

Baudrillard, Paryż, Teksas

Wyobrażenia filmowa w socjologii
i filozofii Jeana Baudrillarda

MATEUSZ TOKARZ

Jean Baudrillard – kontrowersyjny francuski krytyk i teoretyk społeczny, socjolog, filozof i fotograf, który sam obwieścił swój akces do ruchu postmodernistycznego ¹, nie kryjąc wcześniej rozczarowania lewicową rewoltą studentów paryskiego maja 1968 r. ² – zyskał światowy rozgłos dzięki kulturze masowej. W jednej z pierwszych scen filmu *Matrix* (*The Matrix*, reż. Andy Wachowski, Larry Wachowski, 1999) haker Neo (Keanu Reeves) przechowuje zamówione przez *underground* pirackie dyski w bogato oprawionym, wydrążonym egzemplarzu najgłośniejszego z dzieł Baudrillarda – *Symulakry i symulacja*. Potem Morfeusz (Laurence Fishburne), przewodnik Neo po wirtualnych światach, ścigany przez władze jako terrorysta, cytując tego francuskiego filozofa, określa świat zewnętrzny jako *pustynię rzeczywistości*. Sam Baudrillard dystansował się jak mógł względem filmu Wachowskich, który rozwinął się w trylogię (*Matrix: Reaktywacja* /*The Matrix Reloaded*, 2003/, *Matrix: Rewolucje* /*The Matrix Revolutions*, 2003/) o tak zaęszczoną akcją i takim skomplikowaniu poziomów rzeczywistości, że zagubiony widz mógł już tylko powtarzać jedną z ostatnich kwestii Morfeusza: *Is this real?* – nie wiedząc, co jest rzeczywiste. Dystans do *Matrixa* nie był tylko kokieterią. Jak to chcę wykazać w niniejszym artykule, miał on wyraz fundamentalny i programowy. O całej trylogii Baudrillard napisał, że nie ma tam śladu ironii, niczego, co pozwoliłoby widzom udźwignąć ten ogromny bagaż efektów specjalnych. Według niego *Matrix* jest takim filmem, jaki o *Matrixie* nakręciłby sam *Matrix* ³. Perfekcja technologiczna osiąga w nim taki stopień, że film wygląda na stworzony przez maszyny, o maszynach i dla maszyn.

Baudrillard chętnie zamieniał gabinet w Paryżu chociażby na przelotowe autostrady pustynnego Teksasu, publikując reportaż filozoficzny *Ameryka* ⁴ (także spotykając się z filmem *Paryż, Teksas* /*Paris, Texas*, reż. Wim Wenders, 1984/). Swoje wywody obficie ilustrował nawiązaniami do tekstów kultury masowej, zwłaszcza filmów. W przypadku tego myśliciela można mówić o prawdziwie filmowej wyobraźni i nacisku kładzionym na plakatowe aforyzmy w rodzaju: *Rzeczywistość nie istnieje*, postapokaliptyczność, wysoką waloryzację wizyjności nurtu science fiction oraz postmodernistyczny „endyzm” i nostalgię za niedawno minioną, ale już wyidealizowaną przeszłością (scenariusze w stylu retro). Baudrillard jako twórca oryginalnej teorii symulaków i symulacji oraz równie ważkiej teorii uwodzenia ⁵ bywa jednak redukowany do roli ostrego krytyka współczesności. Celem tego artykułu jest zrehabilitowanie i docenienie wagi hipotez badawczych oraz rozwiązań teoretycznych Baudrillarda odnoszących się do filmu. Coraz bardziej zaawansowane technologicznie społeczeństwo konsumpcyjne było przedmiotem

namysłu w całym *ouvre* Baudrillarda, a obecny rozwój technologii tylko wzmacnia aktualność jego tez. Te eksperymenty teoretyczne dokonywane na żywej, nie wiadomo w jakim kierunku ewoluującej tkance ontologii bytu społecznego dostarczają poręcznych narzędzi badawczych i pozwalają ugruntować współczesną samowiedzę.

Od metody Godarda...

Baudrillard czasem deklarował akces do postmodernizmu, a czasami zaklinał się, że jego dzieło nie jest postmodernistyczne⁶. Jednakże z emfazą stwierdzał, że nie należy już do nowoczesności. Wołał prowokować, przesadzać, nicować rzeczy i podnosić je do n-tej potęgi, niż poddawać procesowi dialektycznemu. Zmierzał ku ostatecznym granicom, ku ekstremum, by zobaczyć, gdzie go to zawiedzie. Było w tym coś z budowania fantastyki teoretycznej. Przyznawał, że jego sposób pisania to teoretyczne science fiction⁷.

Może miał w tym słuszość. Jak bowiem zauważa Stjepan G. Meštrović, podczas gdy intelektualiści pokroju Jürgena Habermasa piszą o dokończeniu projektu nowoczesności, o ostatecznym wypełnieniu się obietnicy Oświecenia, reszta ludzkości zwraca się ku wszelkiej irracjonalności, po to by zaspokoić swój kolektywny głód. Zaś głód ten jest zaspokajany religią, nacjonalizmem, najrozmaitszymi formami kultu. Bierze się tu pod uwagę wszelkie sentymenty wypływające spod powierzchni kultury postmodernistycznej⁸.

Baudrillard przewrotnie przyznawał, że jedyny rodzaj modernizmu, nowoczesności, jaki akceptuje jego umysł, to przeżywanie filmów Jean-Luca Godarda. Odpowiadała mu dezynwoltura, z jaką Godard żonglował obrazami, w tym samym czasie ukazując różne wymiary opowiadanej historii. Nowa Fala nie miała programu, a jej bunt był formalnie i treściowo nonszalancki. Raymond Borde nakreślił pewną sumę zjawisk, przeciw którym wystąpili dość jednomyślnie młodzi reżyserzy tego nurtu: święta reguła ścisłej zależności przyczynowo-skutkowej poszczególnych scen, narracja oparta na arbitralnym pojęciu ciągłości i predylekcja do pracy w atelier, teatralizacja gry aktorów i ich charakteryzacja, dialogi wyuczone na pamięć, ujęcia dziesięciokrotnie powtarzane przy realizacji oraz, ogólnie biorąc, reżyseria tak zdyscyplinowana i niewolniczo skrzepowana scenariuszem, że niepozostawiająca miejsca na spontaniczność, improwizację, przypadek czy poryw twórczy⁹. Sukcesem twórców Nowej Fali było unowocześnienie narracji filmowej, uelastycznienie reżyserii pozwalające robić filmy tanio i szybko. Narzucili oni także pojęcie filmu autorskiego – formy wypowiedzi tak samo osobistej, jak wypowiedź pisarza, malarza czy kompozytora¹⁰. W tym sensie w pełni autorskie są także wypowiedzi Baudrillarda. Jest on niczym Godard widziany oczyma Pawła Mościckiego: charakteryzuje go połączenie filozoficznego rozedrgania, odwagi i odrobiny nonszalanckiej w eksperymentalnej twórczości¹¹.

