

Dorota CHABRAJSKA

RZEMIOSŁO CZY SZTUKA? Bronisław Wildstein o kinie epoki postmodernizmu

Książka *Śmieszna dwuznaczność świata, który zwariował*¹ obejmuje wybór publicystki kulturalnej Bronisława Wildsteina z ostatnich dwudziestu lat (choć znajdziemy w niej na przykład również esej poświęcony *Dantonowi* Andrzeja Wajdy, napisany w roku 1983). Określenie „publicystyka kulturalna”, widniejące w podtytule książki, może jednak być mylące; jego źródłem jest bowiem nie tyle przynależność tekstów do określonego gatunku literackiego, ile fakt, że eseje oryginalnie ukazywały się w różnego rodzaju periodykach kulturalnych (przede wszystkim w „Znaku” i w „Nowym Państwie”) i że są to teksty najczęściej kilku- bądź kilkunastostronicowe, a zatem można odczuwać pewien opór przed nazwaniem ich artykułami. Po przeczytaniu książki opór ten jednak wydaje się nieuzasadniony: mimo że teksty te nie zostały napisane z myślą, że w przyszłości stworzą jednolitą, spójną publikację, w książce zawarto szereg logicznie łączących się analitycznych esejów, stanowiących kolejne „cegiełki” w refleksji autora nad drogami rozwoju współczesnej kultury. Nie jest to zatem wybór prostej „publicystyki kulturalnej”, a raczej pewna monografia, której autor sięga zresztą do filozoficznych źródeł i tra-

dycji kultury europejskiej, do tych jej cech, które odróżniają ją na przykład od kultury Dalekiego Wschodu czy od kultur plemiennych, by ukazać jej dzisiejsze meandry i nazwać drogi, którymi podążają jej twórcy, być może nawet nie zawsze świadomi kierunku, jaki obierają.

Poszczególne eseje zgrupowano tematycznie, tak aby utworzyły trzy części: pierwsza, zatytułowana „Dziesiąta muza”, zawiera teksty poświęcone analizie najpopularniejszych filmów z ostatnich dziesięcioleci; druga, „Drugie dno”, to pewien zamysł teoretycznej interpretacji kierunków, jakie obiera dziś działalność artystyczna (ujawniający się przede wszystkim w najbardziej zaawansowanym teoretycznie artykule *Artyści przeciw społeczeństwu otwartemu* – zob. s. 140-176); trzecia zaś, „Piąta klepka”, grupuje eseje na temat rozmaitych zjawisk w kulturze, zainspirowane doświadczeniami autora: jego obserwacjami, podróżami, uczestnictwem w różnego rodzaju wydarzeniach.

We wszystkich częściach książki powracają jednak – rzecz można: niemal kompulsywnie – nawiązania i odniesienia do filmów, i to nawet wówczas, gdy film nie stanowi zasadniczego tematu refleksji, jak gdyby to właśnie film był dla Wildsteina najlepszym zwierciadłem kultury, medium, które w najbardziej wyraźny sposób ukazuje jej zakorzenienie (a czasami wykorzenienie) i przemiany, którym ulega, drogę jej powolnej, lecz zdecydowanej ewolucji.

¹ Bronisław Wildstein, *Śmieszna dwuznaczność świata, który zwariował. Wybór publicystyki kulturalnej*, Fronda, Warszawa 2009, ss. 280.

ŚWIAT STRASZNY, ALE STRASZNIE ZABAWNY

Ewolucja, którą śledzi w swoich esejach Wildstein, to przede wszystkim postępujące oddawanie pola przez kulturę wysoką tendencjom postmodernistycznym. Te zaś sięgają przede wszystkim do kultury masowej, do pulp fiction, kulturowej papki w dosłownym sensie (w języku teoretycznym określanej jako intertekstualność) i posługują się jej najniższymi formami: kiczem i nakładającymi się na siebie ciągami nieprawdopodobieństw, wywierającymi nieodparte wrażenie śmieszności. Konsekwentne stosowanie tych narzędzi pozwala zakwestionować wszelkie konwencje kulturowe, konwencje percepcji, podobnie jak konwencje moralne czy estetyczne, włącznie z naruszeniem podstawowego wyznacznika ludzkiego istnienia, którym jest płciowość: nieprzypadkowo obok gangsterów, morderców i psychopatów świat sztuki filmowej określanej jako postmodernistyczna zaludniają transwestyci. Nie należy przy tym sądzić, że taki, a nie inny dobór postaci pociąga za sobą jakąś próbę moralnej kwalifikacji przedstawianej rzeczywistości filmowej, czy to zamierzoną przez twórcę, czy to sprowokowaną u widza. Jest wręcz odwrotnie – rozmazanie wszelkich podziałów i swoisty gatunkowy, estetyczny i moralny amorfizm wskazują na świat pogrążony w chaosie, będący przeciwieństwem normy cywilizacyjnej, świat, w którym przemoc i zbrodnia są normą: „Zabójstwo jest sposobem rozwiązywania problemów, a wejście do pierwszego lepszego sklepiku grozi wpadnięciem w łapy sadystów” (s. 21). W świecie tym nie ma już żadnego tabu, ale za to wszystko jest w nim śmieszne: śmierć, cierpienie, okrucieństwo, upokorzenie, przemoc. O efekcie tym w dużym stopniu decyduje ów sposób prowadzenia narracji, maksymalnie wykorzystującej możliwości, które kreuje przypadek.

