

ALEKSANDRA DRZAŁ-SIEROCKA



# DRZAŁ-SIEROCKA BESSON

UŚMIECHNIĘTA TWARZ  
FILMOWEGO POSTMODERNIZMU



SEDNO  
Wydawnictwo  
Akademickie



Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej



# **LUC BESSON**

**UŚMIECHNIĘTA TWARZ  
FILMOWEGO POSTMODERNIZMU**





ALEKSANDRA DRZAŁ-SIEROCKA



# LUC BESSON

UŚMIECHNIĘTA TWARZ  
FILMOWEGO POSTMODERNIZMU



Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

Wydawca

**Bożena Kućmierowska**

Recenzenci

**prof. dr hab. Grażyna Stachówna**

**prof. dr hab. Roch Sulima**

Redakcja merytoryczna i korekty

**Anna Goryńska**

Redakcja techniczna

**Danuta Przymanowska-Boniuk**

Projekt okładki, stron tytułowych i opracowanie typograficzne

**Wojciech Stukonis**

Zdjęcie na okładce

**PAP/LFI**

Publikacja jest wspólną inicjatywą wydawniczą Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej oraz Wydawnictwa Akademickiego Sedno

Copyright © by Wydawnictwo Akademickie Sedno

Copyright © by Aleksandra Drzał-Sierocka

Warszawa 2012

Wszelkie prawa zastrzeżone

Kopiowanie, przedrukowywanie i rozpowszechnianie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione

ISBN 978-83-63354-20-6

ISBN 978-83-62443-27-7

ISBN 978-83-63354-98-5 (e-book)

Wydawnictwo Akademickie Sedno Spółka z o.o.

00-696 Warszawa, ul. J. Pankiewicza 3

[www.wydawnictwosedno.pl](http://www.wydawnictwosedno.pl)

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

03-815 Warszawa, ul. Chodakowska 19/31

[www.swps.pl](http://www.swps.pl)

# Spis treści

## ROZDZIAŁ 1

<b>Postmodernizm jaki jest, każdy widzi</b>	<b>9</b>
---	----------

## ROZDZIAŁ 2

<b>Filmowy postmodernizm – podstawowe problemy</b>	<b>15</b>
--	-----------

2.1. Problem pierwszy: post-modernizm, czyli po-modernie?	15
---	----

2.2. Problem drugi: postmodernizm, czyli co? Od-nowa w kinie	19
---	----

2.3. Problem trzeci: postmodernistyczny, czyli jaki? Opisać niedefiniowalne	23
--	----

2.3.1. Pluralizm, eklektyzm, różnorodność	24
---	----

2.3.2. Intertekstualność (intertekstualna gra)	26
--	----

2.3.3. Mieszanie kultury wysokiej i popularnej; dwukodowość	29
--	----

2.3.4. Pastiche i parodia w sosie nostalgii	32
---	----

2.3.5. Kolaż aluzji i cytatów	35
-------------------------------	----

2.3.6. Neobarokowy(?) nadmiar, czyli niezbędna nadwyżka	39
---	----

2.3.7. Diagnoza: schizofrenia	43
-------------------------------	----

2.4. Problem czwarty: gdzie jest autor? (o ile w ogóle jest!)	47
---	----

2.5. Problem piąty: postmodernistyczna niejednorodność a potrzeba klasyfikacji	51
---	----

## Luc Besson – uśmiechnięta twarz...

2.5.1.	Wyrafinowany pesymizm doprawiony sarkazmem: David Lynch, Peter Greenaway	55
2.5.2.	Barwy współczesnego społeczeństwa: Pedro Almodóvar, Jim Jarmusch, Wong Kar-Wai	56
2.5.3.	Zabawa w kino: Quentin Tarantino, Luc Besson	57

## ROZDZIAŁ 3

### Postmodernizm w filmach Luca Bessona. Przegląd filmografii 60

3.1.	Przyszłość świata kontra przeszłość kina: <i>Ostatnia walka</i> (1982)	60
3.1.1.	Pozaczasowość i deterytorializacja: czas i miejsce akcji	61
3.1.2.	Przyszłość jest milczeniem	71
3.2.	Do metra wstąpił, po drodze mu było: <i>Subway</i> (1985)	79
3.2.1.	Podziemia asfaltowej dżungli i ich mieszkańcy	80
3.2.2.	Mowa – mówienie – gadanina...	85
3.2.3.	Fragmentaryczność jako pomysł na fabularną konstrukcję	91
3.2.4.	Nadmiar, czyli niedopowiedzenie. Pluralizm według Bessona	97
3.3.	Kultowy kicz: <i>Wielki błękit</i> (1988)	100
3.3.1.	Niejednoznaczne relacje <i>à la</i> Besson	101
3.3.2.	Tylko kicz, czyli aż kicz	110
3.3.3.	Obserwowany, obserwowana	116
3.4.	Relatywizm jako zasada filmowego świata: <i>Nikita</i> (1990)	120
3.4.1.	Względność osiągnięta na poziomie formy	120
3.4.2.	Główny bohater epizodu: postać Wiktora Czyściciela	128
3.4.3.	Kobiece i męskie, czyli damsko-męskie	133
3.5.	Epilog <i>Wielkiego błękitu</i> : <i>Atlantis</i> (1991)	141
3.5.1.	Idee stają się rzeczywistością	141
3.5.2.	Symfonia morza	145
3.6.	Samotność gangstera w wielkim mieście, czyli symfonia miejska według Bessona: <i>Leon zawodowiec</i> (1994)	147

3.6.1.	Nowy Jork według Bessona. O wielkomijskiej różnorodności i przełamywaniu stereotypu miejskości	148
3.6.2.	Być sąsiadką płatnego mordercy, czyli o tym, co łączy mieszkańców pewnej nowojorskiej kamienicy	156
3.7.	Science fiction po raz drugi: <i>Piąty element</i> (1997)	163
3.7.1.	Kampowanie rzeczywistości	163
3.7.2.	Science fiction 15 lat później: <i>Piąty element</i> a <i>Ostatnia walka</i>	171
3.8.	Film religijny według Luca Bessona: <i>Joanna d'Arc</i> (1999)	178
3.8.1.	Historia i/a religia	179
3.8.2.	Konwencja filmu religijnego	190
3.8.3.	Objawienia, czyli kicz	198
3.8.4.	Intrygujące średniowiecze	201
3.9.	Anioł Stróż w szpilkach i dobry przestępca: <i>Angel-A</i> (2005)	206
3.9.1.	Piękno z brzydotą i kiczem połączone, czyli nieoczywista tandeta	208
3.9.2.	Delfin w morskiej toni kontra anioł w małej czarnej. O tym, czym różni się kicz <i>Angel-A</i> od kiczu <i>Wielkiego błękitu</i>	215
3.9.3.	Po pierwsze <i>Ostatnia walka</i> , po dziewiąte <i>Angel-A</i> , czyli filmowe podsumowanie	217

