

Krzysztof Loska

POSTMODERNIZM W TEORII FILMU

Postmodernizm jest terminem równie popularnym, co niejednoznacznym i nieprecyzyjnym, odnosi się bowiem do szeregu zjawisk natury artystycznej, filozoficznej czy społecznej, znacząc za każdym razem coś odmiennego. Z jednej strony mamy do czynienia z ogólną diagnozą kryzysu kulturowego, spowodowanego załamaniem się dotychczasowego porządku społecznego oraz przyspieszeniem procesów ekonomicznych i technicznych, z drugiej strony filozoficzną refleksję nad ograniczeniami nowoczesności, rozpadem podstawowych kategorii czy systemów uprawomocniających naszą wiedzę, a wreszcie podważeniem kluczowych pojęć (rozumu, świadomości, podmiotowości), z kolejnej spotykamy się z przemianami w sferze sztuki współczesnej, wynikającymi ze zmiężdżenia ruchów awangardowych, zniesienia podziałów na kulturę artystyczną i popularną oraz poczucia wyczerpania form stylistycznych czy narracyjnych, świadomości kresu odkrywczości i oryginalności.

Nie istnieje wszelako jednolita teoria kultury, sztuki czy filozofii postmodernistycznej, żaden spójny system znaczeń, pozwalający uchwycić i opisać nową kondycję społeczną czy nowy paradygmat poznawczy; może właśnie dlatego zasadniczym wyróżnikiem ponowoczesnego myślenia jest wielość i różnorodność: punktów widzenia, stanowisk, „stylów” artystycznych, systemów społecznych. Drugą cechą charakterystyczną jest konieczność ustosunkowania się do nowoczesności, jako że postmodernizm wyrasta z korzeni modernistycznych, będąc odpowiedzią (*à rebours*) na pragnienie stworzenia świata uporządkowanego, racjonalnego i jednoznacznego. Nawiązania do modernizmu służyć jednak mogą rozmaitym celom: 1) podkreśleniu różnic między ponowoczesnością i nowoczesnością, wskazując tym samym na radykalne zerwanie i odmienną oba porządków (Jameson) – co czasami sugeruje antymodernistyczne nastawienie przedstawicieli tej orientacji, a nierzadko prowadzi do całkowitego odrzucenia ideologii, stylu czy systemu wartości modernizmu; 2) podkreśleniu odmienności przy jednoczesnym zachowaniu ciągłości, zwracając zarazem uwagę na konieczność przemyślenia na nowo podstawowych kwestii i pojęć modernizmu, takich jak podmiot, wiedza czy prawda (Vattimo, Welsch);

3) wskazaniu na alternatywny sposób poznania, który choć zrywałby z paradygmatem nowoczesności, zachowałby pewne jego wartości: pluralizm, odkrywczność, innowacyjność (Lyotard); 4) podkreśleniu ciągłości rozwoju, co sugerowałoby, że postmodernizm można potraktować jako kontynuację projektu nowoczesności bądź jego nowe oblicze (Calinescu)¹.

Widzimy więc, że przedrostek „po” (*post*) niekoniecznie wskazuje na następstwo czasowe, gdyż ponowoczesność jawi nam się nie tyle jako epoka, która nastąpiła „po modernizmie”, ile jako pewien „stan ducha” czy umysłu współczesnego człowieka, symptom zmian w kulturze i w społeczeństwie, których przyczyną były wewnętrzne sprzeczności modernizmu (sekularyzacja, instrumentalizacja rozumu, alienacja podmiotu itd.). Kryzys ponowoczesny jest poniekąd pochodną podważenia tradycyjnego systemu wartości (estetycznych, moralnych, społecznych) przez nowoczesność, która wsparła się na określonej wizji postępu, historii i człowieka, i zgodnie z którą wiara została zastąpiona rozumem, a myślenie mityczne poznaniem naukowym. Postmodernizm można więc określić z jednej strony jako skutek uboczny projektu racjonalizacji wszystkich sfer życia, a z drugiej jako efekt upadku wiary w postęp naukowo-techniczny, zmierzch kultu racjonalności, podważenie jedności wiedzy modernistycznej (utrata uprawomocnienia, kres Wielkich Narracji). Gianni Vattimo w *La società trasparente* pisał nawet o swoistym powrocie „myślenia mitycznego”, które w ponowoczesności przejawia się na trzy sposoby: 1) poprzez utopijną krytykę cywilizacji naukowo-technicznej, 2) poprzez wskazanie na mityczne korzenie wszelkiego poznania, 3) poprzez podkreślenie ograniczeń racjonalności bez konieczności odrzucania „praw rozumu” (mit okazuje się właściwym sposobem poznania niektórych obszarów naszego doświadczenia)². Musimy wszelako zaznaczyć, że proces „demitologizacji demitologizacji” nie jest tożsamy z powrotem do stanu sprzed nowoczesności, gdyż obecność mitu w naszej kulturze nie jest wynikiem odrzuceniem racjonalności, ale raczej skutkiem jej wszechobecności.

