

# Smart cinema

Mądre kino z indie świata

RAFAŁ SYSKA

Jednym z podstawowych wyzwań stojących przed każdym badaczem współczesnego kina amerykańskiego jest ogrom produkowanych i dystrybuowanych tam filmów. Z niego wynika mnogość nurtów i różnorodność form gatunkowych. Kina najnowszego nikt nie porównuje już nie tylko z epoką klasycznego kina hollywoodzkiego, ale też z latami 70., gdy podupadł tradycyjny model zinstytucjonalizowanego kina studyjnego, czy z latami 80., gdy dokonano jego nowatorskiej restytucji.

Na kształcie najnowszego kina amerykańskiego odcisnęła piętno zarówno redefinicja pojęcia filmu autorskiego, jak i kryzys tradycyjnej koncepcji gatunku filmowego – od lat 70. coraz bardziej heterogenicznego, hybrydycznego i zastępowanego ideą cyklu lub serii. Klasyczne wytwórnie stały się departamentami wielkich korporacji multimedialnych, a gros produkcji przejęły firmy podwykonawcze. W wielkich studiach powstały ekspozytury ukierunkowane na promocję kina niskobudżetowego i artystycznego, a ono samo uległo tak znaczącej instytucjonalizacji, w dużej mierze naśladowującej wzorce obowiązujące przed laty w systemie studyjnym, że definicję *indie movies* każdy dziś może sformułować na własny sposób i w zasadzie żadna nie falsyfikuje pozostałych. Najlepiej rozpoznane w rodzimym filmoznawstwie narzędzia związane z teorią gatunku lub autorstwa, a oparte na antynomii producent – reżyser, gatunek – film artystyczny, kino niezależne – wytwórnia hollywoodzka, nie tyle stają się bezużyteczne, ile potrzebują nowej bazy badawczej włączającej w ramy spekulatywnego filmoznawstwa metody studiów produkcyjnych: pogłębioną refleksję nad przepływem finansów w kinie hollywoodzkim (już innym niż w epoce klasycznej), a także nad ulokowaniem w tym systemie producenta, reżysera, programera festiwalowego i wyspecjalizowanego dystrybutora.

## Instytucjonalizacja kina niezależnego

Tematem artykułu jest jeden z nurtów współczesnego kina niezależnego – *smart cinema*, ciekawy nie tylko ze względu na jego charakter i artystyczną doniosłość (o czym piszę w drugiej części eseju), ale też dlatego, że stanowi interesującą egzemplifikację ogólnych procesów zachodzących w filmie amerykańskim. Analiza *smart cinema*, wyodrębnionego przez kilku anglosaskich krytyków i akademików, dowodzi przy tym, że potrzeba kategoryzacji i typologizacji najnowszego kina każdorazowo musi angażować w opracowywaną hipotezę badawczą aspekty produkcyjne i dystrybucyjne, bo wiążą się one ze znaczącą dywersyfikacją systemu, tworzeniem i zanikaniem wyspecjalizowanych firm produkcyjnych oraz rozwojem

pozasystemowych (choć już zinstytucjonalizowanych) metod pozyskiwania funduszy (*crowdfunding*) i rozwijania projektów (np. development scenariuszowy). Z kolei rozpowszechnianie filmów to dziś nowatorskie metody docierania do widzów i promowania filmów, rozkwit mechanizmów paradystrybucyjnych (festiwale filmowe) i możliwość wykorzystania alternatywnych sieci sprzedaży (Internet, Netflix). Rozwój niezależnych firm dystrybucyjnych, a przede wszystkim wykształcenie „niskokosztowych” departamentów wielkich studiów owocuje znaczącą koniunkturą już legitymizowanego kina niezależnego. Podział na Hollywood i nie-Hollywood jest już tak samo fałszywy, jak dychotomie kino gatunków – film autorski czy kino studyjne – kino niezależne. Dziś o wiele łatwiej jest więc pisać o określonych cyklach i tendencjach, które płynnie fluktuują między różnymi ośrodkami tego wielobiegowego systemu, niż o konflikcie między dwoma jego biegunami.

Oczywiście pokusa posługiwania się kategorią kina niezależnego nie opuszcza krytyków, filmoznawców i programerów festiwalowych. Problem pojawia się już na etapie formułowania definicji – nawet w odniesieniu do badań historycznofilmowych. Przed dekadami za niezależnych producentów uznawano bowiem takich tuzów filmu hollywoodzkiego, jak Samuel Goldwyn, David O. Selznick czy Walter Wanger, którzy swe wielobudżetowe (dziś powiedzielibyśmy: blockbusterowe) filmy realizowali niezależnie od poszczególnych studiów (choć zawsze potrzebny był im parasol opieki dystrybucyjnej: RKO lub United Artists). W kolejnych dekadach w ten sposób definiowano zarówno środowisko American International Pictures i Rogera Cormana, jak też wielkich producentów lat 70.: Roberta Evansa, Irvina Winklera i Richarda D. Zanucka. Jeszcze bardziej sytuacja skomplikowała się w kolejnej dekadzie kreatywnych tandemów: Don Simpson – Jerry Bruckheimer, Menahem Golan – Yoram Globus lub Mario Kassas – Andrew Vajna. To wtedy kolejne Oscary zdobywał niezależny Saul Zaentz, a produkcją filmową zajęli się bracia Weinsteinowie, tworząc podwaliny pod rewolucyjną w tym zakresie wytwórnę Miramax. I tych producentów nazywano niezależnymi, a finansowane przez nich dzieła można było lokować poza systemem studyjnym. Sensacyjna Złota Palma w Cannes dla filmu *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989) Stevena Soderbergha i jeszcze bardziej sensacyjna dystrybucja tego filmu, promowanego za pomocą narzędzi przynależnych dotychczas hollywoodzkim blockbusterom, zaowocowała początkiem czegoś, co określano mianem epoki Sundance-Miramax.