## ROZDZIAŁ 4

	<b>Postmodernizm według Luca Bessona, czyli próba syntezy</b>	220
4.1.	Od kiczu do kiczu i z powrotem	225
4.1.1.	Nieznośna radość gromadzenia	228
4.1.2.	Różne smaki kiczu – <i>Wielki błękit</i> , <i>Subway</i> , <i>Piąty element</i>	232
4.1.3.	<i>Joanna d'Arc</i> i <i>Angel-A</i> , czyli dwa oblicza kiczu religijnego	235
4.2.	Agresywni bohaterowie w agresywnym świecie	240
4.2.1.	Twórcze dziecko popkultury	240



## Luc Besson – uśmiechnięta twarz...

4.2.2.	Bohaterowie naznaczeni agresją	243
4.2.3.	Miasto jako arena przemocy	247
4.3.	Niejednoznaczna tożsamość	251
4.3.1.	Wielkomięscy wędrowcy w strumieniu wiecznej teraźniejszości	252
4.3.2.	Tożsamość jako kolaż, czyli zaproszenie do gry	257

## ROZDZIAŁ 5

### ***Postscriptum*, czyli Luc Besson wśród Minimków** 262

5.1.	Pytanie o adresata	263
5.2.	Luc Besson: dziecięcy, niedojrzały, uśmiechnięty	266

### **Bibliografia** 268

### **Filmografia** 280

### **Indeks filmów** 284

# Postmodernizm jaki jest, każdy widzi

*Nigdy tak naprawdę nie zrozumiałem,  
co oznacza słowo „postmodernizm”.  
Jest to rzeczownik prawie obraźliwy,  
bo znajduje zastosowanie w każdej sytuacji.*  
Umberto Eco

Moda na słówko „postmodernizm” właściwie już minęła. Swego czasu było ono jednak traktowane jako magiczny klucz (wytrych?), którym daje się otworzyć każde drzwi lub może nawet łom, przy pomocy którego daje się każde drzwi wyważyć<sup>1</sup>. Pisano o postmodernistycznych książkach i filmach, jak ognia jednak unikając próby opisania samego postmodernizmu jako istotnego zjawiska współczesnej kultury i sztuki. Częściowo to rozumiałe, bowiem antydefinitywna postawa jest fundamentem postmodernistycznej refleksji. Dochodziło jednak do paradoksu, gdy do jednego worka wrzucano bardzo różnych twórców (czasem mimo ich sprzeciwu) i dodawano etykietkę „postmodernizm”, która miała być już wystarczającym uzasadnieniem, rodzajem mrugnięcia okiem do odbiorcy, niewypowiedzianego stwierdzenia „wiadomo, o co chodzi”. Kolejną niedogodnością był fakt, że filozofowie powszechnie uznawani za postmodernistycznych – poza Lyotardem

---

<sup>1</sup> Umberto Eco w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” przyznaje, że sam nie lubi określenia „postmodernizm” właśnie ze względu na jego pojemność (zob.: Mikołajewski 2004: 2).

– sami owego słowa nie lubią i unikają go w swoich rozważaniach. Z czego wynika owo milczenie, lęk przed wypowiedzeniem tego dziwnego określenia na „p”, które jednak przyciąga jak magnes i sprawia, że chce się o nim mówić? „Nie używam słowa »postmodernizm« i innym też nie radzę” – pisze Jan Olszewski w drugim zdaniu eseju poświęconego niczemu innemu, tylko postmodernie właśnie (Olszewski 1993: 8).

W tej książce słowo „postmodernizm” pojawia się już w tytule, ponieważ jestem zdania, że problemy definicyjne nie powinny być przeszkodą dla stosowania pojęcia. Postmodernizm to nie smok o wielu głowach, z których każda ma rysy innego reżysera. Nie trzeba się postmoderny bać, ani też z nią mierzyć. Przyjrzenie się jej (jakiemuś jej obliczu) może być dla samego autora interesującą wyprawą w głąb filmowego świata, ale też w głąb siebie jako widza.

Chcę w tym miejscu jednocześnie wyraźnie podkreślić, że książka nie będzie traktować o postmodernizmie filmowym. Współczesna sytuacja coraz jaskrawiej unaocznia nam, że jeśli już chcemy dzielić sztukę na okresy/epoki/fazy/poetyki, to powinniśmy to robić nie dla sztuki jako całości, ale dla każdej jej dziedziny z osobna. Fazy w rozwoju – dajmy na to – filmu i literatury nie mogą się pokrywać, po pierwsze i przede wszystkim dlatego, że sztuka filmowa liczy sobie jedenaście dekad, a literatura – oględnie mówiąc – znacznie więcej. W niniejszej książce pojawią się oczywiście cytaty z rozważań innych autorów nad różnymi obliczami postmodernizmu, także z opracowań dotyczących postmoderny w innych dziedzinach sztuki. Zawsze jednak będą one dla mnie punktem wyjścia do opisu sytuacji postmodernistycznego kina.

Książka składa się z dwóch części. W pierwszej – wstępnej – krótko charakteryzuję moje spojrzenie na filmowy postmodernizm. Nazwisko samego Bessona – choć oczywiście się pojawia – nie jest w niej kluczowe. Omówione tu cechy i wyznaczniki filmowej postmoderny ilustruję przykładami rozmaitych filmów, czy szerzej – postaw twórczych różnych autorów. Finałem tej części jest próba klasyfikacji filmowego postmodernizmu i wpisanie weń twórczości Luca Bessona.

Drugą część książki stanowi analiza reżyserskiego dorobku Luca Bessona, rodzaj wędrówki przez świat poszczególnych jego obrazów. Rozpaczynam od przeglądu każdego filmu z osobna, by w finale podjąć próbę podsumowania – wyróżnienia zasadniczych cech filmowego postmodernizmu *à la* Luc Besson. Za każdym razem inny jest „klucz” do analizy, dlatego jest to część bardzo różnorodna, pozornie pozbawiona spajającej ją nici. W części tej znajdzie się dziewięć analiz. Pomijam tu aktorsko-animowaną trylogię o Minimkach (*Artur i Minimki* 2006, *Artur i zemsta Maltazara* 2009, *Artur i wojna dwóch światów* 2010), która stanowi – moim zdaniem – rodzaj twórczego *post scriptum* Bessona. Dlatego opiszę ją osobno i nie tak szczegółowo, jak wcześniejsze filmy reżysera<sup>2</sup>.

Chciałabym w tym miejscu wytłumaczyć się ze specyfiki koncepcji i stylu, które tu przyjął. Uznałam bowiem, że praca o postmodernizmie powinna współgrać z przedmiotem, który opisuje. Czytający odnajdą tu na przykład wiele kalek językowych, utartych zwrotów, których użycie językowi puryści mogą uznać za rażące niedopatrzenie. Śpieszę donieść, że są one użyte celowo, stanowią element gry, którą chcę tu podjąć z Czytelnikiem; podobnie zresztą, jak sama struktura i układ książki – odbiegające od rygorów klasycznej monografii naukowej. Takie są przecież postmodernistyczne filmy: żonglerka aluzjami i cytatai, nie mieszcząca się w utartych ramach gatunków.