Postmodernizm jest również świadomością przygodności wszelkiego poznania, pogodzeniem się z radykalną niepewnością oraz brakiem ostatecznej prawdy – czy raczej jej legitymizacji. O ile wiedza nowoczesna – powiada Zygmunt Bauman – opierała się na przeświadczeniu o możliwości wyjaśnienia wszelkich zjawisk w obrębie granic poznania naukowego (zakładano, że niewiedza jest jedynie stanem przejściowym), o tyle wiedza ponowoczesna kwestionuje prawomocność roszczeń rozumu, uznaje możliwość odmiennych sposobów wyjaśniania zjawisk, podważając tym samym obowiązujący paradygmat poznawczy³. Widzimy więc, że postmodernizm w ujęciu Vattimo czy Baumana nie jest radykalnym zerwaniem z modernizmem, ale raczej nowoczesnością, która wkroczyła w wiek dojrzały, zdolną do namysłu nad własnymi wartościami, przyglądającą się osiągnięciom i niepowodzeniom, ukrytym pragnieniom i niezrealizowanym projektom.

¹ Zob. F. Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4; G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006; W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998; M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham 1987.

² Zob. G. Vattimo, *The Transparent Society*, Baltimore 1992, s. 29-42.

³ Zob. Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995, s. 274-278.

Powyższa charakterystyka ponowoczesności nie ukazuje jednak w pełni złożoności problemu, przede wszystkim ze względu na ograniczenie spojrzenia do jednej tylko płaszczyzny filozoficznej czy epistemologicznej, podczas gdy pojęcie to obejmuje swoim zasięgiem szereg przemian w literaturze, sztuce, architekturze, muzyce, malarstwie, a nawet edukacji czy religii ostatniego ćwierćwiecza. Poważne trudności stwarzają nie tylko kontrowersje wokół treści, która kryje się za tym terminem (niektórzy wskazują na „globalizację”, inni zaś na „fragmentację” jako zasadniczą dominantę ponowoczesności, jedni podkreślają technologiczny wymiar postmodernizmu, drudzy widzą w nim nadzieję na „powrót do natury” itp.), lecz także samo umiejscowienie w czasie. Szukając źródeł pojęcia, możemy cofnąć się aż do roku 1870, kiedy to John Watkins Chapman mówił o „malarstwie postmodernistycznym”, w bliższych nam czasach Rudolf Panwitz pisał w *Die Krisis der europäischen Kultur* (1917) o pojawieniu się nowego „ponowoczesnego człowieka” (wpływ Nietzschego), zaś Arnold Toynbee w monumentalnym dziele *Studium historii* (1947) zauważył, że epoka ponowoczesna rozpoczęła się około 1875 r., co wiązało się ze zdecydowanym przyspieszeniem rozwoju technologicznego oraz radykalnymi przemianami w zakresie życia codziennego (angielski filozof przedstawił pesymistyczną wizję nowego porządku kulturowego). O zmieniającej się kondycji społecznej pisali w latach 50. Peter Drucker, Bernard Rosenberg i Charles Wright Mills, ale zasadniczy przełom przyniosły dopiero napisane na przełomie lat 50. i 60. artykuły amerykańskich krytyków literackich: Irvinga Howe’a, Harry’ego Levina, Leslie Fiedlera i Susan Sontag, do których dołączyli później John Barth i Ihab Hassan⁴. Nowej wymowy nabrało wyrażenie „postmodernistyczny” w tekstach architekta Charlesa Jencksa, który zwrócił uwagę na zwrot ku tradycji oraz dwukodowość jako zasadnicze wyróżniki działalności artystycznej, zaś stosunkowo najpóźniej pojęcie to pojawiło się na gruncie filozofii – za sprawą głośnej książki Jean-François Lyotarda.

