

Filmowy modernizm

RAFAŁ SYSKA

Pojęcie filmowego modernizmu – dość oczywiste w światowej refleksji filmoznawczej – w Polsce wymaga szczególnego wyodrębnienia i zdefiniowania. Bo- wiem sama kategoria modernizmu, mimo prób przeformułowania jej na gruncie literaturoznawstwa, wciąż kojarzy się ze zjawiskami artystycznymi przełomu XIX i XX wieku, czyli z tak zwaną Młodą Polską. Tymczasem w badaniach filmoznawczych za modernizm uznaje się przede wszystkim różnorodne fenomeny kina autorskiego, lokowane na granicy między awangardą a filmem głównego nurtu, które przeżywały największy rozkwit od lat 50. po 70. XX wieku. Modernizm stanowi więc w pewnym stopniu synonim kina autorskiego, ograniczonego jednak zarówno w perspektywie estetycznej, jak i temporalnej. Jeśli chodzi o to pierwsze ograniczenie, kino modernistyczne należało do praktyk filmu artystycznego, w których wyróżniona przez twórcę forma zwracała uwagę widza na sam proces opowiadania, a autorefleksyjność przekazu stawiała się nierzadko kluczowym atrybutem fabuły. Kinowy modernizm był więc ze swej natury narcystyczny, autoteliczny i skierowany na dekonstrukcję klasycznych modeli dramaturgicznych. Promując narracyjny subiektywizm i samoświadomość, czerpał z doświadczeń filmowej (i nie tylko) awangardy, a niwelując walor emocjonalny filmu, wyróżniał wiele technik dystansacyjnych. Ważnym atrybutem dojrzałego modernizmu było także wprowadzenie filmu na obszar poszukiwań intelektualnych (w duchu egzystencjalizmu, psychoanalizy, analiz kulturowych, ideologicznych, feminizmu, a nawet strukturalizmu i dekonstrukcjonizmu), jak również zespolenie postaci autora filmu z osobą reżysera.

Analizując modernizm na płaszczyźnie temporalnej, zazwyczaj podkreśla się doniosłą rolę jego przedwojennego stadium. Dojrzały modernizm został bowiem poprzedzony kinem awangardowym, jakie podówczas praktykowano we Francji, Niemczech, Holandii i Związku Radzieckim, a marginalnie też w Stanach Zjednoczonych i we Włoszech. Za datę początkową tego zjawiska przyjmuje się najczęściej premiery debiutów Germaine Dulac i Louisa Delluca, a za końcową – decyzję o wprowadzeniu dźwięku. Ta faza modernizmu interesuje nas w najmniejszym stopniu, ale już teraz warto wspomnieć, że ówczesni twórcy awangardy udzielili swym następcom kilku ważnych lekcji. Po pierwsze, zasugerowali potrzebę sformułowania autonomicznego, czystego i totalnego języka filmu; po drugie, wprowadzili do swych dzieł odkrycia awangardy pozafilmowej; i wreszcie, po trzecie, zdobyli się na krytykę mimetyzmu artystycznego. Awangarda lat 20. zainteresowała filmowców materiałowymi aspektami realizowanych dzieł i odrzucała klasyczne chwytły dramaturgiczne utrwalone już w tradycji kina rozrywkowego, sugerując widzowi ogląd filmu ze względu na samą jego formę, a nie tylko fabularne atrakcje – tu pretekstowe bądź całkiem nieobecne.

Oczywiście, warto zaznaczyć, że niema faza modernizmu, jeśli na kogoś wpłynęła, to przede wszystkim na awangardę nowojorską – ważny, ale ekstremalny wariant kina autorskiego lat 50. i 60. XX wieku. Łączników wczesnej i dojrzalej fazy modernizmu nie było bowiem wielu. Można do nich zaliczyć: Luisa Buñuela – samotnego w swych surrealistycznych poszukiwaniach, Carla Theodora Dreyera – jednego z twórców kluczowej dla modernizmu tendencji minimalistycznej, a być może także coraz bardziej konserwatywnego Jeana Renoira – oddziałującego wszakże na włoskich neorealistów (antenatów nowoczesnego modernizmu). Ważniejszym dziedzictwem awangardy lat 20. stał się raczej proces instytucjonalizacji kina artystycznego, bowiem właśnie w tamtych latach, w Paryżu, wydawano pierwsze periodyki filmoznawcze, zakładano kluby filmowe oraz – co istotne – wykształciła się towarzyska wspólnota wywodzących się z różnych sztuk artystów, którzy, wzajemnie się inspirując, rozszerzali granice kina. Bez tych instytucji kino autorskie nie mogłoby istnieć; stanowiło ono bowiem projekt raczej artystyczno-intelektualny niż komercyjny, bazując na dobrze pojętym snobizmie krytyków, reżyserów, producentów i w szczęśliwej konsekwencji – widzów.

Prawdziwy i dojrzwały modernizm narodził się jednak znacznie później – bo dopiero w latach 50. XX wieku i był związany z narodzinami kina autorskiego, w atmosferze postneorealistycznych Włoch i nowofalowej Francji. Granice temporalne zjawiska nie są łatwe do ustalenia, choć za początek dojrzalego filmowego modernizmu przyjmuje się proces redefinicji praktyki neorealistycznej ujawniający się w pochodzących z lat 50. filmach Michelangela Antonioniego, Luchina Viscontiego i Federica Felliniego. Za patrona wczesnego modernizmu zwykle obierano więc Roberta Rosselliniego, ale dodawano też Roberta Bressona – do nich bowiem odwoływali się w teorii filmowej (a w mniejszym stopniu w reżyserskiej praktyce) redaktorzy pisma „Cahiers du cinéma” – najważniejszego medium kinowego modernizmu. Potem przyszedł rok 1959 – być może najważniejszy w historii filmu autorskiego, kiedy to skierowano do produkcji, bądź nawet dystrybucji, takie dzieła, jak: *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda, *Kieszonkowca* Roberta Bressona, *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alaina Resnais, *Słodkie życie* Federica Felliniego, *Piramidę ludzką* Jeana Roucha i *Przygodę* Michelangela Antonioniego.

Artystyczne i – co zaskakujące – komercyjne sukcesy tych dzieł zmieniły obraz kina autorskiego. Największych reżyserów filmu europejskiego szybko wspomogli następni. We Francji rozwijał się nurt *cinéma vérité* Jeana Roucha, w Wielkiej Brytanii dokumentaliści z Free Cinema przygotowywali fabularne debiuty, w krajach komunistycznych polska szkoła filmowa zainicjowała nowofalowy rozwój kinematografii środkowej i wschodniej Europy, we Włoszech Pasolini zaczął szkolić grupę swych utalentowanych i bezkompromisowych wyznawców, a w Stanach Zjednoczonych zaczęto pisać o autorskim kinie hollywoodzkim (wraz z filmami Hitchcocka, Aldricha, Kazana czy Kramera) oraz o nowojorskiej awangardzie (z dziełami Angera, Markopoulou, Brakhage’a, Mekasów) oraz o Cassavetesie i twórcach skupionych wokół kina bezpośredniego (*direct cinema*).

Lata 60. stanowiły w tym kontekście najwspanialszy okres filmu autorskiego, coraz mniej melodramatycznego i gatunkowego, a coraz bardziej zaangażowanego politycznie i estetycznie. Szczytowym okresem modernizmu stały się lata

1963-1967, w których powstało najwięcej wybitnych i coraz częściej autotematycznych filmów, dowodzących niespotykanej siły medium skoncentrowanego już nie na opisie świata zewnętrznego, ale na analizie własnej specyfiki lub samego procesu twórczego: *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego, *Persona* (1966) Ingmara Bergmana, *Powiększenie* (1967) Michelangela Antonioniego, *Andriej Rublow* (1967) Andrieja Tarkowskiego czy *Długość fali* (1967) Michaela Snowa. Pod koniec tej dekady modernizm płynnie przeszedł w kontestację, choć uczciwiej byłoby stwierdzić, że kontrkultura wykorzystała modernistyczną koncepcję filmowego autorstwa do realizacji własnych postulatycznych i anarchizujących celów.

Czy modernizm skończył się na przełomie 1975 i 1976 roku? Gdy umarli Visconti i Pasolini, gdy w Hollywood Oscary wręczono epigońskim obrazom kontrkultury: *Lotowi nad kukułczym gniazdem* Miloša Formana, *Pieskiem popołudniu* Sidneya Lumeta i *Nashville* Roberta Altmana, gdy uciekający z Jugosławii Dušan Makavejev zrealizował obrazoburczy *Sweet Movie*, a nowojorską awangardę komercjalizowały punkowe dzieła Paula Morrissey'a? Niewątpliwie modernizm wytracił wówczas pierwotną energię, stał się bardziej konserwatywny i już w mniejszym stopniu rozpałał spory ideowe. Coraz częściej mówiono o kryzysie filmowego autora. Najwięksi reżyserzy poprzednich dekad albo uciekli na margines kinematografii (jak Godard), albo stracili zaufanie przemysłu filmowego (jak Altman), albo zamilkli (jak Antonioni), albo uproszcili język filmowy (jak Truffaut czy Fellini).

Choć depozytariuszy kinowego modernizmu pozostało wielu, a Theo Angelopoulos, Wim Wenders i Chantal Ackerman wyróżniali się na tle wielu innych, to prawdziwy rozwój kina neomodernistycznego nastąpił dopiero w drugiej połowie lat 90. i na początku XXI wieku, wraz z premierami filmów Béli Tarra, Bruno Dumonta, Aleksandra Sokurowa, braci Dardenne, Tsai Ming-lianga, Carlosa Reygadasa czy Lisandra Alonsa. Skoro takie filmy na nowo przeżywają rozkwit, tym ważniejsze jest opisanie najistotniejszej fazy kina modernistycznego, zwłaszcza dlatego, że niemal każdy z wymienionych wyżej reżyserów w działalności artystycznej odwoływał się mniej lub bardziej jawnie do któregoś z wielkich mistrzów: Ming-liang do Antonioniego, bracia Dardenne do Bressona, Sokurow do Tarkowskiego, bracia Quay do Hasa, Tarr do Jancsó, a Reygadas do Dreyera.

Moderna – modernizm – awangarda

W systematyzacji wiedzy na temat filmowego modernizmu wspomże nas wydana niedawno książka Andrása Bálinta Kovácsa *Screening Modernism*¹, kompendium wiedzy na temat opisywanego zjawiska. Autor przeprowadził w niej – w klarownej i syntetycznej formie – gruntowne badania modernizmu, rozpatrując jego definicję, genezę, najważniejsze etapy, ewolucję, transformację i zmierzch. W zasadzie Kovács opisał historię europejskiego kina autorskiego w latach 1955-1975, często rozszerzając ponad miarę rozumienie samego modernizmu, traktowanego niekiedy przez tego węgierskiego filmoznawcę w kategoriach synonimicznych względem filmu artystycznego. Dziwi też wybór pewnych zjawisk i nazwisk – na przykład decyzja o uznaniu Jerzego Kawalerowicza za jedyne polskie twórcę modernistycznego. Autor książki dokonał jednak w miarę pełnego przeglądu definicji modernizmu, opisał dominujące tendencje i potraktował ten fenomen jako zjawisko historyczne doniosłe, ale czasowo domknięte. Zatem w dużej mierze na tej publikacji będę

się opierać w niniejszym tekście, choć zaproponowany przez autora schemat wypełni w większości własnymi refleksjami i nawiązaniem.

Pojęcie modernizmu zostało wygenerowane z religijnego terminu „moderna”, powstałego w V wieku naszej ery i służącego do oddzielenia epoki chrześcijańskiej od świata antycznego. *Modernus* (od *modo* – po łacinie: niedawno, dopiero co) oznaczało nie tyle nowy, ile aktualny i wartościujący charakter kategorii. Moderna miała więc negować przeszłość, ujmować wartości temu, co dawne, błędne i przegrane. Takie rozumienie antynomii przetrwało aż do czasów nowożytnych i uległo transformacji dopiero w dobie oświeceniowych ruchów estetycznych rozwijanych podówczas w niemieckojęzycznym kręgu intelektualnym. Wówczas w miejsce kategorii „antyczny” zaczęto promować pojęcie „klasyczny”, rezygnując z postulowanego wcześniej wartościowania. Pod koniec XVIII wieku obie tendencje (modernistyczną i klasyczną) uznano za równie dobre w realizacji własnej idei piękna, przy czym „klasyczny” model działalności artystycznej był ukierunkowany ku przeszłości i tradycji, natomiast „modernistyczny” – ku nowoczesności, ciągłej zmianie i niekiedy rewolucyjności².