Pozostaje jeszcze odpowiedź na pytanie, czy rzecz będzie bardziej o filmach Bessona, czy o filmowej postmodernie. Z konieczności – o jednym i drugim. Spróbuję opisać Bessona jako postmodernistę i jego filmy jako postmodernistyczne, nie będzie jednak moim celem dowodzenie postmodernistycznego charakteru każdego filmu z osobna, ale raczej – możliwie drobiazgowo ukazanie, że reżyserska twórczość Luca Bessona lokuje się w obrębie postmodernizmu jako

---

<sup>2</sup> Początkowo zamierzałam w ogóle wyłączyć trylogię o Minimkach z obszaru zainteresowań. Z błędu wyprowadziła mnie prof. Grażyna Stachówna, za co jestem jej ogromnie wdzięczna.

całość. Dlatego w analizach nie pojawią się bezpośrednio odwołania do pierwszej części książki; nie zamierzam na przykład poszukiwać każdej cechy filmowego postmodernizmu w kolejnych obrazach. Poszczególne podrozdziały części analitycznej będą zamkniętymi całościami, a dopiero w finale dokonam uogólnień. Tym samym spróbuję pokazać, jak wygląda postmodernizm według Luca Bessona, bo przecież, jak zauważył Jean-Francois Lyotard: „Artysta, pisarz postmodernistyczny jest w takiej samej sytuacji jak filozof; tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, nie są z zasady we władzy reguł już ustanowionych (...). Reguły te i kategorie są tym, czego dzieło lub tekst poszukuje” (Lyotard 1996(1): 42–43). Każdy artysta odnajduje w końcu własną drogę, własny przepis na „bycie postmodernistą” i w dodatku odnajduje go we własnym dziele. W twórczości postmodernistycznej to dzieło tworzy reguły, a nie – jest tworzone według reguł. Tym większa więc różnorodność tego, co do postmodernizmu należy, czy raczej – w co postmodernizm jest wpisany, co go wyznacza. „Istnieje tysiąc i jeden sposobów na bycie postmodernistą” – pisze Raphaël Bassan (Bassan 1993: 12). Filmowa postmoderna istnieje, nie ma co do tego wątpliwości, jej wersji jest jednak tyle, ilu filmowców-postmodernistów. Moim celem jest przedstawienie Bessona jako jednego z takich reżyserów, a jednocześnie – sportretowanie bessonowskiego oblicza postmodernizmu.

Jedna jeszcze uwaga: interesować mnie tu będzie nie twórca, ale dzieło czy raczej twórca ujawniający się poprzez dzieło. Znaczy to tyle, że rzecz będzie dotyczyć nie Bessona jako osoby, ale Bessona – reżysera dziewięciu filmów. Jest to ten sposób pisania o filmowych obrazach, w którym „sama sylwetka ich »sprawcy« jawi się jedynie pod postacią autora implikowanego, a o jego intencjach, zamysłach i przekonaniach wnioskujemy jedynie z tychże dzieł, a nie spoza tekstu” (Helman 1999(2): 50).

Luc Besson, niesforne dziecko francuskiego kina, to twórca specyficzny, wymykający się jednoznacznym klasyfikacjom. Reżyser, scenarzysta i producent – na każdym polu swojej filmowej działalności

prezentuje odmienne oblicze, zyskując ogromną popularność wśród bardzo różnych odbiorców. „Kiedy półtora roku temu przyjechałem do Francji – to był pierwszy sygnał ograniczeń mojej filmowej kompetencji – wspomina Tadeusz Lubelski swoje wykłady dla francuskich studentów. – Jego nazwisko nic mi nie mówiło, tymczasem w pojęciu młodych Francuzów, moich studentów na przykład – to właśnie on był najsławniejszym reżyserem. Bresson? Nie, o Bressonie nic nie słyszeli. Besson, Luc Besson! Nie widział pan *Le grand bleu*?” (Lubelski 1991(1): 19).

Książka obejmuje wyłącznie tę część reżyserskiej twórczości Luca Bessona, która zamyka się w jedenastu zaledwie projektach<sup>3</sup>. Piszę „zaledwie jedenastu”, choć w pewnym sensie można by mówić o „aż jedenastu”. Besson bowiem już na początku swojej kariery zapowiedział, że zrealizuje tylko dziesięć filmów, a potem w ogóle zerwie z zawodem reżysera.

Jest paru reżyserów, których naprawdę cenię, a którzy zrobili pięć czy sześć świetnych filmów i nadal kręcą, chociaż już nie są dobrzy. Mam ochotę powiedzieć im: „Przestańcie, proszę” – tłumaczy swoją decyzję z rozbijającą szczerością. – To takie naturalne: dorastasz i masz tak wiele do powiedzenia, ale potem pewnego dnia okazuje się, że mówisz po raz kolejny to samo. Uważam, że elegancja wymaga, by w takim momencie powiedzieć: „Już to przecież mówiłem. Do widzenia” (zob.: *Luc Besson interviewed by Richard Jobson*).

Dziś wiadomo już na pewno, że nie dotrzymał słowa; i chyba niewielu to zdziwiło – biorąc pod uwagę typową dla niego twórczą przekorę. W 2010 roku powstał film *Niezwykłe przygody Adeli Blanc-Sec* – połączenie kobiecej wersji Indiany Jonesa z *Parkiem Jurajskim* w scenarii ukochanego miasta Bessona – Paryża, zaś w 2011 roku odbyła się premiera *Lady* – historii birmańskiej opozycjonistki i laureatki Pokojowej Nagrody Nobla, Aung San Suu Kyi. W niniejszej monografii

---

<sup>3</sup> Trylogię o Minimkach traktuję jako jeden projekt.

## Luc Besson – uśmiechnięta twarz...

chcę jednak skoncentrować się na dziesięciofilmowym „projekcie” Luca Bessona. Po lekturze *Niezwykłych przygód...* jestem zdania, że w pierwszych dziesięciu filmach znalazły odbicie wszystkie wyjątkowe cechy stylu Bessona-reżysera i Bessona-postmodernisty. Z kolei *Lady* wydaje się – przynajmniej na razie – wyjątkowym i niejako osobnym projektem Bessona; dalekim od gry z widzem i zabawy konwencją, tak charakterystycznych dla jego dotychczasowej twórczości. Być może kiedyś powstanie ciąg dalszy monografii, ale tylko pod warunkiem, że będę miała coś nowego do powiedzenia. Póki co – by nawiązać do słów Bessona – elegancja wymaga, by w tym momencie powiedzieć „stop”, bo mogłoby się okazać, że po raz kolejny mówię to samo.

# Filmowy postmodernizm – podstawowe problemy

Nim przejdę do części *stricte* dotyczącej filmów Luca Bessona, wskażę pokrótce najważniejsze problemy, na które natknąć się musi każdy autor podejmujący próbę pisania o filmowym postmodernizmie. Padną pierwsze pytania oraz odpowiedzi, które wstępnie nakreślą moje podejście do tego pojęcia.

