

OKIEM I UCHEM

Koniec kina czy koniec kultury?

MARCIN GIŻYCKI

Jan Gondowicz przedrukował w „Nowych Książkach” swój napisany przed laty, ale nie przyjęty do druku przez redakcję popularnego magazynu filmowego, tekst o zjawisku, które określił mianem *kinematografii inflacyjnej*¹. Zawarte tam tezy nie tylko nie zestarzały się, ale nawet nabrały, jak sądzę, ostrości. Na przykład ten fragment: *Lekarstwem na kryzys ekonomiczny jest druk banknotów z jednym zerem więcej. Lekarstwem na kryzys w branży filmowej jest kręcenie dalszego ciągu czegoś, co zarobiło na sobie. Banknot z jednym zerem więcej ma być teoretycznie wart więcej od banknotu bez tego zera; w praktyce wart jest mniej. Nim się jednak ludzie w tym zorientują, muszą pójść na zakupy. Dalszy ciąg filmu, który zarobił na sobie rok temu, teoretycznie rozwija pomysł pierwowzoru; w praktyce go zubaża. Nim się jednak ludzie w tym zorientują, muszą pójść do kina.*

I dalej: *Wiąże się to z pewną koncepcją publiczności, dla której żadna strawa ma nie być dość nieświeża. Kinematografia inflacyjna chce sobie bowiem urobić własną, bezkrytyczną widownię. Ludzi, dla których umowność kina nie różni się od plansz gry na automatach, którzy są po minucie znudzeni, których osobiście obraża wszelka nowość i których alfabet estetyczny składa się z trzech słów: „jaja”, „momenty” i „mózg na ścianie”.*

Kiedy czytałem te słowa, przypomniał mi się głośny, napisany na stulecie kina tekst Susan Sontag *Wiek kina*², dla którego felieton Gondowicza stanowiłby ciekawe pendant, gdyby ukazał się drukiem w odpowiednim czasie. Polskie tłumaczenie eseju amerykańskiej autorki ukazało się w „Kwartalniku Filmowym”³, ale niech mi wolno będzie w skrócie przypomnieć zawarte tam tezy.

Przede wszystkim. zdaniem Sontag, kino umarło: po stu latach od narodzenia zatoczyło pełny krąg życia. Czy znaczy to, że filmy w ogóle przestaną powstawać? Filmy nie, ale o arcydzieła będzie coraz trudniej. Nigdy nie było o nie łatwo, ale teraz, jeśli w ogóle się zdarzą, będą *stanowiąc istotne pogwałcenie norm i praktyk, które rządzą obecnie przemysłem filmowym w całym kapitalistycznym i aspirującym do kapitalizmu świecie – czyli wszędzie*. Zalewające nas już kino rozrywkowe, komercyjne, stawać się będzie natomiast jeszcze bardziej odmóż-

dżone, pomimo tego, że większość realizowanych wyłącznie z myślą o zysku filmów i tak nie potrafi zdobyć publiczności.

Duszą kina artystycznego była, podkreśla Sontag, zawsze oryginalność. Jest to sprzeczne ze strategią kina komercyjnego, która opiera się na przerabianiu w kółko tego samego. Tu dygresja: przypomina mi się wywiad z młodą czarnoskórą reżyserką amerykańską Julie Dash, który oglądałem w amerykańskiej telewizji. Opowiedziała ona, jak starała się zainteresować scenariuszem filmu *Daughters of the Dust* prominentnych producentów hollywoodzkich. *Czy pani historia przypomina „Kolor purpury”?* – zapytali producenci, miał być to bowiem film o tematyce kobieco-murzyńskiej. *Nie, czegoś podobnego jeszcze nie było w kinie* – odparła Dash. – *Ale my nie robimy filmów, które niczego nie przypominają!* – usłyszała w odpowiedzi.