Pojęcie modernizmu zaktualizował w XX wieku amerykański krytyk sztuki Clement Greenberg, jeden z jego największych apologetów, który uznał tę kategorię za najbardziej adekwatną do opisu jawiącej mu się epoki w sztuce. W jednym z esejów pisał: *Zachodnia cywilizacja nie jest pierwszą, która zakwestionowała własne podstawy, ale jest pierwszą, która posunęła się w tym tak daleko. Utożsamiam modernizm z intensyfikacją samokrytycznej tendencji, która rozpoczęła się z filozofią Kanta. (...) Istota modernizmu tkwi (...) w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny, ale nie po to, by ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić obszar jej kompetencji*³.

Dla Greenberga modernizm stał się właśnie tym etapem w rozwoju sztuki, w którym na pierwszy plan wyszła samoświadomość i autorefleksyjność działalności artystycznej. Wolfgang Iser, sięgając po postmodernistyczną refleksję Jeana-François Lyotarda, wymienił pięć cech modernizmu: dekompozycję, refleksywność, wzniósłość, eksperyment i pluralizm⁴. David Lodge już na gruncie literaturoznawstwa do paradygmatu modernistycznego zaliczał: *eksperymenty formalne, zaburzenie konwencjonalnej składni, radykalne złamanie zasady decorum, zakłócenie chronologii i porządku przestrzennego, wieloznaczność, aluzyjność, prymitywizm, irracjonalizm, posługiwanie się symbolem w miejsce logicznej narracji*⁵.

Rozumienie modernizmu zwykle różni poszczególnych autorów. Dla większości konstytutywna jest w tym aspekcie etymologia kategorii i kluczowe dla niej odczucie nowoczesności. Rzeczywiście, ferment modernistyczny, zapoczątkowany – jak chcą historycy – we Francji, z poezją Baudelaire’a, prozą Flauberta i malarstwem Maneta, zawsze był kojarzony z modernizacją sztuki, przekraczaniem konwencji, tabu światopoglądowego i eksperymentowaniem z formą. Było tak z dwóch powodów. Po pierwsze, chodziło o to, by sztuka stała się bardziej adekwatnym kodem opisującym dokonujące się zmiany oraz by nie wpadła w pułapkę rodzącej się na przełomie XIX i XX wieku masowej popkultury opartej na reprodukcji. O tym pierwszym postulatcie pisał Richard Sheppard: *Podobnie jak w przypadku modernistycznego naukowca, u pisarzy modernistycznych rozwinęło się poczucie, że rzeczywistość nie jest rzeczywistością taką, jak ta postrzegana i porządkowana przez mieszczańską świadomość Zachodu. Co więcej, wyczuwają*

oni, że wewnątrz rzeczywistości rozumianej konwencjonalnie i poza nią rozciąga się królestwo pełne dynamicznych energii, których wzory uporządkowania są obce humanistycznym czy klasycznym pojęciom porządku⁶. Z kolei o zagrożeniach przezwyciężonych przez modernizm wspominał Clement Greenberg: *Po zanegowaniu przez oświecenie wszystkich zadań, jakimi sztuka mogłaby się poważnie zająć, zanosilo się na to, że zostanie ona wciągnięta przez rozrywkę czystą i prostą, a sama rozrywka przekształci się, jak religia, w terapię. Sztuka mogła uchronić się przed taką degradacją jedynie przez pokazanie, że dostarczany przez nią rodzaj przeżyć jest wartościowy sam w sobie i nie do zastąpienia przez żadną inną aktywność*⁷.

W każdym razie definicje modernizmu od początku kierowały go ku awangardzie, ku owej „straży przedniej” sztuki, która miała rozpoznawać, eksperymentować, wycofywać się w wypadku klęski koncepcji artystycznych lub konwencjonalizować pomysły w wypadku ich atrakcyjności. Wśród historyków sztuki potencjalna antynomia modernizm–awangarda stanowiła jedną z podstawowych płaszczyzn sporu. Można wszakże przyjąć – i dla ewolucji kina artystycznego ta hipoteza będzie najbardziej przydatna – że synonimiczne traktowanie modernizmu i awangardy było możliwe jedynie w pierwszych dekadach XX wieku. Wcześniej awangardowość stanowiła fenomen incydentalny, potem zaś modernizm uległ stopniowej konwencjonalizacji i został włączony do głównego nurtu artystycznego. Jego promotor, Clement Greenberg, pokusił się nawet o stwierdzenie: *Od zakończenia wojny, a zwłaszcza od lat pięćdziesiątych jawnie akademicka sztuka znikła z pola widzenia. Obecnie, jedyną poważną i liczącą się sztuką piękną (...) jest awangarda, bądź coś, co wygląda jak awangarda lub do niej nawiązuje. Awangarda została sama i przejęła pełną władzę nad sceną sztuki*⁸.

Koncepcje amerykańskiego krytyka ewoluowały. Na początku Greenberg starał się nie oddzielać modernizmu od awangardy, traktując oba fenomeny synonimicznie. Jedynie rozróżniał dwa pojęcia: awangardowość (tworzenie czegoś nowego, postulowanie zmiany i rewolucji) oraz awangardyzm (definiuje go jako *to, co szokujące, skandalizujące i wstrząsające, mistyfikujące i żenujące, oraz to, co zostało zaakceptowane jako cel sam w sobie*⁹). W pierwszym wypadku wspominał o włoskim futuryzmie, w drugim – o Marcelu Duchampie. Można przyjąć, że w latach 20. taka perspektywa była możliwa do zaakceptowania, choć już wówczas pewne formy działalności artystycznej łatwiej podlegały komercjalizacji i konwencjonalizacji. Po II wojnie światowej (i to nie tylko w przyjaznym awangardzie Nowym Jorku) sztuka współczesna uległa już takiej popularyzacji i instytucjonalizacji, że wrzucanie wszystkich twórców do worka awangardy byłoby wielce niesprawiedliwe. Greenberg w rozwijanej przez siebie antynomii modernizm–awangarda stanął na stanowisku historycznym, uznając po prostu, że *początkowo modernizm nazywano „awangardą”, ale ten ostatni termin zdążył się tak dalece skompromitować, że dzisiaj stał się mylący*¹⁰.

Częściej jednak oba pojęcia są ujmowane w analizie diachronicznej i awangarda stanowi w praktykach aktywności modernistycznej raczej pojęcie węższe i najbardziej skrajne. Nie jest zatem wobec modernizmu sprzeczna, lecz stanowi jego część – najmocniej upolitycznioną, radykalną i ekstremalną (opinia Matei Clînaescu)¹¹ oraz skierowaną ku przyszłości, zachwyconą zmianami i rewolucją (w przekonaniu Antoine’a Campagnona)¹². Najmocniej awangardę przeciwstawił modernizmowi Peter Bürger, dla którego ta pierwsza jest polityczna, społeczna

i zwrócona ku codziennemu życiu, a więc w tym sensie antyartystyczna, że jej przedstawiciele i przywódcy stali się kimś na kształt liderów religijnych. Według Bürgera celem awangardy jest chęć zmiany powszedniego życia, podczas gdy modernizm jest ukierunkowany na samą sztukę i postuluje co najwyżej sformułowanie zaktualizowanej do naszych czasów estetyki. W *Teorii awangardy* pisał: *Awangardziści nie dążą do zintegrowania sztuki w (...) praktyce życiowej; wręcz przeciwnie, podzielają tezę o odrzuceniu świata racjonalnie uporządkowanego ze względu na cel, który sformułowali przedstawiciele estetyzmu. To, co ich od tamtych odróżnia, to próba, by – wychodząc od sztuki – zorganizować nową praktykę życiową*¹³.

Dorota Wojda, referując refleksję Astradura Eysteinszona, dodawała: *Wedle [teorii Bürgera] twórczość modernistyczna, będąca ukoronowaniem wyrastającego z kultury mieszczańskiej estetyzmu, sytuuje się w opozycji wobec społecznej praxis, podczas gdy awangarda tożsama jest z autokratyczną instancją sztuki i dąży do ujednolicenia działań artystycznych z życiem społecznym*¹⁴. Estetyzm – a taką pejoratywną w gruncie rzeczy kategorią określa Bürger modernizm – niepotrzebnie więc wyzbył się aspiracji społecznych i politycznych, ukrywając się na ideologicznym marginesie bohemy z dala od kapitalistycznej i burżuazyjnej dominanty światopoglądowej lub też skonwencjonalizował się – i tu już dodajmy kategorię Greenberga – w ramach modernizmu akademickiego.

Mnie osobiście ten zarzut nie przekonuje, a za najbliższą koncepcję przyjmuje refleksję Ihaba Hassana, który traktuje awangardę nie jako najbardziej radykalne, lecz jedynie wstępne stadium modernizmu. Na gruncie literatury tak ujmuję tę antynomię: *Pojęcie awangardy określa nurty i ruchy (często już nieistniejące), które zdynamizowały pierwsze dekady XX wieku. Modernizm tymczasem to działalność poszczególnych pisarzy, których wartość jest trwała i stabilna*¹⁵. Zwłaszcza w kinie taka ewolucja wydaje się użyteczna, bowiem powstałe w latach 20. filmy – choć doniosłe i interesujące – stanowiły ledwie eksperymenty, które ostatecznie arcydziełami nie zostały. Te nadeszły dopiero w dekadach powojennych, gdy awangarda okrzepła w delikatnej konwencjonalizacji i akademizacji. Wciąż powtarzam, że modernizm (ten z lat 1955-1975) jest twórczym kompromisem zawartym między agresywną awangardą a instytucjami i mechanizmami kina popularnego. Innymi słowy, osadził się on w połowie drogi między kinem eksperymentalnym a popularnym, zaś jego przedstawiciele traktowano jako artystów, którzy zdecydowali się na mediację między masowym odbiorcą a zdobyczami filmu eksperymentalnego. W podobnym duchu pisał o modernizmie Astradur Eysteinsson, uznając awangardę za stadium przygotowawcze ważniejszych osiągnięć czy arcydzieł modernizmu, zaś samą awangardę zdefiniował jako kategorię podrzędną wobec modernizmu, a jednocześnie ilustratywną wobec jego głównych cech¹⁶. Nie różni się wiele od Fredericka Karla, który antynomię awangardy i modernizmu postrzega następująco: *Jako krytyczne ostrze Moderny, awangarda osiąga punkt, w którym Moderna musi wkroczyć w nową fazę, żeby nadążyć za samą sobą. Awangarda jest skierowana ku przyszłości, a jeśli zostanie wchłonięta przez teraźniejszość, staje się Modernizmem*¹⁷.

Dokonując pierwszych podsumowań, można przyjąć, że pojęcie moderny jest dziś używane w kategoriach przymiotnikowych i podkreśla wartość artystycznych praktyk, które ujmują doniosłości temu, co stare i poprzednie. W tym kontekście modernizm stanowiłby okres w historii sztuki (na gruncie kina lata:

1920-1928 i 1955-1975), gdy najpełniej eksponowano tak fundamentalne dla zjawiska cechy, jak: opór wobec mimetyzmu i autorefleksyjność dzieła sztuki. Z kolei awangarda stanowiłaby w tej sytuacji rewolucyjną formę modernizmu, w której radykalizm estetyczny szedł w parze z aktywizmem politycznym. Można więc na koniec przywołać raz jeszcze słowa Clementa Greenberga, który już po 1975 roku znalazł dla modernizmu zaskakujący i paradoksalny cel: *[Modernizm] to ciągle ponawiany wysiłek przeciwstawiania się upadkowi standardów estetycznych, zagrożonych przez postępującą demokratyzację kultury w epoce industrialnej; nadrzędną i najgłębszą logiką modernizmu jest utrzymanie estetycznego poziomu przeszłości w obliczu wrogich sił, które nie istniały w przeszłości. Cały modernizm można zatem potraktować jako zapatrzenie w przeszłość*¹⁸. A w innym miejscu dodawał: *Tam gdzie wszystko jest postępowe, nic nie jest postępowe; tam gdzie każdy jest rewolucjonistą, rewolucja jest zakończona. (...) Zasadniczą przesłanką awangardowości jest (...) zachowanie ciągłości: ciągłości standardów jakości, standardów wypracowanych przez dawnych mistrzów*¹⁹.

Wczesny i późny modernizm w kinie

Film modernistyczny, zarówno ten z lat 20., jak i z lat 50. i 60. XX wieku, wyrósł z krytyki kina dominującego. Paradoxem pozostaje przy tym fakt, że tylko na pozór negatywnym punktem odniesienia stawały się dla nich ideologiczne i estetyczne instytucje kina hollywoodzkiego. Wprawdzie jeszcze Louis Delluc kpił z linearności amerykańskich scenariuszy, ale już Dziga Wiertow z niechęcią odnosił się co najwyżej do kina niemieckiego, a w Hollywoodzie znalazł odpowiednią metodę dynamizacji języka filmu. Znana jest w tym kontekście także sympatia Sergiusza Eisensteina do twórczości Davida Warka Griffitha i jego koncepcji montażu, opisywana w tekstach teoretycznych i także rozwijana w praktyce filmowej. Podobnie było 30 lat później. Francuska Nowa Fala nie potępiała w czambuł kina zza oceanu, lecz raczej francuskie „kino papy”; nie ujmowała się za późną twórczością Jeana Renoira, Marcela Carné lub René Claira, lecz hołubiła filmy Alfreda Hitchcocka, Roberta Aldricha, Nicholasa Raya lub Howarda Hawksa.