Baudrillardowski styl i sposób pisania przybliżyły go także do awangardy modernistycznej. Z Jorisem-Karlem Huysmansem dzielił entuzjazm dla intertekstualnej różnorodności, pochwałę różnicy i nieciągłości. Tak jak moderniści upodobał sobie prozę poetycką. Sekował tradycyjną wyobraźnię. Jego nieliniowe pisanie jest świętokradztwem, zaś jego przechadzki po Ameryce przypominają surrealistyczną powieść Louisa Aragona *Wieśniak paryski* (1926). Baudrillard jest *passé* jako kul-

turowy modernista. Niczym Alfred Jarry operował przesadą i groteską – wszystko, co pisał, było błyskotliwe, inteligentne, ale tworzone z dezynwolturą i nie na poważnie, na kształt wybryków szalonego modernisty z awangardy literackiej przełomu XIX i XX w. Sytuował się pomiędzy *poètes maudits*, poetami przeklętymi będącymi na bakier z głównym nurtem tego, co ceni społeczeństwo i co uważa się za kulturę. Odnaczał się mentalnością *fin de siècle*, oscylował między arystokratyczną wzgardą i plebejską uciechą, znów na wzór modernistów sprzed stulecia. Bodaj najważniejsza w jego niejednoznacznym, ambiwalentnym, paradoksalnym piarstwie jest narracja o poszukiwaniu czegoś ważnego, istotnego, aktualnego, która przeziiera spod twierdzenia o zaniku wszelkiego sensu i znaczenia, a zarazem owa fascynująca odyseja w poszukiwaniu właśnie utraconego sensu i znaczenia. Baudrillard wciąż poszukiwał wyzwań i rzucał wyzwania. Uparcie stwierdzał, że są wartości, o które warto zabiegać, i sprawy warte stawiania ich na ostrzu noża w świecie, który przecież według jego wykładni postradał wszelkie wartości, został z nich wyzuty przez kolejne fazy symulacji i porządki symulaków. Czytelnikowi oferował spektakl modernistycznego postmodernisty, teoretycznego rewolucjonisty, którego oszałamiająca feeria chwytów retorycznych ma prowadzić do odzyskania sensu i znaczenia. Z entuzjazmem wyrażał to, co paradoksalne, magiczne, surrealistyczne i hiperrealne, zajmował stanowisko wiecznego wygnańca i opozycjonisty względem kultury swych czasów, postępował w swym dziele skrajnie woltarystycznie, a we wszystkim tym nie tylko kontynuował podstępą taktykę postmodernistów, nie tylko zbliżał się do sytuacjonistów (choćby Guy Deborda), ale był też szczególnym sukcesorem modernistycznej awangardy *fin de siècle*, okresu międzywojennego z piarstwem Virginii Woolf oraz awangardy dadaistów i surrealistów¹². Jego piarstwo można sytuować między nostalgiczną krainą nigdy niespełnionych snów modernistów a poetyką zaangażowania autorów XIX-wiecznych. Pisał nie zawsze serio, posługując się groteską i przesadą, ale zawsze poważnie traktował tzw. problemy węzłowe, krzyczące aktualnością najważniejsze kwestie współczesnej mu kultury i społeczeństwa. Prawdopodobnie wielka w tym zasługa wpływu, jaki wywarł nań jego ulubiony filmowiec – Jean-Luc Godard. Można bowiem sądzić, że Baudrillard stosował metodę Godarda.

... przez Amerykę...

W swej czołowej pracy z lat 80. XX w., poetycko-filozoficznym reportażu *Ameryka*, Baudrillard przewrotnie sugerował, że Stary Kontynent, Europa, nigdy nie był i nigdy nie będzie nowoczesny w takich kategoriach, jak Stany Zjednoczone Ameryki¹³. Ameryka jest *easy*, niekulturalna, odporna na kulturę, na wskroś wulgarna, ale celuje w radykalną nowoczesność¹⁴. Właściwa mentalności Amerykanów radykalna nowoczesność, daleka od wrażliwości Europejczyków, nigdy nie zostanie w pełni przez nich zrozumiana. Radykalna nowoczesność jest na stałe poza zasięgiem wszystkich uformowanych i zdeformowanych przez kulturę europejską – tych, którzy wprawdzie żyją w centrum, ale jest to centrum Starego Świata. Europejska inteligencja nigdy nie przyswoi sobie tego paroksyzmu historii, owego zerwania narracji, jakim jest amerykańska radykalna nowoczesność, urzeczywistniona utopia. Baudrillard konstatuje, że Ameryka jest w stanie paroksyzmu radykalnej nowoczesności¹⁵. Nowoczesność jest oryginalna tylko w Ameryce, nigdzie

indziej. W Europie możemy ją tylko naśladować, imitować, ale nigdy nie będziemy nowocześni w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nigdy nie zyskamy tej samej, co amerykańska, wolności – nie wolności formalnej, którą uważamy za oczywistą, ale tej konkretnej, elastycznej, funkcjonalnej, czynnej, która ożywia amerykańskie instytucje oraz czyni je w pełni operacyjnymi i która tkwi w głowie każdego obywatela amerykańskiego. Baudrillard, koniec końców intelektualista europejski, opisuje swój stosunek do nowoczesności amerykańskiej jako mieszanię fascynacji i rezydententu¹⁶. Wyjaśnia, że w Europie wciąż ogranicza nas kult różnicy. To czyni nas upośledzonymi i niezdolnymi do uchwycenia radykalnej nowoczesności, która zasadza się właśnie na tym, co niezróżnicowane. Europejczycy stają się nowocześni i obojętni na różnice tylko połowicznie. W europejskiej wersji nowoczesności nie ma żaru i żarliwości, a tutejszym poczynaniom brakuje ducha radykalnej modernizacji. Europejczycy nie mają w sobie nic ze złego demona nowoczesności, który prowadzi Amerykanów, pociąga ku innowacjom przez eksces i pozwala im na nowo odkryć specyficzny rodzaj fantastycznej, upojnej wolności¹⁷. *Ameryka* to autostrady, pustynie, kaniony, wielkie przestrzenie i odległości, Las Vegas i Disneyland. Baudrillard raczy czytelnika maksymami w rodzaju: nic nie jest bardziej tajemnicze niż zostawiony w pustym pokoju hotelowym włączony telewizor; albo: nie ma nic piękniejszego niż klimatyzacja pośród upału, niż mknienie z wielką prędkością przez naturalny krajobraz, niż zapalone światło w środku dnia. Taki dyskurs przywodzi na myśl XIX-wiecznych dandysów: Charles'a Baudelaire'a, Oscara Wilde'a albo Huysmansa¹⁸. Jean Baudrillard, postmodernistyczny w treści, sięga po formę i poetykę modernistycznej awangardy literackiej i artystycznej.