## 2.1. Problem pierwszy: post-modernizm, czyli po-modernie?

W przypadku pytania o postmodernizm punktem wyjścia musi być zawsze próba ustalenia znaczenia terminu „modernizm”, do którego przedrostek „post-” jest dodany. Zwłaszcza w przypadku filmu już postawienie owego pierwszego kroku okazuje się wyjątkowo kłopotliwe, przede wszystkim dlatego, że trwa spór o to, czy w ogóle istnieje nurt/kierunek/etap, który moglibyśmy określić mianem filmowego modernizmu.

„Nie znalazłem żadnej książki ani publikacji, która by mi wytłumaczyła czy zdefiniowała ten termin [tj. „filmowy modernizm” – przyp. A.D.]. Alarm! (...) Nikt nie umie powiedzieć co to jest kino



modernistyczne” – stwierdza Franco De Peña (De Peña 1998: 13–14), podczas gdy z kolei Ewa Mazierska pisze: „Stosunkowo łatwo jest określić, kiedy i w jakich okolicznościach rozpoczął się w kinie modernizm” (Mazierska 1999: 9). Maureen Turim rzeczowo przedstawia periodyzację historii kina: kino prymitywne (1895–1906), kino wczesno-klasyczne (1906–1925), kino klasyczne (1925–1955), kino modernistyczne (1955–1975) i wreszcie – kino postmodernistyczne (po 1975 roku), choć jednocześnie zaznacza, że „nigdy nie miało sensu upieranie się przy linearności rozwoju zjawiska, którego cała historia przypada na okres modernizmu w innych dziedzinach sztuki” (Turim 2000: 49). Także Frederic Jameson wylicza fazy rozwoju kina. Zdaniem autora historię tego medium należy po pierwsze podzielić na dwa etapy: nieme i dźwiękowe. W każdym z nich występuje faza realizmu i faza modernizmu, ale tylko w kinie dźwiękowym można wyróżnić fazę postmodernizmu (jej początki datuje autor na lata 70.). Pierwszym postmodernistycznym reżyserem (w sensie chronologicznym, a nie przewodnictwa) jest dla Jamesona Brian De Palma<sup>4</sup>.

Kompromisowe rozwiązanie kwestii typu „prawda leży pośrodku” w tym przypadku mija się z celem. Opowiedzenie się po którejś ze stron tego teoretycznego sporu jest absolutnie niezbędne i zasadniczo wpływa na ciąg dalszy wywodu, którego ostatecznym celem są refleksje nad filmowym postmodernizmem. Oto więc moja wstępna odpowiedź: modernizm filmowy jak najbardziej istnieje, można wskazać dzieła, które go reprezentują oraz twórców-modernistów i wobec tego postmodernizm nie jest bynajmniej – jak to opisuje De Peña – dzieckiem „zrodzonym, ale niemającym ani ojca, ani matki (...), wyklonowanym w laboratorium sztucznym tworem kultury” (De Peña 1998: 13).

---

<sup>4</sup> Dodać tu należy, że w ujęciu Jamesona owe fazy w historii kina są ściśle związane z rozwojem społeczeństwa kapitalistycznego. I tak społeczno-ekonomiczną analogią dla fazy realizmu byłby kapitalizm rynkowy, modernizmu – kapitalizm monopolistyczny, a postmodernizmu – późny kapitalizm (zob. m.in. F. Jameson, *Nowe oblicza Tajpej, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*; por. także: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, s. 99–100, M. Giżycki, *Postmodernizm w kinie*, s. 6–7).

Najpełniejszym ucieleśnieniem filmowego modernizmu są w moim odczuciu dzieła z kręgu tak zwanego nowego kina lat 60., z francuską Nową Falą i jej „papieżem” Godardem na czele. Centralną postacią modernistycznego obrazu jest jego reżyser, czyli Autor, sam dla siebie będący tematem (hasło „polityka autorska” André Bazina). Francuska Nowa Fala absolutnie zrewolucjonizowała podejście do filmowego opowiadania oraz sposobu prowadzenia aktorów i budowania świata przedstawionego. Filmowcy demonstrowali swą fascynację kinem; Zaczęto szerzej mówić o zjawisku autotematyzmu w kontekście dzieła filmowego. „Nie sądzę, żeby kino zostało stworzone dla udowadniania czegokolwiek – pisał w 1960 roku François Truffaut. – Nie ufam zresztą fabułom: film jest pewnym etapem w życiu reżysera, refleksem jego zajęć w konkretnym momencie” (Truffaut 2002: 145).

Wobec tak wskazanego modernizmu filmowa postmoderna sytuuje się analogicznie jak postmodernizm w rozważaniach Lyotarda. To **nie** etap, który nastąpił po modernie, wyznaczając jej kres: „Przeciwnie, trzeba powiedzieć, że postmoderna jest już zawarta w modernie” (Lyotard 1996(2): 46); a ponadto: „Stanowi ona [tj. postmoderna – przyp. A.D.] z pewnością część moderny” (Lyotard 1996(1): 40). Chodzi tu nie o „część” w sensie przynależności czasowej, ale raczej – duchowej i mentalnej. Modernizm i postmodernizm duchowo przenikają się i uzupełniają, tłumaczą siebie nawzajem, dlatego jeden bez drugiego nie mógłby istnieć. Tak też filmowy postmodernizm jest niejako przedłużeniem moderny, **wynika** z niej, jest jej dzieckiem, które – choć buntownicze i buńczuczne – nie wypiera się rodzicielki. To dlatego, chociaż da się w kinie wskazać i modernizm i postmodernizm, to jednak nie sposób postawić między nimi jednoznacznej cezury. Obszar filmowego „pogranicza” jest w tym przypadku rozległy. W tym sensie rok 1975 z podziału Maureen Turim należy traktować jako umowny, sygnalizujący wzmożony rozwój nowych tendencji. Sama zresztą autorka jeszcze zanim przedstawiła podział historii kina, stwierdza: „John Cassavetes, Woody Allen i wielu innych reżyserów stworzyło jego (tj. postmodernizmu – przyp. A.D.) podwaliny.

Jeżeli nawet z historycznego punktu widzenia można by zaliczyć ich twórczość do postmodernizmu, to należy sobie uprzytomnić, że trudno byłoby znaleźć w semiotyce konstrukcji fabularnej tych filmów coś szczególnie nowego, odbiegającego od formy modernistycznej” (Turim 2000: 48). Z drugiej strony, jak zauważa choćby Wilkoszewska: „Pewne eksperymenty formalne (...) obecne w dziełach Godarda, Truffaut, Felliniego, Bertolucciego i innych, mieszczą się całkowicie w obrębie moderny, chociaż dzisiaj mogą nasuwać pewne skojarzenia z postmodernizmem” (Wilkoszewska 2000: 211). Jeśli z dzisiejszej perspektywy Godard kojarzy się odbiorcy z Wong Kar-Waiem (Godard z Kar-Waiem, a nie odwrotnie, ponieważ współczesny widz raczej najpierw obejrzy *Upadłe anioły*, a potem dopiero ewentualnie *Do utraty tchu*), to właśnie ze względu na specyficzny związek moderny i postmoderny, w którym nie sposób mówić o typowym następstwie czasowym, gdy „nowe” zastępuje „stare”. Owa ciągłość i naturalne wynikanie sygnalizowane jest zresztą czasami w warstwie nazewnictwa, gdy filmowy postmodernizm określa się mianem „nowej nowej fali” (por. Mazierska 1999: 11).