Związek między obiema fazami modernizmu nie kończy się na krytyce tendencji dominujących w kinematografii. Zarówno jedna, jak i druga starała się – każda na swój sposób – dotrzeć do kina autonomicznego, czystego i totalnego²⁰, odzégnującego się od inklinacji teatralnych i literackich (a jeśli już się one pojawiały, to wiązały modernistyczny film z nowoczesną, antyrealistyczną prozą: Marcelem Proustem u Delluca i Alainem Robbe-Grilletem u Resnais’go). Wczesny modernizm wytyczył także dla późnego kluczowe drogi rozwoju. Po pierwsze, postulował potrzebę utrzymywania pomostu między filmem a modernizmem pozafilmowym – przy czym w latach 20. dla filmowców ważna była poezja, malarstwo i nowoczesna muzyka, podczas gdy w latach 60. nawiązywano więc także ze sztuką performance’u i teatru ulicznego. Po drugie, sugerował konieczność eksperymentowania z pozamimetycznymi formami artykulacji narracyjnej (co wczesnych modernistów prowadziło do abstrakcji, surrealizmu i filmu czystego, a późnych – do rozbudowanych struktur narracji subiektywnej i samoświadomej). Wreszcie, po trzecie, awangarda lat 20. preferowała badania nad językiem filmu,

który miał się stać odpowiednim kodem prezentacji psychologicznej i emocjonalnej warstwy fabuły filmowej, co jednak dopiero w latach 60. – po wprowadzeniu dźwięku i reformie aktorstwa filmowego – mogło zostać zwieńczone sukcesem.

Instytucjonalizacja kina artystycznego

Podstawowa różnica między modernizmem wczesnym a późnym wiąże się z zaawansowaniem procesu instytucjonalizacji kina autorskiego. Awangarda lat 20. XX wieku była przede wszystkim projektem prywatnym, finansowanym przez wąskie grono mecenasów i niewiele szerszą grupę artystów-eksperymentatorów. Tymczasem modernizm lat 50. stanowił produkt w większym stopniu publiczny, finansowany – bezpośrednio lub pośrednio – z funduszy państwowych. Pomijając centralnie utrzymywane i kontrolowane kinematografie państw komunistycznych, Francuzi jako pierwsi podjęli się subsydiowania produkcji filmowej. Latem 1959 roku minister kultury, André Malraux, przygotował stosowną ustawę, choć najbardziej zainteresowani dotacjami twórcy Nowej Fali pierwsze granty otrzymali dopiero pod koniec następnej dekady. Wcześniej programy wsparcia kinematografii pojawiły się w Szwecji (1961-1963), potem we Włoszech, a w 1967 roku w Niemczech zachodnich.

Pieniądze na realizację i promocję kina autorskiego trafiały także do twórców w niebezpośredni sposób. Docierały choćby przez festiwale filmowe, organizowane od końca lat 40. w Cannes, Karlowych Warach i Wenecji, a potem w Locarno, Moskwie i Berlinie Zachodnim. W latach 50. we Francji rozpoczęły działalność tak ważne dla rozwoju kina artystycznego redakcje „Cahiers du cinéma” i „Positif”, tworzył się ruch Dyskusyjnych Klubów Filmowych, a Henri Langlois organizował pokazy filmowe w Cinématèque Française. Po drugiej stronie kanału La Manche skupieni wokół Lindsaya Andersona filmowcy, krytycy i reżyserzy teatralni pisywali recenzje na łamach „Sight and Sound” i „Sequences”, a w ramach programu British Film Institute zrealizowali inicjujące nurt Free Cinema filmy dokumentalne. W latach 50. i 60. poprzedniego stulecia wznoszono też gmachy kolejnych szkół filmowych, wypuszczając na świat pierwszą generację profesjonalnie wyedukowanych reżyserów. Trudno też zapomnieć o przemianach technologicznych i miniaturyzacji urządzeń, które pozwoliły na egalitaryzację produkcji filmowej i ekspozycję intymnych form rejestracji zdarzeń.

Modernizm lat 20. był zatem dobrem garstki filmowców i ich mecenasów, zaś modernizm lat 50. i 60. – dobrem publicznym, niemal masowym i podległym procesowi powolnej instytucjonalizacji. Ta ostatnia dokonywała się także przez uformowanie alternatywnego systemu produkcji, który skorelował fundusze państwowe z prywatnymi takich producentów, jak: Carlo Ponti, Dino de Laurentiis czy Alfredo Bini. Instytucjonalizacja nastąpiła także w sferze promocji (niebagatelna rolę odegrały tu festiwale i środowiska krytyków) oraz dystrybucji (wpływ państwowej polityki repertuarowej, sieci kin studyjnych i wykształcenia ambitnego odbiorcy). Chodzenie do kin na film autorski należało odtąd do dobrego tonu nie tylko wśród przedstawicieli mieszczańskiej i burżuazyjnej socjety, ale również w środowisku zbuntowanej intelektualnie młodzieży – dorastającej po doświadczeniu II wojny światowej, w atmosferze atomowych niepokojów. Lata 60., przedłużone o końcówkę lat 50. i początek 70., należały więc do najbardziej przy-

jaznych dla rozwoju kina artystycznego, a jego wprowadzenie do masowego obiegu dystrybucyjnego stanowiło konsekwencję niezwyklego aliansu artysty filmowego z gwiazdami filmowymi, producentami i licznymi widzami. O tak szerokim rozpowszechnianiu filmów autorskich twórcy wczesnego modernizmu nie mogli nawet marzyć, a twórcy fazy neomodernistycznej na niego już nie mogą liczyć.

Kino dojrzałego modernizmu – refleksje apologetów

Opis dojrzałego kina autorskiego niemal wszyscy historycy i teoretycy filmu opierają na antynomii kina klasycznego i modernistycznego oraz na liście odstępstw, jakie poczyniły na tej pierwszej formule postneorealistyczne i nowofalowe tendencje filmu lat 50. Na początek należy oddać głos redaktorom „Cahiers du cinéma”, Ericowi Rohmerowi i Jean-Lucowi Godardowi, którzy prowadzili na łamach czasopisma spór o charakter kina modernistycznego. Terminologiczną dychotomię wyprowadzili wspólnie od Charlesa Baudelaire’a, choć na tym podobieństwa między nimi się kończą. Rohmer twierdził bowiem, że klasyczne kino dopiero nadejdzie i jego celem stanie się naturalny zachwyt nad światem i ukazywanie jego prawdy wraz z tragizmem, codziennością i banałem. Godard, posługując się pojęciem *découpage*, zajmował się tymczasem nowym rodzajem artykulacji czasoprzestrzennej, widząc w takich dziełach, jak *Makbet* (1948) Orsona Wellesa i *Dziennik wiejskiego proboszcza* (1950) Roberta Bressona, zwiastuny kina modernistycznego – zwanego u niego *antycinéma*²¹.

Astruc

Nim na łamach „Cahiers...” rozgorzał spór między konserwatywnym Rohmerem a rewolucyjnym Godardem, o nowym kinie – nienazwanym jeszcze modernistycznym – wypowiadał się już w latach 40. XX wieku Alexandre Astruc. Ów dojrzały film – pisał francuski teoretyk – będzie się opierać nie na *języku fikcji lub dokumentu, ale – języku eseistyki*²². A w innym miejscu dodawał, że nowe kino powinno *poszukiwać takiej formy, dzięki której myśl autora będzie mogła zapisywać się bezpośrednio na taśmie, czyli że autor filmu zdoła komunikować się ze swoimi odbiorcami we własnym imieniu, jak od stuleci czynili to twórcy literatury czy malarstwa*²³. Astruc, przewidując pojawienie się dzieł takich reżyserów, jak Godard, Makavejev czy Pasolini, domagał się kina przypominającego praktykę filozoficzną, którego filmowa narracja byłaby podporządkowana intelektualnej i subiektywnej refleksji reżysera. W jednym z tekstów pisał: *Dziś Kartezjusz zamknąłby się w ciemnym pomieszczeniu z kamerą 16 mm i w ten sposób napisałby „Rozprawę o metodzie”. Dziś tylko film dałby adekwatną dla niej formę ekspresji*²⁴.

Deleuze

Najciekawsze opinie o kinie modernistycznym sformułował jednak Gilles Deleuze. Dla francuskiego filozofa (pracującego wbrew Astrucowi piórem, a nie kamerą) film modernistyczny stał się naturalną konsekwencją i zwieńczeniem filmu klasycznego. Teoretyk tym różnił się od swego poprzednika, że akcentował metaforyczne i abstrakcyjne formy myślenia, a także pozwolił wyprowadzić kino z objęć realizmu i mimetyzmu. Podstawową antynomią teorii Deleuze’a stał się



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)

podział na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu. Ten pierwszy wariant filmu dominował przed II wojną światową i charakteryzował się pełnym podporządkowaniem warstwy temporalnej filmu (kluczowej w koncepcjach francuskiego myśliciela) ruchowi i przestrzeni, a w konsekwencji – samej akcji filmu. Fabuła poszczególnych dzieł zmierzała więc od wydarzenia do wydarzenia, bohater był warunkowany przez zewnętrzne bodźce, a obiektywny tryb opowiadania utrwał logikę ciągłości czasoprzestrzennej.

Już wówczas pojawiały się jednak filmy antycypujące zmiany. Deleuze z atencją odnosił się choćby do *Obywatela Kane'a* (1941) Orsona Wellesa, który to film zapowiadał najważniejsze dla filozofa kino obrazu-czasu²⁵. W tym nowoczesnym wariacie narracji przedstawione na ekranie zdarzenia nie musiały być już kontrolowane przez logikę otaczających zależności fizycznych, ale przez procesy mentalne, aktualizowane w każdorazowo odmiennym doświadczeniu subiektywnego. Kino modernistyczne nie było więc przedłużeniem klasycznej formy opowiadania, lecz reprezentacją myśli, fantazmatów, wspomnień lub snów, a typowy dla tradycyjnego kina czas historyczny przekształcał się w czas transcendentny, czyli czas związków mentalnych. Pomocne były w tym procesie: zmiana na płaszczyźnie dramaturgii filmowej, spopularyzowanie nowych technik i zabiegów operatorskich, rozbudowanie płaszczyzny akustycznej filmu, eksperymentowanie z wielopoziomową narracją, rozmycie granic między trybem obiektywnym i subiektywnym opowiadania etc. Ewolucja ta okazała się ważna dlatego, że film modernistyczny nie opisywał już tylko świata realnego i fizycznego, lecz nasze „myślenie-w-świecie”. Warto zaznaczyć, że niekoniecznie musiało to doprowadzić do kreacjonizmu filmowego. Przypadki Antonioniego czy Bressona dowiodły przecież, że intensywnego wniknięcia w wewnętrzne odczucia bohatera można dokonać przez precyzyjną reprodukcję zewnętrznej płaszczyzny rzeczywistości.

Gilles Deleuze zdobył się także na definicję kina modernistycznego. Przede wszystkim, korzystając z filozofii Henriego Bergsona, wyróżnił charakterystyczne dla niego doświadczenie trwania, czyli intensywnego przeżywania świadomości oraz możliwości wnikięcia w samą zmianę, w ruch podporządkowany czasowi ²⁶. Właśnie to doświadczenie pozwoliło – według Deleuze’a – zastąpić w kinie zdystansowaną obserwację następstwa zdarzeń samym odczuciem czasu i wnikięciem w świat psychicznych procedur. Mogło to być osiągnięte w kinie o rozproszonej, epizodycznej i polifonicznej strukturze narracyjnej, w której bohaterowie rozwijali własne zindywidualizowane historie. W kinie modernistycznym, eksplorującym owo trwanie, mniej ważna okazała się zatem logika przyczyny i skutku, trwałość motywacji, rozwój akcji, zaś istotniejsze stały się: spowolnienie zdarzeń, medytacja, melancholia, subiektywność doświadczenia, dystrakcja i refleksyjność. Film modernistyczny dekonstruował więc klisze gatunkowe, kompromitował mity, zaprzeczał teleologiczności wątków i obniżał emocjonalną identyfikację widza z protagonistą. Francuski filozof na potwierdzenie swych tez przywoływał dzieła między innymi: Michelangela Antonioniego, Marguerite Duras, Roberta Bressona, Jacquesa Rivette’a, Alaina Resnais i Carla Theodora Dreyera, a więc kanonicznych reżyserów filmowego modernizmu ²⁷.