Zjawisko, które Gondowicz nazywa nastaniem kinematografii inflacyjnej, Sontag łączy z zanikiem kinomanii. Kinomania – powiada Sontag – zrodziła się z przekonania, że kino jest sztuką niepodobną do innych: zarazem nowoczesną, dostępną dla wszystkich, poetycką, tajemniczą, erotyczną i moralną. Chodzenie na filmy i dyskusowanie o nich stanowiło pasję i styl życia młodych ludzi. Zakochiwano się nie tylko w aktorach, ale w samym kinie. Biblią kinomanów stały się pisma w rodzaju „*Cahiers du cinéma*”, a świątyniami filmoteki i kluby filmowe, w których wyświetlano klasykę i organizowano retrospektywy najwybitniejszych twórców. Bywalcy tych miejsc mogli brać słowa bohatera *Przed rewolucją* Bertolucciego za swoje: *Nie można żyć bez Rosselliniego*.

W tym miejscu dochodzimy do najbardziej kontrowersyjnego momentu rozważań Sontag. Otóż jej zdaniem tę miłość do innych wielkich reżyserów można też odnaleźć przykładowo u Godarda i Truffauta albo wczesnego Syberberga, ale już nie u Zanussiego, Angelopulosa, Tarkowskiego, Sokurowa czy Jancso. Sontag wyciąga stąd wniosek, że zapewne w Budapeszcie, Moskwie, Tokio, Warszawie czy Atenach nie było możliwości kształcenia się w filmotekach. Kinomania byłaby więc specyficznie zachodnim fenomenem.

Nie wiem, ile czasu Zanussi poświęcił na studiowanie mistrzów kina, ale przynajmniej trzeba, że to dosyć kuriozalna supozycja. Przecież właśnie za żelazną kurtyną, gdzie dostęp do zachodniej kultury był drastycznie ograniczony, chodzenie na pokazy filmów archiwalnych i do dyskusyjnych klubów filmowych miało szczególne znaczenie. Przypominają mi się licealne i studenckie czasy, kiedy to filmy oglądane w „Iluzjonie” i DKF-ach były dla mnie i wielu moich rówieśników niemal codzienną strawą intelektualną. To głównie Filmotece, zwanej wówczas Centralnym Archiwum Filmowym, zawdzięczam swoją edukację filmową, dzięki czemu jeszcze przed ukończeniem podstawówki znałem na pamięć niemal wszystkie filmy Bustera Keatona (nazwisko dziś nic nie mówiące moim amerykańskim studentom), a później także arcydzieła Hitchcocka, Kurosawy i Felliniego. Wkrótce zresztą, zaraz po maturze, a przed rozpoczęciem studiów, udało mi się (nie ukrywam, przez znajomości) otrzymać na rok posadę asystenta magazyniera w tej instytucji (oficjalna nazwa stanowiska, które zajmowałem, brzmiała „manipulant archiwalny”) i dostałem zaszczytu własnoręcznego przenoszenia tychże arcydzieł z półki na półkę.

Wróćmy jednak do Sontag. Przypomina ona, że kino było także, bardziej niż inne sztuki, szkołą życia. Aż do czasu pojawienia się telewizji ludzie bywali

w miarę regularnie w kinie i wynosili z niego wiedzę, jak należy chodzić, palić, całować, walczyć czy rozpaczać. Przede wszystkim było ono jednak źródłem magicznych przeżyć; chodziło się tam, by dać się ponieść, uwieść obrazom. To był rytuał związany z ciemną salą, którego nie może zastąpić zasiadanie na kanapie przed telewizorem.

Niestety dewaluacji zaczął ulegać obraz na ekranie – zaczął przybierać różne formy – od kieszonkowego ciekłokrystalicznego wyświetlacza do olbrzymiego teledysku na stadionie. Zmusiło to producentów ruchomych obrazów do stosowania specjalnych chwytów w celu przykucia uwagi widza, coraz szybszego montażu, ciągle zmiennej akcji, co doprowadziło z kolei do kina pozbawionego głębszych znaczeń i nie wymagającego większego skupienia. Takie kino nie wytwarza bezwzględnie oddanej mu publiczności.