Jak grzyby po deszczu zaczęły wtedy powstawać lub rozwijać się małe kompanie produkcyjne, które najczęściej okazywały się beneficjentami rewolucji VHS i raz na jakiś czas wchodziły w romans z kinem artystycznym. Niektóre z nich stawały się zresztą departamentami wielkich wytwórni: New Line Cinema związał się z Warner Bros.<sup>1</sup>, Columbia współpracowała z Tri Star Pictures (a potem, gdy sama stała się częścią koncernu Sony, powołała do życia Sony Pictures Classic), Twentieth Century Fox stworzył zależną spółkę Searchlight, Disney – Touchstone, a w pewnej chwili wykupił też Miramax, zaś z Universem związał się Polygram. Istnieje też wiele firm dystrybucyjnych lub produkcyjno-dystrybucyjnych skoncentrowanych na kinie niezależnym (choć niekiedy też wielobudżetowym): Magnolia Pictures, Focus Features, Lionsgate, Summit Entertainment czy The Weinstein Company (założone przez skłóconych z Disneyem

braci Weinsteinów). A zatem związek między Hollywoodem a nie-Hollywoodem jest dziś bardziej niż ścisły.

Lata 90., które w tym artykule interesują nas najbardziej, nie są tak barwną feerią autorskich uniesień, jak dekada lat 70., ale – wbrew utartym stereotypom – także wtedy pojawiły się wspaniałe filmy, nurty i cykle, a przemiany w systemie produkcyjnym, zapoczątkowane w latach 80., siłą rozpędu wpłynęły na charakter kina kolejnego dziesięciolecia. Wówczas *indie-films* stały się częścią *indiewood* (jak określił ten fenomen Geoff King, który badał podobieństwo mechanizmów produkcyjno-marketingowych między np. Bruckheimerem a Weinsteinami <sup>2</sup>). Hollywood ma swoje Oscary, *indiewood* – Independent Spirit Awards, Sundance i Austin, a także europejskich współproducentów (np. Canal Plus). Bez wsparcia hollywoodzkich mogołów trudno jednak trafić do masowego widza, a fenomenalna kariera Quentina Tarantino, asa kier w talii Weinsteinów, mimo wszystko należy do wyjątków. Pozycjonowanie się na pograniczu kina niezależnego i studyjnego (cokolwiek te kategorie znaczą) wciąż jest przepustką do sukcesu. Za przykład może posłużyć *American Beauty* (1999) Sama Mendesa, wspieranego od początku przez Spielbergowskie DreamWorks, i podobny w wymowie oraz równie interesujący *Ghost World* (2001) Terry’ego Zwigoffa, który bez podobnego wsparcia – mimo entuzjazmu krytyków – nie otrzymał pięciu Oscarów i zamiast trzystu milionów dolarów zarobił zaledwie dziesięć.

W kręgu *indiewood* są reżyserzy, którzy dzięki wsparciu krytyki mogą sobie pozwolić na wielki budżet, rozmach inscenizacyjny, gwiazdy i Oscary, jak dziś bracia Coen, Wes Anderson i Paul Thomas Anderson. Inni z ambitnego kina autorskiego kierują się do głównego nurtu (Darren Aronofsky czy Gus van Sant), jeszcze inni tworzą coś na kształt *indie*-blockbusterów (wspomniani bracia Coen czy Quentin Tarantino). Większość niezależnych filmowców wciąż okupuje margines kinematografii, choć niewielu z nich może sobie pozwolić na stałą aktywność (jak Quentin Dupieux czy Noah Baumbach), bo najczęściej jeden duży sukces niekoniecznie zapewnia środki na kolejne produkcje (głośne w swoim czasie dzieła Terry’ego Zwigoffa czy Tamary Jenkins nie przyspieszyły ich kariery, a w USA, podobnie jak w Europie, łatwiej jest debiutować niż nakręcić drugi film). A zatem, choć pierwszym kryterium opisu amerykańskiego kina niezależnego jest potrzeba ulokowania tych filmów w miejscach warunkowanych kryteriami produkcyjno-dystrybucyjnymi, refleksja ta nie prowadzi do jasnych wyobrażeń, czym jest *indiewood*.