Postmodernizm w kontekście badań filmoznawczych wiąże się z czterema podstawowymi zagadnieniami: po pierwsze z ogólnym kryzysem teorii filmu, po drugie z wpływem technologii elektronicznych, przekształcających namysł nad kinem w refleksję nad nowymi mediami, po trzecie ze zmierzchem „kina autorskiego” oraz po czwarte z podważeniem klasycznych podziałów gatunkowych. Postmodernistyczne nastawienie w myśli filmowej odnajdziemy już w tekstach publikowanych w latach 1969–1972 na łamach „Cahiers du Cinéma”, których autorzy prezentowali nowe spojrzenie na historię, teorię i krytykę filmową, podważając zarazem kluczowe pojęcia i metafory, konstytuujące dotychczasową refleksję nad kinem. Chcąc osadzić dorobek redaktorów „Cahiers” we właściwym kontekście, należy zwrócić uwagę na zasadnicze źródła inspiracji, a mianowicie koncepcje filozoficzne Jacquesa Derridy i Jacquesa Lacana. W tym miejscu pojawia się problem zależności między poststruk-

⁴ Zob. P. Drucker, *The Landmarks of Tomorrow: A Report on the New Post-Modern World*, New York 1957; B. Rosenberg, *Mass Culture in America*, [w:] *Mass Culture*, red. B. Rosenberg, D. M. White, New York 1957; C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, New York 1959; I. Howe, *Spoleczeństwo masowe a proza postmodernistyczna*, [w:] *Nowa proza amerykańska*, wybrał i oprac. Z. Lewicki, Warszawa 1983; L. Fiedler, *The Collected Essays*, t. 2, New York 1971, s. 379-400; H. Levin, *What Was Modernism?*, [w:] idem, *Refractions*, New York 1966; S. Sontag, *Against Interpretation*, New York 1966; J. Barth, *Literatura wyczerpania*, [w:] *Nowa proza amerykańska*; I. Hassan, *POSTmodernizm*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 2, Warszawa 1987.

turalizmem i postmodernizmem, bo choć oba „kierunki” bywają rozważane łącznie, nie do końca są ze sobą tożsame. Poststrukturaliści – Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes, Lacan – zajmują się nie tyle badaniem kultury i społeczeństwa ponowoczesnego, ile raczej „archeologią nowoczesności” czy też krytyką tradycji filozoficznej, ze szczególnym uwzględnieniem problemów językowych: referencyjności, powtórzenia i różnicy, natury przedstawiania, pozycji podmiotu itd.⁵

Słowo „poststrukturalizm” wskazuje również na pewne uwikłanie w strukturalno-semiotyczne kategorie pojęciowe, stąd też refleksja nad językiem, tekstem, znakiem, procesem oznaczania itd., która wszelako nie prowadzi do stworzenia całościowego systemu, wskazania jednostek konstytutywnych, odkrycia praw rządzących tekstem, ale raczej do krytyki pewnego typu analizy, która redukowałą tekst filmowy do szeregu fotogramów, nieruchomych kadrów (jak w tekstach Belloura czy Kuntzela), opierając się na założeniu, że film może zostać podzielony (podobnie jak zdanie) na mniejsze części elementarne, co pozwoli na uchwycenie związków między poszczególnymi składnikami (znaczenie w kinie określone jest jednak czasowo i temporalnego wymiaru obrazu filmowego nie można po prostu zignorować). Poststrukturalizm filmowy nie mówi więc o systemie językowym, ale o „piśmie”, nie mówi o gramatyce kina, lecz o gramatologii, przyjmuje metaforę tekstu jako „tkaniny”, sieci pozbawionej całości, środka i obrzeży, niepodporządkowanej linearnej przyczynowości, zasadzie ciągłości, hierarchiczności i przezroczystości.

Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart i inni teoretycy spod znaku „Cahiers du Cinéma” wychodzą od dekonstrukcji zasadniczych opozycji binarnych, warunkujących nasze myślenie o tekście filmowym – od krytyki idealistycznej koncepcji przedstawiania (teoria Bazina), od podważenia pojęcia „wrażenia rzeczywistości” poprzez ukazanie ukrytych presupozycji (natury ideologicznej) tkwiących w tekście. Kluczową kategorią staje się dla nich pojęcie *écriture* („pismo”), wskazujące na zjawisko „wymazywania” procesu „produkcji znaczeniowej” w klasycznym kinie hollywoodzkim. Film postrzegany jest jako palimpsest, „mozaika śladów”, sieć odniesień pozbawionych ostatecznego źródła, gra obecności i nieobecności, stąd też zwrot ku temu, co pozornie marginalne, drugorzędne, zewnętrzne wobec tekstu (ścieżka dźwiękowa, przestrzeń pozakadrowa itp.), a co w zasadniczy sposób wpływa na tożsamość wnętrza. Poststrukturalne artykuły redaktorów „Cahiers” skupiają się na kilku zasadniczych kwestiach: tekstualności, problemie lektury, procesie oznaczania, pozycji widza w tekście, relacji między obrazem filmowym a przedmiotem odniesienia oraz możliwości przedstawiania rzeczywistości w kinie. Chodzi tu nie tyle o odczytanie w potocznym rozumieniu tego pojęcia – jako odkrycie ostatecznej prawdy tekstu, dotarcie do intencji autorskiej – ale o „prze-pisanie” tekstu, o ukazanie wewnętrznych sprzeczności czy też „logocentrycznego uwikłania”, o analizę „pracy *écriture*”⁶.

Jean-Pierre Oudart prezentuje ponowoczesną koncepcję podmiotu zdecentralizowanego i podzielonego, podważając pojęcie kina jako „aparatu” służącego do

⁵ Andreas Huyssen w artykule *Nad mapą postmodernizmu* wysuwa nawet tezę o zasadniczej odmienności poststrukturalizmu i postmodernizmu.

⁶ Zob. *John Ford's „Young Mr. Lincoln”. A Collective text by Editors of „Cahiers du Cinéma”*, [w:] *Film Theory and Criticism*, red. G. Mast, M. Cohen, New York 1985.

wytwarzania wiernych kopii rzeczywistości, odrzucając zarazem koncepcje przezroczystości, jedności i spójności tekstu filmowego. Jean Narboni dokonuje dekonstrukcji kategorii autora oraz indywidualnego stylu, zaś Jean-Louis Comolli podważa klasyczną koncepcję przedstawiania, sugerując, że jej celem było zniesienie różnicy między rzeczywistością a obrazem filmowym (krytyka techniki „głębi ostrości”). Do zbliżonych wniosków dochodzi również Pascal Bonitzer, który wysuwa hipotezę, że u źródeł mimetycznej teorii przedstawiania tkwiła obsesja prawdopodobieństwa oraz pragnienie obdarzenia rzeczywistości ekranowej (pozorną) głębią. W istocie jednak „wrażenie realności” zawsze bazowało na braku, który umiejscowiony był w samym przedstawieniu: „obraz kinowy *nawiedzany* jest bowiem przez to, czego w nim nie ma”. Stąd też teza o suplementarnej naturze kina, którego podstawą była nieustanna oscylacja między tym, co obecne, a tym, co nieobecne, odniesienie do tego, co utracone, co oddziela tekst od prawdy, źródła, obecności, świata itp.⁷

W kręgu inspiracji poststrukturalnych oraz problematyki podejmowanej przez redaktorów „Cahiers du Cinéma” sytuują się prace Marie-Claire Ropars-Wuilleumier oraz Stephena Heatha. Francuska autorka wychodzi od koncepcji „tekstu podzielonego” – heterogenicznej mozaiki osadzonej w przestrzeni intertekstualnej, a następnie bada ślady obecności pisma w tekście filmowym, wskazuje na niestabilność przedstawienia, zwraca uwagę na wewnętrzną niespójność, rozbitcie procesu oznaczania, dyseminację znaków, sięga również do Eisensteinowskiej teorii montażu jako źródła „gramatologii kina”. Z kolei Stephen Heath skupia się, po pierwsze, na krytyce realistycznej teorii przedstawiania oraz dekonstrukcji pojęcia „wrażenia rzeczywistości” poprzez powiązanie go ze sposobem działania przestrzeni filmowej, obecnością perspektywy centralnej, ukierunkowaniem spojrzenia i pozycją widza w tekście, po drugie zaś, na podważeniu klasycznej koncepcji samoświadomego podmiotu, zwracając uwagę na jego nieautonomiczność, heterogeniczność i fragmentaryczność⁸.

