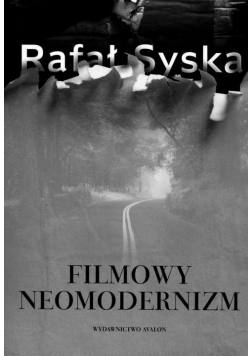


Radykalizm powolności



KAROLINA KOSIŃSKA

To duża sztuka znaleźć wspólny, bardzo wyrazisty mianownik dla czasem bardzo odmiennych fenomenów filmowych, strategii autorskich, postaw twórczych, a zarazem przebrnąć przez ogromny materiał, jakiego dostarcza współczesne kino artystyczne, wyłuskać z niego to, co przy całej swej różnorodności składa się na klarowne, spójne zjawisko, jakim jest filmowy neomodernizm. Rafałowi Sysce udało się uchwycić to zjawisko w trakcie jego trwania, w niejednoznacznym momencie przeobrażeń. Przy tym, zaanonsowana przez Syskę, kategoria neomodernizmu całkowicie autorska pod względem terminologicznym, wykracza poza funkcjonujące już w piśmiennictwie koncepcje *slow-cinema* i *contemplative cinema*, choć obie je obejmuje. Bywalcy festiwalu filmowych i czytelnicy kilku promujących tę formułę kina portali internetowych dobrze to zjawisko znają. Choć ten typ kina nie doczekał się jeszcze rozbudowanych refleksji akademickich, w dyskursie krytycznym jest już dobrze zakorzeniony. Jednak nawet na tle obszernych i wyczerpujących opracowań anglosaskich książka Rafała Syski ma charakter szczególny, bo pełni funkcję pracy fundamentalnej i totalnej. Ujmuje ten specyficzny fenomen i w perspektywie synchronicznej – jako wyraziste, współczesne zjawisko sięgające poza granice kultur oraz konwencji, i diachronicznej – jako trend, który wyrósł z pewnej tradycji, zaprzeczając tym samym jej śmierci. Mocno obecny we współczesnym kinie artystycznym nurt kina spowolnionego – oferującego zanurzenie się w trwaniu i kontemplację obrazu-czasu w miejsce rozrywki, jaką zapewnia kino mainstreamu czy nawet konwencjonalnie ujęty niezależny film autorski – nie zrodził się przecież w próżni. Autor użył zestawienia neo-modernizm nie po to, by zaznaczyć aspekt nowości i współczesności, ale by wyraźnie określić miejsce neomodernizmu w tradycji kina, traktując go raczej jako rodzaj wskrzeszenia ducha modernizmu filmowego z lat 50. i 60. XX w. i opisujących go teorii. Pisząc o takich reżyserach, jak Bruno Dumont, Carlos Reygadas czy Tsai Ming-liang, Syska przywołuje jako znaczący kontekst nazwiska Michelangela Antonioniego, Roberta Bressona i Gilles’a Deleuze’a, a nie współczesnych twórców czy teoretyków. W ten sposób neomodernizm przedstawia się jako fenomen paradoksalny – radykalnie nowoczesny, niemalże awangardowy, a jednocześnie konserwatywny z ducha, zbuntowany wobec obrazu i tempa otaczającej nas dziś rzeczywistości. Zaś sam modernizm, który – jak mogłoby się wydawać – umarł w latach 70., przetrwał trudniejsze lata (okres dominującego postmodernizmu i kina

hollywoodzkiego) i został przeniesiony w dzisiejsze czasy za sprawą depozytariuszy jego idei – Chantal Akerman, Wima Wendersa, Jima Jarmuscha czy Theo Angelopoulosa. I rozkwitnął ponownie, choć na mniejszą skalę i w mniej zinstytucjonalizowany sposób, w filmach głównych bohaterów tej książki: Aleksandra Sokurowa, Béli Tarra, Tsai Ming-lianga, Carlosa Reygadasa, Freda Kelemena, Alberta Serry, Šarūnasa Bartasa, Bruno Dumonta czy Lisandra Alonsa.