### Mikronarracje

Potrzeba kategoryzacji nie opuszcza jednak krytyków i filmoznawców i nawet najprostsze definicje kina niezależnego orbitują wokół tych samych, powtarzanych przy każdej okazji zjawisk. Amerykański film niezależny jest więc przede wszystkim dziełem autora (reżysera-scenarzysty) bądź kolektywu twórczego. Charakteryzuje go niski budżet produkcji, nieakceptowalna przez większe wytwórnie tematyka lub niekonwencjonalna forma inscenizacji. Czasem definiuje go skłonność do demitologizacji, a także nieco bardziej lewicowa, liberalna lub mniejszościowa perspektywa światopoglądowa i przywiązanie do konwencji dość tradycyjnego realizmu. Ta ostatnia cecha może zaskakiwać, bo to właśnie kino nie-

zależne powinno być rewolucyjne w zakresie formy – jak francuska Nowa Fala, europejski modernizm czy amerykańska kontestacja. Tymczasem *indiewood* jest – choć zdarzają się tu wyjątki – narracyjnie dość konserwatywne (a przynajmniej bardziej tradycyjne, niż oczekiwalibyśmy od artystycznego offu). Hołduje fabule, różnorodnym konwencjom filmowego realizmu i skłonności do analiz socjologiczno-psychologicznych.

Przyczyny tego są dość oczywiste. Skoro filmy blockbusterowe są nastawione na postklasyczne formy kina „nowych atrakcji”, to kino niezależne przywraca znaczenie fabule filmowej, a w konsekwencji treści, niespieszemu tempu zdarzeń i dialogom. Poza tym *indiewood* z zasady pełni funkcję terapeutyczną, opisuje protagonistę znajdującego się w trudnej sytuacji życiowej (trauma, żaloba, rozstanie, kryzys rodziny, przeprowadzka, choroba, utrata pracy etc.), zmuszonego do nawiązania więzi z nowo poznanym (lub odzyskanym po latach separacji) bohaterem. Tradycyjny proces identyfikacji (lub – lepiej – sympatyzowania) widza z protagonistą staje się zatem paliwem komunikacji dzieła z odbiorcą, a głównym tematem kina niezależnego jest sam akt nawiązywania z kimś więzi.

Nie ma tu zatem miejsca na liczne fajerwerki awangardowej formy – analiza socjologiczna i psychoemocjonalna zawarta w mikronarracjach, epizodycznej lub polifonicznej strukturze opowiadania, a czasem w formule kina drogi stanowi naturalną bazę niezależnych filmów. Dzieł, które zaprzeczają tej tezie, znajdziemy sporo (wczesne kino Aronofsky’ego, niektóre dzieła Hartleya i Korine’a etc.), ale celem *indiewood* nie jest dekonstruowanie formy, obalenie mitu, krytyka rodziny, ośmieszanie pryncypiów amerykańskiej państwowości, lecz odzyskanie wiary w moc opowiadania i emocjonowania się prostymi historiami wymagającymi od widza tradycyjnych form identyfikacji. To kino, w którym bohaterowie raz jeszcze chcą uwierzyć w ośmieszany od dekad mit Ameryki, odbudować więzi rodzinne, scalić międzypokoleniową komunikację, zaakcentować potrzebę bliskości i – co fundamentalne – odzyskać zaufanie. *Indie*-filmy to pozbawione patosu budowanie ojczyzny pluralistycznej i heterogenicznej, ale wyrosłej na wciąż aktualnych zasadach. Lata 80. nauczyły nas, że bunt można oswoić i wykorzystać do konserwatywnych celów, a *smart cinema* – ironiczne, postmodernistyczne, krytyczne wobec korporacyjnego kapitalizmu doby Reaganowskiej – wcale nie stanowi negatywu dekady lat 80., ale bardziej tęsknotę za tym, by topornie promowany wówczas mit stał się prawdą.

### *Smart vs. quirky*

Nie sposób jednak przejść do sedna artykułu – analizy samego zjawiska *smart cinema* – bez próby klasyfikacji, skategoryzowania i uspołnienia amerykańskiego kina niezależnego. Refleksja na ten temat rozwija się najlepiej tam, gdzie najlepiej jest doświadczane kino najnowsze, czyli na pograniczu trzech branż: akademickiego filmoznawstwa, aktywności programistów festiwalowych oraz działań krytyki filmowej. Ta dynamiczna perspektywa zapewnia po pierwsze dystans metodologiczny, po drugie szeroki horyzont znajomości kina, a po trzecie krytycznofilmową umiejętność opisu zjawisk jeszcze ulotnych, nieuchwytnych i nieukładających się w zbiory<sup>3</sup>. *Smart cinema* to nurt ponadgatunkowy, heterogeniczny, funkcjonujący ponad podziałami środowiskowymi, to zjawisko bar-

dziej generacyjne, wynikały z opisanej wcześniej ewolucji systemu produkcyjno-dystrybucyjnego.