Gianni Vattimo, sygnalizując przemianę, która jednak nie jest negacją, proponuje używanie pojęcia zaczerpniętego z pism Heideggera – *Verwindung*. Oznacza ono przekroczenie lub przejście do czegoś nowego, ale bez odrzucania starego. Zdaniem autora taki właśnie stosunek ma postmodernizm do moderny: nie chodzi mu bynajmniej o przewyższanie poprzedniczki, która zresztą, jak się zdaje, wcale nie chce się siłować z postmoderną (zob. Vattimo 1996: 183). Płynność przełomu, z jakim mamy tu do czynienia sprawia, że możliwe staje się podjęcie refleksji, w której moderności będą poniekąd prekursorami postmodernizmu. *Czy Baudrillard widział „Zabriskie Point”?* – pyta w tytule swojego eseju Marcin Giżycki. Jest w tym być może pewna doza teoretycznej prowokacji, ale też bezsprzecznie jest film Antonioniego rodzajem filmowego manifestu obaw i diagnoz podobnych do tych, o których pisał Jean Baudrillard – choć oczywiście w *Zabriskie Point* nie padają słowa „symulakrum” czy „hiperrealność”.

„I tu zaryzykuję stwierdzenie, że Antonioni jako filozof jest jednym z prekursorów myśli postmodernistycznej” – podsumowuje Giżycki (Giżycki 2001: 58).

## 2.2. Problem drugi: postmodernizm, czyli co?

### Od-nowa w kinie

Kolejną istotną kwestią jest niemożność ustalenia definicji terminu „postmodernizm”. Jakkolwiek prawdą jest, że każda definicja jest tworem niedoskonałym i częściowym, to jednak jej użyteczność polega na tym, że porządkuje podejście do danego tematu, zarysowuje podstawowe właściwości oraz – co być może najważniejsze – pozwala przyporządkować definiowany obiekt do grupy pojęć podobnych. Neorealizm to filmowa poetyka, a horror – gatunek, podobnie jak melodramat czy komedia. Z postmodernizmem rzecz ma się inaczej. W *Encyklopedii kina* opis terminu „postmodernizm” zaczyna się stwierdzeniem, że to „pojęcie równie popularne, co niejednoznaczne, odnosi się bowiem do wielu zjawisk natury artystycznej, filozoficznej i społecznej, znacząc za każdym razem coś odmiennego” (*Encyklopedia kina*: 759). Jeśli w encyklopedii jakiś termin wyjaśnia nam się jako „pojęcie”, to rzecz jest zapewne godna uwagi i rozważenia, zastanowienia się nad przyczynami owej definicyjnej niemocy. Może jednak warto podjąć próbę doprecyzowania kategorii. Czym zatem jest „postmodernizm” (prócz tego, że niejednoznacznym pojęciem)? Najłatwiej zacząć być może od ustalenia, czym postmoderna **nie jest**.

Analizując problemy związane z definicją terminu, Andrzej Szahaj stwierdza: „postmodernizm nie jest żadną szkołą myślenia czy wyraźnie skryształizowanym obozem ideowym, mającym niekwestionowanego przywódcę i spójną wizję świata” (Szahaj 2003: 45). „Nie jest to kolejny termin opisujący jakiś konkretny styl” – pisze z kolei Frederic Jameson (Jameson 1998: 193). Tak też filmowa postmoderna nie jest poetyką jak – powiedzmy – neorealizm włoski, czy nawet nurtem na kształt

francuskiej Nowej Fali, która miała Godarda jako swego „papieża”. Postmodernistą jest i Greenaway, i Lynch, i Tarantino, i Besson... Żaden z nich nie jest jednak postmodernistą ważniejszym/większym od pozostałych. Żaden nie jest dla filmowej postmoderny przywódcą. Postmodernista zawsze bowiem mówi tylko o sobie i za siebie. Jego dzieła są zapisem własnego spojrzenia na zastaną rzeczywistość, na kondycję współczesnej sztuki filmowej. Sygnalizowałam to już we wstępie stwierdzeniem, że stosowniej być może jest mówić nie o postmodernizmie, ale – postmodernizmach. Wątek ten – być może zasadniczy w spojrzeniu na postmodernę – będzie zresztą powracał w następnych podrozdziałach. Jeśli już miałabym z czymś filmowy postmodernizm porównać, odnieść go do jakiegoś wcześniejszego zjawiska, to wskazałabym na „nowe kino” lat 60. Ta międzynarodowa formacja – jak się to najczęściej określa – charakteryzowała się podobną różnorodnością, w ramach jednakże swoistej spójności. Na czym bowiem polega „podobieństwo” filmów Bertolucciego, Schlöndorffa i Formana z owej dekady? Choć trudno je być może wskazać i wypunktować inaczej, niż w formie ogólników, to jednak **czujemy** ową specyficzną łączność<sup>5</sup>, podobną do tej, jaka zachodzi między filmami Lyncha, Tarantino i Wong Kar-Waia (by wymienić możliwie najbardziej różniących się między sobą filmowców spośród uznawanych za postmodernistycznych).

Postmodernizmu nie można ponadto – w moim rozumieniu – uznać za kategorię periodyzacyjną; a w każdym razie – jeszcze nie teraz. Przywoływany już przeze mnie rok 1975, wskazywany najczęściej jako moment rozpoczęcia się filmowego postmodernizmu, traktować należy jako umowny, z dużą dozą ostrożności, zwłaszcza wobec akceptacji

---

<sup>5</sup> W cytowanej już przeze mnie *Encyklopedii kina*, pod hasłem „nowe kino” oraz „nowofalowe kino” czytamy między innymi, że zaliczano do niego „utwory młodych filmowców, spełniające dwa naraz warunki: nowatorstwo stylistyczne, ale zarazem zaangażowanie społeczne” (s. 684) oraz: „Główne cechy wspólne nowego kina to: tematyka uwzględniająca wzrost znaczenia młodzieży; wprowadzenie nieinscenizowanej rzeczywistości; wzrost znaczenia autora filmowego, połączony z rozluźnieniem dotychczasowych rygorów narracyjnych i gatunkowych” (s. 685).