Nie otwiera się na dyskurs technologiczny, nie wita go z optymizmem. Przekonuje natomiast, że kultura amerykańska, ta nie-kultura, jest wprawiającym w konfuzję amalgamatem przestrzeni, prędkości, kina, technologii. Punktem kulminacyjnym Baudrillardowskiej medytacji jest stwierdzenie, że Ameryka odkrywa przed podróżnikiem wciąż dziejący się cud zrealizowanej utopii, urzeczywistnionych snów. Jednocześnie autor z radością definiuje Amerykę jako apokaliptyczną dystopię. Zauważa nie tylko jej dynamiczny rozwój technologiczny, ale również to, że sama technologia jest niejako przekraczana w przepelnionej ekscesami grze technologią. Ameryka to już nie tylko nowoczesność, ale przejawienie wszelkich form nowoczesności, nie zwykła banalność, ale apokaliptyczne formy banalności obecne nie tyle w codziennej rzeczywistości, ile w hiperrzeczywistości¹⁹. Ameryka to eksces i przesada, sposób istnienia, który w każdym swym przejawie rozplywa się w fantastycznej fikcji, hiperrealna, fikcyjna narracja – nieustannie antycypuje ona całe imaginarium wyobrażonej i zrealizowanej utopii. Ameryka jest gigantyczną przenośnią. Jest do bólu naturalna, a zarazem jest antykulturą, brakiem kultury. Takie są pustynie, autostrady, kunsztowne napisy graficiarzy na murach nowojorskiego metra. Ameryka to halucynacyjna fuzja czystego przekazu i sztuczności. Baudrillard zauważa, że dla ludzi nowoczesnych czy ultranowoczesnych, takich jak Baudelaire, oczywiste jest to, iż sekretem prawdziwej nowoczesności jest przebiegłość, podstęp, sztuczność. W tym sensie jedynym spektaklem odpowiednim dla nowoczesności, jedynym wywierającym wrażenie, jest ten zdradzający największą z głębi, będący absolutną, radykalną symulacją głębokiej rzeczywistości²⁰. Nowoczesność to zdrada, wymknięcie się z owej głębokiej rzeczywistości, zasłonięcie jej symulacją. Zaś najwspanialszą symulacją jest Ameryka.

Urokliwe rezydencje kalifornijskiej Santa Barbara Baudrillard nazywał urzeczywistnionym marzeniem XIX-wiecznej burżuazji. Z perwersyjną ironią stwierdził, że Santa Barbara była jego przeznaczeniem, bowiem w swej wyobraźni i snach po wielokroć już do niej podróżował, zanim faktycznie ją odwiedził. W amerykańskiej rzeczywistości, albo raczej hiperrzeczywistości, co chwila odnajdywał widoki z planów takich filmów, jak *Lowca androidów* (*Blade Runner*, reż. Ridley Scott, 1982), *Planeta małp* (*Planet of the Apes*, reż. Franklin J. Schaffner, 1968), *Obcy – ósmy pasażer Nostromo* (*Alien*, reż. Ridley Scott, 1979) czy *Amerykańskie graffiti* (*American Graffiti*, reż. George Lucas, 1973). Patrzył na Amerykę jakby przez obiektyw kamery z filmu Johna Forda²¹. W hiperrzeczywistości prawdziwszej niż prawda Hollywood jest przemieszane z trywialną, codzienną rzeczywistością.

Zatem Europę od Ameryki dzieli już nie Ocean Atlantycki, ale otchłań nowoczesności. Amerykanie rodzą się nowocześni, zaś Europejczycy nie mogą się takimi stać. Europejczycy żyją w stanie negatywności i sprzeczności, tymczasem Amerykanie – w stanie paradoksalnym (odkąd sama idea zrealizowanej utopii jest paradoksalna). Cała jakość (chciałoby się powiedzieć: wyższość) amerykańskiego sposobu życia, *the American way of life*, wywodzi się z tego paradoksalnego i czysto pragmatycznego nastawienia, podczas gdy Europejczycy grzęzną w subtelnosciach krytycznego ducha.

Podsumowując, Ameryka, jaką ją widzi i opisuje Baudrillard, nie ma żadnej kultury, nie jest ani snem, ani rzeczywistością, ale hiperrzeczywistością, gigantycznym hologramem, żywym potomstwem swego kina, urzeczywistnioną utopią albo w rzeczy samej pustynią rzeczywistości.

... do paroksyzmów systemu

Czym jest system? To najpierw hiperrzeczywistość, później rzeczywistość integralna, rzeczywistość głęboka skutecznie przykryta przez fazy symulacji i porządki symulaków. To precesja symulaków – obrót znaków odsyłających w immanencji systemu już tylko do innych znaków. To pandemonium lub kalejdoskop przekazów medialnych, które nic już nie znaczą, a ich konstytutywną cechą jest popadanie w paroksyzmy²². Przesilenia medialno-polityczne Baudrillard zilustrował refleksją nad dwoma głośnymi swego czasu filmami.

Pierwszym z nich jest *Chiński syndrom* (*The China syndrome*, reż. James Bridges, 1979). Dyrektor techniczny elektrowni atomowej przestrzega przed groźbą katastrofy o rozmiarach tragedii w Hiroszimie, ponieważ rdzeń reaktora może się stopić i ulec implozji (a następnie przeniknąć na drugą stronę globu, aż do Chin – stąd jakże intrygujący tytuł). Jednakże głos inżyniera (w tej roli Jack Lemmon) jest z powodu kalkulacji ekonomicznych głosem wołającego na puszczy. W sterowni elektrowni pojawia się bezkompromisowa ekipa telewizyjna (reporterka grana przez Jane Fondę oraz kamerzysta /Michael Douglas/). Osamotniony i zaszczuty, obwołany szaleńcem inżynier ginie podczas transmisji na żywo. Baudrillard zestawia ten film z *Siecią* (*Network*, reż. Sidney Lumet, 1976) – arcydramatem o patologjach telewizji, oraz z aferą Watergate, która ukazała siłę polityczną mediów zdolnych do obalenia prezydenta nadużywającego władzy. Premiera *Chińskiego syndromu* miała miejsce 16 marca 1979 r. Dwanaście dni później doszło do awarii