Przy pierwszym oglądzie *smart* filmy charakteryzują się dużą dawką ironii, czarnym humorem, skłonnością do nihilizmu i abnegacji, a także relatywizmem etycznym i zdesakralizowanym humanizmem. Ich twórców łączy dziedzictwo pokoleniowe – wszyscy urodzili się w latach 60. i 70., dorastali w dobie reaganowskiego konserwatyizmu i kaset wideo, nie stając się zarazem beneficjentami konsumpcyjnego entuzjazmu pokolenia *yuppies*. W takich filmach, jak *Pulp Fiction* (1994; Złota Palma w Cannes) Quentina Tarantino, *Między nami facetami* (*In the Company of Men*, 1997) Neila LaBute’a, *Elekcja* (*Election*, 1999) Alexandra Payne’a, *Rushmore* (1998) Wesa Andersona, *Być jak John Malkovich* (*Being John Malkovich*, 1999) Spike’a Jonze’a, *Donnie Darko* (2001) Richarda Kelly’ego, a zwłaszcza w epickich *Boogie Nights* (1997) i *Magnolii* (1998) Paula Thomasa Andersona na różne sposoby była analizowana kultura popularna, fatalizm, atrofia emocjonalna, obojętność wobec polityki i krytyczny stosunek do konsumpcjonizmu. Generacja X nie przekuła oporu wobec systemu w idealizm typowy dla kontestatorów 1968 r., lecz w indyferentyzm, pasje fanowskie i odczucie jałowości życia, od którego odskoczną stały się komiksy, sztuka offowa i subwersywne seriale telewizyjne, takie jak *Simpsonowie*, *Beavis i Butt-head* czy *Głowa rodziny*.

Pojęcie *smart cinema* stworzył Jeffrey Sconce we wpływowym i często cytowanym artykule opublikowanym na łamach magazynu „Screen”<sup>4</sup>. Charakter eseju był polemiczny i wynikał z chęci obrony kilku dzieł zaatakowanych przez konserwatywnych publicystów na łamach „Los Angeles Times” (Kenneth Turan) i „LA Weekly” (Manohla Dargis). Pierwszy z nich, w takich filmach jak *Happiness* (1998) Todda Solondza, *Gorzej być nie może* (*Very Bad Things*, 1998) Petera Berga i *Kochankowie z sąsiedztwa* (*Your Friends and Neighbors*, 1998) Neila LaBute’a, zaobserwował skłonność do ponuractwa i negacji dobra<sup>5</sup>. Z kolei Dargis definiowała te filmy w kategoriach „nowego nihilizmu”, który preferował sadyzm, pogardę, wszelkie zło, kompletne niezainteresowanie światem i cierpieniem ludzi<sup>6</sup>.

Określenie *smart*, waloryzowane przez Sconce’a pozytywnie (może być tłumaczone na język polski jako: mądre, inteligentne, błyskotliwe, bystre, sprytnie, ale też eleganckie i modne), posłużyło do obrony tego nurtu. Otóż to: nurtu, bo osłaniając *Happiness*, autor artykułu zaczął poszukiwać innych twórców i filmów z przestrzeni amerykańskiego *indie*, by w ten sposób wykazać istnienie szerszej tendencji. Sconce skoncentrował się na aspekcie światopoglądowym tych filmów, podkreślając obecność w nich inteligentnej ironii, ale też dotknął kwestii estetycznych, narracyjnych i gatunkowych. Listę tych zagadnień poszerzyli komentatorzy Sconce’a, zwłaszcza Claire Perkins w pierwszej monografii zjawiska zatytułowanej *American Smart Cinema*<sup>7</sup>. Ja dodałbym tu ukrytą tęsknotę za tradycyjnym systemem wartości, stabilizacją społeczną i emocjonalną, a przede wszystkim za bliskością z drugim człowiekiem.

Wkrótce karierę zaczęły robić inne, alternatywne wobec *smart* pojęcia, spośród których dobrze przyjęto zjawisko *quirky*, zaproponowane z kolei przez Jamesa McDowella<sup>8</sup> i jego kontynuatorów. Ci zaś ze *smart cinema* wyprowadzili takich twórców, jak choćby Wes Anderson (ja dodałbym tu Quentina Dupieux, Harmony’ego Korine’a czy kolektyw Charliego Kaufmana i Spike’a Jonze’a, a zatem twórców docierających na szczyty popularności o kilka lat później). Niektóre cechy

obu zjawisk są wspólne: specyficzne poczucie humoru, odstająca od norm stylistyka, scenariusze orbitujące wokół tematu izolacji i rozpadu rodziny, motyw traumy oraz żałoby. W warstwie formalnej dominowała nowoczesna, postmodernistyczna forma manieryzmu – ze statycznością kadrów, odczuciem dwoistości świata, ujawnieniem technik filmowych oraz ironią. *Quirky* wydaje się jeszcze bardziej oderwane od współczesnych problemów niż *smart*, bardziej egzystencjalne, fantazyjne i surrealne, preferuje ekscentryzm i niedorzeczność, ale też słodycz i lekkość stylu, absurdalność scen i heterogeniczność popkulturową. Jeśli *smart cinema* jest bardziej ponure, nihilistyczne i katastroficzne, to *quirky* pozostaje fantazyjne, prostoduszne i naiwne. Innymi słowy, dziwne (*strange*), ale nie dziwaczne i niepokojące (*weird*) – jak podkreślał tę antynomię Michael Hirschorn<sup>9</sup>.

