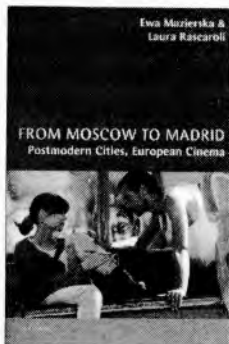


Od Moskwy po Madryt



ELŻBIETA WIĄCEK

Cztery lata temu, w artykule *Miasto jak każde? Warszawa w „Girl Guide” i „Kilerze” Juliusza Machulskiego* („Kwartalnik Filmowy” nr 28) Ewa Mazierska zwróciła uwagę na fakt, że w literaturze filmoznawczej termin „postmodernistyczny” prawie zawsze pojawia się w związku z amerykańskim miastem przyszłości, natomiast badania dotyczące miast europejskich najczęściej wiążą się nadal z dyskursem modernistycznym. Polemikę z tą dychotomią Mazierska kontynuuje – więcej nawet – sygnalizuje w tytule książki napisanej wspólnie z Laurą Rascaroli pracującą na wydziale filmowo-medialnym National University of Ireland w Cork. Już we wprowadzeniu pojawia się zdecydowana konstatacja: koniec modernizmu (o którego specyfice stanowiła zracjonalizowana przestrzeń złożona z homogenicznych stref) jest wszechobecny. Różnica między miastem amerykańskim a europejskim zachodzi tylko w proporcji, ale nie w substancji. Mimo że każde miasto europejskie ma historyczne centrum, nie jest ono już punktem odniesienia wystarczająco silnym, by zapobiec fragmentaryzacji. Historyczne miejsca zostają zdominowane przez komercyjne obrazy i reklamy zachęcające do konsumpcji.

Wprowadzając innowację do współczesnej refleksji krytycznej – zastosowanie koncepcji z postmodernistycznej literatury do badania europejskiego miasta filmowego, autorki podkreślają jednocześnie, że przedmiotem ich studiów jest nie tylko miasto „realne”, lecz przede wszystkim „miasto-tekst” ulegające nieustannym przeobrażeniom. To nie tylko zespół budynków, ale również doświadczenie miejskiego życia z perspektywy jego mieszkańca lub turysty oraz przestrzeń wytworzona przez specyficzne relacje społeczne i formy komunikacji. Termin „kondycja postmodernistyczna” to zaś – w rozumieniu autorek – obecna sytuacja zachodniego społeczeństwa, na którą składają się: ekonomia skierowana na usługi, wzrost hi-tech i rozrywki, pogłębienie się społecznej polaryzacji, kompresja czasu i przestrzeni wywołana przez rewolucję informacyjną, kosmopolityzm i multietniczność. Odwołują się do myśli Fredrica Jamesona i jego terminu postmodernizm, które odnosi do kulturowego dyskursu trzeciego stopnia kapitalizmu zwanego późnym lub wielonarodowym¹.

Całość dzieli się na trzy części, w których wyodrębniają się rozdziały: I: *Stara Europa* (Madryt, Neapol, Marsylia), II: *Europa postkomunistyczna* (Warszawa, Berlin, Moskwa) i III: *Studium przedmiotu: Wielka Brytania*. Podczas analizy złożonych relacji między kinem a miastem nasuwają się wątpliwości: czy styl filmowania nadaje otoczeniu postmodernistyczny charakter, czy też odwrotnie: to charakter miasta wywiera wpływ na styl filmu? Autorki, powołując się na słowa Pedro Almodovara, zauważają, że wykreował on Madryt na uprzywilejo-

wane centrum, gdzie wszyscy przybywają, by się zabawić i uwolnić z tyranii ograniczeń seksualnych. Ten sugestywny obraz kupiło wielu, podczas gdy stolica Hiszpanii ma wiele twarzy, czego dowodzi film *Czym sobie na to zasłużyłam?* rozgrywający się ponurej scenerii blokowiska, czy *Kika*, gdzie metropolia przybiera formę pełnego przemocy *reality show*, podobnego do programu Andrei. Madryt Almodovara ujawnia zróżnicowane poziomy realizmu i sztuczności.

