyce zbyt konsekwentnie realizowane.

Wspomniana wcześniej „gra stylów” pozbawia nie tylko postmodernizm, ale także neoawangardę trwałych punktów oparcia, czyli określonych poetyk i horyzontów ideologicznych. Jak pouczał Michaił Bachtin, każdy styl zakłada istnienie autorytatywnych punktów widzenia i skryzalizowanych ocen ideologicznych, a jeśli tego nie ma, sztuka ucieka w stylizację lub odwołuje się do pozaartystycznych form wypowiedzi³.

„Nowi dzicy”, którzy realizują dzieła o słabym stopniu definicji, dzieła pozbawione jakby dominującej konkluzji i tendencji, nie opanowali jeszcze kina, chociaż tacy twórcy jak Peter Greenaway i David Lynch zaczynają wywierać coraz większy wpływ na innych reżyserów filmowych. W odniesieniu do ich twórczości można posłużyć się pojęciem „przywłaszczenia obrazowe”. Terminem *appropriations* określają badacze kultury technikę,

³ Zob. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa, PIW, 1970, s. 291.

jaką w połowie lat siedemdziesiątych grupa nowojorskich artystów, w której skład wchodził między innymi Barbara Kruger, Jim Welling, Sherrie Levine, Tony Brauntuch i David Salle, fotografowała nie samą rzeczywistość, ale rzeczywistość już przedstawioną. „Aby myśleć o źródłach tego obrazowania, nie trzeba było — jak pisze Alicja Kępińska — odwoływać się do historii sztuki, ponieważ jego źródła pomieszczone są poza sztuką, w ekspansji technik przekazu i w nasyconej nimi przestrzeni społecznej.”⁴

Przywłaszczania, zresztą nie tylko obrazowe, które opierają się na przekonaniu, że świat stanowi nieskończone bogactwo kopii, a pozbawiony jest zupełnie oryginałów, nieodparcie przychodzą na myśl wtedy, kiedy ogląda się *Dzikość serca* Lyncha. Nicolas Cage (Sailor Ripley) znakomicie „wciela” się w postacie idoli muzyki rockowej i śpiewa niczym sam Elvis Presley, a Willem Dafoe (Bobby Peru) kopiuje bohaterów ze *spaghetti-westernów* Sergia Leone, które są zresztą wyrafinowanymi estetycznie pastiszami westernów hollywoodzkich. Szczególne zagęszczenie ekspresji obrazowej występuje również w utworze Greenawaya zatytułowanym *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek*. „Każda scena w tym filmie — słusznie twierdzi Giovanni Bogani — pojawia się raz i na zawsze, właśnie jako obraz”⁵ i przeważnie jest obrazem, to znaczy jest bezpośrednią, niemal ocierającą się o cytat, aluzją do któregoś z płócien autorstwa wielkich mistrzów niderlandzkich. Ale reżyser bynajmniej nie dokonuje jakiegoś przeglądu twórczości malarzy XVI- i XVII-wiecznych. Zbiorowy portret bractwa strzeleckiego, który wisi na ścianie w restauracji, gdzie uczują bohaterowie, nie jest tylko kompilacją *Portretu oficerów i podoficerów świętego Adriana* Fransa Halsa i *Wymarszu strzelców* (obrazu znanego również pod tytułem *Straż nocna*) Rembrandta, ponieważ po wnikliwej analizie (między innymi treści rozmów prowadzonych przez bohaterów i kontekstów znaczeniowych, w jakich umieszcza reżyser inne „płótna”) okazuje się, że ma on najwięcej cech wspólnych z płótnami Hana van Meegerena, najlepszego fałszerza

⁴ A. Kępińska: *Energie sztuki*. Warszawa, WP, 1990, s. 113.

⁵ G. Bogani: *Ząb czasu*. Tłumaczył J. Uszyński. „Film na Świecie” 1989, nr 370, s. 10.

tych właśnie obrazów. Tytułowa żona — Georgina to postać niemal „wyjęta” z dzieła Vermeera van Delft, zatytułowanego *Dama w czerwonym kapeluszu*, które jest znane przede wszystkim ze znakomitej kopii tego obrazu namalowanej przez van Meegerena. Wskazanie na mobilność tradycji, na jej zafalszowany kontekst, na jej pozorny system wartości dotyczy również obrazów-kadrów, przedstawiających biesiadę (inspiracja malarstwem Piranesiego), martwe natury i motyw Vanitas, oraz sztucznego światła, skupionego i płynnego, które w malarstwie barokowym miało charakter emocjonalny, a w filmie nacechowane jest chłodem i wytwarza dystans do ukazywanych na ekranie zdarzeń. Przykłady można mnożyć. Greenaway wprowadza więc widzów w świat oparty wyłącznie na mistyfikacji. Kluczem do niego jest dekompozycja rzeczywistości obrazowej, słowa bowiem już dawno uległy destrukcji. Śmierć kochanka następuje przez uduszenie zjadanymi książkami, co można interpretować jako podszyte ironią oplakiwanie „zwłok kultury literackiej”. Bohater zostaje uduszony kartkami wydartymi z tomu o rewolucji francuskiej, a następnie jego zwłoki zostają obłożone książkami i tak powstaje replika obrazu Arcimboldiego pt. *Bibliotekarz*. Nieprzypadkowo tematem tego filmu jest konsumpcja, bo „Sztuka jest formą konsumpcji i być może konsumpcja jest jakąś formą sztuki. Złodziej jest tak samo artystą jak kucharz. [...] I tak samo kochanek. Tak samo żona.”⁶ Kino postmodernistyczne zmierza więc w stronę pozaartystycznych, a nawet pozafilmowych abstrakcji, wyrosłych z fałszywej tradycji i nie dającej się określić teraźniejszości.

Czasami takie zafascynowanie złudzeniami prowadzi do powstania mega- czy parafilmu. Na przykład Amos Poe, związany z muzykami komponującymi w stylu *new wave* i *punk*, w ogóle prawie nie realizuje filmów opowiadających o życiu, one zawsze traktują o kinie, odsyłają do twórczości Godarda, Hitchcocka, Wellesa, Fullera i innych mistrzów X muzy lub po prostu odtwarzają atmosferę jakiegoś ruchu filmowego (na przykład *Nie zasłane łóżka* — *Unmade Beds*, 1976 — opowiada o „nowej fali” francuskiej, jaka mogłaby powstać w Nowym Jorku dwadzieścia

⁶ *Strawa do namysłu*. Z Peterem Greenawayem rozmawia Gavin Smith. Tłumaczenie M.K. Cieśliński. „Easy Rider” 1991, nr 2, s. 29.

lat później). Amerykański reżyser za swojego największego poprzecznika uważa Andy'ego Warhola, ponieważ — jego zdaniem — zniszczył on montaż filmowy. „Chciałem — wspomina Poe — aby po wielu latach mój pierwszy kolorowy film [*Cudzoziemiec* — *The Foreigner*, 1977—1978 — T. M.] był bardzo »ekstremalny« — nie neorealistyczny ani surrealistyczny, ale »surrealistyczny«, czyli taki poniżej życia, poniżej rzeczywistości, poniżej tego, co ludzkie. [...] Niektóre z filmów, jakie zamierzam nakręcić, nie powinny zawierać żadnych odniesień, ale sądzę, że gdybym nawet osiągnął stopień autokontroli niezbędny dla operacji tego rodzaju, ograniczyłbym tylko drastycznie moje możliwości, zrobiłbym coś, czego wcale nie pragnę i co w końcu nie jest aż tak potrzebne. Należy też mieć na uwadze fakt, że wiele odniesień nie leży wcale w moich intencjach, ale w mojej mentalności kinomana. Świadome cytaty znajdziemy w *Nie zasłanych łóżkach* [...], w *Cudzoziemcu* jest jedyne odniesienie do filmu *Człowiek ucieka* Carola Reeda, w *Podziemnych jeźdźcach* [*Subway Riders*, 1980 — T. M.] cytaty dotyczą filmów *Taksówkarz* i *New York, New York*, jest tu także coś z atmosfery Fassbindera [...]”⁷ Pogląd, że kino może opowiadać przede wszystkim o kinie, podziela w ostatnim dziesięcioleciu coraz większa grupa twórców filmowych, ale to jest przecież również przejaw myślenia postmodernistycznego.

Upraszczając nieco charakterystykę tego bardzo zróżnicowanego w praktyce zjawiska, można stwierdzić, iż wiąże się ono przede wszystkim ze skłonnością współczesnego człowieka do myślenia i odczuwania intertekstualnego. Z doświadczenia wynika jednak, że jeśli w kinie coś na poziomie tekstu ikonicznego wydaje się nieuporządkowane, to najczęściej w perspektywie tekstu narracyjnego zyskuje na spójności, lub odwrotnie, ale gdy to sprzężenie zwrotne nie występuje — co charakteryzuje między innymi filmowy syndrom postmodernizmu — można przypuszczać, że brak spójności i logiki wpisane są świadomie w dzieło przez twórcę, który sygnalizuje wyraźnie w tekście stan własnej niepewności. Oczywiście, ważne jest to, co powiada Roland Barthes na temat tekstu

⁷ Wszystkie filmy są filmami o kinie. (Rozmowa telefoniczna G. Chiesy i S. Della Casy z A. Poe). Tłumaczył J. Uszyński. „Film na Świecie” 1988, nr 349—350, s. 18—19.

literackiego (ale co przecież można uogólnić), że żaden tekst nie jest „szeregiem wyrazów ujawniających jakiś sens jedyny, w pewnym znaczeniu teologiczny (który byłby przesłaniem Autora — Boga), lecz jest przestrzenią o wielu wymiarach, gdzie odbijają się i zaprzeczają sobie różne »pisma« (*ecritures*), z których żadne nie jest początkowe; tekst jest tkanką cytatów, wywodzących się z tysięcy źródeł kultury.”⁸ Ale konkretne konsekwencje w praktyce twórczej ma dopiero uświadomienie sobie przez nadawcę tego, że — znowu cytuję Barthesa — »ja« nie jest przedmiotem naiwnym [podkr. — T.M.], wcześniejszym od tekstu. [...] Ten podmiot, który zbliża się do tekstu, jest już sam wielością innych tekstów, kadrów nieskończonych lub dokładniej: utraconych (takich, których źródło zostało zapomniane) [...]”⁹ Chodzi więc właściwie o to, że postmodernista dostrzega ograniczenia własnych możliwości twórczych i godzi się z tym, aby je wyrazić za pomocą powtórzeń, zwracając jednocześnie uwagę odbiorcy na fakt, że wykorzystuje właśnie powtórzenia¹⁰.

Umberto Eco zbiór wszystkich topoi stanowiących część dziedzictwa wspólnej wyobraźni określa mianem „encyklopedia intertekstualna”¹¹. Każdy uczestnik komunikacji ma w swojej świadomości taką encyklopedię, aby jednak mógł się za jej pomocą komunikować, musi — o czym wcześniej wspominałem — uruchomić wewnętrzny transformator i przetworzyć ją w wiedzę kognitywną. Ponadto każdy tekst umieszczony jest w pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej, która określa potencjalność przeję-

⁸ Cyt. za H. Markiewicz: *Odmiany intertekstualności*. „Ruch Literacki” 1988, z. 4—5, s. 249.

⁹ Cyt. za J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. Przełożyła K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

¹⁰ Nad konwersacyjną funkcją powtórzenia zastanawia się między innymi G. Bettetini w książce pt. *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano, Bompiani, 1984. Nieprzypadkowo jeden z rozdziałów swojej następnej książki autor zatytułował *Pochwała (ostrożna) powtórzeń*. Zob. G. Bettetini: *Elogio (cauto) della ripetizione*. In: Idem: *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*. Milano, Bompiani, 1987, s. 36—59.

¹¹ U. Eco: *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*. Przełożył z niem. A. Gwóźdź. „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1—2, s. 12—36.

ścia każdego elementu jednego tekstu w inny, bo tendencja do przechodzenia elementów z jednej struktury tekstowej w inną jest zjawiskiem naturalnym od początku istnienia kultury. Zawsze jednak należy pamiętać, że element włączony do nowego tekstu egzystuje w nim już na innym poziomie znaczeniowym. Świadome traktowanie tekstu jako intertekstu jest więc zaproszeniem do gry komunikacyjnej, której warunki i zasady omówiłem w poprzednim rozdziale, ale przypomnę, że dotyczą one przede wszystkim ustalenia pewnej, w miarę ustabilizowanej, mapy zachowań kognitywnych.

Ten niezwykle złożony proces wzrastającej intertekstualności dość łatwo można jeszcze zaobserwować na przykładzie filmów przeznaczonych do dystrybucji w kinach, jako że zawierają silnie zaakcentowaną instancję autorską. Chociaż i w tym przypadku rzecz cała się komplikuje — na co zwrócił uwagę Godard — ponieważ te same filmy zaczyna się konsumować: gromadzić na kasecie video i oglądać na małym ekranie. Właściwie charakterystyczną cechą kultury z końca XX wieku staje się konsumpcja nietekstowa, w której również podstawą gry komunikacyjnej jest powtórzenie.

W produkcji radiowej, filmowej i telewizyjnej nieustannie dominują powtórzenia wewnątrztekstowe i międzytekstowe, które wprowadzają zasadnicze uporządkowanie do informacyjnego self-service'u. Każdy nadawca chce się przecież różnić od innego, wykorzystuje więc repetycję wewnętrzną w charakterze sygnału rozpoznawczego. Konkurencja na rynku obrazów elektronicznych wymusza z kolei użycie powtórzeń międzytekstowych (wznowień, kopiowania, poprawiania, przemieszczania itp.), które pełnią funkcję reklamową i przynoszą zysk finansowy. A poza tym nowy styl konsumpcji sam domaga się powtórzeń: jeśli w komunikacji audio-wizualnej dominują znaki puste (można powiedzieć — znaki bez adresata), to odbiorcy sami wpisują w dany tekst, lub zespół tekstów, pewien generator porządkujący zunifikowane uniwersum kulturowe. Można sobie zawsze wyobrazić jakieś symboliczne formy tej aktywności, na przykład kształty figur geometrycznych, koła, elipsy, stożki, które są do siebie podobne, ponieważ pochodzą z tego samego źródła. Są dyskursami powtarzającymi formy określonego modelu wizualnego i dlatego organizują świat pozorny. Prawdą więc jest, że tekst „kruszy się”, zacierając instancje pod-

miotowe, ale właśnie dlatego powtórzenie można interpretować również jako pragnienie nadawcy do podtrzymywania jeszcze jakiegoś związku z odbiorcą.

Tekst stanowi oczywiście kategorię idealną, operacyjną, istnieje — jeśli można tak powiedzieć — na pograniczu świata wyobrazonego i pragnienia, które nigdy się nie spełnia. W praktyce tekst jest po prostu produktem konsumpcji, czyli fenomenem poświadczającym istnienie świata realnego, ponieważ zawiera elementy mocnych kodów określających z kolei gatunki, szkoły, epoki i sytuacje społeczno-kulturowe. W kulturze tekst musi istnieć zawsze, ale może też istnieć, co się zdarza coraz częściej, w formach przekształconych, przesuniętych w czasie i przestrzeni lub w jego zastępstwie mogą się pojawić jakieś związki i zachowania symboliczne. Właśnie obecnie, gdy często „milczy” empiryczny podmiot nadawcy, tekst bywa zastępowany nowymi formami tekstowymi, seriami przekonań, które są często bardziej nacechowane, aniżeli miało to miejsce w tradycyjnej praktyce tekstowej. Chodzi o to, że komunikaty audiowizualne nadal konsumuje się według starej recepty, na jakiej opierał się tekst.

Innymi słowy, następuje „demokratyzacja tekstów”, znajdując się one coraz bliżej rzeczywistości, kruszą się więc ich dotychczasowe struktury, a nowe formy tekstowości, jako rezultat koniecznej klasyfikacji otaczającego nas chaosu, powstają na śladach tekstu-modelu zanurzonego w codzienności. Taki nowy tekst przypomina sieć możliwości, którą wykorzystuje się w praktyce, chociaż odnosi się wrażenie, że dzieje się to bez intencji komunikacyjnej nadawców. Tekst traci zatem tradycyjny gatunkowy charakter, co zostaje zrekompensowane jego większą konkretnością i bardziej wyartykułowaną przyległością do świata realnego. Jest to w kulturze sytuacja nowa, a zarazem paradoksalna, ponieważ dawniej mówiło się, że tekst filmowy jest snem, dzisiaj zaś należałoby powiedzieć, iż rzeczywistość przekształca się w sen, a to stanowi nowy rodzaj komunikacji. Dotychczasowy idealny model tekstu opisany na zasadzie analogii do struktur literackich i ikonicznych nie koresponduje więc z nowymi sposobami ekspresji, które kompromitują logikę przekazów audiowizualnych opartą na złudzeniu rzeczywistości, na percepcji i przywiązaniu do akcji, ponieważ eksponują dysharmonię przedstawienia, oczywiście zaprogramo-

waną, ale na podstawie nieobecnych (czy raczej mniej istotnych) dotąd w kulturze formach obrazowych i myślowych.