Czym więc jest owo *smart cinema*? Należy do niego zaliczyć reżyserów, których twórczość przeżyła rozkwit w latach 90. i tuż po roku 2000 (choć na przykład Perkins, która wydała książkę w 2012 r., postanowiła przywołać filmy z ostatnich lat). *Nie są to – pisał Sconce – artystyczne filmy w stylu dzieł Ingmara Bergmana, nie są to też hollywoodzkie blockbustery z rozwiniętą kampanią marketingową, nie są to wreszcie tanie „home-made movies”. Finansowo są ulokowane w środku, raz sięgają po gwiazdy (jak to czyni Paul Thomas Anderson), innym razem wykorzystują znane twarze kina niezależnego (jak ma to miejsce w filmach Tamary Jenkins czy Alexandra Payne’a). „Smart” filmy wytwarzają jednak – i to jest ich trudna do zdefiniowania cecha – szczególną aurę intelektualizmu*<sup>10</sup>.

Kanon nurtu jest oczywiście dyskusyjny. Gdybyśmy jednak chcieli sformułować jego zręb, na pewno zaliczylibyśmy do niego niekonwencjonalne narracyjnie filmy Todda Solondza: *Witaj w domku dla lalek* (*Welcome to the Dollhouse*, 1995), *Happiness*, *Opowiadanie* (*Storytelling*, 2001) i *Palindromy* (*Palindromes*, 2004), najczęściej podejmujące tematykę dysfunkcyjnej rodziny wywodzącej się z klasy średniej. Ważną postacią tej tendencji jest bez wątpienia Neil LaBute, bezpardonowo krytykujący postawy etyczne pracowników korporacji w filmach *Między nami facetami* i *Kochankowie z sąsiedztwa*. Różnorodne fabularnie, choć najczęściej naznaczone cierpką satyrą są filmy Alexandra Payne’a – portretujący małomiasteczkowe środowiska zwolenników i przeciwników aborcji *Złe i gorsze* (*Citizen Ruth*, 1996) oraz analizująca system wyborczy *Elekcja*. Komizm *smart cinema* niekiedy przybiera postać eleganckiego retro (tak jest w filmach Whita Stillmana *Metropolitan* /1990/, *Barcelona* /1994/ i *Rytmy nocy* /*The Last Days of Disco*, 1998/), a czasami groteskowego sadyzmu (jak w *Gorzej być nie może* i filmie *Dwa dni w dolinie* /*2 Days in the Valley*, reż. John Herzfeld, 1996/). Legendą tego nurtu jest oczywiście największy epik współczesnego kina – Paul Thomas Anderson, autor słynnych już dzieł *Boogie Nights*, *Magnolia* i *Lewy sercowy* (*Punch Drunk Love*, 2002). Do nurtu *smart cinema* można też włączyć kameralne, dotykające różnych aspektów życia na przedmieściach i w małych miasteczkach filmy Tamary Jenkins (*Slumsy Beverly Hills* /*The Slums of Beverly Hills*, 1998/ i *Rodzina Savage* /*The Savages*, 2007/), Darrena Aronofsky’ego (zwłaszcza *Requiem dla snu* /*Requiem for a Dream*, 2000/), braci Marka i Michaela Polishów (*Twin Falls Idaho* /1999/), Paula Austera i Wayne’a Wanga (*Dym* /*Smoke*, 1995/), Terry’ego Zwigoffa (*Ghost World*), Rose Troche (*Witamy w naszej dzielnicy* /*The Safety of Objects*, 2001/), Arie’ego Posina (*Milego dnia* /*The Chumscrubber*, 2005/), a także manifesty generacji X: *Slacker* (1991), *Przed wschodem słońca*

(*Before Sunrise*, 1995) i *Subarbia* (1996) Richarda Linklatera, *Orbitowanie bez cukru* (*Reality Bites*, 1992) Bena Stillera oraz film *Sprzedawcy* (*Clerks*, 1994) Kevina Smitha. Z pewnością nie można też zapomnieć o grupie surrealistów, a takie filmy, jak *Być jak John Malkovich* i *Adaptacja* (*Adaptation*, 2002) Spike'a Jonze'a, *Wojna plemników* (*Human Nature*, 2001) i *Zakochany bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) Michela Gondry'ego czy zrealizowany poza tym kolektywem *Donnie Darko* Richarda Kelly'ego to nie tylko świetne *smart* filmy, ale także dzieła zapowiadające wspomniane wcześniej *quirky*. Należy przy tym pamiętać, że były to też ostatnie lata poprzedzające rozkwit serialu nowej generacji, choć za *smart* w wersji telewizyjnej można uznać *Thirtysomething* (1987-1991), *Przyjaciół* (*Friends*, 1994-2004), *Arrested Development* (2003-2006), a zwłaszcza *Rodzinę Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007) i *Sześć stóp pod ziemią* (*Six Feet Under*, 2001-2005).

### Nieuporządkowany alfabet

Już nawet ten pobieżny przegląd *smart* filmów dowodzi, z jak heterogenicznym tworem mamy w tym wypadku do czynienia. Przedstawiony niżej zestaw cech jest więc raczej zbiorem potencjalnych własności nurtu, który aktualizuje się w poszczególnych filmach ze zmienną i dynamiczną częstotliwością i natężeniem, niż koncepcją docelowej syntezy.