Poststrukturalizm w myśli filmowej rozwija wątki obecne w refleksji filozoficznej czy literaturoznawczej: kryzys kategorii przedstawiania, „śmierć” podmiotu (kartezjańskiego), kres marzeń o stworzeniu całościowego systemu rządzącego tekstem (krytyka strukturalizmu i semiotyki), skupienie się na różnicach, podkreślenie nieciągłości, nierozstrzygalności i niejednoznaczności. Poststrukturalizm nie wyznacza początku nowej epoki, raczej wskazuje na świadomość ograniczeń dotychczasowych sposobów poznania oraz wyjaśniania zjawisk (przede wszystkim natury językowej), nie odrzuca również dorobku modernizmu (Barthes, Ropars, Narboni i inni odwołują się do Eisensteina czy Brechta, wierząc w możliwość „pozytywnej krytyki”), a jedynie podważa uniwersalistyczne roszczenie rozumu, otwierając się tym samym na wielość i różnorodność, cechy tak istotne dla ponowoczesnego „stylu myślenia”.

⁷ Odwołuję się tu jedynie do kilku wybranych tekstów, opublikowanych w antologii „Cahiers du Cinéma”. 1969-1972: *The Politics of Representation*, red. N. Browne, Cambridge 1990; S. Daney, J.-P. Oudart, *Work, Reading, Pleasure*; J.-P. Oudart, *The Reality Effect*; J.-L. Comolli, *Technique and Ideology* oraz P. Bonitzer, *Off-screen Space*. Szersze omówienie powyższej problematyki można znaleźć w: K. Loska, *Pismo (Écriture)*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 6, Wrocław 1994.

⁸ Zob. M.-C. Ropars-Wuilleumier, *The Graphic in the Filmic Writing*, „Enclitic” Vol. 5, 1981, nr 1; S. Heath, *Questions of Cinema*, London 1981 (szczególnie teksty *Narrative Space* oraz *On Suture*).

Krytykę strukturalizmu (zwłaszcza propozycji Christiana Metz'a) oraz idealistycznego paradygmatu poznania (André Bazin) znajdziemy również w monumentalnej pracy Gillesa Deleuze'a *Cinéma*, której autor dość jednoznacznie odrzuca tezę o językowej naturze kina, a co za tym idzie, koncepcję obrazu jako zamkniętej całości, przedstawiając ponowoczesną (choć wywiedzioną z modernistycznej filozofii Bergsona) wizję obrazu jako sieci logicznych stosunków podlegających nieustannej zmianie. Problemem zasadniczym w kinie jest dla Deleuze'a czas oraz sposób jego „przedstawiania” w tekście filmowym, istotną rolę odgrywają również kategorie podmiotu oraz świadomości, które nie są jednak rozumiane w duchu kartezjańskim, gdyż francuski filozof mówi o tożsamości rozbitej, rozproszonej i podzielonej oraz o podmiocie, który nie jest jednością, ale wielością – podlega bowiem ciągłej transformacji. Deleuze, podobnie jak przedstawiciele poststrukturalnej teorii filmu, zwraca uwagę na nieciągłości, luki i elipsy na poziomie narracyjnym, napięcie między obrazem a ścieżką dźwiękową, stosunek między wnętrzem i zewnątrz tekstu (problem przestrzeni pozakadrowej) oraz nierozstrzygalność związków między sąsiadującymi ujęciami (kadrami)⁹.

Śród koncepcji powstałych w kręgu inspiracji derridiańskich warto wyróżnić prace Gregory'ego Ulmera (*Applied Grammatology*) oraz Petera Brunetty i Davida Willisa (*Screen/Play*), które wskazują zarówno na kierunek rozwoju studiów filmoznawczych, jak i badań nad komunikacją audiowizualną w ogóle. Ulmer, podobnie jak inni poststrukturaliści, wychodzi od krytyki językowego statusu filmu w semiotycznej koncepcji Christiana Metz'a oraz od refleksji nad przedstawieniową naturą kina, podważając realistyczno-idealistyczny paradygmat myślenia wyróżniający teorię Bazina. Stąd też początkowe pytanie o to, czy komunikacja filmowa opiera się na reprodukcji śladów rzeczywistości, czy też na odkształceniu i deformacji rzeczywistości (echa dawnego sporu między „realistami” i „formalistami”, zwolennikami wizji kina jako narzędzia reprodukcji bądź kreacji). Źródłem gramatologii kina doszukuje się Ulmer, podobnie jak czyniła to wcześniej Ropars, w Eisensteinowskiej koncepcji montażu oraz jego pojęciu hieroglify jako przykładu *pisma filmowego*. Wszystko to prowadzi do podważenia mimetycznej koncepcji tekstu, odrzucenia tezy o obrazie filmowym jako analogonii rzeczywistości oraz przedstawienia dekonstrukcyjnej teorii kina jako przestrzeni inskrypcji, procesu produkcji znaczeniowej, w myśl której rzeczywistość ekranowa pozbawiona byłaby przedmiotu odniesienia (kres zasady referencyjności), byłaby konstrukcją, a nie rekonstrukcją rzeczywistości.