tezy o wynikaniu postmoderny z moderny. O ile rzeczywiście uznaje się połowę lat 70. za początek zmiany filmowej poetyki na dużą skalę, z postawieniem cezury należy się wstrzymać. Bezsprzecznie lata 80. to już okres filmowego postmodernizmu, a lata 90. – jego szczególnie rozwój. Nie możemy jednak póki co wskazać daty końcowej, jako że postmoderna ciągle trwa (choć być może zmierzcha). Wobec tej niemożności, periodyzacyjne podejście do kategorii postmodernizmu wydaje się tym bardziej nieuzasadnione. Więcej nawet – na razie zupełnie niepotrzebne. Jeśli nawet postmoderna zostanie kiedykolwiek uznana za historyczną „epokę” w rozwoju kina, to zadanie to należy do przyszłości. Postmodernizm może stać się kategorią periodyzacyjną, ale teraz jeszcze nie czas na takie do niego podejście. Mimo jednak takiej mojej ostrożności w mówieniu o postmodernizmie, mam jednocześnie silne przeczucie, że tym właśnie wkrótce się on stanie – kategorią periodyzacyjną, historycznym etapem rozwoju sztuki filmowej. Dlatego absolutnie nie zgadzam się z podejściem, jakie reprezentuje choćby Umberto Eco, pisząc: „Sądzę, iż »postmodernizm« nie jest prądem, który dałoby się opisać w określonych ramach czasowych, jest kategorią duchową lub raczej *Kunstwollen*, sztuką działania. Można by powiedzieć, że każda epoka ma swój postmodernizm, jak każda może mieć własny manieryzm (zadaję sobie nawet pytanie, czy postmodernizm nie jest współczesną nazwą manieryzmu jako kategorii metahistorycznej)” (Eco 2004: 526). Otóż w moim ujęciu – przeciwnie – postmodernizm właśnie **jest** prądem, który **należy** opisywać w określonych ramach czasowych. Tyle tylko, że póki co istnieje zaledwie przeczucie tych ram, wyrażone oględnym „po 1975 roku”.

Po tym krótkim wyjaśnieniu, czym w moim rozumieniu nie jest filmowa postmoderna, pora podjąć próbę ustalenia jakiegoś jej określenia. Punktem wyjścia będą tu dla mnie dwa eseje Johna Bartha: *Literature of Exhaustion* (1967) oraz *Literature of Replenishment* (1979), ponieważ świetnie – już w samych tytułach – sygnalizują zasadniczy problem w definicji (i ocenie) zjawiska. Byłby więc postmodernistyczny film reprezentantem – analogicznie – kina wyczerpania czy kina odnowy?

W swoim wcześniejszym eseju postmodernistyczne wyczerpanie opisuje Barth zwłaszcza jako niemożność stworzenia czegoś nowego. Kategorie nowości i oryginalności są już całkowicie nieadekwatne, ponieważ – najogólniej mówiąc – wszystko już było; wyczerpały się motywy i formy. Barth jako swoistą alegorię takiego stanu rzeczy wskazuje Pierre'a Menarda – bohatera jednego z opowiadań Borgesa. Menard napisał „od nowa” *Don Kichota*. Esej Johna Bartha napisany jest w tonie pesymizmu, nostalgii za minionymi czasami wielkiej i oryginalnej literatury. W angielskim zresztą *exhaustion* to nie tylko „wyczerpanie” w sensie „opróżnienia”, ale także „ogromnego zmęczenia”. Współczesna sztuka jest sama sobą znużona i świadoma własnej niemocy – obwieścił Barth w 1967 roku. Zmienił – a przynajmniej złagodził – swoją opinię ponad dekadę później. W eseju *Literature of Replenishment* postmodernizm opisany jest jako czas odnowy, czy ponownego nasycenia/napełnienia. Być może wszystko już było, ale zamiast załamywać ręce nad niemożnością powiedzenia nowego, postmodernista powinien raczej próbować odnawiać dawne formuły i motywy; owa niemożność powiedzenia czegoś nowego nie musi bowiem oznaczać absolutnego przekreślenia twórczej oryginalności.

Moje spojrzenie na postmodernistyczne kino zdecydowanie bliższe jest formule odnowy niż wyczerpania. Z jedną wszakże zasadniczą uwagą: odnowa nie oznacza tu próby „poprawienia starego”, bowiem filmowy postmodernizm nie dąży do negacji i krytyki tego, co w kinie było przed nim. Postmoderniści biorą stare formuły (np. gatunki) i napełniają je raz jeszcze – nowymi treściami, kolorami, atmosferą. Jako filmowi „odnowiciele” są oczywiście świadomi swoich ograniczeń i często się z nich naśmiewają. Stąd ironia to podstawowa kategoria postmodernistycznej estetyki. Postmoderniści stawiają stare pytania i opowiadają stare historie, ale w nowy sposób (często całkowicie sprzeczny z naszymi odbiorczymi przyzwyczajeniami), prowokując tym samym odbiorcę do stałej weryfikacji tego, co podobno oczywiste. Gdy zaczynamy oglądać *Happy Together* (1997) Kar-Waia spodziewamy się historii, w której – w imię tolerancji (rzekomej?) – homoseksualna para

pokazana zostanie jako pogodna i zgodna. Tymczasem otrzymujemy właściwie melodramat małżeński, tyle że tu para głównych bohaterów jest tej samej płci. Tak też w *Leonie zawodowcu* Bessona nie dostajemy bynajmniej – wbrew temu, czego się od pewnego momentu spodziewamy – odkurzonej wersji *Lolity*. Postmodernistyczna odnowa nie jest przewidywalna i nachalna. Dlatego czasem owocuje jedynie (a może aż) wywołaniem u widza wrażenia, że „to było do czegoś podobne”, że „gdzieś już to widział” – choć przecież nie dokładnie **to samo**.

Jak kino lat 60. określono po prostu jako „nowe”, tak kino postmodernistyczne jest formacją odnowy. Ta od-nowa polega także na tym, że wcześniejsze filmowe dokonania (nie tylko modernistyczne) przeglądane są raz jeszcze (od nowa) i wykorzystywane, przekształcane – często w bardzo przewrotny sposób.

### 2.3. Problem trzeci: postmodernistyczny, czyli jaki? Opisać niedefiniowalne

Problemy z definicją kina postmodernistycznego wynikają zwłaszcza z ogromnej różnorodności zjawiska. Jak zaznaczałam już w poprzednim podrozdziale, bynajmniej nie po raz pierwszy w historii filmu mamy do czynienia z takim zespoleniem bardzo różnych cech i twórców w ramach jednej formacji – ostatecznie jednak swoiście spójnej i rozpoznawalnej. Lyotard pisał, że postmodernizm to przede wszystkim specyficzny stan ducha, nic dziwnego więc, iż także filmową postmoderną i jej spójność częściej raczej się „odczuwa”, niż „rozumie” (*stricte* racjonalne do niej podejście rozbija się o mur owej różnorodności, która charakteryzuje ją przede wszystkim).