W części dotyczącej Europy postkomunistycznej dominuje kolejne zasadnicze pytanie: czy kino lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stało się zwierciadłem przemian, które wpłynęły na oblicze miast? Refleksja ta rozpoczyna się rozdziałem częściowo znanym polskiemu czytelnikowi ze wspomnianego na wstępie eseju Ewy Mazierskiej. Przypomnijmy: tolerancyjna Warszawa wykreowana w *Girl Guide* (1995) to mieniące się kolorowym graffiti idealne miejsce przechadzek dla współczesnych miejskich wędrowców. W *Kilerze* (1997) stolica zmienia oblicze: jest miejscem, gdzie króluje pieniądź i podejrzanе interesy nutoworszy. Zastosowana przez reżysera postmodernistyczna estetyka operująca kolażem i wideoklipem kształtuje przestrzeń pluralistyczną i heterogeniczną a zarazem zachowującą swój specyficzny charakter.

W przeciwieństwie do barwnej i przesycionej humorem wizji Machulskiego, który dostrzega przede wszystkim jasną stronę postmodernizmu, świat w filmach rosyjskich lat dziewięćdziesiątych, który wyłonił się po zniesieniu politycznej cenzury, jest brzydki i wrogi, a sama stolica siedliskiem społecznych patologii. Jednak ukazując egzystencję na krawędzi pomiędzy komunizmem a nieobecną jeszcze demokracją, filmy Pawła Łungina dalekie są od nihilizmu. Analiza sytuacji po pierestrojce w *Taxi Blues* (1990) przez pryzmat dziwnej przyjaźni między taksówkarzem a saksofonistą, uwypukla usilne starania każdego z nich, by żyć lepiej mimo ograniczonych możliwości. Zgodnie z intencją Łungina dwaj bohaterowie obrazują dwie strony rosyjskiej kultury. Szilikow, muskularny człowiek pracy, reprezentuje Eurazję, zaś drobny, utalentowany muzycznie Żyd Losza jest personifikacją Europy. Pragnienie powrotu do komunistycznej utopii to z kolei motywacja bohaterów *Luna Park* (1992), którzy chcąc „oczyścić” miasto, na wzór skinheadów walczą z żydowskimi właścicielami i homoseksualistami, demolując ich lokale. Wydaje się, że problem Rosji nie leży we fragmentaryzacji, ale w oporze wobec zmian wyrażającym się poszukiwaniem nierealistycznych i brutalnych alternatyw w imię powrotu do utopii, która nigdy nie istniała.

Inaczej niż Warszawa i Moskwa, gdzie komunistyczna przeszłość jest wciąż żywa, współczesny Berlin to miasto bez wspomnień, gdzie na ulicach króluje styl amerykański, a kultura niemiecka milknie. Autorki dokonują skonstrastowania dwóch obrazów Berlina: rozdzielonego murem i tego, który kształtuje się po zburzeniu tej architektonicznej materializacji zimnej wojny. Obrazem sugestywnie (choć metaforycznie) odzwierciedlającym atmosferę opresji podzielonego miasta jest *Opętanie* (1981) Andrzeja Żuławskiego, gdzie metonimią miasta jest rozdwojona osobowość bohaterów. Natomiast *Niebo nad Berlinem* (1987) Wima Wendersa to – zdaniem autorek – film najpełniej oddający stoicką melancholię stanu sprzed zjednoczenia, głębokie uczucie samotności zwane czasem *Mauerkrankheit* – „chorobą muru”. Filmy powstałe po zjednoczeniu są bardziej różnorodne tematycznie i formalnie. Berlin po zjednoczeniu jest miastem pozbawionym rdzenia i podobnie jak Warszawa miastem w fazie przejścia, miej-

scem pozbawionym rdzenia. Symbolem tego kina jest tytuł filmu Wolfganga Beckera *Life is a Building Site* (1997). Jak na ironię, dynamicznej rozbudowie miasta towarzyszy wzrost liczby bezdomnych. Mur został zburzony, ale w wyniku prywatyzacji pogłębiły się inne niewidzialne granice. Ludzie, którzy znaleźli się na marginesie społecznym – uciekinierzy bez stałego adresu, squattersi, wykorzenieni – to bohaterowie *Night Shapes* (1998) Andreasa Dressena.