Typowym przypadkiem interakcji na takim obszarze kultury jest właśnie gra, w której interlokutorzy podejmują rozliczne działania w sztucznie wyodrębnionym środowisku, realizując wytyczne pewnego systemu. Na przykład argumentem, który pozwala interpretować zagadnienie entropii z tej perspektywy, jest wyraźnie dwuetapowy charakter ewolucji systemu telewizyjnego. Pierwszy etap obejmował nowe sposoby wykorzystywania tradycyjnych gatunków telewizyjnych, drugi zaś trwa nadal i opiera się na tak zwanych new-mediach. Rezultatem działań, podjętych na pierwszym etapie, był znaczny wzrost emitowanych programów i sieci telewizyjnych oraz umożliwienie widzowi fragmentaryzowania własnej konsumpcji. Drugi etap zamienił natomiast „mały ekran” w zupełnie nowy środek przekazu, usytuował go bardziej w obrębie technologii informatycznej wśród komputerów, video-tekstów i gier video. Powstała więc paradoksalna dwubiegunowa sytuacja: z jednej strony można mówić o „grze konsumpcji” — programowanie ujawnia reguły gry, jakie w nim zostały zakodowane, ale z drugiej — można również mówić o „konsumowaniu gry”, skoro program konsumowany jest jako totalna gra. Na przykład grę video traktować można jako kontynuację tego programowania, jako nową formę seryjności telewizyjnej. Ale tego rodzaju gra różni się od „gry konsumpcji”, ponieważ zmusza widza do współuczestniczenia w percepcji obrazów, które nie odnoszą się do rzeczywistości. Z pewnością odbiorca gra, ale jaki sens ma taka irytująca, auto-reprodukcyjna gra?

Istnieje nieskończona ilość *videogame* wykorzystujących schematy inscenizacyjno-narracyjne gier sportowych i towarzyskich, naśladujących strategię wojenne, metody pracy różnych profesjonalistów lub tradycyjne struktury filmowe, czyli zawsze jest zakodowany w pamięci komputera program zachowań, który zmusza odbiorcę do powtarzania jednego z tradycyjnych „chwytów” telewizyjnych. Można grać „z obrazami”, ale można również przyjąć rolę tego, który wprowadza częściowo do akcji swój porządek myślowy. Niemniej komunikowanie przekształcone zostaje w grę, co oznacza, że fizyczna i umysłowa aktywność osoby grającej nie jest bezpośrednio użyteczna, dostarcza wyłącznie przy-

jemności. Ale zawsze dzięki istnjącemu systemowi reguł, który wymusza podejmowanie określonych decyzji, jest to aktywność zorganizowana, czyli strategia. Można więc przyjąć założenie, że między regułami a inwencją ludyczną odbiorcy istnieje związek analogiczny do de Saussure'owskiej dychotomii *lanque* i *parole*. Problem polega jednak na tym, że dla językoznawcy język jest pożyteczny, ponieważ odnosi się do realności, natomiast w grze video na pierwsze miejsce wysuwa się aspekt ludyczny. Nie ulega wątpliwości, że do gry przyciąga człowieka również potrzeba komunikowania. Ludzie lubią grać i lubią się komunikować, niekoniecznie lubią zaspokajać te obydwie potrzeby jednocześnie. To zaś może być w przyszłości niebezpieczne.

Nie chcę wkraczać na ten niebezpieczny obszar. Wracam więc do kina, do tekstów, które co prawda kruszą się, ale jeszcze nie sygnalizują wyraźnie tragicznego końca X muzy. Interesują mnie teksty, które wymykają się klasycznym teoriom przedstawiania¹² i celebrują proces zastępowania znaków samą rzeczywistością¹³, czyli — jak twierdzi Jean-François Lyotard — teksty postmodernistyczne, które „nie podlegają w zasadzie wcześniej ustanowionym prawom i nie mogą być osądzone zgodnie z określonym stanowiskiem, opartym na zastosowaniu znanych do tej pory kategorii tekstu lub dzieła”¹⁴. Rozumiem, że według Lyotarda tekst postmodernistyczny nie jest przeznaczony do opisywania i interpretowania, ponieważ skonstruowany został z fragmentów różnych rozbitych kodów wprowadzonych do zupełnie innego kontekstu i w odniesieniu do niego nie można prawomocnie posługiwać się takimi terminami, jak „znak” i „znaczenie”, ale cóż innego mogę zrobić? Mogę tylko z przekonaniem doświadczonego kinomana bronić swojego stanowiska, że teksty filmowe — na szczęście — nie są jeszcze całkowicie postmodernistyczne. Lyotard jest po prostu prorokiem i futurologiem. Duch postmodernizmu wciąga dzieła ekranowe dość powoli w swoją orbitę i dlatego ze spokojem człowieka, który nie popełnia wielkiego błędu, mogę obserwować

¹² Por. M. Ryan: *Postmodern Politics*. „Theory, Culture and Society” 1988, Vol. 5, No 2—3, s. 559.

¹³ Por. J. Baudrillard: *Simulations*. „Semiotext/e” 1983, s. 4.

¹⁴ J.-F. Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota, University of Minnesota Press, 1984, s. 84.

postępujący proces przywłaszczzeń obrazowych, przekształcający się w coraz bardziej skomplikowaną grę powtórzeń.

Słabą derywacją postmodernistyczną odznaczały się utwory symbolizujące kres poszczególnych gatunków filmowych. Na przykład proces kruszenia się konwencji musicalu, który przez wiele lat był królestwem niezaprzeczanej, a więc pozytywnej, radosnej obecności ciała (słynne balety gwiazdów i przebrania clownów), opierał się na przywłaszczeniach innych konwencji gatunkowych oraz na odwołaniach do pozaartystycznych form wypowiedzi i w rezultacie powstał *musical* dość niespójny w warstwie ikonicznej i wielostylowy w warstwie muzyczno-dźwiękowej. „Serce — pisze na początku swojego szkicu Giorgio Simonelli — które zdaje się zamierać; operacja kardiologiczna ze sztucznym układem krążenia umieszczonym poza ciałem; ciało noszone na białych długich noszach po korytarzach szpitala. Czy to wszystko może mieć miejsce w musicalu? Czy *Cały ten zgiełk* (*All that Jazz*, 1980) Boba Fosse'a jest musicaliem o znaczeniu historycznym, przełomowym i »ostatecznym«? Wydawałoby się, że tak. Ale powiedzieć, że ma się przed sobą *musical* »ostatni«, nie oznacza, że nie będzie ich więcej, lecz że »nikt nigdy nie zrobił musicalu w konsekwencji tak skrajnego, zachowując jednak wszystkie podstawowe stereotypy gatunku«. Powiedziałem już, na czym polega ten ekstremizm: na umieszczeniu połowy akcji filmu w sali operacyjnej, na inscenizacji baletowej, która przedstawia żyły i tętnice w stanie zawałowym, i na zachowaniu tylko jednej alegorycznej postaci spokrewnionej z kanonami gatunku — młodej, miłej i jasnowłosej dziewczyny, ale symbolizującej śmierć. Jeśli więc ten film wyznaczał historyczną datę w ewolucji klasycznego gatunku filmowego, jakim jest *musical*, będzie to również czynił przez wizerunek ciała, wizerunek irytująco antykonformistyczny w porównaniu z tradycyjnymi kanonami, który również nie jest całkowicie jednolity ani schematyczny, ale jest właśnie wzbogacony elementami zaskoczenia i wieloznaczności.”¹⁵ Szkic o musicalu zamyka Simonelli równie interesującymi spostrzeżeniami, dlatego także przytoczę je w całości. „[...] w tym filmie — konkluduje autor — przybywa jeszcze skrajności wcześniej

¹⁵ G. Simonelli: *Wizerunek ciała w ewolucji gatunku filmowego. Uwagi o musicalu*. Przełożył T. Miczka. W: *Sztuka filmowej interpretacji. Antologia przekładów*. Red. W. Godzic. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1988, s. 49.

dostrzeżonych w *Hair*. Z filmu Formana *Cały ten zgiełk* bierze wiele elementów: od przedstawienia orgiastycznego erotyzmu po temat podwójnego *alter ego*, i odrzuca również wszystko to, co prowadzi do happy endu. Ale jest tu element główny, który prowadzi do pewnej granicy, nigdy dotychczas nie przekraczanej w fabule i wizerunku ciała: tym elementem jest rozkładające się ciało. W tym momencie możemy powtórzyć, że jest to dzieło »ostatnie«. Oczywiście będą jeszcze inne, już powstały inne musicale, ale fakt, że w plastikowym worku znajduje się ciało Joe Gideona, jest końcem wielu snów, którymi musical karmił się od połowy wieku [podkr. — T. M.]: było to ciało ulotne, niezniszczalne, żyjące w harmonii z naturą, ciało piękne i silne, zdolne przezwyciężyć każdy opór, ciało nieprawdziwe, ale wolne i przekonane o możliwości pokonania własnej dysharmonii.”¹⁶ Skąd musical przywłaszczył sobie taki wizerunek ciała? Argumentów dostarcza przede wszystkim kino amerykańskie z lat siedemdziesiątych, a więc z okresu, w którym zintensyfikował się proces instrumentacji gatunkowej. W świetle dotychczasowych rozważań odpowiedź na to pytanie nasuwa się chyba sama, co zwalnia mnie z obowiązku kontynuowania tego tematu.

Znacznie silniejsze piętno wycisnął syndrom wczesnego postmodernizmu na kinie autorskim, nazywanym „kinem mediacji”, czyli sztuką pośredniczącą między przeszłością i teraźniejszością, która nie potrafi dokonać wyboru otwierającego jakieś określone pole na przyszłość. Typowym przykładem jest twórczość, kilkakrotnie już przeze mnie wspomnianego artysty, Bernarda Bertolucciego. W dorobku artystycznym włoskiego reżysera dominuje motyw podróży. Jego bohaterowie nieustannie gdzieś wyjeżdżają i gdzieś przyjeżdżają. Przyjazd zawsze wywołuje w nich poczucie alienacji i nieokreśloności i wiąże się ze śmiercią. Nie chodzi wszakże tylko o to, że Bertolucci przedstawia na ekranie entropijną materię rzeczywistości, ważniejsze jest raczej to, iż on sam „podróżuje” po kinie, ekscytuje się grą konwencji gatunkowych. Twórca daje widzom i krytykom klucz do własnej sztuki, gdy mówi o swoim „kompleksie ojca” i „podwójnym widzeniu”. Można nie wierzyć jego słowom, ale analizując kino autora *Kostuchy* (*La commare*

secca, 1962) i *Pod opieką nieba* (*The Sheltering Sky*, 1990), łatwo można się przekonać, że „ojcami” Bertolucciego są realizm, neorealizm, Pasolini, francuska „nowa fala”, *cinéma-verité* i klasyczny film amerykański, kina, „w które reżyser się zagłębia, modyfikuje je, gwałcąc ich reguły, reprodukując je itd., a czyni to wszystko w nieustannym podnieceniu świadczącym o szalonej miłości lub o zachowującej dystans nienawiści. [...] Ale jeśli dla kogoś gra jest zbyt prosta i nie przekonują go deklaracje, to myśli o funkcji, jaką pełnią w filmach Bertolucciego niezwykle często występujące cytaty: one nie są tylko intelektualnym przyzwyczajeniem ani rozmyślnie składanym komuś hołdem, ani jakimś mrugnięciem okiem do widza bardziej inteligentnego, ale są one przede wszystkim śladami rozsianymi w sztuce po to, aby mogły odzwierciedlać rozkład życia rodzinnego: one są zdjęciami, dosłownie, a więc są sposobem księgowania otrzymanego spadku, sposobem kontrolowania go lub sporządzania bilansu. [...] Cytowanie jest usytuowaniem siebie blisko kogoś innego; lepiej ćwiczyć techniki walki pod nadzorem, ponieważ to umożliwi sformułowanie pytania o tożsamość i pomieszczenie ról: krótko mówiąc, jest to zabawa rodzinna, trochę przykra, nawet jeśli jest prowadzona z taktem, która zaczyna się i kończy porównywaniem rodziców i dzieci.”¹⁷

Wpływ postmodernistycznego myślenia na kino popularne również wydaje się bezsporny, chociaż znacznie trudniejszy do zbadania. Na przykład Stefan Morawski dostrzega silne nacechowanie postmodernistyczne w pastiszu i autoparodii, jakim jest *Łabędzi śpiew* Roberta Glińskiego (który „sytuuje się [...] w międzystrefie z prześmiewczym grymasem wobec własnego kulturowego podłoża, które ma w najlepszym razie za zbiór muzealnych staroci do wyprzedaży na swoim kramie, a w najgorszym — za rupiecie z lamusa”), umiarkowanie silne nacechowanie w *Młodym Frankensteinie*, komedii Mela Brooksa („wulgarną obróbką filmowego dziedzictwa”, w którym „przesłanie [...] jest całkowicie jałowe, a z mitotwórstwem ma tyle tylko wspólnego, że bezlitośnie ośmiesza mit golemowy”), oraz nacechowanie słabe w satyrze *Déja*

¹⁷F. Casetti: *Bernardo Bertolucci: artysta na rozdrożach kina*. Przekład T. Miczka. W: *Bernardo Bertolucci w opinii krytyki zagranicznej*. Wybór: T. Miczka. Warszawa, FilMOTEKA Narodowa [praca w druku].

vu Juliusza Machulskiego (która przedstawia wielogłosową, kakaofoniczną „przewrotną grę z zastanymi wątkami i chwytami”)¹⁸.

Przy okazji lektury tekstów Stefana Morawskiego wraca jak bumerang pytanie: Które filmy są postmodernistyczne? Wszak większość filmów współczesnych pastiszuje, parodiuje i cytuje dzieła innych twórców z różnych epok, co wcale — nawet wtedy gdy pojawiają się w nich motywy: śmierci, alienacji, entropii i dekompozycji — nie musi oznaczać, że sytuują się one w szerokim paradygmacie postmodernizmu. Autor odrzuca przykłady przytaczane przez teoretyków skupionych wokół pisma „Screen”, takie jak *Blue Velvet* (1986) D. Lyncha, *Zelig* (1983) i *Bananas* W. Allena, ponieważ jego zdaniem sadomasochizm twórcy pierwszego filmu i żartobliwy stosunek nowojorskiego artysty do mody na postmodernizm stoją jakoby w sprzeczności z symptomatycznym, czyli w istocie rzeczy prześmiewczym, fenomenem dwukodowości. Natomiast uznaje postnowoczesność *Poszukiwaczy zaginionej arki* (1980) S. Spielberga, *Supermana 3* (1983) R. Lestera i *Frantica* (1988) R. Polańskiego, albowiem są te filmy w całości pastiszami globalnymi innych zjawisk artystycznych.

Oczywiście — podobnie jak Stefan Morawski — również mam wiele wątpliwości, ale wydaje mi się, że prawdziwym postmodernistom o to niezdecydowanie właśnie chodzi. Przecież postmodernizm nie jest kierunkiem artystycznym, a deklaracje jego ideologów pełne są sprzeczności. Wyczerpanie się głębokiego sensu sztuki, które zdaniem autora znajduje wyraz w tym, co on nazywa „kiermaszem na cmentarzu artystycznym”¹⁹, nie jest jeszcze dają-

¹⁸S. Morawski: *Post-modernizm a kultura masowa*. „Kino” 1991, nr 3. Wszystkie cytaty przytoczyłem z tego tekstu (s. 13).

¹⁹Por. D. Ećimović: *Ogledalo koje se vraća*. „Delo” 1989, nr 1—3, s. 504—528. Zob. również *Filmstellen VSETH/VSU. Frauen hinter der Kamera. Postmoderne im Kino*. Zürich, Dokumentation 1988, s. 149—257. Redaktorzy „Filmstellen” do kina postmodernistycznego zaliczają następujące filmy: *Bez słońca* (*Sans soleil*, 1982) Chrisa Markera, *Paryż, Teksas* (*Paris, Texas*, 1984) Wima Wendersa, *Prawdziwe historie* (*True Stories*, 1986) Davida Byrne’a, *The Rocky Horror Picture Show* (1974) Jima Sharmana, *Narcyz i Psyche* (*Narziss und Psyche*, 1980) Gábora Bódy’ego, *Mélo* (1986) Alaina Resnais, *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, 1970/1971) Stanleya Kubricka, *Eraserhead* (1976) Davida Lyncha, *Lola* (1981) Rainera Wernera Fassbindera, *Zet i dwa zera* (*ZOO A Zed and Two Noughts*, 1985) Petera Greenawaya, *Fiszbinowy dach* (*Le toit de la baleiné*, 1981) Raula Ruiza, *Morlove — eine Ode an Heisenberg* (1986) Jamala Aldina Samira i *Betty Blue* (1986) Jeana-Jacquesa Beineixa.

cym się jednoznacznie określić projektem kulturowym. Myśl ta odzwierciedla raczej dość powszechne po przełomie kartezjańskim i oswojeniu technik bricolage'u przekonanie o końcu wszystkiego, otwierające właściwie nieskończone pole dla różnorodnych możliwości twórczych. Poza tym nie sformułowano przecież programu artystycznego postmodernizmu. Gdyby istniał, stałby w jaskrawej sprzeczności właśnie z pojęciem gry intertekstualnej, opartej na przypadkowej innowacji. Sądzę, że duch postmodernizmu przejawia się w praktyce twórczej najpełniej wtedy, kiedy utwór wyraźnie ujawnia stan identyfikacyjnego kryzysu podmiotu wypowiedzi (co jest najprostszą konsekwencją przełomu kartezjańskiego) i z mniejszą lub większą powagą, z humorem lub bez, prowadzi grę intertekstualną, która ilustruje proces destrukcji świata, a w każdym razie nie wprowadza do tekstu jednoznacznego (czy w ogóle — jednego dominującego) kontekstu interpretacyjnego. Innymi słowy, utwory artystyczne spełniające w ogólnym zarysie te warunki mogą być — przynajmniej na razie — usytuowane tylko na dynamicznej skali odniesień do myślenia postmodernistycznego. Zapewne znajdują się na niej i te dzieła, które powstały pod zupełnie przypadkowym wpływem XX-wiecznej „filozofii śmierci”, oraz te, które swoje istnienie zawdzięczają modzie na przywłaszczenie cudzych lub starych tekstów i modzie na postponowanie postmodernizmu. Dlatego chciałbym jeszcze dodać, że każdy film Woody Allena wyodrębniony z całokształtu jego twórczości charakteryzuje słabe nacechowanie postmodernistyczne, ale przecież każdy kolejny film tego reżysera stanowi kontynuację poprzednich, a w tej całościowej perspektywie, która bynajmniej wtedy nie okazuje się tylko intelektualnym żartem nowojorskiego „komika”, owo nacechowanie znacznie się intensyfikuje.