Deleuze wyjaśnił też przyczynę rozkwitu kina obrazu-czasu. Znalazł ją w charakterze rzeczywistości otaczającej reżyserów i widzów. Skoro jawiący się nam świat w coraz większym stopniu wydawał się fałszywy, niejasny i pozbawiony trwałych odniesień, to również narracyjna niekoherentność kina powinna była korespondować z powszechnie wówczas dzielonym odczuciem. Kino modernistyczne stanowiło więc naturalną reakcję na konfuzję wywołaną czasami powojennymi, promując adekwatną dla nich ekspresję artystyczną. Egzystencjalny pluralizm, kryzys wiary, lęk tożsamościowy i poczucie wyobcowania znalazły wszak konsekwencje także w charakterze narracji filmowej. Tadeusz Miczka, opisując koncepcję francuskiego filozofa, zaznaczał: *Deleuze analizował proces przeobrażania się kina, przechodzenia z fazy obrazu-ruchu do fazy obrazu-czasu i dowodził, że ma on swoje źródło w zmianie kondycji człowieka współczesnego, który utracił poczucie związków sensomotorycznych ze światem, co szczególnie ilustruje w kinie rozpad związków przyczynowo-skutkowych i czasoprzestrzennych. Film jest więc szczególnie predestynowany do objawienia się procesu transgresji, swoistej schizofrenii, ponieważ ma zdolność wizualizacji ludzkich myśli* ²⁸. Deleuze zdobył się przy tym na sąd afirmatywny, twierdząc, że tylko kino modernistyczne pozwoli na ponowne złączenie zerwanych więzi między człowiekiem a otaczającym światem. *Odzyskać naszą wiarę w świat – to jest siła kina modernistycznego* ²⁹ – napisał w słynnej książce *Kino 2. Czas-obraz*.

Kovács

Od sfery światopoglądowej także András Kovács rozpoczyna swą analizę kina modernistycznego, łącząc pojawienie się jego nowoczesnej formy z egzystencjalizmem i powojennymi przemianami ekonomicznymi. Kovács o tym nie wspomina, ale paradoksem filmu modernistycznego – w dużej przeciwieństwie mierzcie antykapitalistycznego i antyburżuazyjnego – był fakt, że wyrósł on z finansowego komfortu zachodnioeuropejskich intelektualistów, którzy, zabezpieczeni gospo-

darczą prosperity lat 50. XX wieku, mogli sobie pozwolić na krytyczną refleksję i egzystencjalne (a nie ekonomiczne) kryzysy. Węgierski badacz wskazuje także na pomijaną przez innych – zwykle anglosaskich i frankofońskich filmoznawców – wielokulturowość drugiej fazy modernizmu. Awangarda lat 20. poprzedniego stulecia była ograniczona do Francji, Niemiec i Rosji (i w mniejszym stopniu rozwijała się we Włoszech, Holandii czy Stanach Zjednoczonych). Modernizm lat 1955-1975 był natomiast zjawiskiem globalnym, znajdując różnorodne realizacje narodowe w znacznie większej liczbie krajów. Kovács wspominał: *Różnorodność stylów kina modernistycznego była powodowana różnorodnością artystycznych i kulturowych odniesień, których używano do konstruowania ich form*³⁰. Istotnie, kino polskie czy czeskie nie stanowiło li tylko wtórnej propozycji estetycznej, ale zaczęło wpływać na poetykę reżyserów z najbardziej dojrzałych kinematografii. Węgierski historyk domagał się także uwzględnienia aspektu ewolucji technologicznej medium filmowego w badaniach nad przekształceniem się kina klasycznego w modernistyczne, bowiem pojawianie się kolejnych tendencji artystycznych nierzadko stawało się przecież konsekwencją technologicznej innowacyjności – w wypadku modernizmu: miniaturyzacji urządzeń, rozbudowy sfery dźwiękowej, popularyzacji koloru, wprowadzenia teleobiektywów etc.

Dla Kovácsa trzy cechy filmowego modernizmu okazały się jednak najbardziej doniosłe: subiektywność, (auto)refleksyjność i abstrakcja. Pierwszy atrybut zakładał kluczową dla kina artystycznego potrzebę filtrowania oglądu świata przez osobowość, emocje i stany psychiczne bohatera (jak również samego autora filmu); drugi prowadził do postulatu tajonej bądź jawnej samozwrotności dzieła i włączał film w obieg tradycji artystycznej (stąd wynikła modernistyczna intertekstualność); trzeci zaś konfrontował nowoczesne kino z dziedzictwem dziewiętnastowiecznych tendencji realistycznych i szeroko pojętego mimetyzmu, promując alternatywną wobec niego formę komunikacji³¹. Każdej z tych cech Kovács poświęcił dużo uwagi. Na przykład dwie pierwsze połączył w następujący sposób: *Modernistyczna refleksyjność jest rezultatem i specjalnym produktem narracji subiektywnej, w której wszystko, co dzieje się w opowiadaniu, jest przedstawione jako konsekwencja tworzenia dzieła sztuki lub samych procedur narracyjnych. W każdym razie to okazuje się ważniejsze niż logika empirycznego [doświadczenia – dop. R. S.] świata*³².

Oczywiście nie każda narracja subiektywna nabiera walorów autorefleksyjnych, ale niewątpliwie stanowi ona podstawę dojrzałego autotematyzmu. Kovács na poparcie swych tez przywołuje ewolucję czarnego kryminału lat 40. i 50. XX wieku – skądinąd chętnie wykorzystywanego w późniejszej praktyce modernistycznej. To właśnie w filmach *noir* eksperymentowano z chwytami subiektywizującymi narrację (stąd tak częsty wówczas *voice over* czy identyfikacja kamery ze spojrzeniem bohatera), dzięki czemu podkreślano ważne fabularnie motywy: labiryntu, amnezji, uwięzienia w sferze imaginacji czy utraty tożsamości³³, czyli własności tak kluczowe dla scenariuszy późniejszych filmów autorskich. Twórcy czarnego kryminału znaleźli dla swych lęków atrakcyjną formę kina rozrywkowego, ale niewątpliwie stworzyli też pomost między filmem komercyjnym, przeznaczonym dla masowego odbiorcy, a dziełem nowoczesnego, egzystencjalnego modernizmu. Trudno przecież zapomnieć, że Michelangelo Antonioni, czołowy przedstawiciel tej tendencji, już w pełnometrażowym debiucie, *Kronice pewnej miłości* (1950), znalazł najbardziej adekwatną formę ekspre-

sji właśnie w twórczym zespoleniu i rozwinięciu tradycji neorealistycznej i czarnego kryminału.

Subiektywizm i autorefleksyjność doprowadziły Kovácsa do analizy charakterystycznej dla modernizmu fragmentaryzacji przekazu filmowego. Skoro trudno wyznaczyć dominującą instancję nadawczą dzieła, to wielość narratorów oraz heterogeniczność i niekompletność przekazów stała się naturalną formą filmowej komunikacji. Kino modernistyczne akcentowało więc rozproszenie kosztem ciągłości narracyjnej, a analizę i konceptualność – kosztem syntezy i emocjonalności dzieła³⁴. Stanowiło przy tym konsekwencję eksperymentów dokonywanych w innych dziedzinach sztuki: *nouveau roman* w literaturze, popartu i abstrakcyjnego ekspresjonizmu w malarstwie, serializmu w muzyce oraz performance'u i teatru politycznego w sztukach scenicznych. Fragmentaryzacja narracji nie stanowiła przy tym wspólnego projektu modernistycznych filmowców. Każdy z nich na swój sposób eksperymentował z niekonwencjonalnym modelem opowiadania. Alain Resnais akcentował nieciągłość fabularną i czasoprzestrzenną, Robert Bresson opierał się na kontemplacji osiągniętej przez wydłużenie zdarzeń oraz na rezygnacji z klasycznej eliptyczności, Michelangelo Antonioni (a potem Jancsó, Ackerman, Wenders czy Angelopoulos) stosowali wyrafinowany montaż wewnątrz kadrowy i spowalniali rozwój intrygi, zaś Alain Robbe-Grillet (a także Jacques Rivette czy Chris Marker) preferowali labiryntowość narracji, a w międzysce odczucia realizmu wprowadzali samo doświadczenie czasu³⁵.

Specyfika stylu i narracji

Badanie specyfiki stylu i narracji filmowego modernizmu od początku stanowiło wdzięczny temat dociekań teoretycznych. Wśród filmoznawców zdarzali się tacy, jak Noël Burch, którzy lekceważyli styl modernistyczny, twierdząc, że nie jest on bardziej dojrzały od klasycznego (nazwanego przez niego: *Institutional Mode of Representation* – IMR), a jedynie bardziej zróżnicowany, krytyczny i subwersywny (rewolucyjny). Ale już na przykład Pier Paolo Pasolini ukuł w latach 60. XX wieku kategorię kina poezji, zderzając wykorzystywany wówczas styl filmowy z tradycją poprzednich dekad. Dla włoskiego reżysera i teoretyka istotne stały się formalistyczne eksperymenty filmowców, którzy ujawniając obecność kamery lub autora dzieła, a także obsesyjnie wykorzystując idiomatyczne techniki, nie tyle opowiadali historię, ile przedstawiali własny stosunek do medium filmowego, podkreślali walor interpretacyjny wykorzystanej poetyki i eksponowali stany emocjonalne samego twórcy³⁶.

Analizy stylu w kinie modernistycznym podjął się także Warren Bass, który stworzył własną typologię poetyki filmowej, na kluczowe kryterium obierając postawę reżysera wobec rzeczywistości jawiącej mu się przed kamerą. Wyróżnił w ten sposób styl obiektywny (w którym widz jest najmniej świadomy obecności kamery i narratora), interpretacyjny (w którym nadawca dzieła nie ukrywa uprzywilejowanego punktu widzenia i tym samym dostraja do widza emocjonalny i intelektualny odbiór określonego wydarzenia), subiektywny (w którym następuje indywidualizacja podmiotu nadawczego ujawniającego autoekspresję) oraz autoteliczny (który z kolei odsłania sam proces opowiadania). Bass zaznaczył, że każdy z tych stylów rozwiniął się zwłaszcza po fermentie postneorealistycznym i nowofalowym. Nawet styl obiektywny został poddany przemianie i chwytły uprawdopodobniające realistyczne ujęcie zdarzeń stały się od lat 60. XX wieku

bardziej dynamiczne dzięki naśladowaniu perspektywy i motoryki kamer reportażowych bądź filmów amatorskich ³⁷.

Na gruncie narracji ciekawych spostrzeżeń dostarczył również Bruce F. Kavin, który wprowadził interesującą kategorię narracji samoświadomej – formy opowiadania najbardziej charakterystycznej dla epoki modernizmu. W skrócie, zdefiniował ją jako metodę organizacji materiału fabularnego, w której widz nie jest w stanie oddzielić obiektywnej i subiektywnej instancji nadawczej, bowiem użyte techniki narracyjne sugerują stałą i dynamiczną obecność samego autora filmu w świecie przedstawionym dzieła. Odbiorca nie ma w tym wypadku do czynienia z klasyczną narracją subiektywną (determinowaną na przykład przez identyfikację kamery z okiem lub zwizualizowanym odczuciem któregoś z bohaterów), ale jednocześnie nie może zaklasyfikować prezentowanego materiału do narracji obiektywnej. W klasycznym kinie ten tryb opowiadania praktycznie nie istnieje, a jak pisał Mirosław Przyłipiak: *Nawet we fragmentach zsubiektywizowanych jest raczej tak, iż widz jest tylko dopuszczony do patrzenia okiem postaci lub do asystowania jej przeżyciom psychicznym. Wyjątkiem z tej reguły jest właśnie grupa filmów samoświadomych (analizowana na podstawie twórczości Godarda i Bergmana), którym przyznaje Kavin wielką rangę moralną, ponieważ nie chowają się one za pozorem świata przedstawionego i otwarcie ujawniają bariery własnej językowości* ³⁸. Przeglądając się takim kanonicznym dziełom filmowego modernizmu, jak *Osiem i pół* (1962) Federica Felliniego czy – na naszym gruncie – *Jak daleko stąd, jak blisko* (1972) Tadeusza Konwickiego, nietrudno przyznać rację Kavinowi.