Z jednej strony wywołuje on iluzję realizmu, ale zarazem prowadzi do powstawania konsekwentnych ciągów nakładających się na siebie nieprawdopodobieństw. W efekcie otrzymujemy groteskę, przy czym groteskowa okazuje się nie tylko rzeczywistość przedstawiana, groteskowi są też bohaterowie filmów: owi gangsterzy, mordercy, maniacy i transwestyci są w swoich pragnieniach, cierpieniach, ambicjach, porażkach i usiłowaniach przedmiotem kpiny. Mówią tekstami kultury masowej, uosabiają jej stereotypy, a zarazem ich dialog nie ma celu poza samym sobą (por. s. 77), nie jest rozmową, lecz bełkotem słów i obrazów, gadaniem często przekształcającym się w absurdalne, bezsensowne monologi: „Bohaterowie są zamknięci w swoich monadach, autystycznych światach monologów czy dialogów” (s. 81n.). Tej banalizacji postaci i światów towarzyszy unieważnienie czasu, co sprawia, że film postmodernistyczny sam wydaje się pozbawioną okien monadą, w której zło może być ujmujące (por. s. 47), a zabijanie stawać się zabawą dla widza (por. s. 70). Dodatkowym źródłem tych niezwykłych możliwości filmu postmodernistycznego jest przełamanie kolejnej „konwencji” – racjonalności. Postacie filmowe nie dokonują wyborów między ustruktrowanymi modelami działania: wszechobecny przypadek wyklucza tu możliwość racjonalnego podejmowania decyzji, wręcz jakiegokolwiek decydowania o biegu zdarzeń. Do głosu dochodzi co najwyżej determinizm dziedzictwa lub środowiska. Kategoria winy nie funkcjonuje, co otwiera również pewne możliwości estetyczne: pozwala zmierzać ku widowisku bez granic.

Szkicując ów obraz kultury postmodernistycznej, Wildstein często odwołuje się do filmów sztandarowych twórców jej świata: Davida Lyncha, Quentina Tarantino czy Pedro Almodóvara, chociaż w podobnych kontekstach przywołuje rów-

niez *Milczenie owiec* (1991) Jonathana Demme'a i *Urodzonych morderców* (1994) Olivera Stone'a, którym poświęca odrębne eseje. Zasadnicza metafora leżąca u podłoża obrazów otwarcie postmodernistycznych to od strony estetycznej „zderzenie najostrzejszego brutalizmu z osadzoną w kulturowym kontekście liryczną frazą” (s. 14). Twórcy posługują się zaczerpniętym z tradycji tworzywem i równocześnie ośmieszają i „dekonstruują” zakorzeniony w niej przekaz. Widz, który przyzwyczaił się do świata tych filmów, może nawet doświadczać wzruszenia, oglądając pewne sceny, chociaż nigdy nie może mieć pewności, czy jego reakcja nie jest efektem gry, którą podejmuje z nim twórca, czy też – mówiąc językiem tradycji – efektem manipulacji, jaką twórca wobec niego zastosował (por. s. 25). Ujawnia się w tym miejscu najbardziej znacząca – zdaniem Wildsteina – cecha sztuki postmodernistycznej, a mianowicie jej „esencjonalna nieprzejrzystość”; wskutek wymienionych zabiegów: ironii, kpiny, żywiołu gry, podważone zostaje „wyższe znaczeniowe piętro artystycznego przekazu” (s. 24). Świat filmu postmodernistycznego okazuje się poznawczo niedosięgalny, chociaż z drugiej strony cechuje go „nieznośna lekkość percepcji”. Jest to świat „kultury samobójczo świadomej siebie” (s. 37), świat „straszny, ale zarazem strasznie zabawny” (s. 23).