Nie można również zapominać, że istnieją dziedziny ekspresji z natury swej jakby bardziej odporne na oddziaływanie ducha postmodernizmu. Na przykład przywłaszczenia obrazowe nie są domeną filmu dokumentalnego, dla którego naturalną strawą jest raczej samo życie, a jego reprodukcja dość często zaskakuje już widzów „logiką entropii”, chociaż w ostatnich latach realizatorzy coraz częściej sięgają po przywłaszczenia obrazowe i tego typu utwory spełniają również warunek dwukodowości.

Od ponad dwudziestu lat tę lukę na obszarze kultury audio-wizualnej zapełnia *video-art*. W 1965 roku, gdy na rynku handlowym dzięki utalentowanym technikom z firmy Sony Cooperation pojawiła się przenośna kamera wraz z przenośnym magnetowidem, Nam June Paik sfilmował rzeźby i instalacje złożone ze stosów monitorów emitujących różnorodne programy. W kinie widzowie rozpoznają na oświetlonym ekranie wybrany fragment rzeczywistości, natomiast o sztuce video mówi się, że kieruje „światło w oczy”, czyli cytuje coś, co wcześniej zarejestrowano na taśmie filmowej lub przez kamerę telewizyjną albo przez aparat fotograficzny. Moim zdaniem — to świadomość wyczerpania i rezygnacja z tradycyjnej aksjologii towarzyszą twórcom, którzy zaspokajają potrzebę tworzenia, „zdejmując” kamerą inne obrazy po to, aby dopełnić je środkami ekspresyjnymi, takimi jak grafika i muzyka pastiszująca dźwięki zarejestrowane w utworze kopiowanym.

Reżyserów skupionych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Łódzkim Warsztacie Formy Filmowej oraz innych polskich pionierów video-artu fascynowała sama zasada dwukodowości tekstu ekranowego, o czym świadczą między innymi eksperymenty Zbigniewa Rybczyńskiego (na przykład *Media*) i Wojciecha Bruszewskiego, który w czasie realizacji *Transmisji przestrzennej* (1974) ustawił kilka kamer w pobliżu Muzeum Sztuki i transmitował to, co one rejestrowały jednocześnie na kilku monitorach umieszczonych w gmachu muzeum. Zasady gry intertekstualnej twórcy ci odkryli znacznie później. Rezultaty tego odkrycia okazały się bardzo interesujące choćby z tego względu, że zrealizowane przez nich w tonacji prześmiewczej utwory waloryzowały w sposób wieloznaczny koniec określonej formacji politycznej. Oto Józef Robakowski najpierw filmuje kamerą video transmisję telewizyjną z Moskwy z pogrzebu I sekretarza KPZR, a potem prezentuje publiczności film pt. *Hommage a Breżniew* (1982) przedstawiający uroczystość żałobną w tempie przyspieszonym i z wszystkimi efektami podwójnej rejestracji. Z kolei Piotr Bikont, który przypadkowo sfilmował materiał telewizyjny poświęcony herbatce u Prymasa, zmontował razem z Krzysztofem Knittlem i Jarosławem Wójcikiem *Video-koncert „Podwójne spotkanie”* (1991) ukazujący, przy akompaniamencie jednostajnego dźwięku gitary na zdjęciach zwolnionych, przyspieszonych, powtórzonych i cofniętych, prezy-

denta potykającego się najpierw w progu, a potem o dywan leżący na podłodze w pokoju gmachu Sekretariatu Episkopatu Polski²⁰.

Głęboko w sferę myślenia i doświadczenia postmodernistycznego wkraczają również tacy twórcy video-artu, jak Zbigniew Rybczyński, twórca *Schodów* (trawestacji słynnej sceny z filmu S. Eisensteina pt. *Pancernik*, „*Potiomkin*”), Anglik — David Lar-cher, Niemcy — Jahn Hartmuth, Thomas Schmitt i Ingo Gunther, Węgier — Gábor Bódy lub Japończyk — Yo Nakajima. Bardziej mobilny staje się ten paradygmat kulturowy w odniesieniu do twórczości reżyserów, którzy realizują filmy reklamowe oparte na technikach wywodzących się z nie znanych szerszej publiczności dzieł awangardowych. To samo odnosi się do silnie nacechowanych emocjonalnie i ekspresyjnie rockowych video-clipów, „które reprodukują w sposób niemal dosłowny ikonografię wczesnych filmów transowych Deren, Angera i innych”²¹. Video-clip jest bardziej wyrafinowaną pod względem technicznym formą audiowizualnego zapisu wykonania piosenki niż teledysk. Wydaje mi się, że te krótkie muzyczne utwory telewizyjne wcale nie są tak wieloznaczne i innowacyjne, jak życzyłby sobie tego Lyotard, chociaż często realizują je twórcy bardzo radykalni, tacy jak Derek Jarman, ale z pewnością nagłaśniają modę na kulturę cytatów i rejestrują tylko narodziny czegoś, co nazwałbym pejzażem postmodernistycznym. Znakomicie ilustrują moje przypuszczenia słowa Mirosława Przyłipiaka, który pisze: „Wideoklip jest dzieckiem neotelewizji, telewizji kultury trzeciej fali. [...] Z samej swej natury miesza style

²⁰ Mam, rzecz jasna, wątpliwości, czy postmodernizm wywiera znaczący wpływ na polską kulturę. Jest to problem, który wymaga szczegółowej analizy i nie mieści się w ramach tej książki. Niemniej uważam, że „jeśli zdefiniujemy postmodernizm jako próbę wydostania się z Prawa modernizmu, z Prawa ostatecznych rozwiązań, pełnej (totalnej) interpretacji i pełnej uniformizacji świata, musimy traktować koncepcję czy wizję, czy nawet mity Europy Środkowej jako istotny element postmodernistycznego myślenia o świecie, zaś Środkowoeuropejczyków, podobnie jak postmodernistów, jako wyjętych spod prawa, wygnańców. Lekcja płynąca z głosów z Europy Środkowej (czy też o niej) mogłaby być następująca: Jest niezwykle niewygodnie być wygnańcem, człowiekiem z rozpadliny; jest on sfrustrowany. Ale musi znaleźć jakieś moralne czy metafizyczne podstawy.” L. Neuger: *Czy postmodernizm jest możliwy w Europie Środkowej?* „Gąbka” 1990, nr 5.

²¹ F. Camper: *Zmierzch awangardy filmowej*. Przełożył R. Czarny. „Powiekszenie” 1988, nr 3, s. 93.

i poziomy kultury, posługuje się cytatem [...] jest czymś najzupełniej normalnym umieszczenie obok siebie w jednym przekazie Mony Lisy, Chomeiniego, Marilyn Monroe i popiersia rzymskiego imperatora (np. w *Pop Music*). [...] o wideoklipach można powiedzieć, iż nie posługują się obrazem samej rzeczywistości, lecz pasożytują na jej przetworzeniach, na przedstawieniach zastanych. Wideoklipy ochoczo wykorzystują taśmy filmowe i telewizyjne, fotografie reporterskie i reklamowe, obrazy i rzeźby, a także [...] konwencje, sposoby obrazowania, klisze ikoniczne. [...] Zarazem (rzecz paradoksalna) czerpiąc obficie z tradycji, wideoklipy — i szerzej: cała neotelewizja — kwestionują tę tradycję [...]. Mona Lisa we wspomnianym utworze *Pop Music* nie odsyła do Leonarda, Odrodzenia, Włoch czy Europy, lecz jest po prostu elementem pejzażu wideosfery, wolnym elektronem, jedną z tysięcznych cząstek ponadnarodowego kalejdoskopu, który obracając się, nieustannie generuje, jakby sam z siebie, coraz to nowe Konfiguracje. Wideoklip jest doskonałym przykładem procesu, w którym kultura staje się powierzchnią. Miast relacji w głąb (czasu, historii, tradycji) mamy migotanie wyzbytego z wszelkich więzi przedstawienia na powierzchni telewizyjnego ekranu.”²² Miast głębokiej refleksji nad współczesnością mamy więc mozaikową grę przywłaszczonymi obrazami, akumulującą nieadekwatne wobec siebie elementy stanu świadomości zbiorowej z końca XX wieku.

W tak zdefiniowanym pejzażu postmodernistycznym mieści się również znaczna część dorobku nowej fali filmu animowanego. Wystarczy zwrócić uwagę na Aleksandra Sroczyńskiego (debiut w 1981 roku), który krótko i jednoznacznie charakteryzuje swoją twórczość słowami: „Moje filmy są w 90% pastiszami różnych gatunków filmowych.”²³ Za pomocą reprojektorów, malowania na papierze, kopiowania, wycinanki na celuloïdzie oraz informelu i techniki *Grease Picture* artysta tworzy kombinacje tradycyjnych wątków tematycznych (postaci nagiej kobiety, wampira, monstrów, motywu jabłka, czerwonego krzyża, latającego talerza, motywu fekalii, krwi i męskich genitalii), przy czym eksponuje czynności

²² M. Przyłipiak: *Tam, gdzie rodzą się sny*. „Film na Świecie” 1990, nr 377, s. 10 i 12.

²³ Cyt. za J. Armata: *ASP, czyli Aleksander Sroczyński Production*. „Film” 1988, nr 38, s. 11.

fizjologiczne (wydalanie moczu i kału, dłubanie w nosie itp.), przedstawiając w ten sposób człowieka obciążonego balastem absurdałnego życia. Procesy dewaluowania się systemów wartości ilustruje autor fałszywymi mitami kina, co najlepiej widać na przykładzie *Filmu animowanego* (1982), swoistej „encyklopedii X muzy”, w której jak w soczewce skupiają się wszystkie wyznaczniki jego „poetyki megakina”.

Niemoc podmiotu twórczego wobec przedmiotu opisu i działań wysuwa się również na plan pierwszy w ostatnich filmach Jana Lenicy, Waleriana Borowczyka, Daniela Szczuchury, Susan Pitt (na przykład w *Asparagusie*, 1979), Jana Švankmayera (na przykład w *Alicji*, 1989) i Rolanda Topora (na przykład w *Markizie*, 1990), które niemal zawdzięczają swoje istnienie kapryśnej wyobraźni René Magritte’a, Maxa Ernsta i Salvatore Dalego.

Reasumując rozważania zawarte w niniejszym rozdziale, chcę zwrócić uwagę przede wszystkim na to, że realizatorzy filmowi coraz częściej traktują kino jako kamuflaż, jako fałszywą maskę realności, a Bazinowski „kompleks mumii”, chęć zabalsamowania teraźniejszości w walce przeciw śmierci zastępują grą intelektualną, która nie domaga się żadnego racjonalnego uzasadnienia, nie domaga się interpretacji ani krytyki.

Pretensje krytyki krytyki

Występując przeciw twierdzeniu, że skoro wszelkie odczytania są błędne, to wszystko jest dozwolone, zajmujemy stanowisko, iż złe odczytania są błędami; ale zwalczając pozytywistyczne twierdzenie, że są one błędne, ponieważ daremnie usiłują osiągnąć prawdę, przyjmujemy zasadę, iż prawdziwe odczytania są jedynie szczególnym przypadkiem odczytań błędnych: są błędnymi odczytaniami, w których błędność została błędnie uchwycona.

J. Culler: *On Deconstruction Theory and Criticism after Structuralism*. London 1987, s. 178.¹

Nazywam symbolem wszelką taką strukturę znaczeniową, w której sens bezpośredni, pierwszy, literalny, określa ponadto inny sens, pośredni, drugoplanowy, przedstawiony, który nie może być ujęty inaczej, jak tylko poprzez pierwszy. Opis obejmujący znaczenia o podwójnym sensie stanowi właśnie opis pola hermeneutycznego.

P. Ricoeur: *Le conflit des interpretations. Essais d'hermeneutique*. Paris 1969, s. 16.²

Gdy wydawało się, że współczesnego widza, przyzwyczajonego do abstrakcyjnej fantastyki, pornografii, wyrafinowanej ideologizacji i obrazów przedstawiających najbardziej nieludzkie akty przemocy, nic już nie może zadziwić, na ekranach kin na całym świecie pojawił się film amerykańskiego reżysera Godfreya Reggia zatytułowany *Koyaanisqatsi* (1983). Jego tytuł odsyła do języka Indian z ginącego plemienia Hopi i oznacza „życie w stanie całkowitej nierównowagi”. Jednak na ekranie nie pojawiają się

¹ Cyt. za W. Skalmowski: *Dekonstrukcjonizm literacki jako „nowomowa”*. „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 14.

² Cyt. za F. Chmielowski: *Hermeneutyka a sztuki plastyczne*. W: *Estetyka a hermeneutyka*. Red. F. Chmielowski. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1990, s. 85.

obrazy przedstawiające Arizone, w ogóle nie pojawia się żaden człowiek, nikt nie wypowiada z offu żadnego słowa. Nie ma więc w tym utworze ani fabuły i akcji, ani bohaterów. Jest tylko obrazowo-dźwiękowa wizja zmieniających się form życia na Ziemi. Na początku uroczyście brzmiące *adagio* towarzyszy fotografiom ukazującym malarstwo jaskiniowe, aby po chwili przekształcić się w niezwykle dynamiczne, zmienne w nastroju, *allegro*, które „ilustruje” rozmaite — naprawdę nie dające się określić za pomocą języka naturalnego — formy tempa i ruchu, układające się przecież w ramy wizualnej organizacji, ale wytwarzające na krótko wyłącznie „chaos skomponowany”, szybko i bez końca zmieniający swoje kształty. W odniesieniu do tego filmu wszystkie tradycyjne kategorie interpretacyjne tracą jakikolwiek sens, ponieważ wstępna, dokonana przez widza, analiza percepcji i mądrości przedstawionego „organizmu” doznaje co chwilę wstrząsu na widok bezsensu i bezskuteczności wymiarów jego „egzystencji”. Nieustannie przetwarzane *allegro* prowadzi w „warstwie znaczeniowej” do konfliktu między harmonią życia a jego rozedrganym pulsem.

Koyaanisqatsi stanowi pożywkę dla krytyki postmodernistycznej, która odrzuca sztukę zastępującą (i odzwierciedlającą) prawdę życia i dokonuje refleksji nad wolnością sztuki poza sensem, czyli refleksji nad sensem nonsensu — refleksji nad „szalonym światem”. „Nie ma tego — twierdzi Gabriele Bersa — co oznaczone, nie ma prawdy: koniec metafizyki, koniec wiedzy (nauki). Liczy się wygląd, ułuda, zdarzenie. Wraz z modernizmem nie ma różnicy między substancją i wyglądem (*appearance*), substancja jest wyglądem i *vice versa*; nie ma różnicy między tym, co realne, a co wyobrażone, nie oddziela się sztuki od życia: życie jest sztuką, to, co żyjące, jest tym, co estetyczne. Lecz jeśli w życiu społecznym wszystko ma wartość, to znaczy, że nic nie ma wartości. A jeśli nic nie ma wartości, wtedy nawet teoria, stwierdzenie, że nic nie ma wartości, nie ma żadnej wartości: na płaszczyźnie przypadkowości nie jest możliwe stwierdzenie przypadkowości. Jeśli jem jabłko, jestem jabłkiem, nie jestem świadomością jabłka albo tego, że jem jabłko; lecz, być może, gdy jem jabłko, nie jest to tylko zdarzeniem, lecz zarazem wymogiem świadomości, by zdarzenie zaistniało (nic z metafizyki, co najwyżej nieco z fenomenologii). Utrata sensu albo jest nią, i jako taka jest nieodwołalna, albo da się wyjaśnić jako

utrata sensu: utrata sensu ma zatem sens [podkr. — T. M.].”³ Innymi słowy, również uprawianie krytyki i interpretacji postmodernistycznej ma sens.

Kim jest krytyk lub interpretator postmodernistyczny, skoro pole wolnej gry wyklucza możliwość określenia całościowego ujęcia badawczego? Na to pytanie niełatwo odpowiedzieć, ponieważ — jak sądzę — on sam jeszcze nie wie, kim będzie, ale wie, co kształtuje jego warsztat i kim na pewno nie chciałby być. On chce wykroczyć poza spójne systemy, jakie narzucały mu jeszcze niedawno metody marksistowskie, strukturalne, psychologizujące i semiotyczne.