Z kolei Brunette i Willis poszukują możliwości zastosowania kluczowych kategorii dekonstrukcyjnych do myślenia o kinie, co pozwoli im na przemyślenie na nowo dawnych problemów teoretycznych (zagadnienie kreacji i reprodukcji), zwrócenie uwagi na kwestie pozornie drugorzędne (status ramy obrazu) oraz wewnętrzne sprzeczności (opozycja między obrazem a ścieżką dźwiękową). Brunette i Willis rozważają więc relację tekstu filmowego do kontekstu kulturowego, zwracają uwagę na płaszczyznę intertekstualną, zjawisko decentralizacji, dyseminację i nierozstrzy-

⁹ Zob. G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 1986 (fragmenty w przekładzie polskim publikowane na łamach „Kwartalnika Filmowego”) oraz *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis 1989. Warto również zwrócić uwagę na książkę omawiającą filozofię kina według Deleuze'a, napisaną przez D. W. Rodowicka, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham 1997.

galność znaczenia, problem autora, sygnatury i widza, a wreszcie status filmu jako „karty pocztowej”¹⁰. Na szczególną uwagę zasługuje kwestia dekonstrukcji pojęcia gatunku filmowego, co odgrywa szczególną rolę w ponowoczesnej refleksji filmoznawczej. Wychodząc od propozycji Derridy przedstawionej w eseju *The Law of Genre*, amerykańscy teoretycy zwracają uwagę na problematyczny status przynależności gatunkowej, niepewność granic oraz swoiste napięcie między wnętrzem i zewnątrz, tożsamością i różnicą, dochodząc do paradoksalnych wniosków, że każdy tekst należy w istocie do kilku gatunków, że nie istnieją filmy negatywne oraz że choć gatunek jest konieczny, to zarazem jest niemożliwy¹¹.

Poststrukturalizm jako refleksja nad naturą przedstawiania, językowym statusem tekstu filmowego, problematycznością kategorii teoretycznych, a wreszcie jako krytyka idealizmu (logocentryzmu) oraz myślenia binarnego jest bliskim krewnym ponowoczesnego stylu myślenia, który wyrasta z kryzysu podstawowego systemu wartości językowych czy poznawczych, ale nie ogranicza się wyłącznie do płaszczyzny filozoficznej czy lingwistycznej, gdyż wkracza w ogólną dziedzinę rozważań kulturowych, stając się nie tylko oznaką kresu pewnego paradygmatu naukowego, lecz także symptomem przemian społecznych. Kluczowym punktem odniesienia ponowoczesnego namysłu nad kinem są jednak nie tyle prace Derridy, Foucaulta czy Lyotarda, ile eseje Fredrica Jamesona, które wywarły zasadniczy wpływ na kształt teoretycznych koncepcji Anne Friedberg, Vivian Sobchack, Michaela O’Shaughnessy’ego, Normana Denzina czy Nichalasa Zurbrugga, wymagających bliższego przedstawienia.