elektrowni atomowej Three Mile Island koło Harrisburga. Ta koincydencja rozpała wyobraźnię Baudrillarda. Hollywoodzka produkcja katastroficzna jest w pewien sposób powiązana z „rzeczywistą” awarią w Harrisburgu. Nie można jednak w tym przypadku mówić o logice przyczynowej, lecz o zasadzie przenoszenia choroby zakaźnej. Ma tu miejsce implozja i kontaminacja, infekcja wirusowa: *rzeczywistość odpowiadała punkt po punkcie symulakrowi* – pisał Baudrillard. Podobnie jak serial *Holokaust* (*Holocaust: The Story of the Family Weiss*, reż. Marvin J. Chomsky, 1978), w którym eksterminacja Żydów zniknęła za zasłoną wydarzenia telewizyjnego²³ (zimny środek przekazu telewizji zastąpił zimny system eksterminacji), film „*Chiński syndrom*” – mówi Baudrillard – *stanowi doskonały przykład przewagi wydarzenia telewizyjnego nad wydarzeniem nuklearnym*. Telewizja i ogólnie informacja przybierają postać katastrofy, stanowią o radykalnej zmianie jakościowej całego systemu. Telewizja ochładza i neutralizuje sens oraz energię zdarzeń. Systemy nuklearny i telewizyjny są homologiczne – sterownia elektrowni atomowej przypomina studio telewizyjne i reżyserkę. Niczego już nie dowiemy się o głębokiej rzeczywistości. Zapanowała czysto medialna ontologia: *dramat rozgrywa się na ekranach i nigdzie indziej*. Harrisburg, Watergate i *Sieć* to trzy elementy niejako splatające się w *Chińskim syndromie* – dokonuje się przedziwna nieodróżnialność oraz wykształca idealna konstelacja symulacji. Istnieją już wyłącznie symulakry, a „rzeczywisty” Harrisburg jest co najwyżej rodzajem symulacji drugiego stopnia. Symulakry i symulacje pochłaniają wszelką energię rzeczywistości. W sieci wszechobecnych mediów *pozostaje jedynie zimna energia symulacji i jej destylacja w homeopatycznych dawkach w zimnych systemach informacji*. Skuteczna jest symulacja, a nigdy rzeczywistość²⁴.

Czas apokalipsy (*Apocalypse Now*, reż. Francis Ford Coppola, 1979) Baudrillard uznał za film pozbawiony krytycyzmu i dystansu, nakręcony z taką megalomanią i w stanie takiego samego pustego szału, z jakimi amerykańskie supermocarstwo toczyło wojnę w Wietnamie. Amerykanie prowadzili tę wojnę z przesadą, wykorzystaniem nadmiernych środków i potworną naiwnością. Film Coppoli, parafrazując Carla von Clausewitza, stanowi przedłużenie wojny, z tym że za pomocą innych środków. Jest kresem i apoteozą niekończącej się wojny. Wojna stała się filmem, a film – wojną. Wojna i film rozpraszają się w technologii, są technologiczną i psychodeliczną fantazją, tropikalnym i narkotycznym transem, tripem halucynacyjnym. Coppola chciał wypróbować tzw. interwencyjną moc kina. Pacyfistyczne pouczenie wymknęło mu się jednak spod kontroli. Jeśli Amerykanie przegrali wojnę w Wietnamie, to tylko na pozór. „*Czas apokalipsy*” jest *zwycięstwem w skali globalnej*. Film ten ma moc równą potędze Pentagonu²⁵.

Ku postmodernistycznej nostalgii

Nostalgia, melancholia, „gra resztkami”. Czy porządkują doświadczenie kondycji ponowoczesnej? A może zostały ostatecznie wyegzorcyzmowane? Marek Bieńczyk, w komentarzu do *Illusion de la fin* Baudrillarda²⁶, zwraca uwagę na jego kategorię utopii urzeczywistnionej, którą w ostatnich latach XX w. przyniosły zjawiska powszechnej *orgii wyzwolenia* oraz *nieśmiertelności funkcjonalnej*. *Żyjemy, twierdzi Baudrillard, w świecie „po orgii”, w którym wyzwoliliśmy wszystkie możliwości, przebiegliśmy wszystkie drogi, wykorzystaliśmy wszystkie środki produk-*

cji, a nawet wirtualnej nadprodukcji rzeczy, ideologii, przekazów(...) W tym szaleństwie nasycenia, w tym obłędzie wyczerpywania produkcyjnych możliwości, jak również w rozwoju psychologicznych i sportowych technik „spełniania” siebie samego, „wysrubowania” naszej tożsamości i skuteczności, osiągnęliśmy – na podobieństwo nieużywalnej płyty kompaktowej – przerażający, niebezpieczny stan nasycenia, w którym nie ma miejsca na brak, stratę, na być może zbawienne w tej nowej sytuacji cywilizacyjnej stany melancholijne: wyobcowanie, różnicę, tęsknotę²⁷.

Jeden z najcelniejszych opisów kultury postmodernistycznej społeczeństwa konsumpcyjnego w tzw. późnym kapitalizmie (deregulacja, globalizacja, korporacje ponadnarodowe, tzw. TINA – *There is no alternative* dla neoliberalizmu, cyberkapitalizm) został przedstawiony przez marksistowskiego teoretyka literatury Fredrica Jamesona. Jego zdaniem przegląd diagnoz krytycznych z zakresu estetyki, filozofii i wiedzy o społeczeństwie sugeruje różne odsłony *poczucia, że to lub tamto się kończy*. Kultura postmodernistyczna świadomie interesuje się sprawami mało znaczącymi, konsekwentnie przejawia pewien *brak głębi*. Jest nienasycona wyłącznie w dążeniu do zmian zewnętrznej dekoracji. Zyskała biegłość w sztuce pastiszu i przestała dbać o czas historyczny. Jest oczywiście świadoma swego braku głębi, co ujawnia się w nieograniczonej ludyczności i skłonności do ironii. Cechuje ją *osłabienie uczuć* i ostrożność w wyrażaniu silnych emocji. Wobec panowania ahistoryzmu diachronia kulturowa zanikła na rzecz wiecznej synchronii w stanach psychologicznej schizofrenii²⁸. W postmodernizmie nastąpiły już wszystkie rozstania, utopie i dystopie spełniły się w pomieszaniu. Fantazmaty kultury konsumpcyjnej przekonują, że można dostać wszystko, o czym się marzy²⁹ – *vide* neon na sterowcu z hasłem *Świat należy do ciebie* w filmie gangsterskim *Człowiek z blizną* (*Scarface*, reż. Brian De Palma, 1983).