Początek nowej krytyce dali ci strukturaliści, którzy stali się później postrukturalistami, decydując się na przejście od modernistycznego monizmu do antylogocentrycznej i antymetafizycznej koncepcji myślenia. Nie będzie chyba przesady w stwierdzeniu, że prawdziwymi pionierami krytyki postmodernistycznej byli Roland Barthes (*Essais critiques* — 1964 i *S/Z* — 1970), Michel Foucault (*Les Mots et les Choses, une archéologie des sciences humaines* — 1966) oraz Jacques Derrida formułujący hipotezy na temat „różnicy” (pytanie o różnicę jest właściwie pytaniem retorycznym) i „igrania” struktur (które są zawsze nie zamknięte i niestałe)⁴. Już z lektury tekstów napisanych przez wymienionych autorów wynika, że nowa krytyka musi być bardzo dobrze zorientowana w nowej teorii i nie może dostosować się do żadnej systematyzującej metodologii. Dotyczy to również krytyki (i interpretacji) filmowej⁵.

Krytyka postmodernistyczna więc sama partycypuje w rozpraszaniu i redukowaniu tekstów. Ogromną wagę przykładu do swojego „rodzaju pisma”, mimo to że — jak twierdzi Richard Rorty — coraz częściej sytuuje się ponad i poza filozoficznymi hipotezami Derridy⁶. Zadaniem krytyka bowiem jest zanegowanie jednolitej,

³ G. Bersa: *Sztuka i publiczność w epoce postmodernizmu*. W: *Eidos sztuki. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Estetycznej*. Red. M. Gołaszewska. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1988, s. 110.

⁴ Por. między innymi J. Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main, 1983, s. 99 i n.

⁵ Por. P. Brunette, D. Wills: *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton—New Jersey, Princeton University Press, 1989.

⁶ Zob. R. Rorty: *Consequences of Pragmatism*. Princeton, Princeton University Press, 1982.

harmonijnej, jednostkowej, nawet Derridiańskiej „lektury” dzieła. W zamian za to proponuje on interpretację opisową, otwartą i zdecentralizowaną, niezdolną właściwie do złamania hermeneutycznego łańcucha, proponuje zatem „interpretację interpretacji interpretacji itd.”⁷, która — w jego przekonaniu — jest metaforycznym odpowiednikiem otaczającego dzieło i jego samego entropicznego (*unmakings* — według Hassana) świata. Dlatego zwraca przede wszystkim uwagę na „ruiny” posthistorycznego czasu oraz na fragmentaryzację przekazów, jakimi usiane jest pole twórczej kreacji i komunikacji. Wkraczając w świat totalnej destrukcji, retransmituje również rozproszone pozostałości tradycji, a więc czyni próbę dekonstrukcji. Krytyk postmodernistyczny jest równocześnie destrukcjonistą oraz kolekcjonerem-odkrywcą fragmentów rozrzuconych na scenie historii i współczesności, właściwie jest tylko powierzchownie naznaczony piętnem epigonizmu, ponieważ przechodzi od okresu *après le déluge* — jak mówią francuscy uczniowie Derridy — do czegoś innego, ale jeszcze nie znanego. Krytyk postmodernistyczny tworzy mit „świata po katastrofie”, zbierając „kamyczki” z przeszłości, rozrzuca je w końcu za siebie w różnych kierunkach, a z tej destrukcji powstać ma podobno kultura nowej generacji, która zaludni niedługo ponownie naszą planetę.

Otrzymawszy w spadku ruiny i świat zdegradowany pod każdym względem, postmodernista — artysta i krytyk — chce nadal żyć i tworzyć w świecie, który dopiero się rodzi. Na razie jest on pustynią (na przykład metafora Sahary w filmie pt. *Pod opieką nieba* B. Bertolucciego) i rzeczywistością spłaszczoną przez technikę (jak w *Koyaanisqatsi* G. Reggia), a być może nim powstanie kultura nowej generacji, będzie jeszcze wielkim śmietnikiem (por. wizję Miasta Aniołów w *Łowcy androidów* — *Blade Runner*, 1982, Scotta Ridleya i obrazy przedstawiające pustynię pełną elektronicznego złomu w *Hardware* — 1990 — Richarda Stanleya). Napisałem „krytyk i artysta”, ponieważ obydwaj wchodzi w zakres swoich kompetencji. Istnieją ściśle, ale bardzo różnorodne związki teorii i praktyki postmodernistycznej, co z kolei prowadzi w myśleniu

⁷ P. Bové: *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry*. New York, Columbia University Press, 1980.

i w działaniu do konfliktowego połączenia aksjomatyzacji z dekodyfikacją. Zdaniem Gillesa Deleuze'a myślenie postmodernistyczne powstaje w rezultacie „spotkania nomadów”, którzy krążą po ruinach, robiąc inwentarz staroci, odzyskując to, co jeszcze można odzyskać, i konserwując to, co wydaje im się, że warto konserwować. Niemniej „krytyk jest wynalazcą”, twierdzi I. Hassan, ponieważ na mapie świata, który sam jest tekstem, on odgrywa jedynie rolę postaci drugoplanowej, opisującej dzieła po to, by udowodnić, że skończył się mit Orfeusza⁸, zanikają bowiem formy językowe i artystyczne. Argumentując swoje stanowisko, wskazuje więc na nowe przejawy formy, które w nastroju przypominają ciszę: „»Cisza« — wyjaśnia za Hassanem Alicja Kępińska — to tutaj metafora określająca stan wielu do niedawna głośnych »języków« sztuki, które zaczynają powątpiewać o sobie samych — przeto milkną; w powstałym obszarze wyciszenia zaczyna się słyszeć inne głosy.”⁹ Te nowe głosy zarówno w sztuce, jak i na obszarze krytyki mają znamiona „nowomowy”. Cechuje je orientacja dwuwartościowa, połączenie pragmatyczności z rytualnością, „magiczne” kreowanie fikcji rzeczywistości, arbitralna manipulacja znaczeniem, mglistość, idiomatyczność sformułowań i selektywność treści¹⁰.

Jeśli mówi się, że krytyka postmodernistyczna jest „nowa”, to nie oznacza, że konstruuje ona nową modernistyczną wizję świata łączącą ducha *Neue Zeit* z „nieznanym” Baudelaire’a i dawnymi utopiami ucieczki od systemów wartości. Ihab Hassan uważa, że cechująca ją wewnętrzna sprzeczność wynika z dwóch głównych źródeł: z myśli Oskara Wilde’a, pierwszego poety, który pisał, jak należy uprawiać krytykę artystyczną, aby ukazać postępującą w sztuce

⁸ Należy to również rozumieć jako kres orfizmu religijnego, wysnuwającego z walki dobra ze złem różne koncepcje świata pozagrobowego i ekspiacyjnej wędrówki dusz, oraz jako kres sztuki orficznej, dążącej do abstrakcji (do sztuki czystej) i do syntezy, przy pełnym bogactwie ekspresji barwnej i liryzmie wypowiedzi.

⁹ A. Kępińska: *Energia sztuki*. Warszawa, WP, 1990, s. 106.

¹⁰ Wymienione cechy stylu pisarskiego jako szczególny wariant retoryki perswazyjnej omawia L. Bednarczuk w artykule pt.: *Nowo-mowa. Zarys problematyki i perspektywy badawcze*. W: *Nowo-mowa. Materiały z sesji naukowej poświęconej problemom współczesnego języka polskiego odbytej na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 16 i 17 stycznia 1981*. London, Polonia, 1985, s. 27–41. Zob. również W. Skalmowski: *Dekonstrukcjonizm literacki jako „nowomowa”...*, s. 7–17.

i w społeczeństwach „dekadencję wstydu”, oraz z myśli Rolanda Barthesa, który zaufał *écriture courte* i dostrzegł kulturotwórcze znaczenie „fragmentu”¹¹, zakończył zaś swoje dzieło pisarskie esejem o sekwencji fotografii i wprowadzeniem do nie istniejącej, nie napisanej powieści.

Reasumując krótko niniejszy fragment rozważań, można znowu posłużyć się pełnym meandrów myślowych fragmentem jednego z tekstów Jeana-François Lyotarda, traktującego postmodernizm jako „paradoks przyszłej (post) przeszłości (styl/sposób). [...] Artysta i pisarz pracują nad tym [...], aby ustalić reguły tego, co będzie byłym.”¹² Innymi słowy, artyści i krytycy uciekają od *work completed* (od dzieł o strukturze zamkniętej, które mają swoje znaczeniowe centrum), ale uciekają zarówno „do tyłu”, dokonując „kradzieży”, jak i „do przodu”, co w rezultacie daje efekt dość niejasny i nieokreślony. Powstają bowiem „teksty” heterogeniczne, antyestetyczne i programowo alegoryczne. Wystarczy wspomnieć tylko o niektórych zaleceniach: według Craiga Owensa trzeba po prostu odczuwać „impuls alegoryczny”¹³, zdaniem Hassana lansującego „parakrytykę” wystarczy umieć nawiązywać kontakt paraliteracki, Derrida doradza afabulację filozoficzną, Lyotard — *récits*, Rorty uważa, że wszystko polega na uświadomieniu sobie kulturowego krytycyzmu, a postkrytycy, tacy jak Gregory Ulmer i Edward Said, twierdzą, że we wszystkich wypowiedziach powinny dominować zakłócenia, kondensacje, sekwencje-spisy, cytacje-glosy itp.¹⁴ Dlatego — jak sądzę — krytyk postmodernistyczny, który w epoce alienacji i reprodukcji zachłannie korzysta z wolności, staje się przede wszystkim ironistą.

¹¹ Por. słowa Donalda Barthelme'a: „Fragment jest jedyną formą, do której mam zaufanie.” Cyt. za R. Mamoli Zorzi: *Le fiabe postmoderne di Coover*. In: *La finzione necessaria. Il romanzo postmoderno americano*. „Calibano” 1982, nr 7.

¹² J.-F. Lyotard: *Regole e paradossi*. Przełożył M. Ferraris. In: *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello. Milano, Feltrinelli, 1982, s. 59.

¹³ Zob. między innymi C. Owens: *Postmodernizm — dyskusja*. W: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?* Wyboru tekstów dokonał M. Giżycki. Warszawa, Akademia Ruchu, 1988, s. 193—200.

¹⁴ W mojej książce pomijam problemy krytyki feministycznej, walczącej z patriarchalnym nacechowaniem języka i kultury, oraz tzw. *gay criticism*, uwzględniając homoseksualny punkt widzenia świata, chociaż wchodzą one w rozmaite relacje z duchem postmodernizmu. Zagadnienia te wymagają jednak szczegółowego omówienia, co nie jest możliwe w tej pracy.

Oczywiście, krytyki postmodernistycznej nie można usytuować w jakimś wspólnie dającym się określić paradygmacie naukowym. W dużym uproszczeniu rzecz całą ujmując, oscyluje ona wokół dwóch wizji filozoficznych: wokół kosmogonii dekonstruktywistycznej oraz — z czym nie zgadzają się niektórzy teoretycy i historycy kultury — wokół kosmogonii hermeneutycznej. Obydwa wyobrażenia o genezie i początkowym stanie istnienia świata akceptują doświadczenia antykartezjanizmu, uznają wolną grę za najlepszy, a właściwie jedyny, sposób poznania i rozumowania.

Dekonstruktysta postrzega świat jako przestrzeń nieciągłą, która obejmuje nieskończoną ilość punktów. Wszystkie te punkty są samozwrotnymi znakami, elementami wielkiej, nieskończonej kosmicznej gry. Nowy hermeneuta, który wykracza poza tradycyjną hermeneutykę opartą na zasadach uniwersalnie ważnych, postrzega świat jako tekst mający postać wszechogarniającego punktu istniejącego w teraźniejszości, ale równoznacznego z nicością.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Ameryce i w Europie Zachodniej pojawiło się wiele grup i szkół dekonstrukcji¹⁵. Wywarły one również dość duży wpływ na teorię i krytykę filmową, chociaż najczęściej wywoływały bardzo agresywne reakcje szerokiej rzeszy kinomanów i czytelników prasy filmowej. W ostatnich latach, gdy samo kino coraz bardziej wikało się w sytuacje postmodernistyczne, dekonstruktywistyczne gry w pisma wywołują już znacznie mniej emocji.

Dekonstruktystę interesuje przede wszystkim właśnie pismo, które — jak zgodnie twierdzą Barthes i Derrida — poprzedza mowę, oznacza początkowy proces produkujący język, a krytyk podejmuje właściwie niczym nie ograniczoną grę z językiem. „[...] dekonstrukcja — pisze z irytacją René Wellek — często w sposób przemyślany ujawnia wieloznaczności, sprzeczności oraz nielogiczności różnych tekstów, łącznie z nieodmiennym wnioskiem, że każdy utwór literacki to tylko »słowa o słowach«, literatura o literaturze. [...] Ci nowi krytycy nie chcą przyjąć do wiadomości, że słowa oznaczają rzeczy, a nie tylko, jak tego dowodzą, inne

¹⁵ Odsyłam czytelnika do znakomitej książki Vincenta B. Leitcha zatytułowanej: *Deconstructive Criticism. An Advanced Study*. New York, Columbia University Press, 1983.

słowa.”¹⁶ Dekonstruktysta jednak wbrew tradycyjnej logice twierdzi — i słusznie ze swojego punktu widzenia — że każdy znak pisma może być skierowany w różne strony, może nosić rozmaite ślady oraz przywoływać rozbieżne skojarzenia rozbijające jego jedność. Pismo filmowe, tak jak każde inne, rozwija więc, mimo wykorzystanej w procesie produkcji utworu ekranowego techniki reprodukcji, złudzenie języka audiowizualnego.

Tekst ekranowy zawiera w sobie nieskończoną ilość tajemnic. Dekonstruktysta może wprawdzie wskazać wiele dróg prowadzących do ich odkrycia, ale drogi te nigdy nie będą pewne i ostateczne, ponieważ odkrycie jakiegoś sensu w przestrzeni nieciągłej kina otwiera możliwości następnych odkryć itd. Dekonstruktystą może być każdy widz, a właściwie jest, zwłaszcza gdy sobie uświa-

¹⁶ R. Wellek: *Czy kres literaturoznawstwa?* Przełożyła G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 323. Jako dowcipną odpowiedź na zarzut stawiany dekonstruktywizmowi przez znanego humanistę, który nie chce myśleć odwrotnie, można potraktować historię wymyśloną przez Douglasa Davisa: „W końcu — rozpoczyna swoją opowieść twórca video-artu — pewnemu rzeźbiarzowi-minimaliście udało się osiągnąć to, o czym zawsze marzył. Niczego nie zrobił. Była z nim wówczas jego ostatnia, słodka przyjaciółka.

— Nareszcie — powiedział — przedmiot, który nic nie znaczy.

— A cóż to jest znaczenie? — zapytała dziewczyna niewinnie. Rzeźbiarz odebrał to jako zaczepkę.

— Każdy wie, że znaczenie odnosi się do czegoś. Można o tym mówić. Nie można niczego ubrać w słowa.

— Czy chodzi ci o to — powiedziała ona, zaczynając poznawać swojego nowego partnera — że jeśli nie można czegoś ubrać w słowa, to jest to bez znaczenia?

— Oczywiście — odpowiedział, traktując ją jak dziecko. — Nic bez znaczenia jest niczym bez słów, podczas gdy słowo bez niczego może dalej oznaczać to, co oznacza.

Nastąpiła chwila przerwy.

— Jak duży jest ten przedmiot, który zrobiłeś? — zapytała ona.

On uniósł trzeci palec prawej ręki.

— Gdzie to jest? — zapytała ponownie.

On z kolei wskazał płamę na podłodze. Dziewczyna natychmiast się rozebrała, ułożyła na tej płamie i rozchyliła nogi z idealnym wyczuciem kierunku. Rzeźbiarz nie mógł się powstrzymać. Kiedy już skończył, poprosiła, by opisał, co czuł. Następnego dnia jego twórczość przybrała nowy kierunek [podkr. w tekście — T. M.]”

D. Davis: *Postmodernistyczna forma, prawdziwe i zmyślone historie (w stronę teorii)*. W: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?*..., s. 177.

domi, że znajduje się w osobliwej sytuacji komunikacyjnej, kiedy pomyśli o sobie jak Roland Barthes: „[...] obraz mnie więzi, chwyta mnie: przyklejam się do przedstawienia i jest to spoivo, które ustanawia naturalność (pseudonaturę) sceny filmowanej (spoivo przygotowane ze wszystkich składników »techniki«); Rzeczywiste zna tylko dystans, Symboliczne zna tylko maski: jedynie obraz (wyobrażone) jest bliski, jedynie obraz jest prawdziwy (może wywoływać brzmienie prawdy). W gruncie rzeczy, czyż obraz nie posiada, statutowo, wszystkich cech ideologicznych? Podmiot historyczny, taki widz w kinie, jakim jestem ja w trakcie wyobrażania sobie, przykleja się także do dyskursu ideologicznego: doświadcza jego koalescencji, analogicznego bezpieczeństwa, brzemienności, naturalności, »prawdy«; jest to przynęta (nasza przynęta, bo któż się temu wymknie?). Ideologiczne byłoby w gruncie rzeczy wyobrażonym czasem [...] jak film, który umie przyciągnąć klientelę. Ideologiczne ma nawet swoje fotografie: stereotypy, z których artykułuje swój dyskurs. Czyż stereotyp nie jest ustalonym obrazem, cytatem, do którego przykleja się nasz język? Czyż nie mamy, we wspólnym miejscu, podwójnego odniesienia: narcystycznego i macierzyńskiego? [...] pozwalającego fascynować się tam dwa razy: przez obraz i przez otoczenie, jakbym miał jednocześnie dwa ciała: ciało narcystyczne, które patrzy, zagubione w bliskim zwierciadle, i ciało przewrotne, gotowe fetyszyzować nie obraz, lecz dokładnie to, co go przekracza: ziarno dźwięku, salę, czerń, mroczną masę innych ciał, promienie światła, wejście, wyjścia: krótko mówiąc, aby się zdystansować, »odkleić«, komplikuję »relację« przez »sytuację«. Oto, czym się posługuję, aby nabrać dystansu wobec obrazu, oto, koniec końców, to, co mnie fascynuje: jestem zahipnotyzowany przez dystans; a ten dystans nie jest krytyczny (intelektualny). Jest to, jeśli można tak powiedzieć, dystans miłosny: czy byłaby w samym kinie (używając etymologicznego sensu tego słowa) możliwa radość z dyskrecji?”¹⁷

¹⁷ R. Barthes: *Wychodząc z kina*. Przekład: Ł. Demby. W: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Red. W. Godzic. Kraków, Uniwersytet Jagielloński [w druku]. Podkr. w tekście — T. M.