Scenariusze *smart* filmów koncentrują się najczęściej na losach przedstawicieli klasy średniej, a ściślej – na białej, anglosaskiej większości mieszkającej w metropolitalnych suburbiach lub w zadbanych, prowincjonalnych miastach. Nie jest więc zaskoczeniem, że *smart cinema* stało się podsumowaniem ery Reagana, dziedzictwem wzrostu gospodarczego, opisem jego skutków moralnych i społecznych, anonsowanych już w arcydziele nurtu *Na skróty* (*Short Cuts*, 1993) Roberta Altmana, który dokonał wnikliwej i wieloaspektowej analizy wyborów etycznych przedstawicieli klasy średniej z miast okalających Los Angeles. Adaptację opowiadań Raymonda Carvera Altman zawarł w mozaikowej strukturze narracyjnej, scalając losy kilkudziesięciu bohaterów fundamentalnym dla ich egzystencji przypadkiem. Nawet jeśli *Na skróty* nie stało się sukcesem kasowym w Stanach Zjednoczonych, to pozostało jednym z najbardziej wpływowych dzieł amerykańskiego *indie* lat 90. Narracja epizodyczna, a czasem polifoniczna, motyw zbiegu okoliczności (u Altmana skrajnie zdesakralizowany, choć u jego następców – np. Paula Thomasa Andersona – nabierający cech metafizycznych), mikroskala analizy społecznej, satyryczny, choć zdystansowany emocjonalnie krytycyzm dziedzictwa epoki Reagana (z jej konsumpcjonizmem, egzystowaniem w sferze mitu i symulacji popkulturowej, gwałtowną emancypacją kobiet i kryzysem męskości) – wszystkie te elementy stały się podstawą takich produkcji, jak *Miłego dnia*, *Magnolia* czy *Happiness*, ale też na przykład filmów *Donnie Darko* czy *Miasto gniewu* (*Crash*, 2004). Sconce, podkreślając ten wątek, pisał: *Choć nie dotyczy to z pewnością wszystkich współczesnych „smart” filmów, wiele z nich (zwłaszcza „dramaty”) posługuje się serią splecionych ze sobą epizodów. Chociaż nie skupiają się one na centralnej postaci integrującej wokół siebie dynamizm akcji (jak w klasycznym kinie hollywoodzkim), to zarazem pozostają odległe od relatywnie biernej obserwacji (jak w dawnym kinie autorskim)*

*i koncentrują się na serii przypadkowych zdarzeń przytrafiających się luźno ze sobą związanej grupie bohaterów*<sup>11</sup>.

W przeciwieństwie do kontestacyjnego kina późnych lat 60. i wczesnych 70. XX w., portretującego alternatywne formy rodziny, *smart cinema* chętniej korzysta z rozpowszechnionych w dekadzie lat 80. konwencji melodramatu rodzinnego. I choć należący do nurtu filmowcy zwykle portretują rodzinę niepełną, rozpad związku, rozwód, żalobę po stracie bliskiej osoby, delikatną dysfunkcyjność czy kłopoty wynikłe z dorastania dzieci, to rodzina rzadko jest źródłem moralnej dezintegracji, a częściej wyczekiwany przez bohaterów azylem bezpieczeństwa i przestrzenią ufności. Tak jest dosłownie w *Donniem Darko* i w mniej oczywisty sposób w dziełach Todda Solondza oraz Paula Thomasa Andersona opisujących anomalie i destrukcję rodziny, ale też jej rozpaczliwe poszukiwania.

Choć już niezależne kino amerykańskie lat 80. (pomijając jedynie Johna Saylesa) odwróciło się od polityki (jak w postpunkowym kinie Jima Jarmuscha), to wyrazisty indyferentyzm ideologiczny wybrzmiał dopiero w kolejnej dekadzie – w portretującej generację X twórczości Richarda Linklatera i Kevina Smitha, postreaganowskich filmach Neila LaBute'a i Whita Stillmana, a wreszcie w postmodernistycznych dziełach Quentina Tarantino i braci Coen. Były to czasy, gdy wieszczono koniec historii, ogłaszano zmierzch podziału na lewicę i prawicę, zaś w miejsce wiadomości telewizyjnych pojawił *infotainment* żyjący aferą rozporową i cygarem Billa Clintona. Była to era sprzed Facebooka, a nawet szeroko rozpowszechnionego Internetu, czasy, gdy obowiązywały dawne modele komunikacji. A zatem atrofia uczuć, nieumiejętność wyrażania emocji, a często też samotność bohaterów (niekorygowana jeszcze ułudą świata wirtualnego) były ukazywane w możliwie rozmaity, choć z naszej perspektywy komunikacyjnej już w dość anachroniczny sposób.

Problem identyfikacji, poszukiwania własnej tożsamości, ucieczka w światy wewnętrzne i kryzys wieku średniego to standardowe wyznaczniki konwencji kina rodzinnego, którego *smart cinema* jest – do pewnego stopnia – antytezą. Analizująca ten wątek Claire Perkins zwróciła uwagę na charakterystyczne dla lat 80. i pogłębiające się w kolejnych dekadach zjawisko kulturowe – redefinicję pojęcia „dorosłości”, w coraz mniejszym stopniu powiązanej z wiekiem bohatera. Dlatego też pojawiają się mali dorośli u Wesa Andersona i wieczni nastolatkwowie u Richarda Linklatera. Jeden z komentatorów pisał: *Młodość nie jest już zafiksowanym konceptem oddzielającym dzieciństwo od dorosłości. Może być charakterystyczna równie dobrze dla 40-latków, jak i dla 20-latków*<sup>12</sup>.