Swój bardzo rozległy i złożony wywód Rafał Syska rozpisuje w dość ciekawy sposób. Pierwszą część książki poświęca „najpiękniejszej przygodzie kina”, a więc filmowemu modernizmowi, próbując znaleźć – co, o dziwo, okazuje się w polskim piśmiennictwie przedsięwzięciem w zasadzie pionierskim – spójną i wyczerpującą definicję tego zjawiska. Osadza go w kontekście historycznym i kulturowym, określa wobec moderny i awangardy, przywołuje proponowane przez teoretyków kina rozróżnienia, wyznaczniki i ich subtelności, wyodrębnia najważniejszych przedstawicieli. Co dla dalszego wywodu najistotniejsze – szuka w modernizmie tych własności, które po latach powróciły i zostały wzmocnione w twórczości neomodernistów.

Dalej Syska opisuje sposób, w jaki tradycja modernizmu była kultywowana w twórczości takich reżyserów, jak Akerman, Angelopoulos, Jarmusch czy Wenders, naznaczonych tęsknotą za wzorcami modernistycznymi. Zwraca uwagę na ich programowy minimalizm, wyraźny indywidualizm, odrzucenie konwencjonalnych formuł narracyjnych, przeniesienie akcentów z dynamiki na bezruch, wyobcowanie i melancholię bohaterów, a przede wszystkim zaakcentowanie trwania jako kategorii nadrzędnej. Według Syski to właśnie ci twórcy *anonsowali zasady przyszłego „slow-cinema”* (s. 69). W kolejnej części zostają omówione, w bardzo syntetyczny, a jednocześnie wyczerpujący sposób, tematy, narracja i poetyka neomodernizmu. To niejako jądro książki – mocna, przekonująca wykładnia wzorców stosowanych w kinie tego nurtu, dzięki której czasem bardzo odległe od siebie filmy i postawy twórcze zyskują wspólną przestrzeń i spójność, nie negującą wcale ich różnorodności.

Ostatnia część jest poświęcona twórczości konkretnych reprezentantów neomodernistycznej „rewolucji”. Gromadzi ona dziewięć esejów analizujących drogę twórczą reżyserów stanowiących dziś czołówkę kina artystycznego. Najobszerniejsze z nich dotyczą Aleksandra Sokurowa i Béli Tarra, których kariery w dużym stopniu już się dopełniły. Tsai Ming-liang, Bruno Dumont, Carlos Reygadas czy Lisandro Alonso są już jako tako obecni w świadomości polskich odbiorców kina artystycznego, przede wszystkim za sprawą projekcji ich kolejnych filmów na wrocławskim festiwalu T-Mobile Nowe Horyzonty. Jednak Albert Serra, Šarūnas Bartas czy Fred Kelemen to twórcy w zasadzie u nas nieznanymi (choć o Bartasie pisała chociażby Anna Mikonis w książce *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kinie litewskim* z 2010 r.) i tego rodzaju omówienie ich dotychczasowego dorobku jest bardzo cenne.

Zdając sobie sprawę, że opisuje fenomen, który choć punkt kulminacyjny ma już zapewne za sobą, nie jest jeszcze zamknięty, Rafał Syska niczego nie puentuje i nie podsumowuje. Nie próbuje bilansować – by użyć jednego z ulubionych określeń autora – narracji, którą w tak brawurowy i wielowątkowy sposób rozwinął. Nie stara się też opisać wszystkich możliwych kontekstów omawianych filmów. Każdy z twórców realizował czy realizuje filmy w konkretnych warunkach historycznych, społecznych, kulturowych i producenckich. Kino Tsai Ming-lianga mówi o ogólnej, uniwersalnej kondycji człowieka, o jego izolacji, samotności, ale też sporo o Tajwanie lat 90.; filmy Šarūnasa Bartasa – o Litwie czasu transformacji, Kelemena – o post-

sowieckiej rzeczywistości wschodnich Niemiec, Reygadasa – o Meksyku. Tożsamość azjatycka, południowoamerykańska, wschodnioeuropejska, katalońska – to wszystko ważne elementy, które w ogromnym stopniu naznaczają twórczość tych reżyserów. Jednak w perspektywie autora, skupionej przede wszystkim na elementach uniwersalnych, na wyznacznikach estetyki i poetyki analizowanych filmów, nie wyczuwa się żadnego braku. Rzeczywiście, w jego ujęciu postawy twórcze wszystkich tych artystów okazują się zaskakująco pokrewne i układają się w spójny wzór.