Dwa artykuły Jamesona, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu* oraz *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, stanowią znakomite (choć nieco jednostronne) wprowadzenie w naturę ponowoczesnych sporów i kontrowersji. Postmodernizm jest postrzegany przez amerykańskiego teoretyka, po pierwsze jako odpowiedź na ustabilizowane formy klasycznego modernizmu (w literaturze, architekturze czy sztuce), po drugie zaś jako reakcja na zanik kluczowych rozgraniczeń i podziałów (między kulturą „wysoką” i „niską”) oraz wynik fascynacji kiczem, światem reklam, komiksów, popularnymi serialami telewizyjnymi, a więc tym, co przynależy do szeroko pojętej kultury masowej. Ponowoczesność to również świadomość kresu wielkich systemów filozoficznych, różnic między dyscyplinami naukowymi, rozmycia tożsamości dyskursu teoretycznego (stąd też często głoszony kryzys teorii). W przeciwieństwie do Welscha czy Vattimo, Jameson jest nie tylko zwolennikiem tezy o radykalnym zerwaniu ciągłości między nowoczesnością a ponowoczesnością, lecz także rozumienia postmodernizmu jako kategorii periodyzacyjnej, wskazującej na wyłonienie się nowej formacji społeczno-kulturowej, nowego porządku ekonomicznego (postindustrializm) oraz nowych form konsumpcji (jednorazowość, zmienność mód, poczucie nietrwałości).

Poszukując cech charakterystycznych, wyróżniających „nowe czasy”, powinniśmy zwrócić uwagę na pięć zasadniczych składników ponowoczesności: 1) nowy brak głębi uosobiony w kulturze *simulacrum*, 2) osłabienie historyczności, a może

¹⁰ Szerzej na temat metafory „karty pocztowej” w odniesieniu do kina zob. K. Loska, *Kino jako „karta pocztowa”*, „Kultura Współczesna” 1996, nr 1-2.

¹¹ J. Derrida, *The Law of Genre*, „Critical Inquiry” Vol. 7, 1980, nr 1, s. 55-81.

nawet wymazanie rzeczywistej historii z horyzontu doświadczenia ludzkiego („historyzm przysłonił historię”), 3) schizofreniczną strukturę czasowości (pojawienie się tożsamości rozproszonej, podmiotu podzielonego), 4) nowy rodzaj tonów emocjonalnych zwanych „intensywnościami” (zanik uczucia, przekształcenie afektów w subiektywne „efekty”), 5) wszechobecność pastiszu jako głównej formy artystycznego wyrazu (postmodernizm jako kultura wyczerpania, skazana na „grę resztkami”).

Brak głębi oraz fascynacja powierzchownością wynikają ze zniesienia różnicy między rzeczywistością i pozorem, ze zwycięstwa „logiki simulacrum”, kresu referencyjności, triumfu obrazów pozbawionych przedmiotu odniesienia, są objawieniem próżni i destrukcji sensu, o czym wielokrotnie pisał francuski socjolog Jean Baudrillard¹². „Śmierć historyczności” wynika zaś z niemożności przeżywania historii w sposób czynny. Choć ponowoczesna kultura jest w istocie rozpaczliwą próbą odzyskania utraconej przeszłości, to jednak nie mamy (nie chcemy mieć?) dostępu do rzeczywistego doświadczenia czasu minionego, dlatego też „jesteśmy skazani na poszukiwanie Historii za pomocą naszych własnych pop obrazów i simulaków tej historii”. Przykładem ponowoczesnego uwięzienia w przeszłości jest dla Jamesona „kino nostalgiczne”, do którego zalicza zarówno filmy w rodzaju *American Graffiti* czy *Chinatown*, jak i *Gwiezdne wojny*. Nie chodzi tu więc wyłącznie o przywracanie obrazu czasu minionego, ale raczej o specyficzny nastrój czy też stosunek do historii. *Dawno temu w Ameryce* przedstawia nie tyle wizerunek przeszłości, ile raczej nasze o niej wyobrażenie, czy może raczej szereg kulturowych i filmowych stereotypów na jej temat. Ponowoczesny widz nie szuka więc odniesień bezpośrednio w rzeczywistości, nie oczekuje naśladowania realności, ale zadowala się obrazami będącymi odbiciem wyobrażeń o świecie. Z kolei *Gwiezdne wojny* (czy *Żar ciała*) przywracają specyficzne doświadczenie historii w postaci pastiszu: zarówno seriali *science fiction* lat 50., jak i popularnych mitów i legend. Pastisz jest zresztą kluczową kategorią estetyczną sztuki postmodernistycznej, związaną z kresem innowacyjności i oryginalności, „śmiercią podmiotu”, a co za tym idzie, końcem kina autorskiego, indywidualnego stylu, pewnej niepowtarzalności dzieła sztuki (przykładem może być przejście od modernistycznego *Blow-up* do postmodernistycznego *Blow out*). Pastisz, podobnie jak parodia, związany jest z imitacją oryginalnego stylu czy maniery, ale brak w nim intencji prześmiewczej, poczucia humoru, jako że w przeciwieństwie do parodii, posługuje się „martwym językiem” – pastisz pojawia się bowiem wtedy, gdy parodia (jako forma modernistyczna) okazuje się niemożliwa¹³. Z kresem historii i rozpadem podmiotu wiąże się również pewne rozdrobnienie czasu na serie