Bordwell

Najpełniejszą koncepcję narracji modernistycznej wyłożył jednak inny amerykański kognitywista – David Bordwell. W głośnej książce *Narration in the Fiction Film* uznał, że narracja modernistyczna jest wyłącznie wariantem narracji klasycznej, różniącym się jednak mniejszym stopniem uporządkowania i kompletności filmowego sjużetu oraz dominacją nad nim stylu. Bordwell, systematyzując wiedzę na temat narracji modernistycznej, zauważył, że jest ona mniej umotywowana od klasycznej, charakteryzuje się obniżoną redundantnością sjużetu i trudnością z określeniem przynależności gatunkowej filmu. Ponadto dzieło modernistyczne opiera się na epizodycznej strukturze scenariusza, rezygnuje z wyrazistego punktu kulminacyjnego intrygi, koncentruje się bardziej na bohaterze i jego kondycji psychicznej niż na samej fabule, podkreśla ekstremalne stany emocjonalne postaci i wyróżnia zdarzenia naznaczone intensywną subiektywnością (stąd sceny snów, wspomnień i fantazji). W wielu filmach podlega również opóźnieniu lub rozmyciu ekspozycja fabularna, przypadek zastępuje umotywowaną zależność przyczyny i skutku, a porządek temporalny podlega radykalnej manipulacji. Twórcy kina modernistycznego akcentują też autoświadomość stylistyczną filmów, posługują się formami kolażowymi i symboliką, a także wyróżniają styl ponad narrację. Konsekwencją tych zabiegów staje się niejednoznaczność interpretacyjna filmu, potrzeba wciągnięcia widza w konstruowanie dzieła i subiektywny tryb opowiadania ³⁹.

Mirosław Przyłipiak pisze: *Narracja kina artystycznego (art-cinema narration) jest jakby negatywem modelu klasycznego. Historycznie rzecz biorąc,*

uksztaltowała się zresztą w akcie protestu przeciw niemu. Najbardziej otwarcie zmanifestowała się bowiem w europejskim kinie przełomu nowofalowego. Charakteryzuje się ona znacznym zindywidualizowaniem przekazywania informacji, ograniczeniem wszechwiedzy i wszechobecności narracyjnej, preferencją do konstrukcji zsubiektywizowanych, zbliżeniem horyzontu poinformowania widza do horyzontu poinformowania postaci ze świata filmu. W konstruowaniu warstwy denotacyjnej celowo posługuje się środkami wywołującymi niejasność, niejednoznaczność. Stopień samo-świadomości jest bardzo wysoki⁴⁰.

Na koniec Bordwell zauważa, że kino modernistyczne często rezygnuje z naturalnej dla filmu klasycznego narracji linearnej (opartej nie tylko na sekwencyjności zdarzeń, ale też na dążeniu w określonym kierunku i na rozwiązaniu wprowadzonego w ekspozycji problemu). W to miejsce natomiast często jest wprowadzana narracja parametryczna (*parametric narration*), polegająca na łączeniu w serie zdarzeń będących swoistymi wariacjami motywów niekoniecznie zmierzających do jakiejś konkluzji⁴¹. András Kovács uzupełnia typologię modernistycznych form opowiadania narracją cyrkularną (*circular narration*) i spiralną (*spiral narration*). Pierwszą definiuje jako sytuację fabularną, w której przedstawione na początku filmu motywacje i przyczyny zdarzeń ulegają stopniowemu rozpadowi, a sens podstawowy dzieła gdzieś umyka, rozmywa się, albo też prowadzi do kulminacji, która nie bilansuje doświadczeń bohaterów. Natomiast z narracją spiralną mamy do czynienia wówczas, gdy wyjaśnienie zagadnienia wyjściowego uruchamia kolejne kwestie, te zaś kolejne i tak dalej, aż w końcu dojdzie do sytuacji, w której ekspozycyjny problem zostaje skompromitowany lub zlekceważony⁴². W narracji cyrkularnej protagonista nie jest więc w stanie dojść do wyjaśnienia postawionego na wstępie problemu (jak w *Brewsterze McCloudzie* Roberta Altmanna /1970/), zaś w narracji spiralnej nie będzie już nawet wyjaśnienia, a film najlepiej przerwać w najbardziej nieoczekiwanym dla niego momencie (jak w *Jules i Jim* François Truffaut /1962/).

Gatunki filmowego modernizmu

Pojawienie się kinowego modernizmu okazało się zatem wielkim przełomem na gruncie narracji filmowej. Ale sam model opowiadania, co oczywiste, nie stanowił wyłącznie celu eksperymentów formalnych, ale przede wszystkim korespondował z modernistyczną tematyką (wyrósł z egzystencjalizmu, kontestacji, psychoanalizy, lewicowej krytyki burżuazji czy powojennego katastrofizmu), stając się naturalnym kanałem ekspresji dominującego światopoglądu. Jak już wspominałem, dojrzały postneorealistyczny i nowofalowy modernizm, w przeciwieństwie do swej wcześniejszej fazy, osiągnął sukces właśnie dzięki mediacji między kinem komercyjnym a doświadczeniami awangardzystów – tych z lat 20., jak i tych ze szkoły nowojorskiej lat 50. i 60. XX wieku. Popularność modernizmu wynikała zatem z umiejętności opowiadania za pomocą nowoczesnych i quasi-awangardowych chwytów formalnych i retorycznych, ale zarazem bez utraty kontaktu z atrybutami kina klasycznego. Na kilka z nich warto zwrócić uwagę.

W modernizmie nie odrzucano na przykład przyjętej w kinie głównego nurtu długości filmów. Tylko w nielicznych wypadkach metraż podlegał wydłużeniu i dotyczyło to raczej dzieł o epickim lub biograficznym rodowodzie bądź na poły

eksperymentalnych ambicjach (na przykład utwory Jacquesa Rivette'a czy Jeana Eustache'a). Podtrzymano także fundamentalną dla kina popularnego ideę emocjonalnej identyfikacji widza z bohaterem. I choć różne zabiegi dystansacyjne, a także ekspozycja postaci antybohaterów lub osób o zaburzonej tożsamości nie sprzyjały już tak łatwemu utożsamieniu się publiczności z protagonistą, to nawet pielęgnowanie systemu gwiazd stanowiło o potrzebie utrzymania więzi z masowym odbiorcą. Od lat 50. na ekranach zaczęło zresztą dominować nowe pokolenie aktorów, otwartych na eksperymenty, dzielących swą karierę między klasycznie skrojone kino komercyjne a kluczowe filmy modernizmu (warto wymienić: Jeanne Moreau, Monicę Vitti, Jean-Paula Belmondo, Marcella Mastroianniego czy Dirka Bogarde'a). Poza tym, gdy na łamach „Cahiers du cinéma” zainicjowano politykę autorską, gwiazdami stali się – co ważne – sami reżyserzy filmowi. W tym kontekście Bolesław Michałek pisał: *Takie indywidualności, jak Bergman, Antonioni, Godard czy Wajda istniały zawsze. Dopiero jednak w latach sześćdziesiątych publiczność – przygotowana przez nowe nastawienie krytyków – gotowa była ich wysłuchać. Wtedy też przyjęła się zwyczaj automatycznego dodawania do tytułu filmu nazwiska jego reżysera*⁴³.

Kino, nawet artystyczne, wciąż stanowiło część popkultury, kolorowych czapism, blichtru festiwalu, plotek, emocjonującego widzów przekraczania sfer tabu. Film modernistyczny w wielu aspektach pozostał więc zachowawczy, ale właśnie ten rodzaj kompromisu artystycznego, idąc w parze ze zmianami na płaszczyźnie dramaturgicznej, tematycznej, technicznej i finansowo-instytucjonalnej, przyniósł w latach 60. „cud” popularyzacji kina autorskiego. Jednak jeszcze jedna umiejętność ówczesnych reżyserów wspomogła ten fenomen – była nią zdolność do wprowadzania artystycznych fabuł w struktury kina gatunków, doskonale rozpoznane przez masowego widza, a więc łatwego do zaakceptowania przez publiczność i wykorzystania przez reżyserów. Zwłaszcza że nawet na gruncie form fabularnych utrwalaonych w tradycji można było stworzyć film autonomiczny i wobec tego dziedzictwa krytyczny.

W europejskim kinie artystycznym epoki modernizmu dwa gatunki okazały się najpopularniejsze: film kryminalny i melodramat – oba stanowiły źródło dekonstrukcjonistycznych działań reżyserów. Najdoskonalszą egzemplifikacją tych strategii okazała się oczywiście twórczość Michelangela Antonioniego, który niemal wszystkie swoje filmy oparł na którejś z tych tradycji (a często na obu naraz). Warto jednak pamiętać, że jeśli punktem wyjścia była dla niego klasyczna struktura fabularna, to punktem dojścia stawała się zawsze jego zdecydowana kompromitacja.

Antonioni odbierał bowiem tym gatunkom fundamentalną, a w pewien sposób konstytutywną dla nich własność – zbrodni w wypadku kryminału i miłości w melodramacie. Kino Antonioniego było przede wszystkim potencjalne, opierało się na trybie warunkowym, sugerowało możliwe rozwiązania, zarazem odstępując od nich w wyniku niezdolności bohaterów do działania, ich odczucia rezygnacji lub zbiegu okoliczności. Twórca *Kroniki pewnej miłości* (1959) i *Przygody* (1960) uprawiał gatunki *à rebours*, by w zawartym w filmach braku i odstępstwie dowieść fundamentalnych dla siebie przemysłów. W pierwszym z wymienionych wyżej filmów klasyczny trójkąt miłosny między bogatym mężem Enrikiem, niekochającą go żoną Paolą i jej kochankiem Guido nie doprowadził do zbrodni, bo ta – nim

została popełniona – stała się zbędna w wyniku wypadku samochodowego, w którym zginął Enrico. Podobnie jak w późniejszych filmach Antonioni przeniósł intrygę fabularną ze sfery rzeczowej na płaszczyznę psychiczną, zmuszając bohaterów do spisków, konfrontacji z przeszłością, przygotowania zbrodni, mierzenia się z wyrzutami sumienia, lękiem przed odpowiedzialnością – w każdym razie nie z samym fizycznym aktem mordu. Cóż zatem z tego, że mąż kobiety zginął, gdy Paola i Guido, zderzeni z własnymi skłonnościami, wątpliwościami i budzącymi groźbę zamiarami, nie byli już w stanie kontynuować romansu, dla którego mogliby zabić. Emocjonalnie zniszczeni, oddaleni od siebie – choć przeszkoda w ich związku szczęśliwie usunęła się sama – zdecydowali się na rozstanie.

Kronika pewnej miłości – film daleki jeszcze do doskonałości – stanowiła prefiltrowany przez noeorealizm wariant amerykańskiego filmu *noir*. W następnych latach Antonioni nadal sięgał do dziedzictwa kina gatunków, wprowadzając do niego drobne przesunięcia i przewroty fabularne, które ostatecznie to dziedzictwo zakwestionowały. Drugi wspomniany film należy już do kanonicznych dzieł kinowego modernizmu. Fabułę *Przygody* Antonioni oparł na połączeniu konwencji kryminału (na niezamieszkanym wyspie znika Anna i jej przyjaciele rozpoczynają zakrojone na coraz szerszą skalę poszukiwania) oraz melodramatu (opuszczony przez Annę Sandro dość szybko zapomina o ukochanej i zaczyna flirtować z jej przyjaciółką Claudią). Tytułowa przygoda (a raczej jej pozorność) stała się przyczyną legendarnego skandalu, który okazał się być może najważniejszym wydarzeniem w historii kina autorskiego. Wrogo nastawieni do Antonioniego widzowie canneńskiego festiwalu wygwizdali film i buczeli podczas ceremonii wręczenia mu Nagrody Jury, ale zarazem rozsławili film i przyczynili się do jego triumfalnego marszu po ekranach całej Europy. Tego majowego wieczoru 1960 roku kino wkroczyło w nową epokę, a gdy rok później Antonioni zaprezentował w Berlinie drugą część swej trylogii, od strony narracyjno-dramaturgicznej wcale nie łatwiejszą *Noc*, już „w cuglach” otrzymał Złotego Niedźwiedzia.

Niezwykłość *Przygody* wynikała właśnie z zastosowanej przez Antonioniego gry z gatunkami filmowymi – z odwrócenia konwencji i rezygnacji z tradycyjnej teleologiczności kryminału i melodramatu. Zagadka nie została bowiem rozwiązana, a uczucie Sandra do Anny łagodnie wygasało wraz z upływem czasu. Antonioni opowiedział zatem historię nie tyle o tajemniczym zaginięciu lub o dość naturalnym poszukiwaniu nowego partnera w chwili utraty poprzedniego, ile o zapominaniu. Zapominaniu o osobie, która niegdyś była dla kogoś kimś ważnym, może najważniejszym, ale do nieobecności której po prostu trzeba się powoli przyzwyczaić.

Tak jak w nowoczesnym, postneorealistycznym melodramacie znikł podstawowy wyznacznik tego gatunku, jego energia sprawcza, czyli miłość (a w zamian istotą filmu stało się cierpienie z powodu niemożności wzbudzenia jej w sobie), tak tematem śledztwa w modernistycznym kryminale była nie zbrodnia (jej status ontologiczny okazywał się mniej lub bardziej niejasny), ale wnikanie w pamięć, przeszłość, lęk, smutek i choroby psychiczne. András Kovács zauważył, że przyczyną konfliktu i kryzysu w melodramacie modernistycznym nie jest konkretna, naturalna, społeczna czy emocjonalna katastrofa, lecz coś głębszego i bardziej ogólnego. Ów *generalny kryzys, który wpływa na psychiczną i fizyczną kondycję bohaterów* ⁴⁴. Tak samo było również w nowoczesnym kryminale, który

coraz częściej stawał się labiryntem psychoanalitycznych (trop Orsona Wellesa), egzystencjalnych (trop Michelangela Antonioniego) czy emocjonalnych (trop Alaina Robbe-Grilleta) dociekań.