Wspomniane przez Barthesa zahipnotyzowanie przez dystans odczuwa się najbardziej, oglądając filmy Petera Greenawaya, Davida Lyncha, braci Coenów oraz obrazy ekranowe tych reżyserów, którzy zafascynowani są ideami antykartezjanizmu, przedstawiają na ekranie procesy kognitywne i różne formy chaosu, z upodobaniem wykorzystują możliwości ekspresyjne wolnej, intertekstualnej gry i ostentacyjnie odwołują się — na zasadzie negacji — do tradycji. Ci artyści, którzy realizują swoje utwory ekranowe zgodnie z nową, postmodernistyczną „poetyką destrukcji”, najmniej jednak interesują krytyków dekonstruktywistów, ponieważ ich twórczość wykraczająca poza wszystkie konwencje broni się sama dzięki swojej wyjątkowości. Nowoczesny krytyk pragnie raczej udowodnić, że całe kino opiera się na kłamstwie, na mistyfikacji. Chętnie więc dekonstruuje nie tylko utwory Francisa Forda Coppoli, Roberta Altmana, Romana Polańskiego czy Piera Paola Pasoliniego, ale nawet klasyczne dzieła Alfreda Hitchcocka, Michaela Curtiza, Vittoria De Siki, Josepha von Sternberga i Davida Warka Griffitha.

Na przykład Marie Claire Ropars w artykule zatytułowanym *Grafika w piśmie filmowym: „Do utraty tchu”, czyli alfabet omyłkowy* dekonstruuje pierwszy film Jeana-Luka Godarda zrealizowany w 1959 roku¹⁸. Autorka przeprowadza jednocześnie podwójną analizę utworu: dekonstruuje całościową strukturę tekstową dzieła francuskiego reżysera, odkrywając w nim zdekonstruowane przez samego Godarda inne teksty, takie jak plakat amerykańskiego filmu z Jeffem Chandlerem (zwraca uwagę na skojarzenia między innymi z powieściami kryminalnymi Raymonda Chandlera), plakat innego filmu z udziałem Humphreya Bogarta (do którego próbuje się upodobnić główny bohater — Jean-Paul Belmondo), pismo „Cahiers du Cinéma” (lansujące w latach pięćdziesiątych teorie kina autorskiego), notatki prasowe i fragment westernu oglądany przez parę kochanków. O tym ostatnim cytacie umieszczonym przecieź w filmie o dość prostej fabule M. C. Ropars pisze między innymi: „M. i F. idą do kina na western, jednakże miejsce bohaterów na

¹⁸ M. C. Ropars: *Grafika w piśmie filmowym: „Do utraty tchu”, czyli alfabet omyłkowy*. W: *Interpretacja dzieła filmowego...* Wszystkie cytaty przytaczam za tym tekstem.

ekranie zajmują zbliżenia ich twarzy, podczas gdy migotliwe światło jak gdyby przekształca ich pocałunek w ekran, na którym zostawia swój ślad opóźniona projekcja wraz z zawieszonymi w oddali obrazami. Jeśli chodzi o głosy mówione szeptem spoza ekranu, to również zawierają one echa westernu. »Uważaj, Jessico!« zaczyna głos mężczyzny, a głos kobiety kontynuuje: »Popeliłeś błęd szeryfie!« Ale [...] ślady owego echa, zawarte w dialogu, rozsiane są wokół dwóch wierszy. Jeden z nich napisany przez L. Aragona (*Na krawędzi pocałunków*) mówiony jest przez głos mężczyzny, a drugi — G. Apollinaire'a (*Nasza historia jest szlachetna i tragiczna*) — recytować będzie głos kobiety. Tak przekształcony western, umieszczony zostaje jedynie w tym celu, aby odwrócić kolejność prezentowanego obrazu, przesuwając go w kierunku przestrzeni, poza którą jest on zarówno nieobecny, jak i przenikający i gdzie porzuca on przedstawianie obecności. Dwoiste głosy [...] powodują, że znaki stają się nieprzejrzyste, kiedy przemieszczają się z jednego tekstu do drugiego. [...] Tekst wskazuje na obraz, który zostaje unieważniony pod naporem innego obrazu odzwierciedlonego w innym tekście.” Chodzi przede wszystkim o to, że „ujawnienie aparatu kinematograficznego podwaja fikcję, stawiając przed nią lustro, w których zarówno mechanizm złudzenia, jak i kierująca nim zabójcza siła odbijać się będą w konstrukcji zwierciadlanej. Wytrącanie się pisma filmowego narusza porządek znaków przerywających fikcję, przekreślając tym samym system oznaczania, w którym została ona osadzona.” To są zaledwie nieliczne argumenty prowadzące do następujących konkluzji: „W przeciwieństwie do prób ukazywania, w jaki sposób zbudowany jest film — pisze M. C. Ropars — takie odczytanie usiłowało powrócić poprzez jednorodną definicję do sfer dyfrakcji. [...] 1. W tym pierwszym, pełnometrażowym i fabularnym filmie Godarda przedstawianie samego kina jest głęboko związane z samą czynnością pisania. Jeśli chodzi o obraz i wypełnienie tekstu, to stwarza to opozycję między dwoma rodzajami filmów: amerykańskim i Godardowskim. Jednak analiza przekreśla ową całkowitą dychotomię. [...] 2. Przedstawienie grafiki, od której uzależniona jest tym samym praktyka kina, wprowadza do gry głęboką dwuznaczność, uruchamiając po kolei figury i znaczenia, literę i znak. Owa dwuznaczność zapisanego tekstu opierać się może na elemencie ko-

biecym mającym ją ucieleśniać. Mamy tu do czynienia ze skażeniem typu ideologicznego. Trzeba będzie zbadać, do jakiego stopnia dwuznaczność rozszerza się na inne filmy. [...] 3. Hipotezę hieroglifu służącą jako konstrukcja analizy umocniła paragramatyczna gęstość filmu oraz zdolność montażu do pomieszania alfabetu w wielokształtnych anagramach. Widzieliśmy też, że w momencie zwiększania się intensywności czynności pisania, nazwa i znaczenie zostają rozłączone. [...] 4. Wahając się pomiędzy kinem i montażem, kino zapoczątkowane przez Godarda poszukuje, jak się zdaje, rękojmi dla swego pisma w tekstach, które już wcześniej zostały napisane. [...] Film Godarda dlatego umacnia się jako pismo, ponieważ czerpiąc z niego swe zasoby, doprowadza w praktyce do jego zdemontowania." Nie muszę chyba przekonywać czytelników, że Godardowskie „kinopisanie” tworzy niezwykle mobilny zespół znaczeń, który można „odczytywać” właściwie w nieskończoność.

Film jednak kłamie najczęściej wbrew woli twórcy, o czym przekonuje Alicja Helman w artykule zatytułowanym *Dekonstruuje „Casablanke”* (film Michaela Curtiza z 1942 roku), w którym teza organizująca wywód głosi: „Mistrzem w kamuflażu jest gatunek taki jak melodramat.”¹⁹ Autorka dowodzi, iż dramat wielkiej miłości między Szwedką (Ingrid Bergman) i Amerykaninem (Humphrey Bogart) opiera się co najmniej na dwóch niejawnych przekazach. Oto za motywującą całokształt zachowań bohaterów fabułą naprawdę kryje się przede wszystkim przypadek, który właśnie kieruje ich losami, oraz historia ukarania kobiety przekraczającej prawo obyczajowe i stanowiącej zagrożenie dla dwóch mężczyzn, dla męża i kochanka. W gruncie rzeczy chodzi o to, że widz nie daje się zwieść oschłości i bezwzględności postaci kreowanej przez Bogarta, ponieważ Rick wcale nie zabiega o Ilsa, nie stara się jej odzyskać, ale rozgrywa po prostu swoją grę, mści się na kochance. „Czy fakt — pyta A. Helman — iż *Casablanca* podoba się tak powszechnie i wywołuje nie zakłócone niczym identyfikacje, należy tłumaczyć faktem, że ów drugi, ukryty niezbyt głęboko, przekaz w ogóle nie dociera do widzów?” I odpowiada: „Nie sądzę. *Casa-*

¹⁹ A. Helman: *Dekonstruuje „Casablanke”*. „Kino” 1990, nr 3, s. 17—18.

Cytaty pochodzą z tego wydania.

blanca przekazem tym utwierdza widownię w systemie wartości, który ona podziela i wierzy weń nadal niezachwianie mimo wszystkich obyczajowych rewolucji. Niechętnie jednak system ów werbalizuje, przeto wdzięczna jest słodkiej, różanej polowie melodramatu z jego pozornym konfliktem wartości i złożeniem wszelkiej odpowiedzialności na nieodgadniony los." Niewątpliwie Michael Curtiz nie miał przeczucia postmodernizmu, ale rację ma autorka, wskazując na dwukodową strukturę jego filmu, na dwutekstowy charakter właśnie kina gatunkowego.

Zabieg, jaki zastosowała A. Helman w swojej analizie, przypomina również postępowanie nowego hermeneuty, ponieważ nowoczesny hermeneuta, przejęty niepełną przejrzystością świata i języka, nie wierzy w ostateczne poznanie²⁰, wpisuje w tradycyjne schematy myślowe własne doświadczenie i własną zmieniającą się nieustannie wiedzę, która nie posiada ostatecznej ważności, ponieważ podlega dalszym korektom i rozwojowi. Nieprzypadkowo autorka skupia ślady symboliczne, rozproszone w tekście filmowym jakby w jednym punkcie, równoznacznym z jego antifeministyczną wymową, co przypomina mi komentarz Heideggera do „butów” Van Gogha²¹. Szukając bowiem ukrytych sensów, nowy hermeneuta traktuje dzieła sztuki jako preteksty do filozofowania w nowym stylu.

Nowa hermeneutyka próbuje dowieść, że „Pismo ignoruje swego adresata, tak jak zataja swego autora.”²² — co powoduje, iż związek między tekstem a interpretatorem jest bardzo dynamiczny, i co pozwala traktować każdy tekst jako „zdarzenie”. Punktem wyjścia tego typu refleksji hermeneutycznej, czyli nieustannego

²⁰ Jak słusznie zauważa M. Gołaszewska, dla najnowszej hermeneutyki „wiedza jest bardziej niebezpieczna od niewiedzy, bowiem dojść do kresu — to znaczy nie móc pójść dalej.” M. Gołaszewska: *Trzy perspektywy hermeneutyki filozoficznej*. W: *Estetyka a hermeneutyka...*, s. 129.

²¹ Tematem sporu toczonych przez wiele lat przez Martina Heideggera, Meyera Shapiro i Jacquesa Derridę był obraz van Gogha przedstawiający buty, które każdy z uczestników sporu rozpoznawał jako symbol i znak odsyłający do innego desygnatu. Zob. między innymi J. Krupiński: *Spór o „Buty” van Gogha: sprzeciw M. Shapiro wobec interpretacji M. Heideggera*. W: *Estetyka a hermeneutyka...*, s. 121—128.

²² P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Przełożyli P. Graff i K. Rosner.

„czytania od nowa”, są — jak uczą flirtujący trochę z postmodernizmem Gadamer i Ricoeur — rozmaite sytuacje „bycia w kulturze wśród tekstów.”²³

Obcując z innymi tekstami, krytyk postmodernistyczny poszerza więc przede wszystkim rozumienie samego siebie, rozpoznaje siebie w cudzych dziełach, ale ponieważ zachowuje dystans do wszystkiego, zawsze pozostaje otwarty na inne, nowe punkty widzenia. Nowoczesny hermeneuta bardziej jednak niż dekonstruktywista poddaje się tekstowi, zezwala na to, by ten do niego przemówił i na niego oddziaływał.

Gdy zastanawiam się nad sytuacjami postmodernistycznymi, w jakie uwikłana jest sztuka współczesna i w jakich znajdują się jej krytycy oraz interpretatorzy, natrętnie przychodzą mi na myśl słowa Giovanniego Papiniego z książki pod profetycznym tytułem *Skończony człowiek*, wydanej w 1911 roku: „Czuję się dłużnikiem. Wszyscy ludzie są dłużnikami, jednakże tylko nieliczni przyznają się do długów, większość nie myśli o ich spłaceniu. Historia ducha ludzkiego pełna jest zaprotestowanych weksli. Zjadamy staruszków, jak dzikusy z Pacyfiku, ale nie zawsze udaje się nam ich strawić. Mimo to uznajemy za swoje rzygowiny następujące po tych posiłkach.”²⁴ Język Papiniego niewiele różni się od dosadnego języka twórców postmodernistycznych. Nadal aktualna pozostaje też jego uwaga na temat długów, jakie ludzie zaciągają u swoich poprzedników. Coraz częściej wszakże przyznają się do tego, ponieważ zmienił się bardzo radykalnie proces trawienia: jeśli można się tak wyrazić — postmodernistyczni „złodzieje” twierdzą, że dawniej artyści zaciągali i dzisiaj również zaciągają dług u fałszywych „bankierów”. Dlatego pozostaje tak wiele wątpliwości co do konsystencji i prawa własności tych „rzygowin”.

²³ Por. K. Rosner: *Hermeneutyka egzystencji M. Heideggera jako filozoficzne ugruntowanie teorii interpretacji H.-G. Gadamera i P. Ricoeura*. W: *Estetyka a hermeneutyka...*, s. 29—38.

²⁴ G. Papini: *Skończony człowiek*. Przełożył E. Boyé. Warszawa, Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, 1934, s. 263.

Postscriptum

Przyjąłem założenie, że moja próba opisanie postmodernistycznego 'syndromu jako filmowego doświadczania percepcji świata mogła przybliżyć tylko pewne aspekty tego dynamicznego zjawiska. Myśli pozbawionej centrum strukturalnego i jasno zarysowanych form wyrazu nie można przecież ująć czy też zamknąć w słowach, ponieważ one zawsze wyznaczają lub sugerują dość wyraźne granice znaczeniowe tekstów i kontekstów. Znalazłem się więc świadomie, jako autor tej książki, w sytuacji, przed którą przestrzegał Peter Greenaway. Jeden z protagonistów jego obrazu ekranowego pt. *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* wspominał obejrzany kiedyś film, w którym główny bohater bardzo długo milczał. Gdy odezwał się po jakimś czasie, stał się śmieszny i pretensjonalny, po prostu zepsuł całe widowisko. Niewątpliwie postąpiłem podobnie, ale z nadzieją, że choć posłużyłem się również „językiem zwątpienia”, to jednak umożliwiłem niektórym czytelnikom usłyszenie innych, często niezrozumiałych i dziwnych głosów, które dobiegają spoza granicy ich wyobraźni, myślenia i rzeczywistości.

„Sztuka — pisał już dość dawno Aldous Huxley — jest przeznaczona jedynie dla początkujących czy dla tych, którzy zdecydowanie zabrnęli w ślepią uliczkę i postanowili się zadowalać erzatzem Istotowości, symbolami, a nie tym, co odwzorowują, elegancko sporządzonym przepisem, a nie rzeczywistym obiadem.”¹ Wydaje

¹ A. Huxley: *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*. Przełożył P. Kołyszko.

mi się, że refleksja nad postmodernizmem filmowym stwarza właśnie okazję do smakowania niezwykle potraw i chociaż te doświadczenia kinematograficzne są dziwne, to przecież ich dziwność mieści się w ramach pewnych prawidłowości i przeżywana może być według pewnych wzorów. To, co można uznać za prawidłowość i wzór, opiera się na przekonaniu, że każdy człowiek inaczej odczuwa stan krytyczny własnej podmiotowości, inaczej postrzega i rozumie dynamikę chaosu, prowadzi ze sobą i z innymi ludźmi rozmaite gry za pomocą odmiennych technik i sposobów, przywłaszcza sobie rzeczy, myśli, obrazy i wyobrażenia, bez trudu i uzasadnienia dekonstruuje w końcu rozmaicie zjawiska tekstowe albo też jest po prostu zawsze innym hermeneutą. O tym właśnie starałem się napisać książkę, pamiętając jednocześnie, że duch postmodernizmu sytuuje się na antypodach umysłu, co oznacza, że jest mniej lub bardziej wyzwolony z tradycyjnych reguł językowości i myślenia pojęciowego, że jest zawieszony między wyczerpaniem a odnową całej szerokiej sfery kultury, która zdaniem Deleuze'a i Guattariego przypomina labirynt o strukturze kłącza². Nie ma w niej środka, nie ma również z niej wyjścia, każda droga może krzyżować się z inną. Taka sieć jest potencjalnie nieskończona. Cechuje ją zaskakujący i wyrafinowany eklektyzm, za którym kryje się skłonność do symulacji historii i rozsmakowania w nieustannie modyfikowanych powtórzeniach. Wyrażnie widać to również w tym kinie, które powstało pod wpływem postmodernizmu i zmusza widzów do zmiany przyzwyczajeń odbiorczych. Czyni to, w moim przekonaniu, bardzo skutecznie, skoro masowa widownia dość łatwo przyswaja takie sygnały językowe, jak choćby wypowiedź Jokera z filmu *Batman* Tima Burtona: „Już raz umarłem, a to człowieka wyzwala”, lub kwestię agenta specjalnego z *Miasteczka Twin Peaks* Davida Lyncha: „Sowy nie są tym, czym się wydają”, chociaż wiadomo, że sowy nie odgrywają jakiegś nadrzędnej roli w tym serialu telewizyjnym.