Mając w pamięci właściwe postmodernizmowi wyrugowanie autentycznej melancholii, na co zwracał uwagę Marek Bieńczyk, przedstawię teraz za Jamesonem zjawisko tzw. filmu nostalgicznego (lub coś, co Francuzi nazywają *la mode rétro*). Filmy nostalgiczne dekodują i poddają dekonstrukcji postmodernistyczne zjawisko pastiszu. Dokonują jego projekcji na poziomie zbiorowym i społecznym. Są rozpaczliwą próbą odzyskania utraconej przeszłości, ale poddaną żelaznym prawom zmieniającej się mody oraz aktualnej ideologii pokoleniowej. *Amerykańskie graffiti* miało na przykład wskrzesić utraconą rzeczywistość epoki Eisenhowera. W mitologii amerykańskiej lata 50. XX w. są postrzegane jako czas stabilności, dobrej koniunktury i *pax Americana*. Jednak równocześnie przynosiły pierwsze, jeszcze niewinne impulsy kontrkultury (beatnicy, rock and roll i gangi młodzieżowe). Kolejne przykłady tej kolonizacji estetycznej to powrót do stylu lat 30. w *Chinatown* (reż. Roman Polański, 1974) i *Konformiście* (*Il Conformista*, reż. Bernardo Bertolucci, 1969). Według Jamesona język artystyczny postmodernistycznej „nostalgii” nie przystaje do prawdziwej historyczności. Film nostalgiczny to tylko kunsztowne, ale powierzchowne ujmowanie przeszłości za pomocą konotacji stylistycznych. Ukoronowaniem tego nurtu jest film *Żar ciała* (*Body Heat*, reż. Lawrence Kasdan, 1981) – swobodny remake *Podwójnego ubezpieczenia* (*Double Indemnity*, reż. Billy Wilder, 1944) osadzony w realiach „zamożnego społeczeństwa”, z akcją rozgrywającą się w niby współczesnym miasteczku na Florydzie, a w rzeczywistości w wiecznych latach 30. Termin „remake” jest tu już jednak anachroniczny. Pamięć o poprzednich wersjach utworu

(pierwowzorce literackim Jamesa M. Caina i wcześniejszej ekranizacji) to bowiem rozmyślna intertekstualność. Efekt estetyczny, czyli nowa konotacja „przeszłościowości” i pseudohistorycznej głębi, doprowadza do zajęcia miejsca „prawdziwej” historii przez historię stylów estetycznych. Obserwujemy tu także zmianę dawnego hollywoodzkiego systemu gwiazd. Wcześniejsze gwiazdy niejako wspierały odtwarzane przez siebie role swymi osobowościami pozaekranowymi (jak buntowniczy Marlon Brando). Nowe pokolenie aktorów (tu wirtuozerski William Hurt) podtrzymuje wprawdzie konwencjonalne funkcje gwiazdorstwa (głównie jeśli chodzi o aspekt seksualności), lecz nie ma już tak wyrazistej osobowości, a zarazem jest podszyte pewną anonimowością. Co ponadto ciekawe, jako że film skupia się na małomiasteczkowych realiach, kamera nie ukazuje atrybutów współczesnej wielonarodowej Ameryki, chociażby takich jak wieżowce. Artefakty i urządzenia, które mogłyby zdradzać czas akcji, zostały usunięte poza kadr. Jak w powieści Philipa K. Dicka *Czas poza czasem*, odbiorca znajduje się poza realnym czasem historycznym. Ta nowa hipnotyzująca estetyka pośrednio zaświadcza o zaniku historyczności, tzn. umiejętności aktywnego doświadczenia historycznego³⁰. Bieńczyk diagnozował utratę autentycznych stanów melancholii, ale pod postacią filmu nostalgicznego pozostaje uchwytne nostalgia niejako drugiego stopnia. Jej cień ujawnia się w serialu *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin Peaks*, reż. David Lynch i inni, 1990-1991), w którym szeryf nazywa się Harry Truman, a w jego gabinecie na posterunku policji wisi fotografia jego prezydenckiego imiennika. To wyraz nostalgii tym razem za przełomem lat 40. i 50. (prezydentura Trumana: 1945-1953), za idylliczną epoką dobrze prosperujących małych miasteczek – wyidealizowanych wspólnot nietkniętych chociażby plagą narkomanii. Jednakże jak wiemy, pod cukierkową fasadą Twin Peaks (zupełnie jak w *Blue Velvet* /reż. David Lynch, 1986/) kryje się ohydne zepsucie. Nostalgia dotyka czystego symulakrum. Z kolei *Miasteczko Pleasantville* (*Pleasantville*, reż. Gary Ross, 1998) pokazuje postmodernistyczną nostalgię współczesnego nastolatka względem komediowo-familijnego serialu z lat 50. Magiczny pilot od telewizora umożliwia wniknięcie w czarno-biały naiwny i niewinny świat serialu o najprzyjemniejszym z miasteczek. Gorzka samowiedza przybyszów z teraźniejszości wprowadza kolory i wywraca na opak lukrowany świat przeszłości. Bohater (Tobey Maguire) pozostawia swoją siostrę (Reese Witherspoon) w świecie lat 50. i powraca do cynicznej współczesności. Małe miasteczka wywołują nostalgię, ale przy bliższym oglądzie są cokolwiek upiorne.

Cyfrowa doskonałość i manipulacja. Jarhead nie był w Zatoce

W *Roku 1984* George’a Orwella zapisy historyczne podlegają permanentnej manipulacji w zależności od kursu ideologicznego obranego przez władzę oraz zawartych sojuszy militarnych. Znikają słowa i pojęcia (w efekcie ekspansji nowomowy), a fakty ulegają fluktuacji. W filmie *Piąty element* (*The Fifth Element*, reż. Luc Besson, 1997) kosmitka Leeloo (Milla Jovovich) zalicza błyskawiczny kurs zbrodniczej historii ludzkości dzięki zapisowi cyfrowemu danych. Bombastyczny finał powieści Wiktora Pielewina *Generation „P”* ujawnia wstrząsającą „prawdę” o Jelcynowskiej Rosji „wielkiej smuty” lat 90. XX w. – oto wszyscy znaczący politycy oraz oligarchowie nie istnieją. Rosyjskie społeczeństwo na ekranach telewi-

zorów ogląda ich awatary. Wszystkie newsy, debaty i zdarzenia są cyfrowo zmanipulowanymi „bajeczkami”. Wobec „strajku wydarzeń” trwa wirtualny spektakl w każdym calu wyreżyserowany i znajdujący się pod kontrolą prawdziwych władz Rosji. Falszywą wojnę Ameryki z Albanią można było zobaczyć w filmie *Fakty i akty* (*Wag the Dog*, reż. Barry Levinson, 1997).