Przywołane dwa filmy Antonioniego ukazują charakterystyczną dla kina modernistycznego predylekcję do sięgania po klasyczne gatunki w celu ich dekonstruowania i wprowadzania w obieg kina artystycznego. Francuzi z „Cahiers du cinéma” już na początku lat 50., wielbiąc Howarda Hawksa, Johna Forda, Roberta Aldricha czy Johna Hustona, zaznaczali, że można tworzyć kino artystyczne w procesie delikatnego przekształcania filmowych konwencji, odwracania konkluzji fabularnych i światopoglądowych, a także wprowadzenia elementów idiolektycznego stylu bądź własnej wizji świata. Twórcy europejskiego modernizmu czynią podobnie i jednocześnie na odwrót, bowiem ich romans z kinem gatunków nie stanowił wymogu aparatu kinematograficznego (a przynajmniej stanowił w znacznie mniejszym stopniu niż w Hollywood), ale pozwalał – przez rezygnację z określonych składników filmu gatunkowego – wyróżnić przekaz autorski, nierzadko biegunowo odmienny od wyjściowego.

Michelangelo Antonioni był w tej strategii najbardziej konsekwentny, ale należy pamiętać, że do konwencji kryminału i melodramatu (a także westernu, filmu science-fiction, komedii etc.) odwoływali się także inni twórcy, choćby związani z francuską Nową Fala. Nieprzypadkowo to w Europie powstał tak ważny w historii kina kowbojskiego spaghetti-western o silnym potencjale demitologizującym; to w obrębie kina modernistycznego Jacques Tati i w mniejszym stopniu Pierre Etaix złączyli komedię z posępną filozofią egzystencjalizmu; to w końcu Luchino Visconti i Pier Paolo Pasolini wykorzystali konwencje epickiego kina historycznego i kostiumowego do budowy swych historiozoficznych lub etnograficznych peregrinacji. Do tradycji kina gatunków najchętniej odwoływali się jednak Francuzi, choć stanowiła ona dla nich przede wszystkim źródło działań parodystycznych (niektóre dzieła Truffaut, Chabrola czy Godarda). Na tym tle eksperymenty Alaina Resnais (melodramat *Zeszłego roku w Marienbadzie* /1961/; film szpiegowski *Wojna się skończyła* /1966/) nie tylko stały się ważkimi eksperymentami narracyjnymi, ale sam dobór gatunku ewokował głębszy walor interpretacyjny.

Modernizm filmowy stworzył poza tym własne gatunki filmowe bądź w szczególny sposób zdecydował się na ich ekspozycję. András Kovács wymienia w tym kontekście zwłaszcza kino drogi i esej filmowy. Ta pierwsza kategoria, choć kojarzona przede wszystkim z amerykańskim *road movie*, wyrosła z neorealistycznego kina wędrujących (często bez celu) samotników, bezrobotnych i wyobcowanych bohaterów. Na tej strukturze narracyjnej Vittorio de Sica zasadził intrygę *Żłodziu rowerów* (1948) czy *Umberto D.* (1952), a po latach Antonioni oparł *Krzyk* (1957). Europejskie kino drogi nie tylko korespondowało z narracyjnymi cechami modernizmu (epizodyczną strukturą opowiadania czy pozorowaniem konkluzywności wątków), ale także z sytuacją emocjonalną i kulturową bohaterów – zwykle wyalienowanych, bezdomnych, samotnych i bezradnie poszukujących celu egzystencji. Podróż jest zwykle łatwą metaforą życia i zagubienia, zatem w czasach zdominowanych przez egzystencjalizm stanowiła prostą figurę retoryczną i dramaturgiczną. Do najciekawszych filmów, w których zastosowano wymyślne warianty kina drogi, warto zaliczyć: *Tam gdzie rosną poziomki*

(1958) Ingmara Bergmana, *Pociąg* (1959) Jerzego Kawalerowicza, *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego, *Przed rewolucją* (1964) Bernardo Bertolucciego, *Ptaki i ptaszyska* (1966) Pier Paola Pasoliniego, a po latach filmy niemieckich reżyserów (zwłaszcza Wenera Herzoga i Wima Wendersa), dla których motyw podróży i poszukiwania wyidealizowanych światów stanowił podstawę krytycznej refleksji na temat kondycji własnej ojczyzny.

Drugim wspomnianym przez Kovácsa gatunkiem był esej filmowy – forma autorska, subiektywna, przybierająca kształt parabazy, łącząca tradycję kina fabularnego z dokumentalnym i awangardowym, pozwalająca na ekspozycję emocjonalnego, a częściej intelektualnego lub politycznego zaangażowania filmowca. Fenomen ten w pierw był ograniczony do działań dokumentalistów skupionych wokół ruchu *cinéma vérité* (zwłaszcza Jeana Roucha) oraz praktykowany przez cenionych wówczas Chrisa Markera i Jonasa Mekasa. Potem jednak esej filmowy coraz częściej anektował kino fabularne, wyrażał się w strukturach wspomnianej już narracji samoświadomej. Można go było dostrzec w filmach Piera Paola Pasoliniego (*Chlew*, 1969), Jean-Luca Godarda (*Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej*, 1966), Haskela Wexlera (*Chłodnym okiem*, 1968), Dušana Makavejeva (WR: *Tajemnice organizmu*, 1971), Federica Felliniego (*Rzym*, 1972), Tadeusza Konwickiego (*Jak daleko stąd, jak blisko*, 1972), Lindsaya Andersona (*Szczęśliwy człowiek*, 1973), Krzysztofa Zanussiego (*Iluminacja*, 1973), Andrieja Tarkowskiego (*Zwierciadło*, 1974) i wielu innych.

Style filmowego modernizmu

Wspomniany wyżej András Balint Kovács, systematyzując charakter filmowego modernizmu, wyróżnił kilka dominujących w nim tendencji stylistycznych. Na pierwszy plan wyprowadził strategię minimalistyczne, dzieląc je na: metonimiczną, analityczną i ekspresyjną; potem zaś dodał styl ornamentacyjny, naturalistyczny oraz teatralny. Skoncentruję się na dwóch pierwszych (opisując wszak pozostałe), bo to one dziś są najczęściej naśladowane przez twórców neomodernizmu. Jak każda synteza, również ta Kovácsa cierpi na przesadną skrótowość i kategorię wniosków, choć stanowi znakomity punkt wyjścia całościowego ujęcia filmowego modernizmu. Wypełniając schemat własnymi słowami i wnioskami, pozostanę więc wierny typologii zaproponowanej przez węgierskiego historyka.

Styl ornamentacyjny

Do tendencji ornamentacyjnej Kovács zaliczał przede wszystkim Federica Felliniego i Miklósa Jancsó. Połączenie tych reżyserów dziwi o tyle, że twórca *Gwiazd na czapkach* (1967), jeśli był z kimkolwiek wiązany, to raczej z Antonionim, a w każdym razie z jego koncepcją filmowej dramaturgii, montażu wewnątrz kadrowego, antypsychologicznego aktorstwa i przestrzeni metaforyzującej przekaz. Jednak już nawet pobieżna obserwacja filmów Jancsó ukazuje odmienną ekspresję obu reżyserów: Antonioni jest monotonny, statyczny, refleksyjny, kreuje rytualny charakter swych filmów przez cierpliwą adorację zwykłych czynności; Jancsó to dynamika, rozbuchana motoryka bohaterów i kamer, rytuał obrzędów, które odseparowują świat przedstawiony od codzienności i powszedniości naszych doświadczeń. Twórca *Desperatów* (1965) budował swe

filmy w procesie konstruowania wyrafinowanej i ekspresyjnej symboliki; Antonioni pozostawał na etapie precyzyjnych i beznamiętnych obserwacji, wyrosłych przecież z tradycji neorealizmu.

Zapewne z tego powodu Kovács połączył Jancsó z Fellinim, definiując styl ornamentacyjny przez uwielbienie przepychu, manierystycznych figur stylistycznych, ekspresyjnej metaforyki, groteski, eklektyzmu stylistycznego i bogatej oprawy wizualno-akustycznej⁴⁵. Do Felliniego i Jancsó dopisał jeszcze Sarkisa Paradżaniana (Sergiusza Paradżanowa), częściowo też Andrieja Tarkowskiego i Piera Paola Pasoliniego. Ja włączyłbym jeszcze Serbów: Dušana Makavejeva i Aleksandra Petrovica, Węgry Zoltana Huszárka, Hiszpanów: Luisa Buñuela i Carlosa Saurę, Włocha Bernardo Bertolucciego oraz Chilijczyka Alejandra Jodorowsky'ego. Popularność stylu ornamentacyjnego szła bowiem w parze z eksplozją dwóch ważnych zjawisk drugiej połowy XX wieku: wprowadzenia mitologii w obręb nauk semiotycznych, psychoanalitycznych i kulturoznawczych (w refleksji tak cenionych w kinie: Junga, Proppa, Barthes'a, Lévi-Straussa czy Eliadego) oraz afirmacji kultur pierwotnych i lokalnego folkloru. Z tego pierwszego fenomenu wyrosły filmy aktualizujące mity (Pasolini, Angelopoulos), posługujące się mitologią w badaniach historiozoficznych (Visconti, Bertolucci, Jancsó), inscenizujące sceny o charakterze archetypicznym (Fellini, Jodorowsky) oraz pozwalające na odnowienie formuły filmowego surrealizmu (Buñuel, Saura, a potem Lynch i Švankmajer). Z drugiej tendencji wyrosła moda na filmy eksplorujące folklor, zwłaszcza ten wywodzący się z krajów Europy Środkowej (huculszczyzna u Paradżaniana, kultura Romów u Petrovica i Loteanu, folklor węgierski u Jancsó), ale także bardziej egzotyczny (obrzędy bizantyjskie u Angelopoulosa, bliskowschodni eklektyzm u Pasoliniego i rytuały new age'u u Jodorowsky'ego).

Styl naturalistyczny

Styl naturalistyczny, preferowany przez twórców o aspiracjach realistycznych, stanowił kolejną tendencję kina modernistycznego. Wypływał z kilku źródeł pojmowanych zarówno na płaszczyźnie estetycznej i etycznej, jak również technologicznej. Przede wszystkim stanowił naturalną konsekwencję realistycznej dominacji kina powojennego. Słynne hasło: *Wszyscyśmy z Rosselliniego*, sformułowane bodaj przez Godarda, oznaczało wówczas zwrot filmowców ku światowi niepoddanemu przeobrażeniom, rejestrowanemu w możliwie najbardziej realistyczny, niekreacyjny i wierny sposób. Powojenna trauma, która w postaci kina czarnego dotarła nawet za ocean, w Europie spopularyzowała przekonanie, że artysta w zasadzie nie ma prawa oddawać się uciechom konwencjonalnego, eskapistycznego widowiska filmowego, lecz winien tworzyć kino postulatywne – najlepiej antyburżuazyjne i opisujące egzystencję klas niższych. Przekonanie to najlepiej wyraził naonczas Theodor Adorno w słynnej maksymie, że pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyńskie. Wprawdzie szybko okazało się, że filmowy realizm jest zwykłą ideą, a każdy reżyser, pragnąc pozostać wiernym rejestratorem otoczenia, musi jednak poddać się którejś z konwencji filmowego realizmu, ale ten rodzaj ambicji i tak stał się wspólnym mianownikiem włoskiego neorealizmu, francuskiej Nowej Fali, angielskich Młodych Gniewnych, szkoły polskiej, nowego kina z Czechosłowacji i Węgier, a nawet marginalnych praktyk amerykańskich fil-

mowców: Henry'ego Hathawaya, Julesa Dassina, Nichol asa Raya, a potem Johna Cassavetes i licznych kontestatorów.

Realizm przetrwał próbę czasu, choć podlegał narastającej konwencjonalizacji i estetyzacji. Przede wszystkim zaczął tracić podstawową postulatyność swego istnienia – to znaczy wierność i uczciwość wobec obiektu rejestracji. Wpływ na to miały popularne od lat 50. tendencje nowoczesnego kina dokumentalnego: populistyczne Free Cinema, etnograficzne *cinéma vérité* i polityczne *direct cinema*, które na gruncie kina niefabularnego rozbudowywały dramaturgiczny, ideologiczny i emocjonalny walor poszczególnych filmów. Do kina dotarła także moda na turpizm i kontestacyjny naturalizm, zapoczątkowany przez Luisa Buñuela, a potem rozwinięty zwłaszcza przez Włochów (Pasolini, Ferreri, Scola) i Jugosłowian (Makavejev, Petrović, Pavlović); trudno już było mówić o nim w kategoriach kina realistycznego, łatwiej – ornamentacyjnego. W procesie konwencjonalizacji realizmu pomocna stała się również rewolucja w aktorstwie filmowym, a wraz z nią promocja technik wykonawczych opartych na intensywnej i niekiedy groteskowo przerysowanej emocjonalności oraz na działaniach zbliżonych do psychodramy (w Stanach Zjednoczonych John Cassavetes, a we Francji Maurice Pialat).