Nie sądzę jednak, aby większość widzów świadomie traktowała postmodernizm filmowy jako dynamiczne zjawisko, które

² Por. U. Eco: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: Idem: *Imię róży*. Warszawa, PIW, 1990, s. 617. Autor wyróżnia i charakteryzuje trzy typy labiryntu: grecki labirynt klasyczny, labirynt manierystyczny i sieć.

nie powinno dać się rozwikłać przez definicję ujmującą je całkowicie i jednoznacznie. Dlatego w tej książce nie sformułowałem żadnych bezspornych konkluzji. Unikałem również tworzenia klasyfikacji i periodyzacji strukturyzujących omawiany przedmiot badań. Zależało mi natomiast na tym, aby lektura tego tekstu wywołała w czytelniku pewien dyskomfort psychiczny, który charakteryzuje samą ideę postmodernizmu, zawieszoną pomiędzy aktami burzenia i tworzenia, oraz charakteryzuje kino powstałe z jej inspiracji, oscylujące między technikami collage'u, zestawieniami różnych materiałów, faktów i myśli a technikami decollage'u zmuszającymi uczestników aktu komunikacji do rozszyfrowywania warunków otoczenia. Mimo rozmaitych kontrowersji, jakie wzbudza postmodernizm, po raz pierwszy sformułował on w tak ostrej formie problemy, które większość twórców współczesnych i odbiorców ich dzieł musi rozstrzygać na co dzień. Nie można już bowiem — przynajmniej na razie — zatrzymać w sztuce (i w rzeczywistości) procesu dekompozycji tekstów i kontekstów: nie chodzi obecnie o to, czy kontekst jest ważniejszy od tekstu czy odwrotnie, ale o to, że w konflikcie pomiędzy nimi powstaje, jeszcze niejasny, a może nie dający się nigdy wyjaśnić, obraz labiryntu współczesności.

Ten stan zawieszenia nazwałem stanem „śmierci klinicznej” kultury, w którym artysta daje wyraz swojemu zwątpieniu we wszystkie systemy wartości. W takiej sytuacji zwątpienie przejawia się w różnej postaci, faluje i zmienia się nieustannie. Wydaje mi się, że w kinie postmodernistycznym można wskazać co najmniej trzy główne objawy wzrastającego zwątpienia: pierwszy — przypomina tak zwany wisielczy humor, drugi — ma wszelkie cechy postępującej depresji przerywanej atakami agresji, trzeci zaś — przekształca świat rzeczywisty w nasz sen.

Przygnębiający i gorzki humor dominuje oczywiście w filmach, które za konwencjami komedii ukrywają dość ponurą atmosferę epoki pełnej meandrów i paradoksów, krótkotrwałych mód i chorobliwych fascynacji. Takie są między innymi ostatnie obrazy ekranowe Marka Ferreriego, filmy Luki Bessona i Woody Allena oraz utwory artystów, którzy tylko na pozór mówią „wprost”, ponieważ kiedy widzowie rozszyfrują niektóre cytaty oraz ironiczne cudzysłowy i nawiasy, łatwo przekonają się o tym, że znaczenia w tych filmach powstają jak gdyby wyłącznie „obok” fabuły, postaci i treści poszczególnych kadrów.

Klasycznym już przykładem komedii „mówiącej o czymś innym” jest film zrealizowany w 1979 roku przez Tage Danielssona, zatytułowany *Przygody Picassa* (*Picasson äventyr*), w którym jak w soczewce skupiają się niemal wszystkie cechy wczesnego postmodernizmu. Najpierw słychać słowa wypowiedziane przez wielkiego malarza: „Sztuka jest kłamstwem, które odkrywa prawdę.” Potem następuje seria zabawnych wydarzeń zmontowanych bardzo chaotycznie zgodnie z niejasnymi zasadami *pure-nonsensownej* gry. W rzeczywistości szwedzkiego reżysera nie interesują fakty z biografii Picassa, o czym informuje widzów podtytuł filmu: *Tysiąc niewinnych kłamstw*. Trudno zresztą byłoby uwierzyć w to, że narodziny kubizmu miały ścisły związek z apetytem ojca malarza, który nagryzł malowane właśnie przez syna jabłko, co zmieniło całą geometryczną formułę obrazu. Natomiast mimo konsekwentnie stosowanej przez twórcę metody *reductio ad absurdum* serie stereotypów artystycznych wcale nie są całkowicie niezgodne z rzeczywistością. W sieć konwencji rodem z filmu gangsterskiego, kroniki filmowej, filmu rysunkowego, burleski, filmu dokumentalnego, opery, filmu o sztuce, kabaretu i operetki wplątane są aluzje i cytaty z twórczości Maneta, futurystów — Boccioniego i Severiniego, Henri Rousseau, zwanego Celnikiem, Légera, Delaunaya, Chagalla, socrealistów, purystów, surrealistów, twórców związanych z *Neue Sachlichkeit*, pop-artem i *nouveau réalisme*, które są po prostu powszechnie akceptowanymi kliszami wyobrażeniowymi, ilustrującymi autentyczną sytuację sztuki współczesnej. Wypada zgodzić się z Martą Tarabulą, gdy pisze: „*Przygody Picassa* oddają w sposób najbardziej adekwatny, bo niejako równoległy w metodzie, szczególnie aурę sztuki XX wieku, aурę, na którą składają się absurd i mistyfikacja, ironiczny grymas i parodia, wieloznaczne relacje sztuki i pieniądza, błyskotliwy — choć nie dla wszystkich czytelny — dialog z odbiorcą [...]”³ W istocie rzeczy podszyta żywiołowym humorem gorzka ironia Tage’a Danielssona obnaża prymitywne i stereotypowe, czyli całkowicie fałszywe, postrzeganie świata i jego historii przez współczesnego człowieka.

³ M. Tarabula: *Picasso albo przygody sztuki XX wieku. O filmie Tage Danielssona „Przygody Picassa” — tysiąc niewinnych kłamstw Hasse i Tage*. „Powiększenie” 1984, nr 2, s. 42—43.

Zdecydowanie rzadziej pojawia się uśmiech na twarzach widzów oglądających filmy zrealizowane przez twórców przerażonych taką schizofreniczną wizją kultury i świata. Tragiczna ironia na przykład Bernarda Bertolucciego i Jeana-Luca Godarda jest objawem — jeśli można tak powiedzieć — agonalnych konwulsji „umierających” artystów. Artyści ci balansują na krawędzi śmierci, nie mają nadziei, ale toczą chaotyczną walkę z demonami przeszłości, które zgotowały — ich zdaniem — taki los człowiekowi żyjącemu pod koniec XX wieku. Bertolucci wpada w pułapkę niezdecydowania, ogarnia go nostalgia za dawnym, uporządkowanym światem, ale jednocześnie odczuwa bezsens tradycyjnych systemów wartości. Poszukuje dobra, fascynując się złem. Chciałby zniszczyć tradycję, ale nie ma odwagi myśleć optymistycznie o przyszłości. Godard ma więcej temperamentu i zdecydowania, sięga więc po kamerę jak po karabin, aby wszystko unurzać w stanie absurdałnego nastroju rozkładu.

Chęć totalnej destrukcji znakomicie ilustruje twórczość japońskiego reżysera Shuji Terayamy, który pod koniec lat sześćdziesiątych opublikował książkę pt. *Poradnik dla młodych: jak uniezależnić się od starych*. Terayama tworzył w stanie permanentnej depresji, którą starał się zwalczać w sobie za pomocą nagłych i krótkotrwałych ataków agresji. Jego program artystyczny mieścił się w krótkich hasłach: „Starych na śmietnik!”, „Przed wszystkim chcę zniszczyć kino!” lub „Film to światłość, która potrzebuje ciemności!” Wystarczy przytoczyć tytuły jego filmów, aby w ogólnym zarysie zorientować się, jak przebiegała realizacja tego programu. W 1960 roku nakręcił *Kotologię* (*Neko gaku*), cztery lata później powstała *Klatka* (*Ori*), w 1970 roku sławę przyniósł mu anarchistyczny esej filmowy zatytułowany *Cesarz Tomato-Ketchup* (*Tomatoketchup Kotei*), w następnym roku skandal wywołał jego debiut fabularny *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulicę* (*Sho o suteyo e deyo*). Z pozostałych utworów Terayamy warto wymienić jeszcze *Zabawę w ciuciubabkę* (*Den'en ni shisu*, 1974), *Wtajemniczanie młodych w kino* (*Seishonen no tame no eiga nyumon*, 1974), *Labiryntową opowieść* (*Meikyu-Tan*, 1975), *Filmowy cień — Dwugłową kobietę* (*Kage no eiga — Nito onna*, 1977), *Boksera* (*Boxer*, 1977), *Gumkę do mazania* (*Keshigonu*, 1977), *Próbie opisanie człowieka* (*Issunboshi o kijutsusuru kokoromi*, 1977), *Owoce namiętności*

(*Les fruits de la passion*, 1981) i *Żegnaj, Arko!* (*Saraba Hakobune*, 1982). W ogromnej przestrzeni intertekstualnej kina Terayamy dominowały osobliwe motywy, takie jak pogrzeby zegarów, władanie czasem, kult perwersyjnego seksu i cywilizacyjny obłęd.

Model kina zaproponowany przez Bertolucciego, Godarda i Terayamę, podobnie jak komizm Ferreriego, Bessona, Allena i Danielssona, wywarł duży wpływ na całe kino światowe. Pojawili się liczni naśladowcy i kontynuatorzy. Wydaje się jednak, że w kinie, które wkracza w obszar postmodernistycznej ideologii, w ostatnich latach przestaje dominować wisielczy humor i coraz większe zmęczenie zaczynają odczuwać również twórcy zwalczający własną depresję atakami szaleńczej destrukcji. Terayama zmarł w 1983 roku. Bertolucci i Godard nie zaniechali buntu, ale stali się spokojniejsi i bardziej opanowani, o czym świadczą ich ostatnie filmy.

W latach osiemdziesiątych, a zwłaszcza w drugiej połowie tego dziesięciolecia, idee postmodernizmu skutecznie popularyzują w kinie tacy twórcy, jak Peter Greenaway, David Lynch i bracia Coenowie, reżyserzy, którzy z chłodnym spokojem i sardonicznym uśmiechem analizują stan kultury pogrążonej w „śmierci klinicznej”. Tworzą oni swoje wyrafinowane filmy jakby w stanie uspokojenia, pogodzenia z losem, który oderwał już teraźniejszość od przeszłości, dlatego teraźniejszość i przyszłość jawią im się jako sen. Prawdopodobnie jest to kolejny objaw zwątpienia w możliwość dokonania odnowy człowieka i kultury, ale nie wykluczone, że jest to zupełnie nowa odmiana postmodernizmu, a nawet jego ostatnie stadium, które może trwać dość długo, ponieważ — przynajmniej w tej chwili — nie sposób sformułować jasnej odpowiedzi na pytanie: Cóż po postmodernizmie?

Utwory znaczące ostatni okres filmowego postmodernizmu przywodzą mi na myśl słowa amerykańskiego psychoterapeuty Arnolda Mindella. Pisze on: „Przez większą część naszego życia sny i problemy cielesne tworzą naszą nieświadomość. Kiedy jednak znajdujemy się na krawędzi śmierci, naszym snem staje się świat rzeczywisty. Stąd też możemy sądzić, iż zdarzenia zachodzące na tym świecie są snami umierających ludzi. Tak więc bycie świadomym w jakimś momencie oznacza rozpatrywanie dowolnej, zauważalnej percepcji jako na-

szego snu bądź fantazji, problemu cielesnego czy też naszego ograniczenia w realnym świecie [podkr. — T. M.].”⁴ Te nacechowane przecież pewnym optymizmem słowa mogą stanowić klucz interpretacyjny do kalejdoskopów dziwacznych filmowych wspomnień Greenawaya, Lyncha, braci Coenów i innych twórców nowych autorskich formuł kina.

Szałeństwo i nienormalność traktują postmoderniści dość poważnie, a to, co nazwać by można światem normalnym, zwykle złośliwie wyśmiewają. Na przykład *Barton Fink* (1990) braci Coenów jest opowieścią o pisarzu, który pracuje jako scenarzysta w Hollywood i próbuje napisać scenariusz do tak zwanych *wrestling pictures* (filmów o tematyce zapaśniczej). Bohater chce opisywać świat, ale pracodawcy wymagają od niego, aby wymyślał historie jak najdalsze od życia. Okazuje się, że trudno to zrobić, ponieważ rzeczywistość, która go otacza, jest bardziej absurdałna i surrealistyczna (twórcy dają tutaj lekcję niekonwencjonalnego myślenia o kinie, przeciwstawiając różne gatunki i kpiąc z nich oraz z samych siebie jako realizatorów filmu) niż jego wyobraźnia.

Nie mniej przewrotne są filmowe wizje Zbigniewa Rybczyńskiego. Jeden z jego utworów nosi tytuł *Czwarty wymiar* i ukazuje zmienną, chaotyczną postać materii: przedmioty i ludzie tracą na ekranie swoje właściwości fizyczne, kobieta przekształca się w węża, wąż w kobietę, kielich oplata się wokół butelki itd. Artysta niemal żongluje kliszami kultury, sztuki i polityki. Ale nie jest to tylko zabawa w kino. Za igraniem z czasem i przestrzenią kryją się głębokie i poważne podteksty. Akcja surrealistycznej groteski, jaką jest *Orkiestra*, rozgrywa się na tle wnętrza Opery Paryskiej, Luwru i katedry w Chartres. W pierwszej scenie tego filmu na tle parku obsadzonego przyszyrzyżonymi bukszpanami przedstawia twórca duże łoże pchane przez lokaja, które za chwilę zamieni się w łódź Charona. Obok łoża płyną kwiaty i kielichy z winem. Zaczyna się bowiem stypa, której w warstwie dźwiękowej towarzyszą fragmenty fortepianowego koncertu Mozarta. Kino Rybczyńskiego generuje rzeczywistość o charakterze palimpsestu, to znaczy, że każdy jego

⁴ A. Mindell: *O pracy ze śniącym ciałem. Praktyka psychologii zorientowanej na proces*. Przekład: M. Błasiak i T. Teodorczyk. Warszawa, Wydawnictwo Pusty Obłok, 1991, s. 114—115.

film jako tekst podstawowy odniesiony zostaje w całości do wielu innych tekstów usytuowanych w różnych obszarach ekspresji artystycznej i w samej rzeczywistości. Wszystkie znaczenia rozpraszają się jednak w intertekstualnych paradoksach.

Gry intertekstualne komplikują się coraz bardziej i przekształcają się czasem w nadzwyczaj ezoteryczne misteria, o czym świadczą ostatnie filmy Petera Greenawaya, Toma Stopparda i Jona Josta. Greenaway zrealizował przewrotne wariacje na temat *Boskiej komedii* Dantego i *Burzy* Szekspira. *Piekło* (Dante: *The Inferno*, 1990) trudno byłoby nazwać adaptacją dzieła wielkiego klasyka. Fragmenty tekstu literackiego mieszają się w tym filmie telewizyjnym z wypowiedziami ludzi współczesnych, które prawie w żadnym stopniu nie korespondują z treścią pierwowzoru, oraz skonstruowane zostają z obrazami telewizyjnymi, elektronicznymi i komputerowymi. Zuchwałą interpretację *Burzy* zatytułowaną *Księgi Prospera* (*Prospero's Books*, 1991) nakręcił Greenaway w Japonii, gdzie mógł wykorzystać najnowsze technologie. Reżyser epatuje widzów renesansową magią (obrazy ekranowe czerpią inspiracje przede wszystkim z *Metamorfóz* Owidiusza przedstawionych na płótnach Tycjana, Giorgione, Veronese'a, Rubensa, Jordaensa i Nicolasa Poussina), jakimś eklektycznym *capriccio* oraz nowoczesną techniką zdjęć i dźwięku. Wszystko, co oglądamy na ekranie, stanowi owoc wyobraźni Prospera, który wymyślił całą historię, postacie, które są w nią uwikłane, i słowa, które wypowiadają nie swoim zresztą głosem. Podobnie „zuchwałym nadużyciem” Szekspira jest zrealizowana przez Toma Stopparda wariacja na temat *Hamleta*, zatytułowana *Rosencrantz i Guildenstern* (1989), o której Piotr Kajewski tak pisze: „Już sam pomysł wydobywania na pierwszy plan postaci błaznów »hamletycznych« jest co się zowie odświeżający i znakomity. Widz współczesnego, przemądrzałego kina »postmodernistycznego« może się z nimi do pewnego stopnia utożsamiać. Daje się łatwo namówić na obejrzenie filmu, ale potem nie bardzo dobrze wie, co się w nim dzieje; przymuszany jest do uwagi i zwodzony. Czy Hamlet udaje szalonego, czy jest nim, czy trzeba mu pomóc, ale czy w ten sposób się mu nie zaszkodzi, zresztą w czym — w walce o władzę? Obaj detektywi i reporterzy znajdują się w sytuacji mimowolnego świadka (podobnie jak w filmie *Świadek mimo woli* De Palmy), owego przysłowiowego *innocent*

bystander — w każdym bądź razie przekonanego o swojej niewinności, która jednak potem okazuje się winą uczestniczenia w jakiejś Wielkiej Machinacji. Rzecz by nie była tak interesująca, gdyby Stoppard nie wprzął w tę Machinację przestrzeni filmowej i całej scenografii. Zamek Elsynor jest jedną wielką pułapką, labiryntem, w którym schody prowadzące do góry w rzeczywistości wiodą w dół.”⁵

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, postmodernistyczna na obsesja asocjacji nie zna granic. Twórcy takich magicznych a zarazem erudycyjnych filmów „myślą nie tylko kinem, malarstwem, teatrem, muzyką... myślą nie tylko Hitchcockiem, Dantem, Vermeerem, Szekspirem, Mozartem...”, ich myślenie często sięga dalej, odwołuje się do różnych sfer rzeczywistości, zwłaszcza do określonych podejrzanych zasad, na przykład symetrii, i liczb oraz do nowych technik przekazu.