Europejską kinomanię z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych charakteryzowało zainteresowanie zarówno filmem „artystycznym”, jak i popularnym kinem hollywoodzkim. Młodzi reżyserzy ze Starego Kontynentu odkrywali dla siebie Howarda Hawksa czy Douglasa Sirka, co się zbiegło z kryzysem systemu wielkich studiów. Wydawało się, że artyści tej generacji – pokolenia kinomanów – definiują na nowo kino i przywracają mu prawo do nieskrępowanego eksperymentu, jak to bywało w epoce filmu niemego. Niemal co miesiąc wchodziło na ekrany kilka arcydzieł. Ta idylla trwała około piętnastu lat. Oczywiście nadal istniał konflikt między przemysłem filmowym a sztuką, nie przeszkadzał on jednak w tworzeniu wielkich filmów, które powstawały zarówno w ramach głównego nurtu kina, jak i poza nim.

Jednakże poczynając od lat siedemdziesiątych, Hollywood, powoli acz systematycznie, przejmowało i banalizowało narracyjne i montażowe osiągnięcia Nowej Fali, a nawet amerykańskiego kina niezależnego. Później, już w następnej dekadzie, dystrybutorzy zaczęli wymuszać nowe standardy produkcyjne: większe budżety, międzynarodowe produkcje, wyższe gąże, bardziej znanych aktorów. Sontag mówi wręcz o globalizacji produkcji filmowej. Coraz mniej miejsca w kinach pozostawało dla ekscentryków czy outsiderów, coraz większej izolacji ulegały małe kinematografie narodowe. Niektórzy ambitni twórcy skapitulowali i wycofali się z biznesu (Sontag podaje tu przykład Hansa Jürgena Syberberga, my moglibyśmy dodać Jana Lenicę). Inni poddali się, zaczęli robić filmy za większe pieniądze i w wielojęzycznej obsadzie, co przyniosło fatalne rezultaty (autorka wymienia tu Zanusiego, Angelopoulou i Tarkowskiego; z tym ostatnim przykładem trudno jest mi się zgodzić, bo akurat *Nostalgia* i *Ofiarowanie* należą do moich ulubionych filmów). Dzisiaj ostatecznie zwyciężyła komercja.

Oczywiście od czasu do czasu wciąż powstają wielkie filmy, Jak *Nadzy* Mike'a Leigha czy *Lamerica* Gianniego Amelio. Ale to wyjątki potwierdzające regułę, niemal igły w stogu siana. Na domiar złego kinomania sama zaczęła być postrzegana jako coś przestarzałego, niemodnego, snobistycznego. Nie ma dla niej miejsca w erze superindustrialnego kina. I nic dziwnego, bowiem postawa ta, wychodząca z założenia, że film jest przede wszystkim niepowtarzalnym, magicznym, poetyckim dziełem, uderza w rację istnienia przemysłu filmowego („branży”, jak się mawiało w przedwojennej Polsce) zaprzędanego już całkowicie kinematografii inflacyjnej.

A skoro kinomania umarła, to umarło też kino. Tako rzeczce Sontag.

Sądę jednak, że problem jest znacznie szerszy niż jedynie inflacja kina, obrabianie i sptycanie wzorców, które się sprawdziły. Nie chodzi tu już tylko o robienie „sequeli” – dalszych ciągów w rodzaju *Akademii Policyjnej 6* (w tym wypadku kultura masowa żeruje na sobie samej). I nawet nie o coś bardziej niebezpiecznego niż hollywoodzkie adaptacje ambitnego kina europejskiego. Sontag daje jeden taki przykład: *Do utraty tchu* Godarda, cudownie sptyconego przez niejakiego Jima McBride, ale można przytoczyć jeszcze wiele innych przykładów; pierwsze z brzegu to *Cena strachu* czy *Kuzyn, kuzynka*. Zresztą podobnych zabiegów dokonuje się też na najwybitniejszych dziełach kina amerykańskiego, chociażby *Psychozie* Hitchcocka. Proceder ten – poza oczywiście aspektem merkantylnym, próbą zdyskontowania cudzego sukcesu – ma zapewne uszlachetnić kino czysto komercyjne, nadać mu pozór artystyczności. I publiczność daje się na to nabrać.