ŚWIAT PIĘKNY

Inny, zaskakujący wymiar świata filmu postmodernistycznego odsłania się, zdaniem Wildsteina, w *Caravaggiu* (1986) Dereka Jarmana. Na podstawie analizy tego filmu zawartej w poświęconym mu odrębnym eseju można sądzić, iż rzeczywistością, którą dostrzega w nim Wildstein, jest przede wszystkim piękno – piękno wielopłaszczyznowe, ujawniające się

tak w estetycznej stronie realizacji filmu, jak i w warstwie jego przekazu. Realizując zamiar przedstawienia życia malarza poprzez jego sztukę, reżyser sam przyjął poetykę malarską, wręcz poetykę Caravaggia. „Sztuka jest pięknem” (s. 49) – pisze Wildstein. Ukazywane w kolejnych kadrach filmu przedmioty, brzydkie bądź pospolite, zostają tak zainscenizowane przez twórcę, jakby rzeczywiście zostały namalowane przez Caravaggia i dzięki „jego spojrzeniu” stają się piękne. Ponieważ akcja filmu rozgrywa się niejako na dwóch poziomach, stylistyka Caravaggia osiąga również przedmiotów świata współczesnego, takich jak motocykl czy wnętrze garażu: „Te obiekty, nieznane i obce malarzowi sprzed lat czterystu, [...] w sposób absolutnie spójny mogą się mieścić w malarskim świecie Caravaggia. W tym wypadku poetyka malarska nie jest historycznym rekwizytem, ale sposobem postrzegania i przeżywania świata” (s. 49). Ostentacyjnie mieszając elementy różnych epok i wprowadzając ów ikonograficzny nieporządek (przywdzianie przez postać kostiumu jest zarazem jej podporządkowaniem się konwencji, przyjęciem reguł gry świata pozoru i hipokryzji), Jarman wpisuje się jednocześnie w poetykę postmodernizmu, lecz prowadzona przez niego narracja ma swój własny, niekonwencjonalny charakter: twórca naśladuje realizm Caravaggia, polegający na ukazywaniu zmysłowości świata, na wprowadzeniu weń świętości i transcendencji właśnie poprzez zmysłowy konkret, poprzez „agresywne wręcz w swojej fizyczności i materialności ciało człowieka” (s. 52). Od Caravaggia zapożycza Jarman sposób wykorzystywania światła, dzięki któremu ujawnia się piękno: „W filmie Jarmana piękne jest każde nieomal ciało, piękna potrafi być dłoń z brudnymi paznokciami, uśmiech odsłaniający popsute zęby, nieładna twarz, motocykl czy niszczący mur. Piękne dzięki ujęciu, światłu, a więc czemuś wobec

siebie zewnętrznemu; dzięki uczestnictwu w sferze, która potrafi nadać piękno każdej rzeczy. Sferze, w której dobro, prawda i piękno stają się jednym” (s. 53). Inaczej niż w innych analizowanych przez Wildsteina filmach, w *Caravaggiu* tekst jest dopełnieniem obrazu i ważnym elementem filmu, służy zderzeniu „skrajnej fizyczności i zmysłowości świata, w jakich dopiero przejawia się transcendentne piękno, czy może przez które prześwieca ów wymiar” (s. 55). W filmie Jarmana dostrzega Wildstein również wyjątkowy, inny niż w pozostałych obrazach postmodernistycznych, sposób ukazywania erotyzmu. Podczas gdy w filmach „świata strasznego, ale zarazem strasznie śmiesznego” erotyzm właściwie nie dochodzi do głosu, a cielesność sprowadza się do epatowania fizycznością, okrucieństwem i przemocą, u Jarmana erotyzm od strony estetycznej ewokuje piękno, a w sensie metafizycznym pozostaje ogarniającą świat siłą sprawczą: jest jego motorem w sensie filozofii greckiej. Jarman okazuje się zarazem reżyserem, malarzem i filozofem. Tak jak dla Caravaggia, „świat dla niego to zachwyty” (s. 58).

ŚWIAT TĘSKNOTY

Kino doby postmodernizmu, tak w sztandarowych dziełach tego gatunku (jeśli w przypadku postmodernizmu można w ogóle mówić o gatunku), jak i w obrazach, które realizując inne gatunki, czerpią z poetyki postmodernizmu w dobie jego wyraźnej dominacji w kulturze, jest kinem tęsknoty. Wildstein pisze o tym w esejach poświęconych kinu drogi, które, jego zdaniem, wyrasta z tradycji klasycznego westernu. Przywołuje opinię André Bazina, że to właśnie western najpełniej ucieleśnia istotę kina, której zasadę stanowi człowiek w przestrzeni (por. s. 30). Zasadę tę realizuje dziś właśnie kino drogi.