Te rozdziały książki, w których Syska analizuje twórczość poszczególnych reżyserów, mają wartość przede wszystkim „podręcznikową” – stanowią kompletną i syntetyczną prezentację dorobku, stylu i postawy twórczej danych autorów. Jednak najciekawsze i szczególnie inspirujące są te części, w których zostaje zarysowany profil samego neomodernizmu oraz cechujący go powrót do wartości właściwych kinu modernistycznemu. Najbardziej interesujące jest przecież to, z czym można dyskutować. Rafał Syska konsekwentnie powtarza w różnych momentach swojego wywodu, jakie cechy wyróżniają opisywany nurt: minimalizm inscenizacyjny i narracyjny, redukcja, spowolnione tempo zdarzeń, zaakcentowanie bezruchu i statyczności trwania, antypsychologizm, dedramatyzacja, narracja jednoogniskowa, „zwrot antropologiczny” wiążący się z naciskiem na zdystansowaną obserwację człowieka w jego materialnej cielesności. W dużym stopniu już same te wyznaczniki kierują go wstecz ku modernizmowi z jego elitaryzmem, wiarą w demiurgiczną moc autora, bergsonowskim stosunkiem do czasu, ale też ku wielkim mistrzom, wśród których z pewnością najważniejsi będą Bresson, Antonioni i Tarkowski. W tym sensie neomodernizm wskrzesza Deleuzjańską koncepcję obrazu-czasu (to kino trwania, nie zaś działania – pisze Syska we wstępie), wyrosła przecież z refleksji Deleuze’a nad kinem modernistycznym i jego tendencją do filozoficznej kontemplacji.

Jednak neomodernizm wyrasta nie tylko z nostalgii za modernizmem. Jego motorem jest, jak to wielokrotnie podkreśla autor, bunt wobec współczesnego świata i jego tempa, wobec konsumpcjonizmu, fragmentaryzacji, nadmiaru i chaosu wszechobecnych bodźców. Ascetyczna i zredukowana poetyka neomodernizmu to odpowiedź na dominujące, mainstreamowe kino atrakcji. To także *przeciwwaga dla postmodernizmu – z jego heterogenicznością i dwukodowością przekazu, łaczeniem konwencji i traktowaniem otaczającej rzeczywistości w kategorii gry i zabawy* (s. 9). Tak więc kino neomodernistyczne w ujęciu Syski jest kinem „czystym” czy też „oczyszczonym”, konserwatywnym, bo odmawiającym uczestnictwa w stechnologizowanej, wciąż przyspieszającej współczesności.

I tu pojawia się wątpliwość. Książka Rafała Syski jest – jak każda książka autorska – swoistym wyznaniem wiary – wiary w taką formułę kina, która na tle konwencjonalnie pojętego filmu jawi się autorowi jako najszlachetniejsza. Autor wyraźnie mówi o buncie, o radykalnej kontrpropozycji, jaką neomodernizm stanowi wobec postmodernizmu, utożsamianego tu z upadkiem kina, a także o hołdzie, jaki – świadomie czy nie – nurt ten składa modernizmowi. W tym sensie dzisiejsza „lojalność” wobec kina neomodernistycznego, wiążąca się z odrzuceniem tego, przeciw czemu neomodernizm występuje, jawi się niemalże jako gest etyczny. Ale przecież kino tak nie funkcjonuje. Dziś podział na kulturę wysoką i niską jest znacznie bardziej problematyczny niż kiedyś i niezbyt często daje się obronić. Trudno mi się zgodzić z takim hierarchizowaniem zjawisk filmowych. A przywołany przez Syskę cytat z Susan Sontag ubolewającej nad degrengoladą kultury filmowej w latach 90. brzmi