Miejskim nomadem można być także pomimo względnie stabilnej sytuacji mieszkaniowej. Tacy bohaterowie, dryfujący samotnie (mimo że wszyscy stanowią rodzinę) i chaotycznie w przyspieszonym lub zwolnionym miejskim spektaklu światła i ruchu, zaludniają *Wonderland* (1999) Michaela Winterbottoma. To nomadzi Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego² – ludzie, którzy poruszają się pieszko, ale inaczej niż *flâneur* nie zwracają uwagi na uroki miasta. Pograżają się we własnych myślach, a miasto we frenetycznym pędzie rozpusza się w gładką przestrzeń. Tej alienującej wizji Mazierska i Rascarolli przeciwstawiają miasto–patchwork widziane oczyma pół-outsidera – Jasmina Dizdara – naturalizowanego Anglika rodem z Bośni. *Beautiful People* (1998) to obraz Londynu życzliwego emigrantom, którzy w tej fragmentarycznej metropolii żyją bardziej harmonijnie niż wyobcowani tubylcy. Inne twarze angielskiej stolicy to: wytworna (*posh*) – *Notting Hill* (1999) Rogera Mitchella i „zneutralizowana” – *Przypadkowa dziewczyna* (*Sliding Doors*, 1998) Petera Howitta, gdzie brak rozpoznawalnych cech odzwierciedla globalny charakter europejskich miast, ale nie nastroja do pesymizmu – podkreśla międzynarodowy charakter miejsca pełnego wspaniałych możliwości.

Autorki rozpatrują Wielką Brytanię jako przypadek szczególny, ponieważ w odróżnieniu od Starej Europy w dwóch ostatnich dekadach przechodziła ona wiele poważnych zmian. Najgłębszy wpływ na obraz miejskiego życia miał thatcheryzm (i jego kontynuacja przez kolejnego premiera, Johna Majora), który wzmocnił pozycję Londynu jako centrum i umocnił jego status jako jednego z głównych ośrodków globalnego kapitalizmu i nowej ekonomii informacyjnej. Program „żelaznej damy” przyczynił się jednocześnie do marginalizacji innych miast i pogłębił podział na regiony bogate i ubogie. Zwycięstwo Partii Pracy w wyborach w 1997 roku zaowocowało wzrostem nastrojów nacjonalistycznych w Szkocji i Walii, będących częściowo formą sprzeciwu wobec polityki Thatcher. W rozdziale *Ucieczka z celtyckiego miasta* otrzymujemy wnikliwą analizę *Trainspotting* (1995) Danny'ego Boyle'a – filmu, który zrywa z typowymi filmowymi reprezentacjami Szkocji (panorama z Edinburgh Castle), ale także ukazuje trudność skonstruowania dyskursu wyrażającego nową tożsamość szkocką. Fakt, że jedynym elementem wyróżniającym się z szarej miejskiej strefy reżyser czyni sklepy, może służyć jako metafora typowego dla thatcheryzmu restrykcyjnego użytkowania śródmieścia – „centrum dobrze zorganizowanej konsumpcji”, gdzie nie ma miejsca na żadną inną spontaniczną aktywność. Społeczne wykluczenie bohaterów takich jak Mark wiąże się również ze zdeprecjonowaniem publicznych środków transportu – rezultatem promowania indywidualizmu w latach osiemdziesiątych, kiedy samochód stał się symbolem społecznej mobilności. Ogólny przekaz filmu Boyle'a brzmi: z miastem dzieje się coś złego, jest chore i brudne. Metaforą Edynburga, a nawet całej Szkocji, staje się obskurna toaleta.