To znamienna zmiana wobec konfliktów pokoleniowych typowych dla kina kontestacji i oczywisty znak rozpoznawczy generacji X<sup>13</sup>. Slackeryzm, termin rozpowszechniony wraz kultowym filmem Richarda Linklatera, a rozwijany też przez innego mistrza nurtu, Kevina Smitha, z jednej strony wyrażał się przez skłonność do ironii, nihilizmu, kultury fanowskiej, abnegacji i rezygnacji z typowego dla *yuppies* wyścigu szczurów, ale z drugiej wiązał się ze szczególną nostalgią za latami 70. Te ostatnie pamiętano z dzieciństwa lub zrekonstruowano w neohippisowskiej fazie tęsknoty za kontrkulturą, która pojawiła się wraz z takimi filmami, jak *The Doors* (1991) Olivera Stone'a. Odwołań do kina lat 70. znajdziemy więc w *smart cinema* bez liku. Zwłaszcza Paul Thomas Anderson pozostał wierny nostalgicznym powrotom – od *Boogie Nights* po *Wadę ukrytą* (*Inherent Vice*, 2015), przez nawią-



zania do eksperymentów narracyjnych Altmana (*Magnolia*) i dedykację złożoną temu reżyserowi w filmie *Aż poleje się krew* (*There Will Be Blood*, 2007).

W tym kontekście Sconce podkreślał też skłonność opisywanych twórców do kreowania statycznych form wizualnych opartych na bezruchu kamery oraz izolacji przestrzennej bohaterów, akcentował ich predylekcje do wykorzystywania długich ujęć i kompozycji kadru odwołującej się do konwencji modernistycznego „tableau” (od lat 70. przez 80. zastępowanego dynamiczną formą opowiadania wyzyskującą gwałtowny montaż, szybki ruch postaci i kamery oraz uprzestrzennienie dźwięku)<sup>14</sup>. Znowu wracamy zatem do wcześniejszej obserwacji – *smart cinema* stanowi nostalgiczną rebelię przeciw blockbusterowemu kinu atrakcji audiowizualnych, operuje spowolnionym rytmem, wewnętrzną statycznością obrazu, nieustannym dialogiem bohaterów i konserwatyżmem stylu. Jest odmienną, ale jednak bliską *slow cinema* propozycją estetyczno-światopoglądową – choć ten ostatni nurt dokonał jeszcze bardziej bezkompromisowej amplifikacji stylu minimalizmu modernistycznego. I jedynie komercyjne wymogi komunikacji z szerszym gronem odbiorców i socjoterapeutyczne cele filmowców nie pozwoliły takim twórcom, jak Solondz, LaBute, Payne czy Haynes na ambitniejsze działania kierujące ich ku potyce neomodernizmu.

Doprowadziły ich za to do ironii i neokonserwatyżmu. Za tę pierwszą pospały się gromy ze strony prawicowych publicystów i krytyków (jak wspomniani Kenneth Turan i Manohla Dargis). Istotnie, ironiczny dystans, obecność motywu gry, odwołania intertekstualne mogą wiązać *smart cinema* z formacją postmodernistów (zwłaszcza że ten do amerykańskiego kina dotarł z całą mocą właśnie w latach 90.). Nie trzeba jednak być wnikliwym badaczem, by z łatwością wychwycić w tych filmach głębszą tęsknotę za imponderabiliami życia społecznego, przywróceniem ładu etycznego, odbudową tradycyjnych form komunikacji międzyludzkiej – słowem, pewien rodzaj neokonserwatyżmu. Nostalgiczny wariant *smart cinema* nie był zatem żalem za kontestacją i triumfem liberalnej lewicy. Owszem, stanowił opór wobec „reaganomatografii”, ale odbudowę kina autorskiego dostrzegł nie w ironicznej hybrydyzacji, lecz w nowej szczerości (*New Sincerity*). O tych dwóch tendencjach pisał na gruncie kina Jim Collins, koncentrując się na kinie komercyjnym<sup>15</sup>. Można ową antynomię wykorzystać także do analizy niezależnego kina autorskiego.

