

Laurent Jullier – pytania o kino postmodernistyczne

MARIA GOŁĘBIEWSKA

Tez na temat postmodernizmu w kulturze wygłoszono już bardzo wiele, choćby dlatego, że temat ten budził pasje polemiczne. Tekstów czy książek na temat postmodernizmu w filmie nie jest jednak dużo. Tym bardziej warto odnotować wydanie książki poświęconej tej tematyce przez francuskiego filmoznawcę Laurenta Julliera (*L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, 1997). Wprowadza ona ciekawe dystynkcje dotyczące historii filmu oraz chronologii form wypowiedzi filmowej (głównie uwarunkowanej przemianami technologicznymi). Zarazem książka ta wdaje się – nie zawsze wprost – w polemikę z dotychczasowymi tezami na temat postmodernizmu jako pewnej estetyki w filmie współczesnym. Aby docenić wysiłek Julliera, trzeba jednak zacząć od owych tez dotychczasowych, obecnych w piśmiennictwie polskim, wskazujących wyznaczniki estetyczne współczesnego filmu, rozpatrywanego jako postmodernistyczny.

I. W polskiej literaturze przedmiotu na temat postmodernizmu filmowego znaczące opinie wygłosił Stefan Morawski. Jego uwagi o postmodernizmie w filmie zostały opublikowane w 1991 roku. Były to dwa artykuły: *Kłopoty z postmodernizmem*¹ i *Postmodernizm a kultura filmowa*². Jak pisze Morawski, w latach osiemdziesiątych podjęto wysiłek teoretyczny (między innymi czynił to Ihab Hassan), aby różne opisy, analizy i interpretacje krytyków dotyczące postmodernizmu nie tyle sprowadzić do wspólnego mianownika, ile wyłuskać z nich pewien wspólny rdzeń³. Ostatecznie za opinię najbardziej trafnie ujmującą postmodernizm filmowy Morawski uznaje tezy Eco z tekstu *Innowacja i powtórzenie*⁴. Eco pisze tam między innymi, że istotnymi elementami estetyki postmodernistycznej są: serialna powtarzalność znaków, toposów, motywów, epizodów, modyfikowanych w odmiennych układach i sytuacjach. Jest to powtarzalność, która przekreśla granice między twórczością wysoką a niską, tę z inspiracji szlacheckich i tę, która jest cynicznie skomercjalizowana. Wytrawny odbiorca może się cieszyć grą intertekstualną, zaś odbiorca masowy tym, co swojskie. Postmodernistyczny przekaz, zwłaszcza w kinie i TV, nie przykładą wagi do elementu innowacyjnego. Wystarczy mu zbanalizowana mitologia przywłaszczona przez świadomość masową. Mamy tu więc do czynienia z podwójnym kodowaniem, przy czym wyraźnie łączy się postmodernizm z kulturą popularną, „trywialną”⁵. Wedle Morawskiego postmodernizm artystyczny jest wytworem kultury wysokiej samoredukującej się do poziomu kultury masowej. Porzuca on sztafaż ideologiczny i utopiiny awangardy. Przyjmuje się, że sztuka ma ograniczone

możliwości i winna je spełniać na obszarze własnego świata. Niemniej uznawanie sztuki postmodernistycznej jedynie za towar czy rodzaj zabawy konwencjami pozbawia postmodernizm – według Morawskiego – elementów serio, obecnych w tekstach i Eco, i Lyotarda z jego koncepcją estetyki wzniosłości, nawiązującą do estetyki Kantowskiej⁶.

W tekście *Postmodernizm a kultura filmowa* Morawski odnosi się szczególnie do postmodernizmu filmowego. Píše, że postmodernizm ten korzysta dość dowolnie z zastanego repertuaru wątków i chwytów filmowych i pod tym względem może być utożsamiany z kulturą masową, jednak nie jest z nią tożsamy. *Kultura masowa jest traktowana z aprobatą, gdyż jest otwarcie komercyjna oraz wyzbyta roszczeń i ambicji intelektualnych, zaś tamta – wysokiego lotu – jest obiektem ironii i sarkazmu. Postmodernizm filmowy, tak samo jak malarski czy teatralny, sytuuje się więc w międzystrefie z prześmiewczym grymasem wobec własnego kulturowego podłoża, które ma w najlepszym razie za zbiór muzealnych staroci (...) za rupiecie z lamusa. Z grymasem tym łączy nieco kokieterijną, przewrotną minę wobec sztuki masowej, której dobrodusznie wybacza naiwną wiarę w trwałą kodeks moralny*⁷. W tym kontekście jako filmy typowe dla postmodernizmu, jego udane przykłady, Morawski podaje między innymi: *Blue Velvet* Lyncha, *Zeliga* Allena i *Frantic* Polańskiego. *Na zamknięcie refleksji o filmowym postmodernizmie można zapytać – píše Morawski – czy tego rodzaju utwory wzbogaciły tę dziedzinę oraz czy w ogóle dopuszczalne jest stwierdzenie o pojawieniu się nowej formacji filmowej. Moja odpowiedź na pierwsze z tych pytań jest pozytywna. Pastiszowy kolaż heterogenicznego charakteru, bądź kicz-parodia, bądź przewrotne kalkowanie stereotypów gatunkowych etc., to zjawisko nowe*⁸.