Bohater westernu podążał za dwoma sprzecznymi tęsknotami: za jednoczesnym pragnieniem ładu i nieograniczonej wolności. Znużony cywilizacją, lecz wierny jej zasadom, torował drogę dla zbiorowości, tożsamej z przestrzenią uporządkowaną, której nie chciał być elementem. Obliczami jego wolności były samotność, poczucie jedności z królestwem natury i niezaspokojenie. Western jako gatunek się wyczerpał, oparty był bowiem na istnieniu odrzuconego dziś aksjologicznego przekonania o jednoznaczności dobra i zła, ale jego elementy nieustannie powracają choćby w obrazach takich, jak *Tańczący z wilkami* (1990) Kevina Costnera czy w postmodernistycznych filmach drogi. I tak *Urodzeni mordercy*, *Gwałt Virginie Despentes* (2000) czy *Nieodwracalne* (2002) Gaspara Noego to filmy, które również obrazują ucieczkę od cywilizacji, podanie jej w wątpliwość poprzez zakwestionowanie porządku świata i odrzucenie jego racjonalności. Przeciwwstawiają jej „doznania momentalne; pragnienie ekstazy i odrzucenie pragmatyzmu” (s. 62). Ich bohaterowie kwestionują moralny porządek świata, a ich czyny w jakimś sensie nie podlegają wartościowaniu, ponieważ wybrali inny tryb życia, a zatem usytuowali się poza moralnością ustabilizowanego społeczeństwa i odrzucili jego wartości i porządek. Swoją jedność ze światem odkrywają poprzez bunt, próbując uchwycić wolność absolutną, a drogami do tego celu są dziki pęd, niebezpieczeństwo, nieokiełznana seksualność i – co charakterystyczne dla filmów najnowszych – przemoc. Wybierając wolność absolutną, skazują się jednocześnie na zagładę – ostatecznym ograniczeniem wolności okazuje się bowiem samo życie. Paradoksalnie, przemoc, którą epatują te filmy, jest w pewnym sensie wyrazem pragnienia takiej jedności ze światem, która pozwoli człowiekowi czuć nad nim władzę: „Człowiek chce być równy Bogu, ale nie jest w stanie dości-

gnąć go w kreacji, może próbować natomiast konkurować z nim w destrukcji. Niszczyć jego kreację (człowieka) nie tylko fizycznie, ale i w najgłębszym moralnym wymiarze” (s. 97). Można powiedzieć, że świat filmów, o których pisze Wildstein, to świat tęsknoty za wolnością, za pełnią, ale zarazem swoistej tęsknoty za sacrum. Swoistej – ponieważ „sfera sacrum realizowana jest przez ubóstwienie zjawisk należących do sfery profanum” (s. 11), i jest to prawdą zarówno w odniesieniu do świata filmowej fabuły, jak i do współczesnego świata, w którym filmy postmodernistyczne stają się zjawiskami kultowymi.

ŚWIAT WILDSTEINA?

Ciekawą rzeczą jest, że pisząc o kinie ostatnich dziesięcioleci, Wildstein nie przywołuje dzieł twórców takich, jak Eric Rohmer czy Theo Angelopoulos, lecz koncentruje się na analizie obrazów nasyconych elementami postmodernistycznymi. Co więcej, trzeba powiedzieć, że kino to pojawia się w jego rozważaniach niejako automatycznie, bynajmniej nie dlatego, że jest ono proste czy przystępne. Wręcz

przeciwnie, czytając eseje Wildsteina, dostrzega się złożoność i wielość poziomów, na których można je odbierać. Czytelnik doznaje przy tym wrażenia, że pomimo dogłębnej krytyki większości tych filmów, niejako ich obnażenia, eseje Wildsteina przenika pewna dla nich sympatia. Wildstein po prostu lubi oglądać kino postmodernistyczne. Być może nie uważa tych filmów za ekranowe arcydzieła (choć jego zachwyty dla *Caravaggia* jest nieukrywany), ale lubi dostrzegać w nich intrygujące elementy – możliwe, że oglądając je, świadomie podejmuje ową grę z reżyserem, o której pisze. To kino niewątpliwie stanowi dla Wildsteina wyzwanie, prowokuje go intelektualnie i emocjonalnie porusza, a w sensie estetycznym wciąga – szokując. Być może ambiwalencja ta wypływa z faktu, że chociaż trudno powiedzieć, by w kinie postmodernistycznym tkwiła „prawda życia”, to – paradoksalnie – człowiek może w nim odnaleźć jakiś element prawdy o sobie. Być może taki jest właśnie sens tych filmów. A skoro „znaczeniem właśnie różnić się ma sztuka od rzemiosła” (s. 36), to – odpowiadając pytaniem na tytułową wątpliwość – może jednak sztuka?