Recycling jednak jest cechą postmodernizmu, epoki, w której żyjemy, i nie musi prowadzić automatycznie do dzieł miałkich i płaskich. Wykazuje to dowodnie twórczość takich pisarzy, jak John Barth czy Robert Coover, którzy biorą na warsztat i przenicowują stare mity.

Mamy jednak do czynienia z zagadnieniem głębszym (choć mniej widocznym gołym okiem), którym jest – jak to niedawno ujął Andrzej Chłopecki w jednym z najbardziej przenikliwych tekstów na temat kondycji współczesnej kultury, jakie się ukazały w polskiej prasie – *podmienianie sztuki przez coś do niej ludzaco podobnego*⁴.

Chłopecki skupił się zasadniczo na dziedzinie sobie najbliższej – muzyce. Pokazał, jak to w opakowaniu kultury wysokiej sprzedaje się jej łatwiej strawne erzace: *Występy trzech tenorów udowadniają masom, że nie jest konieczne poznać Wagnera, Straussa (Ryszarda) i Berga w teatrach operowych, aby mienić się elitą, obcującą z wielkim repertuarem operowym. Muzyka Preisnera udowadnia, że masom dostępna jest muzyka współczesna, ów skansen zastrzeżony dotychczas dla snobistycznej elity (...).*

Otóż śmiem twierdzić, że to samo zachodzi we współczesnym kinie. To nie tworzone według widowiskowych recept *Terminatory*, *Twistery* i *Titaniki* są alarmujące. To nawet nie jawnie kiepskie kopie arcydzieł w rodzaju amerykańskiej wersji *Do utraty tchu* sabotują kulturę. Prawdziwym drążącym ją rakiem są utwory pozornie oryginalne, podszywające się pod głębię psychologiczną i filozoficzną filmów Antonioniego, Bergmana czy Buñuela. Chłopecki jako przykład muzyki udającej sztukę podaje *Requiem* Zbigniewa Preisnera. Wiem, że za chwilę narażę się na największe gromy za szarganie narodowych świętości, ale powiem, że dla mnie uosobieniem tego samego zjawiska w kinie są filmy Krzysztofa Kieślowskiego (któremu notabene *Requiem* jest dedykowane) zrealizowane według scenariuszy mecenasa Piesiewicza i, cóż za zbieg okoliczności, opatrzone na ogół muzyką Preisnera⁵. Także *Erotica* Atoma Egoyana. A także *Dym* Wayne’a Wang’a.

Czy jest coś, co łączy te wszystkie utwory? Jest, choć niełatwo to „coś” zdefiniować (ale to też cecha kultury zastępczej: jest amorficzna i przezroczysta, świeci nie swoim blaskiem, przybiera cudze kształty, rozplywa się w palcach, gdy chce się jej dotknąć i bliżej przyjrzeć). To przede wszystkim tandetność zawartej w nich literatury. Nigdy nie zrozumieć, dlaczego filmy zaopatrzone w ładunek

myślowy (a często też i dialogi, dotyczy to zwłaszcza Kieślowskiego), które kompromitowałyby każdą ambitniejszą prozę, mogą być traktowane tak poważnie i z takim namaszczeniem, jak to się stało w przypadku wymienionych dzieł. Przesłanie *Dymu*, na przykład, daje się sprowadzić mniej więcej do takiej refleksji: ludzie są dobrzy, bo wie pan, był taki jeden, co znalazł portfel, i niech pan sobie wyobrazi – oddał go właścicielowi! Czyż nie pasuje do tego jak ułał opis kiczu ze *Słownika terminów literackich* Ossolineum, cytowany zresztą przez Chłopeckiego w odniesieniu do muzyki w *Podwójnym życiu Weroniki: Obliczony na natychmiastowe dotarcie do odbiorcy, nie stawia mu w odbiorze żadnych trudności, wykorzystując wątki silnie zabarwione sentymentalnie!*⁶