dziś – co w przypadku tej autorki jest raczej zaskakujące – dość anachronicznie. Rafał Syska ujawnia w swojej książce wyraźnie niechętny stosunek do postmodernizmu, do czego ma zresztą pełne prawo. Trudno się jednak zgodzić z jego tezą, jakoby zjawisko to było mocnym odejściem od kinofilii i stanowiło jedynie zabawę konwencjami opartą na dwukodowości. Przeciwwstawiając iluzję, przetworzenie i symulację – będące esencją postmodernizmu – wierności „najpiękniejszej przygodzie kina”, jaką był modernizm i cechujący go triumf indywidualizmu, autor w wyrazistym geście przechodzi na stronę drugiego z tych fenomenów, pierwszy traktując dość protekcyjnie. Mój sprzeciw budzi też podział na postmodernistów i modernistów. Syska do tych pierwszych zalicza Petera Greenawaya oraz Dereka Jarmana, który akurat – w moim przekonaniu – stanowi modelowy przykład modernisty wierzącego może w sztukę kolażu, ale jednocześnie również w skrajnie zindywidualizowany przekaz (jego film *Blue* to przecież przykład kina ekstremalnie kontemplacyjnego, któremu znacznie bliżej do /neo/modernizmu niż do nonszalanckiej gry typowej dla postmodernizmu). Z drugiej strony dziwi brak w wywodzie Syski choćby wzmianki o Quentinie Tarantino, którego twórczość jest dla postmodernizmu emblematyczna. Zarówno Tarantino, jak i wielu innych postmodernistów wyrosło właśnie z kinofilii, tyle że ta kinofilia bazowała na całkiem innej sytuacji społecznej, kulturowej i technologicznej. Słowem, można zrozumieć afektację Rafała Syski, ale zaskakująca jest powtarzająca się w jego książce chęć hierarchizowania pewnych zjawisk. Neomodernizm to mocny głos we współczesnym kinie artystycznym, bardzo też autonomiczny, dający rzeczywiście szansę na niezwykle przeżycie, piękne w swojej anachroniczności, a zarazem tak bogate – paradoksalnie – przy tak minimalistycznym przekazie. Niemniej to po prostu pewna formuła, oferująca specyficzne, wyjątkowe doświadczenie, odpowiadająca konkretnym oczekiwaniom odbiorczym, ale stojąca obok, a nie ponad innymi formułami. Co równie ważne, kino współczesne, nawet to artystyczne, nie jest przestrzenią bieli i czerni. Z retoryki autora wyłania się wizja, w której funkcjonują jedynie dwie frakcje, jakby pomiędzy nimi nie było całej gamy przeróżnych zjawisk, zwłaszcza dziś, w dobie tak ogromnego nadmiaru propozycji filmowych, takiego pluralizmu kanałów, którymi płyną do widza filmy, i takiej łatwości (choćby technologicznej) w realizowaniu swojej wizji kina.

Inną sprawą jest nonkonformistyczny charakter neomodernizmu. Obawiam się, że dziś *slow-cinema* stanowi jeszcze jedną modę, szlachetną, lecz snobistyczną. Nie musi to być wcale zarzutem, dopóki mamy do czynienia z kinem poruszającym, oryginalnym, wyrafinowanym artystycznie. Sam autor w zakończeniu książki wieszczy prawdopodobne pojawienie się „neomoderny-kiczu” i odejście twórców neomodernistycznych, spragnionych kinematograficznego blichtru, w stronę kina bardziej konwencjonalnego. Myślę, że reżyserzy tej pełnoprawnej neomoderny, których twórczość autor opisuje, sami między tymi biegunami nieustannie oscylują. Syska ma tego świadomość, zachowuje należyty dystans do poszczególnych dzieł nawet tych twórców, których uznaje za arcymistrzów nurtu.