Na rozwój nowoczesnego realizmu miały wpływ także przemiany technologiczne: upowszechnienie lekkich kamer reporterskich, posługiwanie się teleobiektywami i rejestrowanie dźwięku na planie zdjęciowym, a nie w trakcie postsynchronów. Niewątpliwie rozwój gatunków telewizyjnych (jak transmisja bezpośrednia, reportaż z działań wojennych i zamieszek ulicznych) oraz ich adaptacja do filmu kinowego wyeksponowały bardziej chaotyczną formę przekazu filmowego, osiąganą przez zdjęcia „zdejmowane z ręki”, najazdy transfokatorem, niby-przypadkowe szwenki, reżyserską improwizację i rozwój nowatorskich form narracji subiektywnej (wśród wielu przykładów warto wymienić *Chłodnym okiem* Haskella Wexlera czy *Bitwę o Algier* Gillo Pontecorvo /1966/).

Kino naturalistyczne z roku na rok stawało się coraz bardziej heterogeniczne, różnorodne, złośliwie można by było powiedzieć: coraz mniej realistyczne. Wspólnym mianownikiem światopoglądowym wszystkich tych tendencji była przede wszystkim lewicowość twórców, a rozedrgana, dynamiczna i zaangażowana emocjonalnie poetyka stanowiła naturalny sprzeciw wobec uporządkowanego, hieratycznego i skonwencjonalizowanego kina eskapistycznego. Tendencje nowoczesnego realizmu najpełniej wybrzmiały w okolicach 1968 roku. Wówczas, zwłaszcza na płaszczyźnie plastyczno-rytmicznej, obowiązkowy stał się zestaw rozmaitych technik (wspomniane szybkie najazdy transfokatorem, ruchliwa kamera czy drapieżne cięcia montażowe), które budowały wrażenie realizmu najbliższe ówczesnej ekspresji. Każda epoka ma własny realizm filmowy, który zawsze był poddawany presji konwencji wyrosłych z kontekstów pozafilmowych, dominujących tradycji estetycznych czy po prostu możliwości technicznych. Kontestacja uznała opisywany wyżej model realizmu za najbardziej naturalny, a o jego sile niech świadczy choćby fakt, że naturalistyczne zabiegi zostały szybko zaanektowane nie tylko przez takie gatunki, jak na przykład thrillery polityczne, filmy gangsterskie, policyjne czy kontrkulturowe *road movie*, ale nawet przez gatunki bardziej statyczne: melodramat (*Love Story* /1969/ Arthura Hillera), filmy kostiumowo-historyczne („trylogia życia” Pasoliniego lub *Romeo i Julia* /1969/ Franca Zeffirellego) czy wojenne (*M*A*S*H* /1970/ Roberta Altmána).

Styl teatralny

Na tym tle rozwijał się również styl teatralny, którego specyfika wyrastała z potrzeby eksperymentowania z doświadczeniami współczesnego teatru, stanowiącego wówczas jedną z najbardziej donośnych tub propagandowych upolitycznionej sztuki. Zwłaszcza wpływ teatru angielskiego (działalność Edwarda Bonda i Williama Gaskilla), austriackiego (spektakle Konrada Bayera i Wernera Schwaiba) oraz amerykańskiego (fenomen Living Theater) okazał się znaczący w rozwoju kina modernistycznego. Teatralizacja przyjmowała jednak różne formy. Pojawiały się adaptacje spektakli teatralnych: aktorów Living Theater wykorzystał Jonas Mekas w głośnej *Klatce* (1964), a potem Bernardo Bertolucci w swojej noweli w filmie *Miłość i wściekłość* (*Ewangelia 70*). Z teatru do kina przeszli także zaangażowani politycznie artyści monachijscy: Jean-Marie Straub i Daniëlle Huillet oraz powiązany z nimi Rainer Werner Fassbinder. Styl teatralny – już w mniej politycznej, a bardziej wyestetyzowanej formie – można dostrzec w adaptacjach technik Nouveau Roman (twórczość Alaina Resnais, Alaina Robbe-Grilleta i Marguerite Duras) oraz u Hansa-Jürgena Syberberga i niekiedy Erica Rohmera. Filmy te charakteryzowały się nienaturalnością, „parabazowością”, przesadną symboliką, ograniczeniem przestrzeni do wnętrza lub nawet wyraźnie wytyczonej sceny, deklaratywnością dialogów, ujawnieniem aparatury filmowej i *abstrakcyjnym sposobem gry, który podkreślał sztuczność kosztem psychologicznego realizmu* ⁴⁶. W każdym razie filmy te bardziej przypominały spektakle ulicznego performance'u bądź wykoncypowane ponad miarę ceremonie sceniczne i rytuały, a oderwanie od iluzji realizmu miało wprowadzić widza w krytyczny i autorefleksyjny model recepcji i interpretacji zdarzeń. Do stylu teatralnego nawiązywali niekiedy: Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Theo Angelopoulos, a po latach też Peter Greenaway i Lars von Trier. Niemniej styl teatralny od początku był tylko marginesem kinematografii i nawet na gruncie filmowego modernizmu nie został szerzej rozwinięty.

Minimalizm metonimiczny

Najważniejszy i – jak się okaże – najbardziej ekspansywny we współczesnym kinie był zatem styl minimalistyczny. Wyrósł on z potrzeby – artykułowanej przez tak różnych reżyserów, jak Bresson, Antonioni czy Bergman – redukcji elementów zbędnych na płaszczyźnie dramaturgicznej. Każdy z tych twórców konsekwentnie rozwijaną selekcję pojmował jednak w odmienny sposób, wyprowadzając ją także z różnych celów. Najślynniejszy wydawał się w tym kontekście Robert Bresson, którego minimalizm określano mianem metonimicznego i eliptycznego. Ów minimalizm polegał przede wszystkim na eliminacji wszystkich tych elementów, które wydawały się obce tak zwanemu kinematografowi. Przez tę kategorię reżyser rozumiał najwcześniejszą fazę kina (którą chciał zresztą wskrzesić), która skończyła się wraz z pojawieniem się widowiska Georges'a Méliès'a, z jego melodramatycznością, redundancją stylistyczną, prymatem akcji i literacką z ducha wielowątkowością. Bresson za cel postawił sobie powrót do lumièr'e'owskiego kinematografu, którego celem nie była ekspozycja pełnych emocji i atrakcyjnych dla widza konwencji kina fabularnego, lecz rygorystyczna rejestracja zachowań bohaterów wykonujących proste czynności. W odniesieniu do jego kina mówiono, że egzystencjalny i humanistyczny walor poszczególnych historii został zawarty w cierpliwym przedstawieniu samej fizjologii człowieka i epifanicznej

adoracji codzienności. Nie czynił tego w duchu autentyzmu, znanego po latach z dokonań wyżej opisanych „naturalistów”, ale z potrzeby przekształcenia poszczególnych gestów, reakcji, zachowań i sytuacji w uproszczony znak, językową sugestię.

Bresson nie odzęgnywał się oczywiście od kina fabularnego, ale w procesie pisania scenariuszy, doboru obsady, pracy na planie i montażu szukał rozwiązań, które pozbawiłyby film z widowiskowości. Twórca *Dziennika wiejskiego proboszcza* (1950) redukował więc warstwę scenograficzną do kilku niezbędnych obiektów, które albo identyfikowały miejsce (łóżko określało sypialnię, kraty – więzienną celę), albo były wykorzystywane przez bohaterów do codziennych działań (częste u Bressona sceny nalewania herbaty z czajnika czy wyjmowania odzieży z szafy). W tym wypadku najdoskonalej widać, że strategia reżysera nie była skierowana na tworzenie metafor czy symboli, lecz budowała przekaz z uschematyzowanych metonimii. Reżyser selekcjonował też wątki fabularne, eliminując motywy poboczne i epizodyczne postaci, które mogłyby tworzyć własne historie. Przede wszystkim zaś dążył do takiego modelu opowiadania, w którym widz zostałby skonfrontowany z czystym wydarzeniem (reakcją, czynnością lub beznamiętnie wygłoszoną kwestią) – w każdym razie z sytuacją oderwaną od determinujących ją kontekstów. Fizjologiczna perspektywa Bressona wynikała właśnie z przekonania, że warunkowanie zachowań rozbudowanym tłem psychologicznym czy socjologicznym prowadzi jedynie do stereotypowej melodramatyczności, przesadnej emocjonalności, uproszczonej diagnozy społecznej lub politycznej oraz ideologicznej postulatowości intryg. Jego kinematograf miał się zachwycać samym ruchem, gestem, dotykiem i spojrzeniem, a nie ich stereotypowym znakiem ewoluującym wraz z widowiskiem filmowym.

Wpływ Bressona na innych reżyserów nie był bezpośredni, ale jeszcze w okresie aktywności twórcy dostrzegano ów wpływ w technikach dramaturgicznych Rainera Wernera Fassbindera (model aktorstwa), Francisa Forda Coppoli (definiowanie człowieka przez jego związki z przedmiotem), Claude’a Goretty (surowość opisu stanów emocjonalnych) czy Jean-Pierre’a Melville’a (precyzja behawioralnych obserwacji). Dziś wpływ Bressona jest bardziej widoczny na przykład w kinie Bruno Dumonta, braci Dardenne i Michaela Haneke – kluczowych postaci kina neomodernistycznego. Bresson, obok Antonioniego, stał się bowiem czołowym patronem tego nurtu i kolejne pokolenia reżyserów uczyły się od niego oszczędności w doborze tych elementów, które narzucałyby widzowi emocjonalną recepcję filmów. Odbiorca, zdaniem Bressona, powinien bowiem otrzymywać zimny, surowy sygnał, który dopiero w procesie jego przyswajania – w każdorazowo odmienny i zindywidualizowany sposób – byłby przekształcany w intensywne odczucie. Twórca *Kieszonkowca* (1959) być może miał rację, twierdząc, że im więcej emocji pojawi się na ekranie, tym mniej zostanie wolności dla widza i tym mniejszą pracę sam będzie musiał on wykonać. Publiczność jest jednak leniwa, zwykle potrzebuje konwencjonalnego przekazu, adaptowanego w sposób niemal zautomatyzowany. Bresson, redukując ową „przyjemność” odbioru, radykalnie uaktywnił widza i zmusił go do intensywniejszej pracy nad filmem, który tylko we wstępnej części został stworzony na ekranie.

Francuski reżyser nie był zresztą w tych poszukiwaniach osamotniony, ani nawet prekursorski. O redukcji pisał już wcześniej Carl Theodor Dreyer: *Jeśli*

*reżyser ograniczy się do bezdusznego fotografowania tego, co dostrzega swoimi oczami, wówczas w ogóle nie będzie miał stylu. Jeśli użyje swego intelektu, by przekształcić to, co widzą jego oczy, w wizję, jeśli zbuduje swój film zgodnie z tą wizją, odrywając się od rzeczywistości, która ją wywołała, wówczas jego film nosić będzie święte znamię natchnienia. Wówczas film będzie miał styl*⁴⁷.

U duńskiego reżysera też możemy mówić o twórczej eliminacji, której celem nie jest wyłącznie stworzenie dzieła surowego, ascetycznego i korespondującego na płaszczyźnie stylistycznej z chrześcijańskim światopoglądem twórców. Dreyer jest oczywiście bardziej ekspresyjny od Bressona, bliższy tendencji podjętej przez Ingmara Bergmana, ale z francuskim reżyserem dzieli przekonanie, że intensywność wyrazu i bogactwo interpretacyjne można osiągnąć wówczas, gdy dany element przestrzeni – bądź postać lub czynność – zostanie uprzednio wyabstrahowany z tła. Wprawdzie Bresson zatrzymywał się na etapie rejestracji rzeczywistości, a Dreyer nadawał jej abstrakcyjną znaczeniowość, ale na poziomie technicznym obaj twórcy niewątpliwie znaleźli wspólny fundament chwytów dedramatyzacyjnych.