II. Całkowicie odmiennego zdania jest Franco de Peña, którego artykuł niedawno opublikował „Kwartalnik Filmowy”⁹. De Peña przygląda się postmodernizmowi z punktu widzenia „młodego filmowca”. Wskazuje pewną niekonsekwencję terminologiczną w słowie „postmodernizm”. Etymologicznie „moderna” to *sposób, który się niedawno pojawił*. „Postmoderna” to zatem coś, co następuje po niedawnym¹⁰. Następną niekonsekwencją jest wedle autora programowe odwoływanie się do przeszłości i przywoływanie jej wzorców, uznawane za typowe dla postmodernizmu. De Peña píše: „*Posmosi*” zapomnieli (...), że wspomnianie nie jest czynnością przez nich wynalezioną¹¹. Z kolei wzrastającą rolę technologii w obrazowaniu i przedstawianiu świata w postmodernizmie de Peña łączy z rosnącą rolą kapitału i monopolizacją rynku, jak również monopolizacją nauki. Postmodernizm dla de Peñy to przede wszystkim kultura konsumpcyjna związana z rozwojem rynków. *Postmodernizm w ekonomii polega w istocie na tym, że kiedy produkcja została zmonopolizowana przez wielkie korporacje, chodziło o to, by zmonopolizować również dystrybucję. Osiąga się to przez zdominowanie informacji w skali globalnej. Ta dominacja oznacza także panowanie nad gustami i wyborami potencjalnych nabywców. Aby móc to osiągnąć, trzeba propagować określone systemy wartości. Kontrolować rynek idei!*¹². Trzeba zauważyć, że w swej krytycznej charakterystyce de Peña zapomina o postmodernistycznym hasle pluralizmu idei i ideologii. Za główne wyróżniki epoki postmodernistycznej w ekonomii, która silnie wpływa na produkcję kulturalną, de Peña uznaje: umiędzynarodowie-

nie kapitału, utratę tożsamości narodowej na rzecz identyfikacji globalnej, segmentację i fragmentaryzację rynku, dominację mass mediów i komunikacji elektronicznej, homogenizację ekonomiczną oraz schyłek wielkich ideologii¹³.

Za Johnem A. Walkerem de Peña przytacza wyróżniki stylu postmodernistycznego w filmie, którymi są:

- idea pluralizmu stylistycznego, eklektyzm (np. mieszanie gatunków),
- powrót historii i tradycji (powtórki, parodie, pastisze),
- złożoność i sprzeczność oraz dwuznaczność okazują się wartościami, które zastępują prostotę, czystość i racjonalność; a zatem – mieszanie kultury wysokiej i niskiej,
- koncentracja na znaczeniu – konstrukcji języków, które mogą być używane do każdego typu wypowiedzi (?),
- intertekstualność¹⁴.

Wskazując te wyróżniki postmodernistyczne, de Peña podkreśla, że trudno jest mówić o pewnej filmowej formacji postmodernistycznej jako całości. Lepiej jest mówić o filmie lub kinie współczesnym oraz – w ramach tego – o pewnych postmodernistycznych realizacjach filmowych, czyli o filmach, które spełniają w mniejszym lub większym stopniu warunki, aby zostały uznane za dzieła postmodernistyczne (np. *Nietykalni* Briana de Palmy, *Urodzeni mordercy* Olivera Stone'a, *Łowca androidów* Ridleya Scotta, *Po godzinach* Martina Scorsese).

Zauważa on, iż w skrajnym przypadku można skonstatować, że kino jest sztuką postmodernistyczną „z natury rzeczy”, bowiem wynika to z jego istotnej formy. Od początku posługiwało się technikami tożsamymi z tymi, które zostały okrzyknięte jako postmodernistyczne. Kino rozumiane jako produkcja filmowa okazuje się zarazem dziedziną w największym stopniu poddaną postmodernistycznej ekonomii, bowiem możliwości produkcyjne bardzo wpływają na tworzone filmy. Autor uważa, że owa znacząca rola ekonomii, finansowania, ogranicza swobodę wypowiedzi twórców i dostępnych tematów. Jest to rekompensowane intertekstualnością – *na okrasę dostajemy podwójny kod znaczeniowy, dialog intertekstualny*¹⁵. Kończąc swój wywód, de Peña pisze, że *kinematografia stała się potężnym środkiem oddziaływania, na tyle potężnym, że wytworzył się rodzaj sprzężenia zwrotnego między nią a realnym światem, tak że obrazując rzeczywistość, przez swój własny wpływ na tę rzeczywistość, kino opowiada o sobie samym*¹⁶. W ten sposób zwraca on uwagę na jedną z istotniejszych cech komunikatów postmodernistycznych, na samozwrotność przekazów, która nabrała tak dużego znaczenia właśnie współcześnie (funkcja metajęzykowa jako pewna możliwość autoreferencji, samoodnoszenia, jest przecież wedle Jakobsona cechą potencjalną komunikatów w ogóle).