Zaskakujący może się wydać sam dobór nazwisk reżyserów, którym autor poświęca osobne eseje, tak jak i proporcje tych esejów. Obecność w tej książce Chantal Akerman, jako depozytariuszki tradycji modernistycznej, może budzić zastrzeżenia, choć trzeba przyznać, że argumentacja Syski brzmi przekonująco. Dziwi obszerność rozdziału o Theo Angelopoulosie, skoro kilka lat temu autor *Filmowego neomodernizmu* wydał o nim osobną książkę (*Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa*

/2008/). Angelopoulos to nazwisko w kontekście *slow-cinema* czy *contemplative cinema* dość oczywiste, ale Jim Jarmusch już mniej – dlatego szkoda, że Syska nie rozwinął nieco eseju jemu poświęconego. W ostatniej części książki, prezentującej dziewięciu twórców ściśle neomodernistycznych, czytelnik ma szansę zaspokoić apetyt rozbudzony lekturą rozdziałów poświęconych poetyce i tematyce neomodernizmu. Eseje o Dumontie czy Reygadasie to świetne, syntetyczne, wyczerpujące profile tych artystów, w Polsce niby znanych wśród publiczności festiwalowej, a jednak słabo rozpoznanych. Natomiast wybór Tsai Ming-lianga na bohatera jednego z rozdziałów zaskakuje. Tsai Ming-liang to autor na wskroś neomodernistyczny, decydujący w dużym stopniu o charakterze tego nurtu, ale wobec wydanej w 2009 r. antologii tekstów *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-lianga* rozdział jemu poświęcony brzmi jednak dość wtórnie. Osobną kwestią są eseje na temat twórczości Freda Kelemena i Alberta Serry – to dla polskiego czytelnika rzeczy pionierskie.

Rozdziały monograficzne zajmują większą część książki, ale najciekawsze wydają się te jej fragmenty, które są próbą wielowątkowego ujęcia rzeczy najtrudniejszych – rozdział analizujący dyskurs nabudowany wokół filmowego modernizmu, a przede wszystkim część, w której autor dokonuje syntezy tematów, estetyk i problemów charakterystycznych dla tak zróżnicowanej masy filmów autorstwa skrajnych indywidualistów. Syska drobiazgowo wyodrębnia cechy charakterystyczne neomodernizmu, śledzi ich obecność i przekształcenia w dziełach poszczególnych reżyserów. Nie wikła się przy tym w rozbudowywanie kontekstów kulturowych, społecznych czy politycznych, choć zaznacza ich istotność. Skupia się raczej na budowaniu spójnej wizji nurtu, która jednocześnie nie negowałaby jego zróżnicowania. Nie koncentruje się też na szczegółowych opisach fabuł, co nierzadko stanowi poważny grzech opracowań filmoznawczych. Streszczeniom oddaje wyróżnione w tekście tabele, które nie zakłócają toku wywodu. W tej części książki znajdziemy najciekawsze tropy, tu pojawiają się nazwiska twórców fascynujących, ale z jakichś powodów nieobecnych w ostatniej, monograficznej części.

Filmowy neomodernizm w całej swej totalności wyznacza kilka kierunków, którymi mogłaby pójść refleksja filmoznawcza – wśród nich m.in. wątek post-bressonowskiego, skrajnego estetycznego materializmu, z którego wyrasta metafizyczna wręcz duchowość; radykalny zwrot antropologiczny będący jedną z cech konstytutywnych poetyki neomodernistycznej; nowa kinofilia w twórczy sposób wykorzystująca narzędzia technologii; a w końcu jedynie wspomniana, ale fascynująca koncepcja Edwarda T. Halla dotycząca tzw. kultur wysokiego kontekstu, których naturalna strategia komunikacyjna zakłada niepełność komunikatów, luki w serwowanych informacjach, nagle urywanie wątków. Do takich kultur należą narody latynoamerykańskie, Tajowie, Tajwańczycy, Turcy, a więc te nacje, spośród których najczęściej rekrutują się twórcy kina neomodernistycznego. Zatem niekoniecznie tylko o modernizm i tradycję tu chodzi; to także swoisty zwrot antropologiczny, przejście z dziedziny filmoznawstwa na obszar antropologii. Neomodernizm został przez Rafała Syskę rozpoznany i opisany, ale z pewnością nie zamknięty. To mocne pojęcie, które z pewnością szybko stanie się punktem odniesienia dla kolejnych badaczy.

KAROLINA KOSIŃSKA

Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.