Znów oddajmy głos reżyserowi *Gertrudy* (1964): *Każdy twórczy artysta musi szukać natchnienia w rzeczywistości, ale następnie się oddalić od niej, mieć swobodę przekształcania rzeczywistości zgodnie z jej uproszczonym obrazem, pozostałym w jego umyśle. (...) Aby forma była bardziej przejrzysta, bardziej wymowna, uproszczenie musi oczyścić koncepcję reżyserską ze wszystkich elementów ubocznych, które nie rozwijają głównej idei. Musi przekształcić ideę w symbol*⁴⁸. Dreyer do tego rodzaju kina docierał długo. W zasadzie tylko we wspomnianej *Gertrudzie* pozwolił sobie na ten rodzaj archaiczności stylu, który w latach 60. ubiegłego stulecia stał się źródłem poszukiwań awangardowych. Minimalizm Dreyerowski charakteryzował się eliminacją dekoracji do tego stopnia, by filmy stawały się teologicznymi i filozoficznymi dyskusjami prowadzonymi przez wyabstrahowanych z tła bohaterów. W jego dziełach dominował ten rodzaj rygorystycznego fabularnego, który usuwał wszelkie narracyjne zanieczyszczenia (sceny snów, retrospekcji, marzeń czy subiektywnych punktów widzenia kamery). Kluczowy stał się ascetyzm emocjonalny, który naznaczał świat przedstawiony chłodem i intelektualną deklaratywnością.

W głośniejszej książce o stylu transcendentnym Paul Schrader opisał twórczość trzech „epifanicznych” reżyserów, dowodząc, że stosowana przez nich redukcja i techniki dramaturgicznego minimalizmu w istocie nadają tym filmom charakter dzieł religijnych⁴⁹. Do Bressona i Dreyera dołączył także Yasujiro Ozu – Schrader znalazł w jego zabiegach realizatorskich (perspektywie „kwiatu lotosu”, unikaniu montażu miękkiego, wyróżnianiu pustych przestrzeni, powtarzalności czynności, imion, postaci, fabuły, a nawet tytułów oraz rytualizacji codzienności) japoński wariant stylu transcendentnego. Kiedyś Ozu powiedział: *Nie sądzę, żeby film miał gramatykę. Nie sądzę, aby miał jedną tylko formę. Jestem przekonany, że dobry film stwarza swoją własną gramatykę*⁵⁰. A w innym miejscu dodał: *Ucząc się malować, musimy niezmiennie uczyć się malować skały. Jeśli osiągniemy mistrzostwo w malowaniu skał, nabędziemy umiejętność malowania czegokolwiek innego w sposób równie doskonały*⁵¹. Trudno tego ostatniego cytatu nie odnieść także do Roberta Bressona i Carla Theodora Dreyera, u których oszczędność i twórcza eliminacja pozwalały na stworzenie dzieła zaskakującego bogactwem znaczeń i podskórnych emocji. Modernistyczny minimalizm stał się przecież najbar-

dziej optymalnym kodem wyrażania właśnie treści metafizycznych i transcendentnych. Wstrzymanie zdarzeń, celebrowanie powszednich czynności niekoniecznie istotnych dla rozwoju akcji, odrętwienie zastępujące motorykę, refleksyjność wyrastająca ponad działanie – wszystkie te rodzaje zabiegów stały się niemal konwencjonalnymi chwytami wprowadzającymi film na poziom medytacyjnych lub wręcz religijnych znaczeń (neomodernistyczna twórczość braci Dardenne, Aleksandra Sokurowa, Abbasa Kiarostamiego, Nuri Bilge Ceylana czy Carlosa Reygadasa).

Minimalizm analityczny

Egzystencjalny wariant minimalizmu zaproponował tymczasem Michelangelo Antonioni. W jego wypadku redukcja nie prowadziła bowiem do wzniosłej kontemplacji, lecz korespondowała z Sartre'owską ideą nicości, opisując zarazem tożsamościowy i emocjonalny kryzys przeżywany przez portretowane postaci. Egzystencjalizm w wersji zaproponowanej przez francuskich filozofów przemienił się po 1945 roku z ezoterycznej koncepcji intelektualnej (wówczas jeszcze niemieckiej) w najbardziej popularny prąd światowej humanistyki, oddziałujący zwłaszcza na literaturę, teatr i film. Antonioni w tym kontekście okazał się jednym z wielkich egzystencjalistów lat 50. i 60., dla którego refleksja kulturowa zarówno stanowiła temat fabuły, jak i wpływała na samą formę filmową.

Dla Antonioniego zabiegi filmowego minimalizmu i redukcji stały się zatem naturalnym sposobem wyrażania kluczowej dla reżysera postawy światopoglądowej, wyrosłej z marksistowskiej krytyki burżuazji, egzystencjalnego katastrofizmu, wielkomięskiej alienacji oraz niewiary w zdolność do odczuwania. Prowadziły też do nowocześnie przedstawianej warstwy emocjonalno-psychicznej bohaterów, będących zakładnikami depresji, samotności, żałoby po utracie partnera czy rozterek tożsamościowych. Kluczowa w tym kontekście stała się koncepcja narracji Antonioniego, który wyrastając z dziedzictwa neorealizmu, umiał nadać opowiadaniu walor subiektywny dzięki wnikliwej i cierplivej obserwacji pejzażu i bohaterów. Historyk kina powiedziałby, że reżyser postępował dokładnie tak samo, jak przed laty twórcy szwedzkiej szkoły filmowej, którzy stany emocjonalne bohaterów również projektowali na intensywnie eksponowaną przyrodę. Różnice między Victorem Sjöströmem (i na przykład jego filmem *Terje Vigen* /1916/) a Antonionim (i na przykład jego *Krzykiem*) można jednak rozpatrywać dwuaspektowo. Po pierwsze, przedstawiciele szkoły szwedzkiej preferowali dynamikę skandynawskiego pejzażu, nadawali jej ekspresyjny, a więc i symboliczny charakter, podkreślając tym samym emocjonalne rozdarcie postaci filmowych, ich destrukcyjną energię i wzmożoną motorykę. Tymczasem Antonioni był reżyserem melancholii, pasywności i rezygnacji; krajobraz w jego filmach pozorował pełną obiektywność i przeźroczystość, a dopiero jego przedłużona celebrowanie (a nie ekspozycja intensywniej specyfiki) nadawała mu dodatkowych znaczeń. Z tej obserwacji wynika również druga różnica: Sjöström był klasycznym kreacjonistą, a w filmach preferował subiektywizację przestrzeni (w imię symbolizmu, ekspresjonizmu czy psychologizmu), podczas gdy Antonioni był realistą i w swych podróżach w głąb psychiki człowieka chciał pozostać w miarę obiektywnym obserwatorem i chłodnym rejestratorem zdarzeń.

Minimalizm Antonioniego stanowił więc konsekwencję podjętej przez niego ewolucji tematycznej i światopoglądowej. Wywodzący się z neorealizmu reżyser

– w procesie eliminacji zdarzeń, emocji, dialogów, stereotypowych puent i marginalnych obserwacji – przełożył akcent z kontekstu społecznego i politycznego, który jeszcze w latach 40. determinował działania bohaterów, na płaszczyznę egzystencjalną. Słynna konstatacja Antonioniego doskonale obrazowała ten proces: *Teraz, gdy mniej lub bardziej realność uległa normalizacji, wydaje mi się bardziej interesujące zbadanie, co zostaje w bohaterach z ich przeszłych doświadczeń. Dlatego kino nie powinno już interesować się kimś, kto ukradł rower. (...) Skoro więc wyeliminowaliśmy problem roweru (w metaforycznym tego słowa znaczeniu), ważniejsze staje wyjaśnienie, co się dzieje w umyśle i sercu złodzieja, jak on adaptuje pozostałości swych doświadczeń – wojennych, powojennych i wszystkiego, co się stało w naszym kraju*⁵².

Porównując Antonioniego do Bressona, bez przeszkód można zatem wychwycić fundamentalne różnice między nimi. Minimalizm Bressonowski miał podbudowę eliptyczną, opierał się na redukcji wszystkich elementów, które dla kluczowego w filmie zdarzenia są zbędne. Bresson wyróżniał wyłącznie czynności (i pozwalał im na długą obecność na ekranie), które definiowały bohatera oraz jego zamierzenia i zadania (na przykład wydostanie się na wolność w *Ucieczce skazańca* /1956/). Tymczasem Antonioni podkreślał zdarzenia, które nie tylko nie posuwały akcji naprzód, ale przeciwnie: zwalniały ją, prowadząc do zastępczych wątków i puent, które nie bilansowały fabuły. Dlatego minimalizm Bressona był metonimiczny i eliptyczny – eksponował fabularną esencję dzieła; zaś minimalizm Antonioniego był analityczny i refleksyjny – opierał się na rozproszonych wnioskach i potencjalnych konkluzjach⁵³. Pierwszy z nich znalazł kontynuatorów zwłaszcza w kinie najnowszym (wspomniani: Dumont i bracia Dardenne), Antonioniego zaś musiała cieszyć długa lista naśladowców go reżyserów: najpierw, od lat 70., Chantal Ackerman, Wim Wenders, Theo Angelopoulos, a potem Jim Jarmusch i Tsai Ming-liang. Filmowy modernizm był bowiem triumfem indywidualizmu i artysty. Pamięć po nim przetrwała i ze szczególną siłą wybuchła po kilkunastu latach. Gdy objawił się obserwowany dziś neomodernizm.

RAFAŁ SYSKA

¹ A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007.

² Tamże, s. 9-10.

³ C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47.

⁴ W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 436-443.

⁵ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of*

Modern Literature, Hodder & Stoughton Educational, London 1977, s. 157.

⁶ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, tłum. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt., s. 98.

⁷ C. Greenberg, dz. cyt., s. 48.

⁸ C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, w: tegoż, *Obrona modernizmu*, dz. cyt., s. 26.

⁹ C. Greenberg, *Antyawangarda*, w: tegoż, *Obrona modernizmu*, dz. cyt., s. 33.

¹⁰ C. Greenberg, *Nowoczesność i ponowoczesność*, w: tegoż, *Obrona modernizmu*, dz. cyt., s. 73.

¹¹ M. Cliniăescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch*,

- Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 119.
- ¹² A. Campagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1992, s. 48.
- ¹³ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 62.
- ¹⁴ D. Wojda, *Projekt krytyczny modernizmu Astradura Eysteinssona*, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt., s. 98.
- ¹⁵ I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, University of Wisconsin Press, Madison 1982, s. 267.
- ¹⁶ A. Eysteinson, *Awangarda jako/czy modernizm*, tłum. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt., s. 156.
- ¹⁷ F. Karl, *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist, 1885-1925*, Atheneum, New York, 1985, s. 13.
- ¹⁸ C. Greenberg, *Nowoczesność i ponowoczesność*, dz. cyt., s. 77.
- ¹⁹ C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, dz. cyt., s. 26.
- ²⁰ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 18.
- ²¹ Tamże, s. 36.
- ²² A. Astruc, *L'avenir du cinéma*, „La Nef”, 11.1948.
- ²³ Cyt. za: T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie francuskiego kina*, Universitas, Kraków 2000, s. 42.
- ²⁴ A. Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-tylo*, „L'Ecran Français”, 30.03.1948.
- ²⁵ G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, tłum. H. Tomlison, R. Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 105-113.
- ²⁶ M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Rabid, Kraków 2003, s. 132.
- ²⁷ Analizy filmów wspomnianych reżyserów w książce: G. Deleuze, dz. cyt.
- ²⁸ T. Miczka, *Przestrzeń*, w: *Słownik pojęć filmowych*, tom 9, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 133.
- ²⁹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 171.
- ³⁰ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 122.
- ³¹ Tamże, s. 204.
- ³² Tamże, s. 245.
- ³³ Tamże, s. 246.
- ³⁴ Tamże, s. 121.
- ³⁵ Tamże, s. 128-130.
- ³⁶ Patrz: A. Helman, *Styl*, w: *Słownik pojęć filmowych*, tom 4, red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 123-124.
- ³⁷ Tamże, s. 131-133.
- ³⁸ M. Przyłipiak, *Narracja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, tom 5, red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 31.
- ³⁹ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 205-232.
- ⁴⁰ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 43-44.
- ⁴¹ D. Bordwell, dz. cyt., s. 274-310.
- ⁴² A. B. Kovács, dz. cyt., s. 78-81.
- ⁴³ B. Michałek, *Triumf autorów*, „Kino” 1978, nr 1, s. 59.
- ⁴⁴ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 89.
- ⁴⁵ Tamże, s. 175-181.
- ⁴⁶ Tamże, s. 192.
- ⁴⁷ C. T. Dreyer, *Myśli o moim rzemiośle*, cyt. za: J. Płazewski, *Carl Theodor Dreyer*, „Kwartalnik Filmowy” 1957, nr 3, s. 24.
- ⁴⁸ Tamże, s. 42.
- ⁴⁹ P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, University of California Press, Berkeley 1972.
- ⁵⁰ D. Richie, *Ozu*, Berkeley, University of California Press, Berkeley 1974, s. 188.
- ⁵¹ T. Itoh: *Space and Illusion in the Japanese Garden*, Weatherhill/Tankosha, New York 1973, s. 48-49.
- ⁵² P. Bondanella, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Continuum, New York 2001, s. 108.
- ⁵³ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 155.