III. Wątpliwości dotyczące postmodernizmu prezentowane przez Stefana Morawskiego, a przede wszystkim przez Franco de Peñę jakby zupełnie nie dotyczyły koncepcji postmodernistycznego filmu przedstawionej przez Laurenta Julliera w jego książce *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* (*Postmodernistyczny ekran. Kino aluzji i sztucznych ogni*). Książka ta ukazała się w roku 1997 i stanowi podsumowanie dokonań filmowych lat



Frantic rež. Roman Polański (1988)

Barton Fink rež. Ethan i Joel Coen (1991)





Frantic reż. Roman Polański (1988)

Dick Tracy reż. Warren Beatty (1990)



osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Autor tej znaczącej pracy, filmoznawca i specjalista od mass mediów, odpowiada na pytanie o charakterystykę kina postmodernistycznego. Postmodernizm według Julliera jest pewnym współczesnym stanem kultury, uwarunkowanym przede wszystkim ekonomicznie i technologicznie, współtworzonym przez nas, ale w sposób ograniczony właśnie z racji prymatu mechanizmów ekonomicznych i technologicznych. Jest dla niego oczywiste, że film jako składnik kultury, odpowiadający na zapotrzebowanie i rynku, i kultury wysokiej, jest częścią współczesnej kultury postmodernistycznej (lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte) wraz z jej uwarunkowaniami ekonomicznymi, kapitałowymi, socjologicznymi (postmodernizm jako kultura wielkich, różnokulturowych ośrodków miejskich) i antropologicznymi (wielokulturowość, różnorodność jako wartość w kulturze masowej). Zarazem podkreśla on dokonujący się we współczesnym kinie zanik podziału na kino wysokie (artystyczne, autorskie) i kino popularne z filmami klasy B. Są raczej filmy niskobudżetowe i wysokobudżetowe, które udostępniają bądź ograniczają dostęp do środków produkcji, scenografii, efektów specjalnych, angażowanych aktorów etc.

Znaczące jest, jak pisze Jullier, że film w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych musiał uznać za oczywistą sytuację konkurencji z telewizją i jej rozlicznymi produktami oraz z jej możliwościami technicznymi. Zmiany te, dokonane w poetyce telewizyjnej, zostały opisane przez Odina i Casettiego jako przejście od paleotelewizji do neotelewizji u początku lat osiemdziesiątych. To one w znacznej mierze wpłynęły również na przemiany w stylistyce filmowej. Typowe dla neotelewizji jest zerwanie z jasną, jedno- lub wielowątkową narracją, przejrzystym układem programowym pod względem tematyki z dość długimi blokami tematycznymi. Zostało to zastąpione przez ramówkę płynną, krótkie formy przekazywania informacji, skrócone części filmowe (krótkie odcinki serialu, filmy pełno- i długometrażowe nadawane w częściach-odcinkach), większy udział i zaangażowanie widzów (program układany przez widzów, konkursy audio-tele) oraz mnogość programów nadawanych na żywo (talk-shows, teleturnieje). Program telewizji (trzeba zaznaczyć, że nie chodzi tu o telewizję wyspecjalizowaną) miał być mniej przewidywalny, pełen niespodzianek dla widza, zaskoczeń i stał się swoistą grą z oczekiwaniami widzów. Dwa podstawowe typy kina postmodernistycznego wyróżnione przez Julliera nawiązują do domniemanej poetyki neotelewizji. Jest to: 1. kino aluzji do tradycji przedstawiania, historii kina i w ogóle kodów kulturowych obecnych na obszarze nie tylko konkretnej, zachodnioeuropejskiej kultury, ale w ogóle kultury masowej (wprowadzanie elementów kultur peryferyjnych, narodowych czy regionalnych) oraz 2. kino efektów specjalnych. Obydwa typy filmów mają zaskakiwać widza lub wchodzić z nim w swoistą grę (tak właśnie Jullier rozumie wprowadzone na obszar filmu „gry intertekstualne”; pojęcie przejęte od Kristevej i Genette’a). Według Julliera to zbliżenie kina i telewizji jest podyktowane wspólną, nazwijmy ją postmodernistyczną, sytuacją kulturową oraz wzajemną konkurencją, która po jednej i drugiej stronie wymusza wprowadzanie coraz to nowych innowacji technologicznych i udogodnień. W efekcie prowadzi to do wzajemnego sprzężenia zwrotnego – telewizja jest środkiem promowania filmów, a film wy-