Za pomocą tych przykładów chcę pokazać, że już na obecnym poziomie rozwoju technologii zapis cyfrowy umożliwia manipulację doskonałą. Na potrzeby mediów i zależnej od nich opinii publicznej można dowolnie manipulować przeszłością i teraźniejszością. Sfera medialna jest doskonale plastyczna i całkowicie operacyjna. Można kreować dowolne postaci, zdarzenia i wersje tych zdarzeń. Wim Wenders, cytowany przez Andrzeja Gwoździa, mówi: *Negatywem filmowym można manipulować, lecz istnieje pewien wymóg prawdy, który słusznie stawia się fotografii. Ale nie stawia się go już cyfrowemu obrazowi telewizyjnemu. Obraz jako taki nie jest już dłużej nośnikiem prawdy*³¹. Fakt z(a)nikania sensu i referencji, unicestwiania tego, co realne, i samej zasady realności wpisuje otaczające nas obrazy w Baudrillardowskie *strategie fatalne*. Są one fatalne w dwojakim rozumieniu tego słowa: jako podległe całkowitej immanencji obrazu oraz nieustannej cyrkulacji medium wokół siebie samego³².

Jarhead. Żołnierz piechoty morskiej (*Jarhead*, reż. Sam Mendes, 2005) jest doskonałą ilustracją hipotezy z pracy Baudrillarda *Wojny w Zatoce nie było*³³. Szczególnie wymowna jest scena, w której rekruci oglądają w kinie *Czas apokalipsy* – rozentuzjasmowany tłum wrzaskliwym nuceniem wtóruje Wagnerowskiemu *Cwałowaniu Walkirii* ze sceny ataku śmigłowców i zrzucenia napalmu na wietnamską wioskę. Z antywojennego, pacyfistycznego przesłania filmu nic nie zostało. Jest uciecha, ludycznie nieodpowiedzialny karnawał zniszczenia. *Wojny w Zatoce nie było* – przesłoniły ją obrazy medialne. Protagonista filmu także nie był w Zatoce. Wyszkolony na snajpera, nie oddał ani jednego strzału. W finale miał szansę zdjąć irackiego dowódcę z wieży kontrolnej lotniska, jednak rozkaz został cofnięty. Sprawę załatwiło wykonane z chirurgiczną precyzją uderzenie lotnictwa. Jake Gyllenhaal jako tytułowy „jarhead” nikogo nie zabił. W filmie Mendesa oglądaliśmy znużonych do ogłupienia, bezużytecznych rekrutów wyręczanych w sztuce wojny przez technologię.

Wojna w Zatoce w 1991 r. nigdy tak naprawdę się nie rozpoczęła i tym samym nigdy się nie skończyła. Jej znakiem firmowym były transmitowane w telewizji zdjęcia zdalnie sterowanych amerykańskich pocisków trafiających precyzyjnie w naziemne cele. Zaczęła funkcjonować hiperrealna logika blokowania rzeczywistości przez to, co wirtualne³⁴. Telewizowiec przedłożył pobyt w świecie wirtualnym nad katastrofę świata rzeczywistego. Jak się okazuje, środki masowego przekazu promują wojnę i *vice versa*³⁵. A jest to czysta wojna CNN, niejako motywowana powszechną wolą spektaklu. Wojna, gdy przemienia się w informację, traci swą realność i staje się batalią wirtualną. Cała kultura pracuje bowiem wytrwale, by sporządzić falsyfikat świata. W tej wojnie jest zbyt wiele filmu – tylko gra: kamera, akcja!³⁶ Wojna ta jest efektem cyfrowego przetwarzania i obróbki, a rozgrywa się w przestrzeni abstrakcyjnej, elektronicznej i cybernetycznej, takiej samej, w jakiej porusza się kapitał i dokonuje jego cyrkulacja. Zaś zwycięzcą jest tu tylko symulacja. Wszyscy jesteśmy współodpowiedzialni za fantasmagorię wojny w Zatoce, tak samo jak za fantasmagorię każdej kampanii reklamowej³⁷.

Kwestia dekodowania chłodnego uwodziciela: Barry Lyndon

Barry Lyndon (reż. Stanley Kubrick, 1975) jest prawdopodobnie najlepszym filmem kostiumowym w historii, chociaż zrodził się z niemożności nakręcenia epickiej biografii Napoleona po fiasku *Waterloo* (reż. Siergiej Bondarczuk, 1970)³⁸. To ekranizacja łotrzykowskiej powieści XIX-wiecznego klasyka Williama M. Thackeraya, która przenosi nas w czasy *ancien régime*. Oglądamy pola bitew wojny siedmioletniej, policyjne królestwo Prus, wyrafinowane rozrywki arystokracji oraz pojedynki o honor. Punktem kulminacyjnym tego trzygodzinnego spektaklu jest pozbawiona słów scena uwiedzenia lady Lyndon przez protagonistę tej historii Redmonda Barry'ego. Rzeczą dzieje się najpierw przy stoliku karcianym w kasynie (sama wymiana spojrzeń), a później na tarasie skąpanym w blasku księżycy. Na szczęście dla Redmonda mąż lady Lyndon żegna się z tym światem. Zostaje zawarte małżeństwo. Barry Lyndon przyjmuje nazwisko żony i cieszy się oszałamiającym bogactwem oraz najwyższym statusem społecznym, by wszystko to stracić w finale. Scena uwiedzenia została nakręcona tylko przy świetle świec za pomocą specjalnego obiektywu użyczonego przez NASA, a dostosowanego do mroku Kosmosu³⁹ (anegdota głosi, że tym użyczeniem zrewanżowano się Kubrickowi za wyreżyserowanie fałszywego lądowania na Księżycu).

Wbrew awersji Baudrillarda do tego filmu dostrzegam w nim ilustrację jego teorii uwodzenia. Zaliczał on obraz Kubricka do całej generacji filmów, które względem dawnego kina – chociażby jego ulubionego Godarda – są niczym android w porównaniu z człowiekiem. *Barry Lyndon* to według Jeana Baudrillarda wspaniały artefakt pozbawiony słabości, symulakrum, któremu brakuje wizyjności właściwej dawnemu kinu, a zarazem najlepszy przykład chłodu nieludzkiej perfekcji. Kontakt z nim niesie wyrachowaną przyjemność sytuującą się poza estetyką, przyjemność funkcjonalną, przyjemność machinacji. Filozofowie nie podobało się usunięcie namiętności z tej doskonale opowiedzianej historii. Krytykował Kubricka za to, że z żywej opowieści uczynił doskonale operacyjny scenariusz⁴⁰. Tak jak w przypadku trylogii *Matrix* zarzut brzmiał: film zbyt doskonały, zanadto chłodny i opanowany, a przez to nieludzki.