Jak pisałam już wcześniej, postmodernizm to dla mnie „od-nowa w kinie” – międzynarodowa formacja, której początki przypadają na drugą połowę lat 70., rozwój – na lata 80., apogeum zaś – na ostatnią dekadę XX wieku. Tym, co należy zrobić, by najpełniej scharakteryzować filmowy postmodernizm, jest wyliczenie jego podstawowych



cech, wyznaczników. W tym podrozdziale przedstawię taką właśnie listę. Zasadnicza jednak uwaga wstępna: nie każdy film posiadający daną cechę jest postmodernistyczny; i z drugiej strony: nie każdy postmodernistyczny film posiada pełen pakiet przedstawionych tu wyznaczników, a jednocześnie nie można powiedzieć niczego w rodzaju: „film powinien spełniać co najmniej X z tych cech, by mógł być uznany za postmodernistyczny”. Przedstawiona tu przeze mnie lista nie jest zamknięta, ani też nie stanowi przepisu/instrukcji „jak zrobić film postmodernistyczny” tym bardziej, że przecież „artysta i badacz pracują bez reguł, i – by ustanowić reguły tego, **co zostanie wykonane**. (...) Postmodernę trzeba by rozumieć wedle paradoksu przyszłości (post) uprzedniej (modo)” (Lyotard 1996(1): 43).

Za najważniejsze wyznaczniki (czy grupy wyznaczników) filmu postmodernistycznego uważam:

### 2.3.1. Pluralizm, eklektyzm, różnorodność

Różnorodność dotyczy rozmaitych aspektów postmodernistycznych utworów: od tematyki, poprzez konwencję, aż po styl wypowiedzi. Istotny jest fakt, że pluralizm widoczny jest tu zarówno w grupie utworów, jak i w pojedynczym dziele. Z bardzo różnych elementów postmodernista tworzy nową jakość – niczym mozaikę z kolorowych szkielek. Co istotne – z założenia nie istnieją już tematy/style/konwencje, których nie dałoby się połączyć. Znaki różnych pierwotnie „języków” składają się na postmodernistyczny kod, za pomocą którego opowiada się o współczesnym świecie – tak przecież naznaczonym różnorodnością właśnie. Postmodernistyczny pluralizm wymieniony tu przeze mnie jako pierwszy z wyznaczników jest jednocześnie najtrudniejszy bodaj do opisanania. Różnorodność jest tym, co zwłaszcza postmodernę cechuje, jest więc nadrzędna – także w tym sensie, że realizowana w ramach innych postmodernistycznych cech: intertekstualności, dwukodowości, upadku metanarracji... Dlatego zaledwie ją w tym miejscu sygnalizuję, bez podawania przykładów. Wszystkie

bodaj przykłady, które pojawią się w dalszej części tego podrozdziału, będą bowiem także świadectwem różnych realizacji postmodernistycznego pluralizmu.

Jak pisze Wilkoszewska: „pluralistyczna wizja świata ma w postmodernizmie optymistyczny charakter” (Wilkoszewska 2000: 146). Pokazywana w filmach postmodernistycznych różnorodność bywa znakiem chaosu i destrukcji – rozpadu współczesnego świata (choćby u Lyncha), częściej jednak służy ukazaniu, że interesujące i godne uwagi jest bodaj wszystko. Jest wreszcie ów pluralizm znakiem – czasem ironicznym – możliwości swobodnego wyboru, jaki wywalczyła sobie jednostka we współczesnym świecie. Jak zauważa Mickey Knox – bohater *Urodzonych morderców* (1994) Olivera Stone’a – „Żyjemy w latach 90. Człowiek musi mieć jakiś wybór, musi mieć różnorodność”. Ta zasada obejmuje nie tylko ostatnią dekadę XX wieku, ale jest w ogóle dobrym podsumowaniem naczelnej cechy filmowego postmodernizmu.

Pluralizm nie jest oczywiście wynalazkiem postmoderny, to właśnie ona jednak nadała mu nowy, szczególny wymiar. Postmodernistyczna różnorodność oznacza nie tyle, że coś może być albo takie, albo takie, ale raczej – że to coś jest i takie, i takie jednocześnie. Świetnie opisała to Wilkoszewska: „[pluralizm moderny] to wielość ujęć, z których każde ma jednak całościowy i koherentny charakter. Postmodernizm natomiast traktuje wielość jako rozbicie wszelkich całości. Gdy twierdzimy, że istnieje wiele różnych religii: judaizm, buddyzm, chrześcijaństwo, islam, to jesteśmy na gruncie pluralizmu modernistycznego. Gdy dopuszczamy, by wiara przejawiała się jednocześnie (interferencjalnie) w przyjmowaniu komunii świętej, modłach do Allacha, unikaniu wieprzowiny i wina – wkraczamy wówczas w pluralizm postmodernistyczny” (Wilkoszewska 2000: 18). Pluralizm postmoderny każe nam widzieć różnorodność w samych rzeczach, bardziej niż różnice między wieloma przedmiotami. To dlatego wśród postaci postmodernistycznych filmów szczególnie wielu będzie bohaterów dobrych–złych, ładnych–brzydkich, o nieznanym pochodzeniu i trudnym do określenia wieku. To dlatego Luc Besson wybiera do roli

Leeloo (*Piąty element*) piękną Millę Jovovich, oszpeca ją niefortunną fryzurą i celowo eksponuje jej chude, blade ciało, by jednocześnie przekonywać widza, że to „największy skarb ludzkości. Ideal”. W dodatku poznajemy bohaterkę nie jako kobietę, ale raczej – dziecko, gaworzące w niezrozumiałym dla dorosłych (tu: Ziemiaków) języku.

Pluralizm w postmodernizmie oznacza także wzniesienie się ponad podziały i dyskusje dotyczące oceny wartości poszczególnych zjawisk. Łączy się tu wypowiedzi, pojęcia, elementy z zakresu różnych estetyk, światopoglądów, myśli filozoficznych po to właśnie, by pokazać, że wszystko jest obecnie na tym samym poziomie ważności (a może nieważności właśnie?). Świetnie opisuje ten stan rzeczy John Barth: „Idealna powieść postmodernistyczna wzniesie się ponad spory między realizmem a irrealizmem, formalizmem a zawartością treściową, literaturą czystą a zaangażowaną, koterią literacką a literaturą brukową” (Barth 1982: 272). Tak też na polu filmu postmodernistyczni twórcy nie podejmują dyskusji, która miałaby doprowadzić do stworzenia nowych podziałów czy kategorii, ponad dawnymi rozróżnieniami na konwencje/gatunki/poetyki. Rzecz idzie raczej w stronę pokazania różnorodności jako przeciwwagi, alternatywy wobec starych podziałów. Wilkoszewska, opisując twórczość Petera Greenawaya, tak to podsumowuje: „Jest tak, że twórczość ta, niczym fala, zmywa wszelkie podziały gatunkowe jako nieadekwatne i sama wymyka się jakiegokolwiek zakwalifikowaniu, a dzieje się to nie poprzez wymieszanie gatunków w jednym dziele, ale poprzez rozsądzenie samych pojęć gatunkowości i kategoryzacji” (Wilkoszewska 2000: 219).

### 2.3.2. Intertekstualność (intertekstualna gra)

Kolejny z wyznaczników filmowego postmodernizmu wyraźnie wynika z pierwszego, a z nim z kolei – jak się za chwilę okaże – związanych będzie szereg następnych. Jak widać, tworzona tu przeze mnie lista to raczej łańcuszek, w którym każde następne ogniwo zespolone jest z poprzednim.