korzysta stylizację telewizyjną (np. u Olivera Stone'a), by zbliżyć się do widza wychowanego na telewizji. Na przykładzie wpływu telewizji i obecności efektów specjalnych Jullier pokazuje, że to właśnie technologia wpływa zasadniczo na zmiany stylistyczne w obrębie kina współczesnego. Trzeba podkreślić, że Jullier, pisząc o kinie postmodernistycznym skupia się właśnie na zmianach stylistycznych, wyróżnikach stylu, które mają decydować o swoistej postmodernistyczności filmu współczesnego. Trzeba dodać, że Jullier mianem postmodernistycznej nie nazywa wszelkiej produkcji filmowej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale pewne, według niego bardzo znaczące dla kina współczesnego, elementy stylu nazywanego postmodernistycznym. Co ważne, Jullier wskazuje wyraźnie i na jedność stylistyczną, i na znaczenie tego kina, któremu wcale nie odmawia artystyczności. Konstatacje tego autora dotyczące wyróżników stylistycznych są zarazem konstatacjami estetycznymi, dotyczącymi problemu wartości estetycznych w postmodernizmie.

Jullier początek postmoderny datuje na lata 1975-1977, a początek ten jest związany z przemianami ogólnokulturowymi, w takim stopniu jak z refleksją nad tymi przemianami, pewną teoretyczną samoświadomością badaczy kultury obwieszczających wówczas coraz głośniejszy kres modernizmu. Według Julliera postmodernizm jest nie tyle na nowo konstytuującą się epoką, ile wynikiem kryzysu idei modernistycznych i odpowiedzią na coraz wyraźniej się rysującą konieczność zmian świadomości uczestników kultury oraz przemian ogólnokulturowych. Można zatem powiedzieć, że postmodernizm ma już 20 lat. Podobnie jak on i kino powstałe po 1975 roku jest produktem kryzysu *klasycznej figury opowieści (narracji) i przedstawienia (reprezentacji)*¹⁷. Opowieść i przedstawienie sięgają do zastanych i obecnych w kulturze sposobów opowiadania, przekształcają je i umieszczają w nowych kontekstach. Film współczesny, jak wszelki postmodernistyczny sposób opowiadania, dysponuje dwoma sposobami użycia zastanych znaków, symboli, tekstów i kodów. Pierwszy to *recyclage*, przerobienie starych figur, drugi – użycie owych danych, zastanych w kulturze figur w nowych kontekstach, wzięcie ich w nawias bądź też użycie z pewnym dystansem. Takie ponowne użycie figur jest współczesnemu widzowi dobrze znane z reklamy, na której – wedle Julliera – w dużej mierze kształtuje jego zdolność rozpoznawania znaków i kodów. Polega ono na użyciu form zastanych w „sposób inteligentny”, tak by widz rozpoznał i zrozumiał cytaty. Jullier przywołuje postulat reklamowy zabawy i gry z widzem: *recognize and enjoy* („rozpoznaj i ciesz się”). Powtarzane czy cytowane figury to nie tylko, na przykład, typ postaci, ale pewne duże formy wyodrębnione w tradycji, takie jak opowieść-fabula, cała opowiedziana historia (pewien schemat fabularny, najczęściej mityczny lub baśniowy jako łatwo rozpoznawalny). Powtarzanie schematów może dać widzowi z jednej strony poczucie bezpieczeństwa poznawczego, bo łatwo rozpoznaje on konwencję mówienia o rzeczywistości i traktuje to jako uznany sposób poręczania realności. Z drugiej strony może ono dać pewne poczucie sztuczności przy silnej konwencjonalizacji, przy ironicznym lub parodystycznym użyciu schematu fabularnego. Problematiczna staje się zatem granica między przedstawieniem a realnością, a zarazem – film wraz z fotografią jako środek poręczania realności, co jest uznawane za typowy przejaw kryzysu modernisty-