*Smart cinema* zaatakowano więc za ironię, czarny humor, fatalizm i relatywizm moralny, a nawet nihilizm i apatię. Przyczyną była zapewne fundamentalna dla nurtu energia przypadku, która generowała względność nie tylko zasad etycznych, ale szerzej – bytu i sposobów jego poznania (dlatego w latach 90. tak modne stały się przeróżne filmy wpisujące się w pojemną kategorię *puzzle films*). Czy rzeczywistość pasywizm i niewiara w możliwość decydowania o swoim losie – nierzadka w filmach – jest oporem wobec tradycyjnego systemu wartości? Tylko częściowo. Twórcy opisywanego nurtu nie proponują niczego wielkiego i podniosłego. Nie kreują nowych idei i ścieżek światopoglądowych. Nie mają idealistycznych złudzeń typowych dla generacji kontestatorów i arywizmu pokolenia *yuppie*. Należą do formacji „iksów”, czują się fundamentalnie nieprzydatni i niezdolni do osiągnięcia spełnienia społeczno-ekonomicznego – jak grany (nieprzypadkowo) przez Adama Sandlera główny bohater *Lewego sercowego* (i podobni mu antybohaterowie *smart cinema*). Nie przeszkadza im to jednak walczyć – niewprawnie, lecz rozpaczli-

wie – o to, co w kinie głównego nurtu jest spychane na margines. Tam celem jest przyszłość Ziemi (jak w *Armageddonie* /1998/ Michaela Baya). W *smart cinema* toczy się równie trudne pojedynki o nawiązanie wątlej nici porozumienia. Znalezienie bliskości z drugą osobą, a w samym sobie odkrycie zdolności, by taką więź z kimś nawiązać, to zadanie niełatwe i bez mała heroiczne. Melodramat czy komedia romantyczna banalizujące ten problem nie mogą ukryć faktu, z jak wielkim wyzwaniem mierzą się bohaterowie *smart* filmów – jednej z najważniejszych, jak sądzę, tendencji niezależnego kina amerykańskiego lat 90. i początku XXI w.

RAFAŁ SYSKA

- <sup>1</sup> Intrygujące i reprezentatywne są w tym kontekście losy studia New Line Cinema – najpierw niezależnego dystrybutora filmów zagranicznych (jeszcze w latach 70.), a potem producenta filmów m.in. Johna Watersa. W latach 80. wytwórnię uratował przed bankrutem wielki sukces przeboju Wesa Cravena *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare of Elm Street*, 1984), który na następne lata zapewnił studiu byt i profity z sequeli. Naturalna w tym kontekście musiała stać się komercjalizacja wytwórni, dlatego producenci jeszcze pod koniec tej dekady stworzyli osobną ekspozyturę trudniącą się kinem niezależnym – Fine Line Pictures (jego pierwszą poważną produkcją był *sleeper hit* Gusa van Santa *Moje własne Idaho* /*My Own Private Idaho*, 1991/). New Line Cinema na początku lat 90. stało się częścią korporacji Teda Turnera i w ten sposób – po słynnej fuzji – departamentem giganta Time Warner. Dzięki temu NLC współprodukowało jeden z największych przebojów w dziejach kina – trylogię *Władcy Pierścieni* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) Petera Jacksona.
- <sup>2</sup> G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood meets Independent Cinema*, I. B. Tauris, London 2009.
- <sup>3</sup> Na pograniczu tych praktyk filmoznawczych można odnaleźć wiele książek popularyzujących wiedzę o kinie amerykańskim, m.in. zestaw wywiadów z reżyserami prowadzonych przez Scotta MacDonalda – np. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2006.
- <sup>4</sup> J. Sconce, *Irony, Nihilism and the New American „Smart” Film*, „Screen” 2002, t. 43, nr 4.
- <sup>5</sup> K. Turan, *Fade ID Pitch Black*, „Los Angeles Times”, 22 listopada 1998, b.n.s.
- <sup>6</sup> M. Dargis, *Whatever: The new nihilism*, „LA Weekly”, 26 listopada 1998, <http://www.la-weekly.com/film/whatever-2130105> (dostęp: 1.01.2016).
- <sup>7</sup> C. Perkins, *American Smart Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012.
- <sup>8</sup> W Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego powstała nawet praca magisterska analizująca twórczość Wesa Andersona w oparciu o tę kategorię. Zob. A. Gruszecka, *Wes Anderson – władca dziwaków. Charakterystyka zjawiska quirky we współczesnym amerykańskim kinie niezależnym* (opieka naukowa: Krzysztof Loska, Kraków 2015). J. McDowell, *Notes on Quirky*, „Movie: A Journal of Film Criticism” 2010, nr 1, [http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes\\_on\\_quirky.pdf](http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf) (dostęp: 1.01.2016).
- <sup>9</sup> M. Hirschorn, *Quirked Around. The Unbearable Lightness of Ira Glass, Wes Anderson, and other Paragons of Indie Sensibility*, „Atlantic Monthly”, wrzesień 2007, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/09/quirked-around/306119/> (dostęp: 1.01.2016).
- <sup>10</sup> J. Sconce, dz. cyt., s. 350.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 362.
- <sup>12</sup> P. Cohen, *Book Reviews*, „Film & History” 2013, t. 43, nr 2, s. 10.
- <sup>13</sup> To przecież wówczas pojawiła się fundamentalna dla tego zjawiska książka Douglasa Couplanda *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (St. Martin’s Press, New York 1991); wyd. polskie: *Pokolenie X: opowieści na czasy przyspieszającej kultury* (tłum. J. Rybicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998).
- <sup>14</sup> J. Sconce, dz. cyt., s. 359.
- <sup>15</sup> J. Collins, *Genericity in the 90s: Eclectic Irony and the New Sincerity*, w: *Film Theory Goes to the Movies*, red. J. Collins, H. Radner, A. Preacher Collins, Routledge, New York 1993, s. 242, 245.