Oczywiście historia kina zna wiele dobrych filmów na podstawie złej literatury, sęk w tym, że tu jednak nie chodzi o literaturę zaadaptowaną, lecz o literackie treści tychże filmów. Albo, jak kto woli, przesłanie. W tej warstwie inkryminowane dzieła są pretensjonalne, wyдумане albo w najlepszym wypadku, gdy się głębiej pogrzebie, żadne. Skutecznie jednak puszczaają zasłonę dymną pięknej fotografii i metafizycznej aury. Klinicznym przypadkiem jest tu *Podwójne życie Weroniki*. Realizm magiczny dla mas, ludzaco podobny do prawdziwego.

Profesor Michael Fink, amerykański historyk literatury i filmoznawca, z którym zrobiłem kiedyś wywiad dla „Kina”, powiada, że wybitne dzieło sztuki musi odznaczać się, poza innymi walorami, dwiema cechami: niejednoznacznością, ale i ironią. Tego mi: właśnie w dzisiejszym kinie, z wyjątkiem może Woody Allena, najbardziej brakuje.

Postscriptum

Kto wie, czy do zatarcia się granic między sztuką a szmirą filmową nie przyczyniła się w dużym stopniu krytyka. Szanujący się krytycy w szanujących się działach literackich szanujących się pism, na przykład w „New York Times Book Review”, w zasadzie nie recenzują literatury popularnej, chyba że pojawi się na tym polu jakiś szczególnie godny uwagi fenomen, któremu należy się przyjrzeć. Etablowi krytycy filmowi recenzują natomiast filmy wszystkich rodzajów, często nie czyniąc rozróżnienia, czy obiektem oceny jest dzieło natchnionego geniuszu, czy też wielkiej maszyny produkcyjno-promocyjnej. I jednym, i drugim wytworom wystawia się te same stopnie, zwykle gwiazdki. Można zrozumieć, skąd to się bierze: kino jest postrzegane przede wszystkim (bardziej niż literatura) jako rozrywka. Ten brak osobnej perspektywy w widzeniu kina wyłącznie rozrywkowego i kina mającego większe ambicje nie przyczynia się do podtrzymania szlachetnej kinomanii i nie pomaga sztuce filmowej.

Tej ostatniej, jak chce Sontag, może za kilka lub kilkanaście lat w ogóle już nie będzie. Przynajmniej w takiej postaci, w jakiej ją znamy. Kina będą miały coraz większe ekrany, na których wyświetlać się będzie coraz bardziej pirotechniczne i pozbawione sensu ciągi obrazów. I jedynie gdzieś w małych, podziemnych klubach niedobitki kinomanów będą sobie wyświetlały we własnym gronie amatorskie, kręcone domowym sposobem filmy wideo i dyskutowały o środkach narracji filmowej.

MARCIN GIŻYCKI

¹ J. Gondowicz, *Jak kończyłem*, „Nowe Książki”, 2001, nr 12.

² S. Sontag, *A Century of Cinema*, ja dysponuję przedrukiem w piśmie „Parnassus”, R. 22 [1997], nr 1/2, s. 23-28.

³ S. Sontag, *Wiek kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, s. 20-25 (tłum. T. Rutkowska).

⁴ A. Chłopecki, *Preisner, czyli apologia kiczu*, „Tygodnik Powszechny”, 1998, nr 44, s. 9.

⁵ Proszę zauważyć, że nie mówię tu o wcześniejszych dziełach twórcy *Dekalogu* – jego dokumentach albo *Personelu*. Chodzi mi wyłącznie o filmy z okresu, jak by to ujęła Sontag, poddania się wymogom kinematografii zglobalizowanej, zapotrzebowaniu na amulety, przeczcucia, metafizykę przypadku – swoisty New Age-owy substytut duchowości.

⁶ Cyt. za: A. Chłopecki, dz. cyt.