cznego przedstawienia oraz idei *mimesis*. Kultura i kino postmodernistyczne radzą sobie z owym kryzysem, wprowadzając w obieg filmy, które są jednoznacznie przedstawieniem i nie roszczą sobie prawa do mówienia o rzeczywistości w sposób prawdziwy. Mają być fikcją, w którą widz chce i może wierzyć, i którą ma się cieszyć (by uniknąć problemów związanych z surfikcją, opisanych przez Federmana). Takie potraktowanie filmu jako li tylko, czy aż, przedstawienia jest próbą wyznaczenia na nowo granicy pomiędzy przedstawieniem a rzeczywistością, filmem a życiem. Jullier wymienia w tym przypadku filmy-koncerty (filmy-widowiska brzmi chyba lepiej po polsku), oraz filmy typu światło i dźwięk, które mają zaskakiwać nagromadzonymi efektami specjalnymi, oddziaływaniem na zmysły widza. Jullier pisze: ... *by użyć terminologii arystotelesowskiej, filmy te kładą nacisk na przyjemność fizyczną form i kolorów w miejsce podkreślania intelektualnej i „wyższej” przyjemności rozpoznawania*¹⁸. Jest to ciąg elementów stymulujących i Jullier takie kino nazywa *kinem czystej zmysłowości*¹⁹. Skądinąd da się tu dostrzec zbieżność z postulatami proponowanej współcześnie estetyki hedonistycznej Onfraya czy pragmatystycznej Rorty'ego i Shustermana, estetyki nazywanej zresztą przez nich postmodernistyczną. Obydwie tendencje – i przyjemności rozpoznawania intelektualnego, i przyjemności doznawania zmysłowego, można odnaleźć czasem w jednym filmie, na przykład w *Gwiezdnym wojnach* George'a Lucasa. To właśnie ten film stanowi dla Julliera punkt odniesienia w poszukiwaniu stylistyki kina postmodernistycznego oraz pewien fakt graniczny (rok 1977) między modernizmem i postmodernizmem.

IV. Pisząc o modernistycznym kryzysie narracji i kina, Jullier podkreśla, że nie dotyczy to kina autorskiego czy też marginalnego nurtu filmowego, ale *kina narracyjnego powszechnej konsumpcji*, a więc kina popularnego. Z jednej strony widz obeznany z konwencjami przedstawiania jest nimi dość znudzony, z drugiej strony nie wierzy już filmowi – operującemu schematami fabularnymi i typami postaci – jako poręczycielowi rzeczywistości. Przy postmodernistycznym rozbiciu lub mieszanu schematów fabularnych i kodów pojawia się jednak nowy problem, a jest to kwestia spójności opowiadania i świata przedstawionego. Jullier sporą część książki poświęca wspomnianemu już problemowi *wyczerpania narracji klasycznej* i pokazuje, w jaki sposób radzi sobie z tym fabuła w filmach postmodernistycznych. Chodzi tu przede wszystkim o zakłócenie porządku kauzalnego, przyczynowo-skutkowego, w opowieści postmodernistycznej charakteryzowanej przez autora jako a-kauzalna (opowieść jako zbiór mało ze sobą związanych danych o świecie, zwiększenie roli przypadku w opowieści, zakłócenie historyczności opowiadania przez mówienie o ciągłej teraźniejszości, odwoływanie się do telewizji i brak świadomości historyczności u postaci filmu). Kino postmodernistyczne – Jullier widzi to zupełnie inaczej niż de Peña – powołuje się w poszukiwaniu spójności dzieła właśnie na intencje „autorskie”²⁰ (filmy jak ogromne klipy czy spoty reklamowe, które realizują pewne całościowe, spójne założenie artystyczne). Jak jednak Jullier charakteryzuje owe *intencje autorskie*? Otóż reżyserzy pytani przez krytykę o swoje intencje mówią przede wszystkim o przyjemności opowiadania, którą widz ma dostrzec na ekranie. Chodzi tu o odwoływanie się do *podstawowej potrzeby czynienia przyjemności z opowiadania historii albo z tworzenia obrazów*²¹ i do tego owe autorskie

intencje często się ograniczają. Jullier zarazem sprzeciwia się pogardzie czy obojętności wynikającej z definiowania takich filmów (widowskich, o dużej ilości efektów specjalnych) jako *przeznaczonych dla młodego widza*, mają one bowiem ogromną siłę oddziaływania ikonograficznego na widzów, tworzenia wyobrażeń i niosą ze sobą duże dochody inwestowane potem w inne produkcje (jako przykłady *Poszukiwacze zaginionej arki*, *Terminator II*). Podkreślając prymat ekonomii, technologii i sfery produkcyjnej w filmie współczesnym, Jullier pisze, że – czy chcemy tego, czy nie – o wartości filmu decyduje w dużej mierze sukces ekonomiczny. To on właśnie wpływa często na to, że film jest – przy ogromnej masie produkcji – w ogóle zauważany. Jullier uważa, że również dyskurs krytyczny przeszedł z *obszaru estetyki na obszar ekonomii*²². Pisząc o kinie postmodernistycznym, nie może on pominąć krytyki, która ma przecież duży wpływ na odbiór i ocenę filmów. Jednocześnie Jullier występuje przeciw krytyce tradycyjnej, która – nie doceniając widza kinowego, a przeceniając własne znaczenie – odwołuje się do *przesądów infantylności* widza. Nowa krytyka natomiast często przecenia rolę widza-klienta (konsumenta), o czym jeszcze wspomnę dalej.