Tyle że tak właśnie chłodny i opanowany jest Baudrillardowski uwodziciel, a sama procedura uwodzenia jest tak kunsztowna, że aż arcsztuczna. Dla Baudrillarda uwodzenie to całkowite przeciwieństwo produkcji, to pozbawienie przedmiotów ich wartości, tożsamości, realności. W tej swoistej wymianie symbolicznej darowi systemu należy przeciwstawić uwodzicielski kontrdar, wprowadzający ów system w paroksyzm. Uwodzenie jest zatem grą złowrogą i ryzykowną. Nie wyklucza przyjemności, ale nie można go identyfikować z rozkoszą. Ma wymiar płciowy, społeczny i metafizyczny, a przy tym jest formą wyzwania podważającego koncepcje siebie. W uwodzeniu formy mają charakter płynny i odwracalny, a ono samo jest rodzajem symbolicznego panowania nad tymi formami⁴¹. Pochodzi ze świata rytuałów i znaków, a jego przestrzeń interpretuje się w kategoriach gry, wyzwania czy relacji właściwych pojedynkowi i strategii pozorów. Logika uwodzenia jest logiką agonu (walki) i rytuału. To zarazem logika wyzwania i śmierci. Uwodzenie tworzy migotliwą powierzchnię wymiany i rywalizacji znaków. Zwraca się jednak ku porządkowi głębokiemu (świadomemu bądź nie), po to by go uchylić. Właściwie zawsze chodzi tu o autouwiedzenie, o narcystyczne pochłanianie sensu

i znaków. Uwiedzenie ma formę zagadki, którą należy rozwiązać, a jego domeną jest złudzenie i sekret. Przy tym w całej grze podmiot nigdy nie jest do końca panem swej strategii. Uwodzenie to zatem gra i przeznaczenie, które pchają protagonistów w stronę nieuchronnego końca, jednakże reguły tej gry nie zostają naruszone⁴². Jako przykłady swej teorii uwodzenia Baudrillard podaje powieści *Księżna de Clèves* Marii de La Fayette, *Niebezpieczne związki* Pierre'a Choderlos de Laclos oraz *Dziennik uwodziciela* Sorena Kierkegaarda⁴³. Barry Lyndon Thackeraya i Kubricka doskonale odnajduje się w tym towarzystwie.

Baudrillard, Paryż, Teksas

Wim Wenders to romantyk, melancholik, twórca kina autorskiego zafascynowany literaturą, podróżami i krajobrazem. W jego dziełach natrafiamy na wątki autobiograficzne (choćby włóczęgi po Ameryce i skomplikowany stosunek do kultury amerykańskiej). Sposób opowiadania kamerą jest u Wendersa pokrewny francuskiej Nowej Fali. Rzeczywistość w jego dziełach jest nieciągła, fragmentaryczna i nieuporządkowana. Jego historie, żmudnie złożone z kolażu scen, niekoniecznie zmierzają do konkluzji fabularnej i raczej nie obfitują w zdecydowane rozwiązania dramaturgiczne. Są gotowe rozsypać się w każdej chwili. Filmy Wendersa jawią się jako bruliony wypełnione osobistymi obserwacjami na temat krajobrazów, podróży i pasji kinomana. W sensie gatunkowym reżyser upodobał sobie film drogi. Jego najoryginalniejszym dziełem z tego gatunku jest właśnie *Paryż, Teksas*, oparty na scenariuszu Sama Sheparda⁴⁴. Jak zauważa Marcin Giżycki, Wenders w tym filmie dostrzegł w pejzażach Południowego Zachodu USA to, co opisywał Baudrillard, dowodząc, że pustynia jest niejako rewersem cywilizacji amerykańskiej – nie jej zaprzeczeniem czy antytezą, lecz naturalną przeciwwagą. Giżycki przywołuje słowa Baudrillarda: *Mało jest rzeczy równie obcych pustyniom amerykańskim, jak zgodne współżycie ludzi i piasku (...) takie, jakie możemy odnaleźć w autochtonicznych kulturach pustynnych. Tutaj wszystko, co ludzkie, jest sztuczne. (...) Death Valley i Las Vegas są nierozłączne, trzeba akceptować je jako całość, niewzruszone trwanie i najbardziej szaloną ulotność. Pomiędzy jałowością przestrzeni i jałowością gry, między prędkością i rozrzutnością istnieje tajemnicze powinowactwo. W tym gwałtownym, elektrycznym zestawieniu zawiera się oryginalność pustyń Zachodniego Wybrzeża. Dotyczy to zresztą całego kraju*⁴⁵. Pustynia jest kwintesencją tajemnicy i ciszy, natomiast amerykańskie miasto – sztuczności. Baudrillard widzi w pustyni metaforyczne tło dla instytucji stworzonych przez człowieka, wykazując ich pustkę i sztuczność. Travis, bohater filmu *Paryż, Teksas*, jest odpowiedzialny za rozpad swojej rodziny. Wyrusza jako pokutnik na pustynię, a ta wymierza mu karę, czasowo odbierając pamięć i niemal doprowadzając go do śmierci z pragnienia. Travis wraca z pustyni odmieniony i na powrót scala swoją rodzinę⁴⁶. Marcin Giżycki w autentyczności pustyni i jej dzikiej urodzie dostrzega obnażenie sztuczności tego, co wokół zbudował człowiek⁴⁷. Rozświetlone neonami motele i stacje benzynowe, bank *drive-in*, drapacze chmur są jedynie efemerydą, wioską potiomkinowską, scenerią dla włączających się samotnych, zagubionych, wydrążonych ludzi. Skąd jednak ten Paryż w Teksasie? Skąd kombinacja *miasta będącego uosobieniem najwyższej cywilizacji (z amerykańskiego punktu widzenia) z symbolem amerykańskiej przemocy (z europejskiej perspektywy)*⁴⁸? Wenders za-

czerpnął tytuł od autentycznej nazwy miasteczka nad Rzeką Czerwoną. Taki tytuł dobrze oddawał wewnętrzne rozdarcie Trávisa. W tym miejscu bowiem poznali się jego rodzice i on sam został poczęty. Potem ojciec zamęczał jego i matkę potwarzanym w nieskończoność żartem, że poznał swoją przyszłą żonę w Paryżu. W końcu ojciec porzucił rodzinę, a Paryż w stanie Teksas stał się dla Trávisa symbolem rozstania, a zarazem miejscem mitycznym, asumptem do scalenia własnej rodziny. Giżycki uważa, że *Paryż, Teksas* jest opowieścią o poszukiwaniu ducha mitycznej Ameryki, „Ameryki astralnej” – jak by to określił Baudrillard – i metafizycznej. Wenders porównał swój film do *Odysei*, z tą jednak różnicą, że Travis wraca nie z wojny, ale raczej z wędrówki w poszukiwaniu utraconego spokoju dziewczęcej Ameryki sprzed najazdu europejskiego – takiej, jaką zastał Kolumb, obecnej jeszcze w pustyniach Południowego Zachodu, a dobijanej cywilizacją obrazów, której uosobieniem jest Los Angeles⁴⁹.