Twórcy jednak zawsze stwarzają odbiorcom (uczestnikom gry komunikacyjnej) okazję do rozpoznawania — używając słów Wittgensteina — „podobieństw rodzinnych”. Ale przeżywając uciechę rozpoznawania, widzowie grzęzną w labiryncie znaków, który stwarza sytuację podobną do tej, jaką przedstawił Jon Jost w filmie zatytułowanym *Wszystkie Vermeery w Nowym Jorku* (1990). Młody makler, bohater tego utworu, korzystając z chwili odpoczynku, wybrał się do Museum Metropolitan na wystawę płócien holenderskiego mistrza. Ponieważ obrazy Vermeera sfotografowane zostały za pomocą specjalnej taśmy Kodaka i w miękkim oświetleniu, wnętrza sal muzealnych, czyli miejsca akcji filmu wypełniające przestrzeń ekranową, przekształciły się w obrazy malarskie. Makler zanurzony w atmosferę płócien holenderskiego mistrza powoli oddalał się od rzeczywistości i o mało nie przegapił okazji do odmiany swego życia osobistego. Opuścił w końcu magiczny świat Vermeera. Widz przecież zazwyczaj również bezpiecznie wychodzi z kina.

Postmodernistyczny program artystyczny, który jest — paradoksalnie rzecz ujmując — ugruntowany coraz bardziej na bezprogramowości i bezstylowości, na braku ideologii i całkowitej bez-

⁵ P. Kajewski: *Postmodernizm jako życie ułatwione*. „Odra” 1991, nr 7—8,

pretensjonalności intelektualnej, niewątpliwie wywiera obecnie duży wpływ na wszystkie dziedziny sztuki, ale świat oglądany z jego perspektywy, mimo iż mieni się różnorodnymi barwami, wielu widzów po prostu irytuje i nudzi, na co z ironią zwraca uwagę Maurizio Nichetti w filmie zatytułowanym *Złodzieje mydła* (*Ladri di saponette*, 1989). Utwór włoskiego reżysera odsyła do *Złodziei rowerów* (*Ladri di biciclette*, 1949) Vittoria De Siki. Pojawiają się w nim sceny przedstawiające ekran telewizyjny, na którym wyświetlany jest film pt. *Złodzieje mydła*, zrealizowany w stylu starannie pastiszującym dzieło z okresu neorealizmu. Gdy jednak reżyser tego filmu, którego gra sam Nichetti, zostaje zaproszony do telewizji, aby skomentować własny film, nie może prawie nic powiedzieć, bo po prostu nie zostaje dopuszczony do zabrania głosu przez elokwentną, ale głupią redaktorkę i postmodernistycznego, bełkoczącego krytyka. Poza tym jego film traci swoją strukturę tekstową, ponieważ emisję telewizyjną przerywają reklamy z dziewczyną w stroju kąpielowym, która zachęca widzów do kupowania kosmetyków. Ale i tak nikt właściwie tego filmu nie ogląda. Znudzony ojciec włoskiej rodziny czyta gazetę. Matka prowadzi rozmowę ze znajomymi przez telefon, a syn bawi się przed telewizorem klockami „Lego”. Oni nawet nie zauważają, że modelka z reklamy pojawia się u boku biednego, ale cnotliwego Antonia (*alter ego* bohatera *Złodziei rowerów*), a jego żona Maria trafia do kolorowego video-clipu z reklamą ubrań. Pomieszeniu akcji, czasów i bohaterów próbuje zapobiec reżyser *Złodziei mydła* i dlatego puka od środka w ekran telewizora, ale widzowie go nie słyszą i nie widzą.

Wbrew temu, co „sądzi” Nichetti o postmodernizmie, magiczne a zarazem erudycyjne filmy Greenawaya, Lyncha i braci Coenów znajdują jednak swoich odbiorców, zwłaszcza wśród tych miłośników X muzy, których jednocześnie niepokoi myśl o wyczerpywaniu się wartości kultury i pociąga wielka przygoda intelektualna.

Indeks osób i filmów

A

- Adamczyk-Garbowska Monika 22, 75
 Allen Jo Harvey 49
 Allen Woody, właśc. Allen Stewart
 Königsberg 46-47, 68, 70, 98-99, 120, 123
 Bananas 98
 Manhattan 68
 Miłość i śmierć (Love and Death) 47
 Wspomnienia Gwiazdowego Pyłu (The Stardust Memories) 47
 Zelig 47, 98
 Almodóvar Pedro 76-77
 Kobiety na granicy ataku nerwowego (Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios) 77
 Matador 76
 Zwiąż mnie! (Atama!) 77
 Altman Robert 113
 Anger Kenneth 60, 101
 Antonioni Michelangelo 33, 55-57, 60
 Czerwona pustynia (Il deserto rosso) 55-56
 Dama bez kamelii (La signora senza camelie) 55
 Kronika pewnej miłości (Cronaca di un amore) 55
 Krzyk (Il grido) 55
 Noc (La notte) 55-56

- Powiększenie (Blow-up)* 55-56
Próba samobójstwa (Tentato suicidio) 55
Przygoda (L'avventura) 55-56
Przyjaciółki (Le amiche) 55
Tajemnica Oberwaldu (Il mistero di Oberwald) 57
Zabriske Point 55
Zaćmienie (L'eclisse) 55-57
Zawód: reporter (Professione: reporter) 33, 57
Zwycięzeni (I vinti) 55
 Apollinaire Guillaume, właśc. Wilhelm Apolinary Kostrowicki 114
 Aragon Louis 114
 Arcimboldi Giuseppe 88
Arena: Byrne o Byrne'em (Arena: Byrne about Byrne), prod. BBC 74
 Armata Jerzy 102
 Austin John Langshaw 73

B

- Bachtin Michaił Michajłowicz 86
 Bacon Francis 43
 Badham John 76
 Gry wojenne (Wargames) 76
 Baillie Bruce B. 60
 Barth John 14, 18, 22, 50
 Barthelme Donald 50, 109
 Barthes Roland 35, 75, 82, 89-90, 106, 109-110, 112

- Bataille Georges 26, 28, 31, 33
 Baudelaire Charles Pierre 108
 Baudrillard Jean 74, 94
 Bazin André 71
 Beatles (The), zespół muz. 47
 Beckett Samuel 68
 Film 68
 Bednarczuk Leszek 108
 Beethoven Ludwig van 47
 Beineix Jean-Jacques 76, 98
 Betty Blue 98
 Belmondo Jean-Paul 57
 Bergman Ingmar 47
 Persona 47
 Bergman Ingrid 24, 115
 Bergson Henri 67
 Berkeley George 68
 Bersa Gabriele 105–106
 Bertolucci Bernardo 39–43, 96–97,
 107, 122–123
 Kostucha (La commare secca)
 96–97
 Ostatni cesarz (L'ultimo imperato-
 re) 40
 Ostatnie tango w Paryżu (L'ultimo
 tango a Parigi) 39–43
 Pod opieką nieba (The Sheltering
 Sky) 97, 107
 Tragedia śmiesznego człowieka (La
 tragedia di un'uomo ridicolo) 41
 Besson Luc 76, 120, 123
 Nikita 76
 Bettetini Gianfranco 53–54, 72, 90
 Bieńkowski Zbigniew 63
 Bikont Piotr 83, 100
 Video-koncert: „Podwójne pot-
 knęcie” 100
 Bizet Georges 28, 80
 Błasiak Maciej 124
 Boccioni Umberto 121
 Bódy Gábor 98, 101
 Narcyz i Psyche (Narziss und Psy-
 che) 98
 Bogani Giovanni 11, 87
 Bogart Humphrey 24, 113, 115
 Bogdanowich Peter 39
 Ostatni seans filmowy (At Long
 Last Love) 39
 Borowczyk Walerian 103
 Bouveresse Jacques 38, 72
 Bové Paul A. 107
 Boyé Edward 117
 Brach-Czaina Jolanta 85
 Brakhage Stan 60, 70
 Brando Marlon 26, 42
 Brauntuch Tony 87
 Breżniew Leonid I., polityk radz. 100
 Brook Peter 28
 Brooks Mel 97
 Młody Frankenstein (The Young
 Frankenstein) 97
 Brunette Peter 106
 Bruszewski Wojciech 100
 Transmisja przestrzenna 100
 Buñuel Luis 26, 28
 Dyskretny urok burżuazji (La char-
 me discret de la bourgeoisie) 26
 Burton Tim 119
 Batman 119
 Byrne David 48–49, 60, 98
 Prawdziwe historie (True Sto-
 ries) 48–50, 98
- C
- Cage Nicolas 87
 Calvino Italo 18, 23
 Camper Fred 101
 Carravetta Peter 8
 Carrel Rudi 49
 Casetti Francesco 19–20, 97
 Cendrowska Grażyna 111
 Chagall Marc 121
 Chandler Jeff 113
 Chandler Raymond 113
 Chaplin Charles Spencer, komedia
 Ch. 24
 Charon (mit.), łódź Ch. 124
 Chia Sandro 15
 Chiesa Guido 89
 Chmielowski Franciszek 16, 104
 Chomeini, irański ajatollah 102

Chrystus Jezus 49
 Chytilová Věra 75
 Kopytem tu, kopytem tam (Kopytem sem, kopytem tam) 75
 O czymś innym (O něčem jiném) 75
 Cichowicz Stanisław 63
 Ciechomska Maria 50
 Cieśliński Marek Kosma 44, 88
 Coen Ethan i Joel 48, 60, 113, 123–124, 127
 Barton Fink 124
 Po prostu krew (Blood simple) 48
 Coover Robert 23, 25, 109
 Coppola Francis Ford 39, 84, 113
 Czas Apokalipsy (Apocalypse: Now) 39
 Courtés Jean 51
 Cromer A. H. 52
 Cucchi Enzo 15
 Culler Jonathan 90, 104
 Curtiz Michael, właśc. Michály Kertész 24, 113, 115–116
 Casablanca 24, 115–116
 Czarny Roman 101

D

Dafoe Willem 82, 87
 Dali Salvatore 103
 Danielsson Tage 121, 123
 Przygody Picassa (Picassos äventyr) 121
 Dante Alighieri 125–126
 Darwin Karol 44
 Davis Douglas 14, 111
 Davis Terence 60
 Delaunay Robert 121
 Deleuze Gilles 67–68, 108, 119
 Della Casa Stefano 89
 Dembowski Ireneusz 59
 Demby Łucja 112
 Demme Jonathan 66
 Dzika namiętność (Something Wilde) 67

De Onis Frederic 15
 De Palma Brian 48, 66, 125
 Nietykalni (Untouchables) 66
 Świadek mimo woli (Body double) 125
 Depardieu Gérard 40
 Deren Maya 60, 101
 Derrida Jacques 63–64, 67, 74–75, 106–107, 109–110, 116
 De Sica Vittorio 113, 127
 Żłodzieje rowerów (Ladri di biciclette) 127
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 47
 Driver Sara 60
 Droysen 39

E

Ećimović Dejan 98
 Eco Umberto 39, 90, 119
 Eddington Sir Arthur Stanley 45
 Einstein Albert 21, 57
 Eisenstein Siergiej 101
 Pancernik „Potiomkin” (Bronienosiec „Potiomkin”) 101
 Elektra (mit.) 108
 Elias Alix 49
 Elkin Stanley 50
 Ernst Max 103
 Eyüboğlu Selim 18

F

Fassbinder Rainer Werner 89, 98
 Lola 98
 Featherstone M. 74
 Fellini Federico 47, 75
 Osiem i pół (Otto e mezzo) 47, 75
 Ferraris Maurizio 109
 Ferreol Andrea 28
 Ferreri Marco 26, 28–30, 39–40, 120
 Biali być dobrzy (Bianchi essere buoni) 29
 Mięso (La carne) 29

Ostatnia kobieta (*L'ultima donna*) 39–40
 Wielkie żarcie (*La grande bouffe*) 26, 39
 Fiedler Leslie 78
 Filip, książę ang. 49
 Flego Gvozden 13
 Forman Miloš 96
 Hair 96
 Fosse Bob 95
 Cały ten zgiełk (*All that Jazz*) 95–96
 Foster Hal 45
 Foucault Michel 35–36, 106
 Frankenstein (film.) 97
 Freud Sigmund 21, 64
 Fuller Peter 88

G

Gable Clark 82
 Gadamer Hans-Georg 35, 117
 Gaillard Françoise 13
 Garel Alain 39, 60
 Gaultier Jean Paul 46
 Genêt Jean 28, 64
 Genette Gérard 75, 79
 Giżycki Marcin 17, 43, 78, 109
 Giorgione, właśc. Giorgio da Castelfranco 125
 Glemp Józef, kard., prymas 83
 Gliński Robert 97
 Labędzi śpiew 97
 Głowiński Michał 28, 69
 Godard Jean-Luc 46, 57–60, 79–80, 88, 91, 113–115, 122
 Alphaville 58
 Chinka (*La Chinoise*) 58
 Do utraty tchu (*A bout de souffle*) 59, 113
 Imię: Carmen (*Prenom: Carmen*) 59, 79
 Karabinierzy (*Les carabiniers*) 58
 Mały żołnierz (*Le petit soldat*) 58

Męski – żeński (*Masculin – féminin*) 46
 Nad czy ponad komunikacją (*Sur et sous la communication*) 58
 Pasja (*Passion*) 59
 Tu i gdzie indziej (*Ici et d'ailleurs*) 58
 Weekend 58
 Zdrowaś Maryjo (*Je vous salue Marie*) 59
 Godzic Wiesław 69–70, 95, 112
 Gogh van Vincent 116
 Gołaszewska Maria 84, 106, 116
 Gołębiewska Maria 18
 Gombrowicz Witold 28
 Goodman John 48
 Graff Piotr 116
 Graves Barry 48, 50
 Gray Spalding 49
 Green Jonathan 47
 Greenaway Peter 11, 20, 28, 30, 43–44, 54, 60, 65, 68, 70, 72, 86–88, 98, 113, 118, 123–125, 127
 Brzuch architekta (*The Belly of an Architect*) 11
 Interwały (*Intervals*) 65
 Katalog ofiar (*The Falls*) 65
 Kontrakt rysownika (*The Draughtman's Contract*) 65
 Księgi Prospera (*Prospero's Books*) 125
 Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek (*The Cook, The Thief, his Wife and her Lover*) 12, 28, 87, 118
 Piekło (*Dante: The Inferno*) 125
 Wylicznica (*Drowning by Numbers*) 65
 Zet i dwa zera (*A Zet And Two Noughts*) 11, 44, 98
 Greimas Algirdas 50–51
 Griffith David Wark, właśc. Bérangère Bonvoision 113
 Grossberg L. 72
 Guattari Félix 119

Guerif François 60
 Guildenstern (lit.) 125
 Gunther Ingo 101
 Gutiérrez Alea Tomás 39
 *Ostatnia wieczerza (La ultima ce-
 na)* 39
 Gwóźdź Andrzej 36, 90

H

Hals Frans 87
 Hamlet (lit.) 80, 125
 Hartmuth Jahn 101
 Hassan Ihab 22, 25, 107–109
 Hasse, właśc. Hans Alfredson 121
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 64
 Heidegger Martin 26, 29, 31–34, 67,
 116–117
 Helman Alicja 33, 57, 115–116
 Hendrykowski Marek 55
 Higgins Dick 14
 Hitchcock Alfred 18, 48, 88, 113,
 126
 Męka milczenia (Blackmail) 18
 Hopi, plemię indiańskie 104
 Huxley Aldous 118

J

Jackson Michael 46
 Jakobson Roman Osipowicz 16–17
 Jameson Fredric 17, 72
 Janion Maria 63
 Janus Elżbieta 50
 Jarman Derek 60, 101
 Jarmusch Jim 60, 77–78
 Mystery Train 77–78
 Jaruzelski Wojciech 83
 Jencks Charles 15, 78
 Joanna D'Arc, zw. Dziewicą Orleańską,
 fr. boh. nar. 46
 John Elton właśc. Reginald Kenneth
 Dwight 76
 Johnson Mark 69
 Jordaens Jacob 125