Jullier podkreśla, że – między innymi za sprawą wspomnianego już wpływu odbioru telewizyjnego – odbiór widza filmowego został współcześnie dość zmieniony. Wspomina przy tym tezę Rogera Odina (z roku 1988) o radykalnej zmianie widza kinowego i o tym, że kino, dostosowując się do tej zmiany, kieruje swe filmy do owego „nowego widza”. To właśnie dla niego powstają z jednej strony filmy-koncerty typu „światło i dźwięk”, których *celem nie jest nadawanie sensu*, ale poszukiwanie sensacji²³, a z drugiej kino aluzyjne, podkreślające element ludyczny – gry i zabawy – w rozpoznawaniu przetwarzanych *cliche*, figur. Jullier zaznacza, że jego celem nie jest szczegółowa analiza tak zwanego kina wysokiego, obserwowanie jego wpływu na kino lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale opis postmodernistycznego kina uznawanego – trochę zbyt pochopnie – za popularne. Nowy widz ukształtowany przez telewizję jest również kształtowany przez film. Dodatkowo jest on pewną Instytucją (termin użyty przez Odina), nie tylko odbiorcą wpisanym w dzieło, czy potencjalnym odbiorcą, ale również klientem, który przynosi odpowiednie zyski. Jak pisze Jullier, ów *nowy* współczesny widz zdaje sobie sprawę ze swego znaczenia instytucjonalnego (a więc i artystycznego) dla sukcesu filmu. Jullier dostrzega tu wiele niebezpieczeństw i pyta, czy na przykład zachowanie odbiorcze kształtowane przez filmy-koncerty, nie rozpościera się współcześnie na odbiór innych filmów i obrazów w ogóle (odbiór nadmiernie nastawiony na przeżycie zmysłowe, sensacje, silne bodźce bez potrzeby konstituowania sensu przez widza czy doszukiwania się bogactwa znaczeń). Kino lat osiemdziesiątych Jullier określa właśnie jako kino intensyfikacji efektów, przeżyć i bodźców, co w swojej skrajnej postaci prowadziło do „brutalizacji” treści – fabuły i obrazów filmowych. W połowie lat dziewięćdziesiątych zaobserwowano odwrót nowego widza od takiego typu kina i pisało się o utracie zainteresowania nim²⁴.

V. Łatwo spostrzec, że Jullier pojmuje film i kino jako składnik kultury audiowizualnej i to ona wedle niego zasadniczo wpływa na kształt współczesnego, postmodernistycznego na mocy definicji socjologicznej i kulturoznawczej kina. Mniejsze znaczenie ma natomiast tradycja kulturowa, choć w oczywisty sposób jest

ona obecna pod postacią znaków, symboli, kodów czy tekstów. Jullier w skrócie definiuje kino postmodernistyczne jako *produkt wpływów obiektów audiowizualnych zewnętrznych na kino jako takie, obiektów takich jak: spoty reklamowe, klipy muzyczne, emisje występów publicznych, nadawanie koncertów, dźwiękowy design oraz spektakle pirotechniczne*²⁵. Kino poszukując współcześnie swoich korzeni, swojej genezy i dyspozytywu projekcyjnego nadawczo-odbiorczego, odwołuje się do źródeł technologicznych: do fotografii, „kina cieni” i – co bardzo ważne – do sfery informatycznej jako źródła kreacji obrazów cyfrowych, obecnych nie tylko w telewizji, ale i w kinie. I właśnie zasadnicze pytanie Julliera („ambicja” jego książki²⁶), dotyczące kina postmodernistycznego brzmi: jak funkcjonuje ono w całości kultury audiowizualnej, w audiowizualności, która zdominowała kulturę postmodernistyczną i która odróżnia ją od modernizmu?

Mając na względzie współczesne przemiany technologiczne i prymat audiowizualności w obecnej kulturze, Jullier dokonuje własnej charakterystyki postmodernizmu jako pewnego klucza stylistycznego w analizie filmowej. Postmodernizm pojmuje on właśnie jako styl, ponieważ analogicznie do Jamesona, dla którego postmodernizm to dominanta stylistyczna współczesnej epoki późnego kapitalizmu. Podstawowe wyróżniki stylu na poziomie morfologicznym to:

1. Przetwarzanie figur należących do wszelkich dziedzin kultury, w tym również figur typowych dla modernizmu (awangarda); to właśnie Frederick Jameson nazywa *postgodardowskim eksperymentowaniem*²⁷, a Hal Foster *postmodernizmem wojującym*, który dekonstruuje tradycje w sposób krytyczny; Jullier jako przykład przywołuje elektroniczne eksperymenty wideo Converta i Wooda, polegające na poszukiwaniach wzajemnych relacji dźwięku i obrazu – V symfonia Mahlera i reportaże telewizyjne; inny przykład to *Querelle* Fassbindera i tegoż *Effi Briest* oraz *Parsifal* Syberberga.