Ryszard Nycz proponuje następującą definicję intertekstualności: „kategoria obejmująca ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architektów« (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego” (Nycz 2000: 83). Kategoria intertekstualności nie narodziła się wraz z postmodernizmem, rozmaite formy nawiązań do innych tekstów pojawiały się już wcześniej, to właśnie postmoderna jednak uczyniła z niej jakość tak istotną. Punktem wyjścia do zrozumienia roli i specyfiki postmodernistycznej intertekstualności jest z pewnością poczucie wyczerpania skupione wokół hasła „wszystko już było”. Współczesnemu twórcy nie pozostaje więc już nic oprócz możliwości nawiązywania, odwoływania się do tego, co zostało stworzone. „O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej »kocham cię rozpaczliwie«, ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala” – pisze Umberto Eco. – „Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: »Jak powiedziała by Liala, kocham cię rozpaczliwie«. W tym miejscu uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziała by jednak ukochanej to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności. Jeśli kobieta zgodzi się na tę grę, będzie to dla niej mimo wszystko wyznanie miłości” (Eco 2004: 526–527). W owej refleksji zawarł autor co najmniej dwie niezwykle istotne cechy intertekstualności. Po pierwsze: do jej realizacji niezbędna jest świadomość autora wypowiedzi, że nawiązuje, czyni aluzję do jakiegoś innego tekstu. Jest to uwaga niezwykle istotna. Postmodernista jest świadomy, że w pewnym sensie bez przerwy powiela to, co już było i nie ukrywa tego przed odbiorcą. Po drugie zaś: aby intertekstualna gra została dopełniona, niezbędna jest także świadomość widza. Jeśli nie będzie on ową „nader wykształconą kobietą”, o której pisze Eco (w tym porównaniu oczywiście nie o płeć bynajmniej mi idzie), zachody twórcy okażą się daremne i bezsensowne.

Intertekstualne odniesienia nie są zaś dla postmodernisty „sztuką dla sztuki”; one domagają się dostrzeżenia przez odbiorcę.

Z drugiej strony, co oczywiste, nie zawsze twórca i odbiorca wyznaczają oraz odczytują te aluzje tak samo. Owa właściwość nie stoi bynajmniej w sprzeczności z tym, co napisałam wcześniej. Obie strony muszą mieć świadomość intertekstualnej gry, jej wynik nie musi być jednak identyczny w każdej rozgrywce. Być może nawet w danym filmie odbiorca dostrzeże więcej odniesień, niż sam reżyser zawarł świadomie. Jest to zresztą zgodne z podziałem przedstawionym przez Ryszarda Nycza. Autor wyróżnia dwa typy intertekstualności: właściwą i fakultatywną (wtórną). Pierwsza wyznaczona jest przez „ogół kontekstów infekowanych bezpośrednio z ich wykładników tekstowych” (Nycz 2000: 85); w zakres drugiej zaś wchodzi „inne związki uwzględniane w lekturze, nieposiadające określonych wykładników tekstowych, lecz niekiedy wywierające nie mniejszy wpływ na wyczytywane znaczenia utworu” (Nycz 2000: 86). W postmodernistycznej intertekstualności nie chodzi o to, by wizja twórcy pokrywała się z odczytaniem odbiorcy. Taka jednakowość jest zresztą właściwie niemożliwa, czego postmodernista także jest świadomy.

Baudrillard pisze o nowoczesnym narcyzmie artysty i sztuki; to narcyzm autoodniesienia (czy samoodniesienia). Współczesny narcyz zdaje sobie jednak sprawę z własnej przypadłości, więcej nawet – potrafi z niej zakpić (por. Baudrillard 1996: 206). To dlatego intertekstualność postmodernistyczna nie zawsze ma tonację serio (czy nawet: najczęściej takiej właśnie tonacji nie ma). Twórca, sięgając po znane tematy, wątki, poetyki czy konwencje, wykorzystuje je w nowy sposób – nierzadko stojący w jawnej sprzeczności z pierwotnym ujęciem. Ironiczny narcyzm to choćby przypadek Greenawaya, który stale cytuje sam siebie, czyni aluzje do innych swoich obrazów, ale nie robi tego, by samego siebie chwalić. Przeciwnie – konsekwentnie uświadamia nam, jak bardzo ograniczone są jego twórcze możliwości i że nie da się nie powiełać – zarówno innych, jak i siebie. Podobnie w filmach Tarantino, w których ciągle odnajdujemy te same postacie – jakby na

znak tego, że reżyser w gruncie rzeczy opowiada nam cały czas tę samą historię, że właściwie tylko tę jedną historię i ograniczoną liczbę bohaterów (a w każdym razie nazwisk) był w stanie wymyślić<sup>6</sup>.

Podstawowe techniki intertekstualne to: pastisz, „konstruktywna parodia”, stylizacja, kolaż oraz cytaty<sup>7</sup> (zob. Nycz 2000: 192–193). W odniesieniu do filmowej intertekstualności warto już w tym miejscu uczynić dodatkową uwagę: owe techniki mogą być „pobierane” zarówno z kręgów kultury (i sztuki) wysokiej, jak i popularnej (masowej). Wracamy tu do postulatu wzniesienia się ponad wszelkie spory i podziały, typowego dla postmodernistycznego pluralizmu. Jak nie ma „gorszych” i „lepszych” światopoglądów, czy poetyk, tak nie ma też sztuki wysokiej w rozumieniu „wartościowszej od popularnej”.

### 2.3.3. Mieszanie kultury wysokiej i popularnej; dwukodowość

W postmodernistycznej twórczości podział na kulturę wysoką i masową w ogóle traci rację bytu, bo skoro w ramach jednego utworu spotykają się elementy z obu tych kręgów, to czy utwór ów przynależy do kultury wysokiej, czy popularnej? Odpowiedź na to pytanie jest bardzo trudna, co ważniejsze jednak – jest ona całkowicie niepotrzebna. Postmodernizm podważa bowiem znaczenie i funkcjonalność tego rodzaju podziału. „Para butów jest warta Szekspira” – podsumowuje to w tytule swojego eseju Alain Finkelkraut. Tym samym zniesiona zostaje opozycja elitarne–egalitarne. Wszystko jest dla wszystkich. Masy mają prawo czytać Szekspira i „tłumaczyć” go na własny język, a elity

---

<sup>6</sup> Na przykład: Vega to nazwisko Vincenta (John Travolta) z *Pulp Fiction*, ale także Vica (Michael Madsen) – bohatera *Wściekłych psów*; Marcellus jest przełożonym Vincenta i Julesa (*Pulp Fiction*) oraz postacią z *Wściekłych psów* (wprawdzie w tym drugim filmie nie pojawia się na ekranie, ale jest bohaterem rozmów).

<sup>7</sup> Nycz zwraca uwagę zwłaszcza na „cytat z rzeczywistości” (czyli na przykład fragment prasowego *news*), jednak w odniesieniu do filmu takie zawężenie wydaje mi się całkowicie nieuzasadnione.

*Dalsza część książki dostępna w wersji  
pełnej.*