Podsumowując, Jean Baudrillard to wygnaniec ze starego kina. Cenił sobie spontaniczność i autentyczność Godarda. Jego poetyckie wizje spotykały się na amerykańskiej pustyni z melancholijną i nieciągłą narracją Wendersa. *Barry Lyndon* nie spodobał mu się, ale sam stworzył postać chłodnego uwodziciela, jakby wyjętego ze spektaklu Stanleya Kubricka. Być może teoria uwodzenia jest jedynym skutecznym orężem w walce z fazami symulacji i porządkami symulaków. Kino przestało być świątynią, a stało się supermarketem. Monotonna doskonałość technologiczna całkowicie plastycznego i zupełnie operacyjnego zapisu cyfrowego czyni możliwymi wszystkie sny, ale i koszmary ludzkości. Tyle że według Baudrillarda mamy za sobą już wszystkie rozstania. Utopie i dystopie zostały zrealizowane w konsumpcyjnych fantazmatach, a historia jakby się skończyła, grzęznąc w postpolitycznych medialnych nie-wydarzeniach. Prawa kultury masowej rządzą całą sferą obrazów. W precesji symulaków wzniesiono upiorny Disneyland. Tylko jakiś ostatni seans filmowy pozwala na nutkę niekomercyjnej nostalgii. Właśnie – nostalgii za czym?

MATEUSZ TOKARZ

¹ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 191.

² A. Ziętek, *Jean Baudrillard wobec współczesności. Polityka, media, społeczeństwo*, Universitas, Kraków 2013, s. 8.

³ G. Coulter, *Jean Baudrillard and Cinema: The Problems of Technology, Realism and History*, „Film-Philosophy” 2010, t. 14, nr 2, s. 11, <http://www.film-philosophy.com/index.php/fp/article/view/106> (dostęp: 2.11.2015).

⁴ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, M. P. Markowski, *Baudrillard: słownik*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.

⁵ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

⁶ N. Zurbrugg, *Baudrillard, Modernism and Postmodernism*, w: *Sage Masters of Modern Social Thought: Jean Baudrillard*, t. 1, red. M. Gane, London 2000, s. 324-342.

⁷ Tamże, s. 325.

⁸ Tamże, s. 326.

⁹ R. Borde, *Préface*, w: F. Courtade, *Les malédictions du cinéma français. Une histoire du cinéma français parlant (1928-1978)*, Paris 1978, s. 17 – podaję za: J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895-1989*, Editions Spotkania, Warszawa 1992, s. 312.

¹⁰ J. Płażewski, dz. cyt., s. 314.

¹¹ P. Mościcki, *Godard. Pasaze*, Korporacja Ha!art – MFF Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010, s. 6.

¹² N. Zurbrugg, dz. cyt., s. 333-335.

¹³ Tenże, *Baudrillard's „Amérique”, and the „Abyss of Modernity”*, w: *Sage Masters of Modern Social Thought: Jean Baudrillard*, t. 3, red. M. Gane, London 2000, s. 54-74.

¹⁴ Tamże, s. 54-55.

¹⁵ Tamże, s. 55.

¹⁶ Tamże, s. 57.

- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 60.
- ¹⁹ Tamże, s. 62-63.
- ²⁰ Tamże, s. 65.
- ²¹ Tamże, s. 68.
- ²² M. Giżycki, *Czy Baudrillard widział „Zabryskie Point”?* w: *Michelangelo Antonioni*, red. B. Zmudziński, Rabid, Kraków 2004, s. 190.
- ²³ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt., s. 65-68.
- ²⁴ Tamże, s. 69-74.
- ²⁵ Tamże, s. 75-77.
- ²⁶ J. Baudrillard, *Illusion de la fin*, Éditions Galilée, Paris 1992.
- ²⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 8-9.
- ²⁸ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 1-15.
- ²⁹ *Słownik socjologii i nauk społecznych*, red. G. Marshall, red. nauk. wyd. pol. M. Tabin, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 247.
- ³⁰ F. Jameson, dz. cyt., s. 19-21.
- ³¹ W. Wenders, *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main 1992, s. 93; cyt. za: A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 1997, s. 165.
- ³² A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 192-193.
- ³³ J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- ³⁴ Tamże, s. 12-13.
- ³⁵ Tamże, s. 21.
- ³⁶ Tamże, s. 50-51.
- ³⁷ Tamże, s. 77.
- ³⁸ P. Kletowski, *Filmowa odyseja Stanleya Kubricka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006, s. 53-61.
- ³⁹ Tamże, s. 75.
- ⁴⁰ G. Coulter, dz. cyt., s. 12-13.
- ⁴¹ J. Baudrillard, *Słowa klucze*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 22-26.
- ⁴² Tenże, *O uwodzeniu*, dz. cyt., s. 11-116.
- ⁴³ Tamże, s. 93.
- ⁴⁴ B. Kosecka, A. Piotrowska, W. Kocołowski, *Panorama kina najnowszego 1980-1995. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 288-290.
- ⁴⁵ M. Giżycki, *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 40. Por. J. Baudrillard, *Ameryka*, dz. cyt., s. 89.
- ⁴⁶ N. K. Denzin, „Paris, Texas” and Baudrillard on America, w: *Sage Masters of Modern Social Thought: Jean Baudrillard*, t. 3, red. M. Gane, London 2000, s. 38.
- ⁴⁷ M. Giżycki, *Wenders do domu!*, dz. cyt., s. 40.
- ⁴⁸ R. P. Kolker, P. Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge – New York – Oakleigh 1993, s. 118; cyt. za: M. Giżycki, *Wenders do domu!*, dz. cyt., s. 97.
- ⁴⁹ M. Giżycki, *Wenders do domu!*, dz. cyt., s. 96-100.