2. Przetwarzanie figur klasycznych i popularnych, wyłączając modernizm na rzecz historii epok wcześniejszych od naszej; Jameson nazywa to *Nostalgia Film*, a Foster *postmodernizmem reakcyjnym*; chodzi tu o ponowną lekturę, odczytanie stylów przeszłości, ale przeszłości jako takiej (stylizacje); prekursorzy to *American Graffiti* Lucasa i *Chinatown* Polańskiego, a potem *Powrót do przyszłości*, *Delicatessen*, niektóre filmy *Spielberga* (*Kolor purpury*, *Lista Schindlera*), *Copoli* (*Dracula*, *Peggy Sue wyszła za mąż*), większość filmów braci Coen (choćby *Barton Fink*), *Soderbergha* *Kafka* i filmy-kicze *Watersa* (*Hairspray*, *Cry Baby*); chodzi w tym przypadku również o filmy rozgrywające się w wyraźnie zaznaczonych dekoracjach, scenografii wystylizowanej, filmy *dekoracyjne*, których akcja dzieje się w świecie współczesnym, ale trochę odrealnionym przez stylizowaną scenografię (kino Beineixa, na przykład *Diva* i *Księżyc w rynsztoku*, *Adriana Lyne'a*, choćby *Flashdance* czy *Dziewięć i pół tygodnia*, oraz również *Bagdad Cafe*, *Maska z Jimem Carey'em*); jak podkreśla Jullier, wiele amerykańskich superprodukcji (*blockbusters*) łączy elementy jedne i drugie, na przykład trylogie *Indiana Jones* i *Gwiezdne wojny* czy *Dick Tracy*.

3. Zarysowanie, nakreślenie lub przeniesienie figur klasycznych czy modernistycznych w nowy kontekst „silnych doznań” pozawerbalnych (wizualnych); chodzi w tym przypadku w szczególności o wspomniane już filmy-koncerty, klipy z obrazami swobodnie płynącymi, gry typu „symulator lotu”; skrajny przy-

kład to *Atlantis* Luca Bessona i filmy Godfreya Reggio (*Koyaanisqatsi* i *Powaqatsi*); to także *Wielki błękit* Bessona oraz Ridleya Scotta *Łowca androidów* i *1492*; można tutaj zaliczyć również filmy hybrydyczne, które sytuują się w polowie drogi między klasyczną narracją a czystym *doznaniem* i sensacją; jest to postmodernistyczne odnowienie figur przemocy (*Terminator* – cała seria, *Nikita* i *Leon Zawodowiec* Bessona oraz kino Johna Woo).

Jullier, omawiając poszczególne przypadki stylistyki postmodernistycznej, skupia się przede wszystkim na zjawisku filmów-koncertów, filmów-widowisk (chodzi tu przede wszystkim o produkcje Lucasa i Spielberga). Wiąże je ściśle z technologią i produkcją obrazów cyfrowych. Píše w tym przypadku o konieczności uwiarygodnienia obrazu cyfrowego („wiara w obraz”), nazywanego też obrazem syntetycznym, przetwarzanym cyfrowo (teoretycy nazywają cyfrowym obrazem analitycznym rejestrację wideo rzeczywistości). Film w przypadku użycia obrazów syntetycznych korzysta z autorytetu obrazu rejestrowanego jako poręczyciela realności. Jednak aby tak było, obraz musi spełniać pewne wymogi – musi między innymi pod względem szczegółowości i obrazowania przypominać obrazy-rejestracje. Jullier pisze o dwóch rodzajach wprowadzania obrazu syntetycznego do współczesnego filmu, czyli o dwojakim przetwarzaniu obrazów: 1. o ich łączeniu prowadzącym do powstania nowej jakości ikonograficznej oraz 2. o zmianach technologicznych dokonywanych w obrębie jednego obrazu (retusze). Piszac o filmach-widowiskach, Jullier podkreśla zwiększoną rolę dźwięku względem obrazu, bowiem bywa w nich tak, że to dźwięk ma dominować w odbiorze, ma kierować percepcją zmysłową, natomiast obrazy mają stanowić uzupełnienie czy ilustrację ścieżki dźwiękowej. Pozbawione wyraźnej informacji, mają być swobodnym przepływem bodźców stymulujących przeżywanie zmysłowe.