Równie dekadencją wizję miejsca pozbawionego tożsamości, trawionego moralną zgnilizną prezentuje *Twin Town* (1997) Kevina Allena, którego film

uznano za jaskółkę zwiastującą nowe kino walijskie. Miejsce akcji, Swansea, oscyluje między złudnym obrazem „turystycznego raj” a pozbawioną perspektyw prowincją, gdzie króluje bezrobocie i korupcja. Allen, posługując się zapożyczeniami z *Trainspotting*, wyraźnie ukazuje konflikt między Walią a Anglią, której prymat wraz z amerykanizacją zagraża walijskiej tożsamości. Główna rozrywka w Swansea to konkursy karaoke – nośny symbol zastąpienia oryginalnej kultury fałszywką.

Istnieją jednak miasta, gdzie element sztuczności oraz imitacja zagranicznych wzorów stanowią tradycję – zauważają autorki, pisząc o *wiecznie postmodernistycznym* Blackpool. Miejscowość ta, usytuowana na północno-zachodnim wybrzeżu Wielkiej Brytanii, od stu lat stanowi ulubione miejsce wypoczynku klasy pracującej i jednocześnie siedlisko wszelkiej maści artystów i szarlatanów. Blackpool ze swoją mnogością obiektów campowych (Blackpool Tower to kopia wieży Eiffla), wszechobecną inklinacją do kiezu, seksualnym promiskuityzmem reprezentowało postmodernistyczne cechy, jeszcze zanim pojawił się sam termin. Taki opis nie oznacza bynajmniej stosunku krytycznego – to miasto, gdzie każdy ma szansę czuć się dobrze, ponieważ liberalnie zaspokaja każde gusty. Bohaterki filmu *Bhaji on the Beach* (1993) w reżyserii Gurinder Chadha, grupa indyjskich kobiet z Birmingham na wycieczce w Blackpool, znajdują chwilową ucieczkę od dotykających ich na co dzień rasizmu, seksizmu i represyjnych stosunków rodzinnych opartych na patriarchacie.

Jak widać, autorki książki biorą pod uwagę nie tylko stolice, ale miasta pozostające w ich cieniu. Podobnie czerpią przykłady zarówno z europejskiego *mainstreamu*, jak i z kina artystycznego. Książka ma charakter bardziej analityczny niż krytyczny. Fabuła każdego z przywoływanych tytułów zostaje na wstępie dokładnie streszczona, co ma duże znaczenie nie tylko dla jasności późniejszego wywodu, ale również z uwagi na fakt, że duża liczba filmów takich, jak chociażby *Marius et Jeannette* (1998) Roberta Rodrigueza czy *Morte di un matematico napoletano* (1992) oraz *L'amore molesto* (1995) Mario Martone, pozostają nieznanne polskiemu widzowi. Siła przebicia hollywoodzkiej maszyny stwarza sytuację paradoksalną: produkcje zza oceanu mają łatwiejszy dostęp na nasze ekrany niż twórczość europejskich sąsiadów.

W podsumowaniu powraca myśl Jean-Luc Godarda, która stanowi motto całej rozprawy: *Wielkie miasta nie mają w sobie nic prawdziwego*³. Dlaczego właśnie Godard? Ponieważ autor *Alphaville* (1965), który począwszy od swego debiutu ściśle związał się z miastem, jest autorytetem w dziedzinie jego reprezentacji filmowej. Autorki odwołują się do książki Pierre'a Sorlina *European Cities, European Societies 1939-1990* (1994), gdzie na przykładzie filmów Godarda i Antonioniego zauważa on, że filmowe miasta ewoluują od estetyki kartki pocztowej w kierunku stopniowej destrukcji, fragmentaryzacji i anonimowości. Ten trend – utrzymuje Sorlin – rozpoczęty w połowie lat sześćdziesiątych trwa do dziś. Polemizując z jego uogólniającą konkluzją, Mazierska i Rascaroli wskazują, że pomimo wizualnych podobieństw wizja modernistyczna z predylekcją do apokalipsy różni się od postmodernistycznej, która rezygnuje z ekstremum, proponując zazwyczaj obraz „miasta jak każde”. Wyjątek stanowią mniejsze miejscowości, jak Blackpool, które w filmach zachowują lokalny charakter lub jak Neapol są terenami o złożonej strukturze, gdzie modernizm koegzystuje z postmodernizmem. W przypadku słów Godarda kwestią nie jest tu kontrast