Jost Jon 125–126
 *Wszystkie Vermeery w Nowym
 Jorku (All the Vermeers in New
 York)* 126
 Joyce James 21

K

Kajewski Piotr 125–126
 Kałuska Loda 10
 Kaplan E. A. 74
 Kartezjusz, właśc. René Descartes
 34–35, 47
 Kellner D. 74
 Kępińska Alicja 87, 108
 Kierkegaard Søren Aabye 15
 Kłobukowski Michał 23, 25
 Knittel Krzysztof 100
 Kołyszko Anna 10, 47
 Kołyszko Piotr 118
 Komendant Tadeusz 26, 35
 Kowalska Małgorzata 38
 Kruger Barbara 87
 Krupiński Janusz 116
 Kubrick Stanley 46, 48, 98
 *Mechaniczna pomarańcza (A
 Clockwork Orange)* 46, 98
 Kuderowicz Zbigniew 62
 Kūng G. 34
 Kurtz Swoosie 49
 Kuvaćić Ivan 13

L

Lacan Jacques 64, 69
 Laffay Albert 72
 Lakoff George 69
 Lang Hermann 64, 69
 Larcher David 101
 Lefebvre Henri 34
 Léger Fernand 121
 Leitch Vincent B. 110
 Lenica Jan 103
 Leonardo Da Vinci 102
 Leone Sergio 82, 87
 Lester Richard 98
 Superman 98

Levine Sherrie 87
 Lévi-Strauss Claude 74-75
 Lewicki Zbigniew 50
 Lipszyc Katarzyna 52
 Lucas George 84
 Ludwik XIX, styl. L. 49
 Lynch David 60-61, 65-66, 68, 70,
 72, 81-82, 86-87, 98, 113, 119,
 123-124, 127
Blue Velvet 60, 98
Diuna 60
Dzikość w sercu (Wild at Heart)
 61, 81, 87
Eraserhead 98
Miasteczko Twin Peaks (Twin Peaks), wsp. Mark Frost 60, 65,
 82, 119
 Lyne Adrian 75
Dziewięć i pół tygodnia (Nine 1/2 Weeks) 75
 Lyotard Jean-François 14, 21, 38-39,
 67, 80-81, 94, 101, 109

L

Łotman Jurij Michajłowicz 50-51

M

Machulski Juliusz 98
Déjà vu 97-98
 Madonna, właśc. M. Luise Veronica
 Ciccone 45-46
 Magritte René 103
 Makawiejew Dušan 39
 Małgorzata, księżniczka ang. 49
Mały świat (Small World), serial prod.
 ITV 73
 Mamoli Zorzi Rosella 109
 Manet Édouard 121
 Mariani Carlo Maria 15
 Marker Chris 98
Bez słonka (Sans soleil) 98
 Markiewicz Henryk 28, 75, 90
 Markopoulos Gregory J. 60
 Marks Karol 21
 Mastroianni Marcello 26

Matka Boska, Maria, św. 49
 Maxwell James Clerk 45
 Mayenowa Maria Renata 50
 McCaffery Larry 10
 McEnroe Annie 49
 McHale Brian 60
 McLaine 60
 McLuhan Marshall 10
 Meegeren Han van 87-88
 Merleau-Ponty Maurice 34
 Michalski Krzysztof 32-34
 Michał Anioł, właśc. Michelangelo Bu-
 onarotti 27
 Miczka Tadeusz 33, 36, 41, 95, 97
 Mindell Arnold 123-124
 Mona Lisa (mal.) 102
 Monroe Marylin, właśc. Norma Jean
 Baker 102
 Morawski Stefan 18, 78-79, 84-85,
 97-98
 Morrissey Paul 39
 Mozart Wolfgang Amadeus 124, 126
 Muti Ornella, właśc. Francesca Ri-
 velli 40

N

Nakajima Yo 101
 Nalikowski Marek 66
 Nekes Werner 39
 Nelson C. 72
 Neuger Leon 101
 Newton Sir Issac, antropologia N. 80
 Nichetti Maurizio 127
Złodzieje mydła (Ladri di saponi)
nette 127
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 20, 30-
 31, 47
 Noiret Philippe 26
 Noszlopy George T. 18

O

Oleksiewicz Maria 61
 Oliva Achille Benito 15
 Olszewski Jan 36

Orfeusz (mit.) 108
 Ortega y Gasset José 16
 Owens Craig 109
 Owidiusz, właśc. Publius Ovidius Na-
 so 125

P

Paik Nam June 100
 Paladino Mimmo 15
 Panayotopoulos Nikos 29–30, 39
*Nieroby z żywej doliny (I tem-
 belides tis eforis kiladas)* 29, 39
 Pannwitz Rudolf 15
 Papini Giovanni 117
 Parker Alen 68
Ściana (The Wall) 68
 Pasolini Pier Paolo 28, 97, 113
 Percy Walker 50
 Picasso Pablo, właśc. Ruiz P. P. 121
 Piccoli Michel 26
 Piranesi Giambattista 88
 Pitt Susan 103
Asparagus 103
 Platon 32
 Poe Amos 60, 88–89
Cudzoziemiec (The Foreigner) 89
Nie zasłane łóżka (Unmade Beds)
 88–89
Podziemni jeźdźcy (Subway Riders)
 89
 Polański Roman 98, 113
Frantic 98
 Ponge Francis 62–64
 Poussin Nicolas 125
 Presley Elvis 49, 78, 87
 Prigogine Ilya 52, 57
 Prince Richard 8, 10–11
 Prospero (lit.) 125
 Przyłpiak Mirosław 101–102
 Pynchon Thomas 50

R

Ragon Michel 14, 18
 Raimondi Ruggero 37

Rambo (film.) 49
 Raulet Gérard 13
 Reed Carol 89
*Człowiek ucieka (The Running
 Man)* 89
 Reggio Godfrey 104, 107
Koyaanisqatsi 104–105, 107
 Rembrandt, właśc. R. Harmensz van
 Rijn 87
 Resnais Alain 12, 36–38, 98
Mélo 98
Opatrzność (Providence) 12, 39
*Życie jest powieścią (La vie est un
 roman)* 36
 Ricoeur Paul 32, 69, 104, 116–117
 Robakowski Józef 100
Hommage a Breżniew 100
 Robbe-Grillet Alain 8, 10–11, 18
 Rodowska Krystyna 43
 Ropars Marie Claire 113–114
 Rorty Richard 106, 109
 Rosencrantz (lit.) 125
 Rosiek Stanisław 63
 Rosner Katarzyna 32, 90, 116–117
 Rousseau Henri, zw. Celnikiem, Le
 Douanier 121
 Roussel Raymond 27, 62
 Rovatti Pier Aldo 32
 Rowiński Cezary 62
 Rubens Peter Paul 125
 Rudolph Alan 60
 Ruiz Raul 98
*Fiszbinowy dach (Le toit de la
 baleiné)* 98
 Ryan Michel T. 94
 Rybczyński Zbigniew 100–101, 124
Czwarty wymiar 124
Media 100
Orkiestra 124
Schody 101

S

Sade Donatien Alphonse François,
 markiz de 28
 Said Edward 109

Salle David 87
 Samir Jamal Aldin 98
 Morlove – eine Ode an Heisenberg 98
 Sartre Jean Paul 33
 Saussure Ferdinand de 94
 Scarpetta Guy 43
 Schmid Wolf 39
 Schmitt Thomas 101
 Schneider Maria 42
 Scorsese Martin 66, 68, 84
 Nowy Jork, Nowy Jork (New York, New York) 89
 Po godzinach (After Hours) 66
 Taksówkarz (Taxi Driver) 89
 Scott Ridley 107
 Łowca androidów (Blade Runner) 107
 Seidelman Susan 60
 Servan-Schreiber Jean-Jacques 21
 Severini Gino 121
 Shakespeare William 47, 125–126
 Shapiro David 17
 Shapiro Meyer 116
 Sharman Jim 98
 The Rocky Horror Picture Show 98
 Sherwood Bill 60
 Siemek Andrzej 36
 Simonelli Giorgio 95
 Siwiński Ireneusz 57
 Skalmowski Wojciech 104, 108
 Smith Gavin 44, 88
 Sobolewski Tadeusz 59
 Sontag Susan 10–11, 14, 18, 20
 Spedicato Paolo 8
 Spielberg Steven 60, 84, 98
 Indiana Jones (Indiana Jones and the Temple of Doom) 60
 Indiana Jones i ostatnia krucjata (Indiana Jones and the Last Crusade) 60
 Poszukiwacze zaginionej Arki (Raiders of the Lost Ark) 60, 98
 Sroczynski Aleksander 102
 Film animowany 103

Staff Leopold 30
 Stanley Richard 107
 Hardware 107
 Staples Roebuck, pseud. „Pops” 49
 Staples Singer (The), zespół muz. 49
 Stengers Isabelle 52, 57
 Sternberg Josef von 113
 Stoppard Tom 125–126
 Rosencrantz i Guildenstern nie żyją (Rosencrantz and Guildenstern are dead) 125
 Straub Jean-Marie 39
 Szczechura Daniel 103
 Szekspir, zob. Shakespeare William
Sztuka świata zachodniego (Art of the Western World), serial prod. Channel 4 74
 Švankmayer Jan 103
 Alicja 103

S

Światło księżycy (Moonlighting), serial prod. BBC 73

T

Taborska Agnieszka 14, 21, 80
 Tanner Tony 50
 Tarabula Marta 121
 Tatafiore E. 15
 Teodorczyk Tomasz 124
 Terayama Shuji 39, 122–123
 Bokser (Boxer) 122
 Cesarz Tomato-Ketchup (Tomato-ketchup Kotel) 122
 Filmowy cień – Dwugłowa kobieta (Kage no eiga – Nito onna) 122
 Gumka do mazania (Keshigonu) 122
 Klatka (Ori) 122
 Kotologia (Neko gaku) 122
 Labiryntowa opowieść (Meikyu-Tan) 122
 Owoce namiętności (Les fruits de la passion) 122

Próba opisanía człowieka (Issun-boshi o kijutsusuru kokoromí) 122

Rzućmy książki, wyjdźmy na ulicę (Sho o suteyo e deyo) 122

Wtajemniczanie młodych w kino (Seishonen no tame no eiga nyumon) 122

Zabawa w ciuciubabkę (Den'en ni shisu) 122

Zegnaj Arko! (Saraba Hakobune) 123

Thenot Jean Paul 14

Thomson William, Lord Kelvin 52

Toeplitz Krzysztof Teodor 21

Tognazzi Ugo 26, 41

Tolstoj Lew Nikołajewicz 47

Topor Roland 103

Markiz 103

Toynbee Arnold 15

Trznadel Jacek 33

Trzynadłowski Jan 68

Tycjan, właśc. Tiziano Vecellio 125

U

Ulmer Gregory 109

Ungari Enzo 41

Updike John 50

Uspienski Boris Andriejewicz 50-51

Uszyński Jerzy 11, 87, 89

V

Verne Jules, ulica V. 41

Vermeer van Delft 88, 126

Veronese Paolo, właśc. Paolo Calabri 125

Vidal Gore 10

W

Warhol Andy 89

Weiss Tomasz 28

Wellek René 64, 110-111

Welles Orson 88

Welling Jim 87

Wenders Wim 98

Paryż, Teksas (Paris, Texas) 98

Whitehead Alfred North 57

Wiertow Dżiga, Grupa D.W. 58

Wilde Ernest 68

Wilde Oscar Fingal O'Flahertie Wills 108

Wills David 106

Wilson Tony 72-73

Wittgenstein Ludwig 48, 62, 67, 78, 126

Wollen Peter 59

Wolniewicz Bogusław 62

Wójcik Jarosław 100

Wundheiler Aleksander 45

Z

Zurbrugg Nicholas 17-18

La grande BOUFFE and POSTmodernism
On intertextual play on words in the contemporary cinema

Summary

This book represents an attempt to describe those tendencies in the contemporary cinema which are evidence of postmodernist thinking.

The author has made the assumption that postmodernism — a concept difficult to grasp or define in creative practice — is a symptom of the clinical state (the death throes) of the world of today. The culture on which this world was founded, constructing a specific scale of values, is now exhausted. Beating the road towards the future are now the thinkers whose ideas are anti-Cartesian and antipositivist. The motif of „grand eating” (in *Le rande bouffe*) in which is focused as in a lens all the kinds of death and destruction, has become the dominating factor in art and has taken over, among other things, the minds and imaginations of many film directors.

In the opinion of the author the obsessional repetition in various versions of a portrayal of the break up of the world may be treated as the key to postmodernism in the film world, deprived, it is true, of its own poetic thought and artistic programme, but despite this allowing itself to be distinguished due to the thematic and formal determinants characteristic of the given artists and films. The author's interest is particularly drawn by the creative work of those directors who point up the processes of global entropy (which naturally necessitates breaking own of structures, dismantling of accepted means of expression, nonrespecting of homogeneous forms etc.), they do not hide their disposition towards aggressive destruction and with obvious pleasure play the unconstrained intertextual word games, of which the trade marks are, inter alia, refined eclecticism, pastiche, parody, taking on poses or usurping the iconic repertoire in a thoroughly perverse and untrammelled manner.

The present author has traced the symptoms of these disintegration tendencies in the cinema of the nineteen seventies and eighties. In the film productions of B. Bertolucci, M. Ferreri, J.-L. Godard and other eminent directors he has discerned the first signals of the breakdown in both the artistic and the popular cinema. Next again, on the example of the work of P. Greenaway, D. Lynch, the Coen brothers, D. Byrne and J. Jost he analyses, in the context of poststructural theory, the principal characteristics of the intertextual word play. He also focuses attention on criticism of the deconstructivists type and also on criticism inspiring the so-called new hermeneutics, on the basis of these works exemplifying the points of departure and approach of postmodernism, which rejects the matrix of the world, repudiates the feasibility of reaching the truth and rejects the universally binding ethical norms.

Grande BOUFFE et POSTmodernisme
Sur les jeux intertextuels dans le cinéma contemporain

Résumé

Le livre constitue une tentative de décrire ces tendances dans le cinéma contemporain qui sont une manifestation de la pensée postmoderniste.

L'auteur est parti du principe que le postmodernisme — phénomène qu'il est difficile de saisir et de définir dans la pratique de création — est un symptôme de l'état clinique (agonisant) du monde d'aujourd'hui. La culture, qui soutenait ce monde, en créant une certaine échelle de valeurs, s'est épuisée. Ce sont des penseurs aux opinions anticartésiennes et antipositivistes qui ont commencé à frayer le chemin vers l'avenir. Le motif de „grande bouffe”, où, comme dans une lentille, se focalisent, toutes sortes de mort et de destructions, est devenu prédominant dans l'art et s'est emparé, entre autres, de l'imagination et de la pensée de plusieurs metteurs en scène.

D'après l'auteur, l'image de la décomposition du monde qui revient d'une manière obsédante sous différentes formes peut être traitée comme clé du postmodernisme au cinéma qui est, il est vrai, dépourvu de sa propre poétique et de son propre programme artistique, mais qui se laisse pourtant distinguer grâce aux marqueurs de sujet et de forme caractéristiques pour les artistes déterminés. Ce qui l'intéresse en particulier, c'est la création des metteurs en scène qui donnent la preuve des processus de l'entropie globale (ce qui entraîne la désintégration de la structure, le démontage des moyens d'expression existants, le non-respect de la forme homogène, etc.), qui ne dissimulent pas leur tendance à une destruction agressive et qui pratiquent, par goût, un libre jeu intertextuel dont un éclectisme raffiné, le pastiche, la parodie, des prises de poses affectées et une appropriation du répertoire iconique d'une manière totalement libre et perverse sont autant de symptômes exemplaires.

L'auteur suit les indices de ces tendances dissociactionnistes dans le cinéma des années 70 et 80. Il remarque les premiers signes du moment critique au sein du cinéma artistique et populaire dans les uvres d'écran de *B. Bertolucci*, *M. Ferreri*, *J.-L. Godard* et d'autres créateurs éminents. D'autre part, il étudie, sur l'exemple de la création de *P. Greenaway*, *D. Lynch*, *D. Byrne*, *J. Jost* et celle des frères *Coen*, les traits principaux des jeux intertextuels à la lumière de la théorie poststructuraliste. Il fixe aussi son attention sur la critique de type déconstructiviste et celle qui s'inspire de soi-disant *nouvelle herméneutique*, en exemplifiant, à la base de leur acquis, les points de départ et d'arrivée du postmodernisme qui rejette la matrice du monde, désavoue la possibilité d'atteindre la vérité et refuse d'accepter les normes éthiques universellement admises.

BUS

Redaktor
Małgorzata Pogódek

Redaktor techniczny
Alicja Zajączkowska

Korektor
Barbara Krzaniarowska

Copyright © 1992
by Uniwersytet Śląski

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0443-2

Wydawca
Uniwersytet Śląski
ul. Bankowa 14, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 500+30 egz. Ark. druk. 8,75. Ark. wyd. 10,0.
Przekazano do składu w czerwcu 1992 r.
Podpisano do druku i druk ukończono we wrześniu 1992 r.
Papier offset. kl. III, 70×100, 70 g.
Cena zł 25 000,—

Skład: „Compal” Bielako-Biała
Druk i oprawa: „Augustana”
Bielako-Biała, pl. ka. M. Lutra 3

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/1283

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0443-2