Charakteryzując kino współczesne, Jullier konsekwentnie odwołuje się do zwiększonego znaczenia technologii w filmach postmodernistycznych. Dlatego analizuje wpływ technologii na sposób postrzegania świata i siebie przez widza. Dotyczy to w szczególności przemian technologicznych kamery i obiektywu, wpływających na zmiany w rejestracji i percypowaniu świata (zoom, teleobiektyw...). Jullier podkreśla częste użycie zoomu we współczesnym kinie (zwiększone poczucie obiektywności obrazu, obserwacji bezosobowej wobec zjawiska *ciała nieobecnego*), użycie travellingów i kamery w ruchu (*ciało pobudzone* obserwatora) oraz wpływy obrazów rzeczywistości wirtualnej w filmie (*ciało uobecnione*, zwiększona subiektywizacja obrazu). Wywód Julliera kończą analizy produktów postmodernistycznej audiowizualności, jak między innymi: *Gwiezdne wojny*, *Wielki błękit*, spoty reklamowe i wideoklipy. Całość zamyka pytanie o wpływy technik obrazowania, stworzonych w filmach-widowiskach na audiowizualność postmodernistyczną w ogóle, na jej sposób obrazowania, na obraz świata, który mamy wszyscy dzięki mass mediom i który – niesłusznie – rości sobie prawo do obiektywności.

Zamierzenie Julliera jest bardzo szerokie, bowiem chce on ująć i opisać całą złożoność i wielość zjawisk związanych z kinem postmodernistycznym i jego uwikłaniami w kulturę audiowizualną. Dlatego sporą część wywodu poświęca i krytyce, i widzowi kina postmodernistycznego. Piszac o krytyce postmodernistycznej, Jullier podkreśla problemy z legitymizacją teorii postmodernistycz-

nej, nastawienie antystrukturalistyczne badaczy oraz postulowaną przez nich otwartość na wpływy badawcze z innych dziedzin (na przykład psychoanaliza). W badaniach tych, podobnie jak w filmoznawstwie lat dziewięćdziesiątych, szczególnym przedmiotem badań ma być – obok uwarunkowań powstawania dzieł filmowych (socjologicznych, historycznych, estetycznych...) – odbiór i odbiorca (choćby studia feministyczne). Według Julliera to właśnie refleksja analityczna i krytyka filmowa tworzą świadomość krytyczną zjawisk postmodernistycznych i mogą uchronić widza-uczestnika kultury audio-wizualnej przed bezkrytycznym poddaniem się feerii doznań, obrazów i dźwięków. „Nowy widz” postmodernistyczny jako klient i rzecznik interesu ekonomicznego zna swoją siłę opiniotwórczą i wie, że w dużej mierze to on, nie zaś krytyka filmowa, decyduje o sukcesie filmu. Krytyka filmowa natomiast często uznaje jego opinie i preferencje, które decydują o sukcesie finansowym filmu i przez to staje się *mało krytyczna*. Analizy samego Julliera mają charakter przede wszystkim estetyczny, ale również socjologiczny i ekonomiczny. Właśnie owa ambicja całościowego ujęcia postmodernistycznej audio-wizualności wraz z jej szczegółowym, filmowym przypadkiem, czyni propozycję badawczą Julliera niezwykle inspirującą, a z racji spójności wywodu – również przekonującą dla oponentów istnienia postmodernistycznej odmiany kina jako pewnej formacji.

MARIA GOŁĘBIEWSKA

¹ S. Morawski, *Kłopoty z postmodernizmem*, „Kino”, 1991, nr 2, s. 17-19.

² S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa*, „Kino”, 1991, nr 3, s. 12-14.

³ S. Morawski, *Kłopoty...* dz. cyt., s. 18.

⁴ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie (Innovation and Repetition Between Modern and Postmodern Aesthetics 1985 r.)*, opublikowany w Polsce, „Przekazy i Opinie”, 1990, nr 1/2.

⁵ S. Morawski, *Kłopoty...* dz. cyt. s. 19.

⁶ Tamże.

⁷ S. Morawski, *Postmodernizm...* dz. cyt. s. 13.

⁸ Tamże, s. 14.

⁹ F. de Pena, *Posmosi*, „Kwartalnik Filmowy”, 1998, nr 22, s. 6-22.

¹⁰ Tamże, s. 7-8.

¹¹ Tamże, s. 9.

¹² Tamże, s. 12.

¹³ Tamże, s. 13.

¹⁴ Tamże, s. 15.

¹⁵ Tamże, s. 16.

¹⁶ Tamże, s. 18.

¹⁷ L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris 1997, s. 7.

¹⁸ Tamże, s. 7.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 8.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 9.

²⁴ Tamże, s. 11.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 12.

²⁷ Tamże, s. 25.