między „rzeczywistością” a „reprezentacją”, gdyż wszystkie miasta są reprezentacjami: *Czym jest dla nas miasto jeśli nie kombinacją uczuć, wspomnień i spostrzeżeń, zarówno prywatnych jak i wspólnych, dziennikarskich i powieściowych, geograficznych i historycznych? Problem nie polega już więc na zrozumieniu, czy filmowe miasto jest „autentyczne” (czy mniej fałszywe), ale czy współgra z pewną (hegemoniczną, uprzywilejowaną) reprezentacją* (s. 237).

Końcowa uwaga daje się streścić następująco: każde miasto europejskie wykształciło swoją własną formę postmodernizmu, będącego połączeniem lokalnej kultury z globalną, lecz te największe stały się najbardziej standardowe, najwięcej utraciły ze swego pierwotnego charakteru. Ten stan rzeczy potwierdza koniec metanarracji wieszczony przez Jeana Baudrillarda – nowe możliwości otwierają się przed małymi narracjami. Kluczowym elementem nowych tożsamości europejskich jest powszechna imigracja. Nie ma już bram chroniących Europę przed innymi. Jak zauważa Stuart Hall w tekście *European Cinema on the Verge of Nervous Breakdown*⁴, w dobie globalnej produkcji i gospodarki wolnorynkowej wszyscy jesteśmy „ekonomicznymi emigrantami”. *Barbarzyńcy są już za bramą* (s. 239).

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że autorki respektują geograficzną rozpiętość Europy, biorąc pod uwagę także kino wschodnioeuropejskie, które jak dotąd nie było jeszcze tak wnikliwie analizowane przez pryzmat filmowego miasta, zwłaszcza w literaturze anglojęzycznej. Mazierska, pisząc, w jaki sposób film polski ukazuje przestrzeń zmieniającej się Warszawy i nadaje jej znaczenia, jednocześnie dokonuje szerokiej prezentacji tła kulturowego. Przybliża zagranicznemu czytelnikowi nieznajome mu konteksty, takie jak: Pałac Kultury, cinkciarze czy zespół „Piersi”, a zarazem odwołując się do serialu *Alternatywy 4*, podkreśla, że mobilność bohaterów filmów polskich jest zjawiskiem nowym.

Ewa Mazierska i Laura Rascaroli sięgają do początków związku filmu z miastem ustanowionego już przez pionierów kina. Urbanistyczne tło stanowiło scenę dystopijnych wizji (niemiecki ekspresjonizm, film czarny, *science-fiction*), odzwierciedlało lęki społeczne (*Kammerspiel*). Bywało, że ten spektakl ruchu stanowił temat sam w sobie (gatunek „symfonia miasta” reprezentowany przez Alberto Cavalcantiego, Waltera Ruttmana, Dżigę Wiertowa), stanowiąc ucieleśnienie postępu. Niektóre gatunki, takie jak film gangsterski czy policyjny, organicznie wiązały się z miastem. Ta historia filmowego miasta w streszczeniu zawarta w introdukcji jest solidną bazą analitycznych rozważań, które można czytać na wiele sposobów: jako rozległy i krytyczny przegląd stanu badań na temat filmowych reprezentacji miast, ale także jako subiektywną (choćby w zakresie wyboru tytułów) refleksję na temat dokonujących się na naszych oczach przemian i roli kina, które jest ich odbiciem.

ELŻBIETA WIĄCEK

Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid: Cities Postmodern, European Cinema*, I. B. Tauris, London-New York 2003.

¹ F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society in Postmodern Culture*, H. Foster (ed.), London 1985.

² G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London 1988.

³ Cytat pochodzi z filmu Godarda *Detective* (1985).

⁴ H. Stuart, *European Cinema on the Verge of Nervous Breakdown*, w: D. Petric (ed.), *Screening Europe*, London 1994, s. 47.