¹² Epoka symulacji zaczyna się właśnie od zniesienia referencyjności – nie chodzi już o imitację ani podwojenie, ale o „podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości”, co prowadzi do zachwiania kruchej równowagi między prawdą a fałszem, do metafizycznej rozpaczy, wynikającej ze świadomości tego, że „obrazy nie ukrywają niczego i że w sumie nie są obrazami, których status określa model oryginalny, ale jedynie doskonałymi symulakrami, ustawicznie promieniującymi swoim własnym urokiem”, że wszystko jest jedynie grą iluzji i fantazmatów. Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 172-179.

¹³ Linda Hutcheon, w przeciwieństwie do Jamesona, stwierdza, że „parodia jest doskonałą formą ponowoczesną, jako że – paradoksalnie – zarazem włącza, jak i podważa to, co parodiuje. Zmusza również do ponownego rozważenia pojęć pochodzenia oraz oryginalności”, stanowiąc ucieleśnienie „strategii oporu” oraz zasady dialogicznego podwojenia. Hutcheon podważa również założenie o ahistoryczności postmodernizmu czy też wymazaniu

wiecznych „teraz”, zerwanie ciągłości, a więc życie w „wiecznej terażniejszości”, które wynika ze schizofrenicznego nastawienia do rzeczywistości (brak poczucia całości, jedności doświadczenia, spójnej tożsamości oraz postrzeganie świata poprzez przyzmat niepowiązanych ze sobą cząstek znaczeniowych).

Vivian Sobchack w ostatnim rozdziale książki *Screening Space* sięga do rozważań Jamesona na temat kultury ponowoczesnej, która rozumiana jest przez niego zarówno jako epoka różnorodności, decentralizacji i rozproszenia, jak i homogenizacji, powtarzalności i ujednoczenia. Przykładów paradoksalnej natury nowego porządku społeczno-ekonomicznego Sobchack poszukuje we współczesnych filmach *science fiction*, w rodzaju *Repo Mana*, *Bliskich spotkań III stopnia* czy *Liquid Sky*, zwracając przy tym uwagę na dwa zasadnicze motywy przewijające się w ponowoczesnej działalności artystycznej: „odwrócony millenaryzm” (wyparcie lęku związanego z przyszłością przez „poczucie końca” – kresu ideologii, sztuki itp.) oraz „estetyczny populizm” (zniesienie różnicy między kulturą „wysoką” i „niską”)¹⁴. Mamy tu do czynienia z filmami, w których przyszłość przedstawiana jest jako coś, co niegdyś nastąpiło, a wydarzenia opowiadane są jako już „dokonane” (*Terminator*, *Gwiezdne wojny*), często niewiara w przyszłość połączona jest z uczuciem nostalgii (trzy części *Powrotu do przyszłości*). Wszystko to prowadzi do odmiennego stosunku do historii i czasu, stąd też pseudohistoryczny wymiar wyróżniający ponowoczesne opowieści w rodzaju *Star Treku*, problematyczna natura pamięci i wspomnień z przeszłości (*Łowca androidów*) czy też schizofreniczne poczucie czasu, które znakomicie uchwycił Gilliam w *12 małpach*. Z kolei brak głębi oraz zauroczenie powierzchownością (jako cechy ponowoczesności) pełnią szczególną rolę w filmach fantastyczno-naukowych za sprawą podporządkowania narracji „logice efektów specjalnych”, przekształcających trójwymiarową rzeczywistość w dwuwymiarowe, elektroniczne *simulacrum* (*Tron*, *Last Starfighter*, *Kosiarz umysłów*). Wszegobecność pastiszu – o czym szczegółowo pisał Jameson – widoczna jest nie tylko poprzez podważenie zasady referencyjności czy świadomą stylizację, co czyni Lynch w *Diunie*, lecz także swoistą grę, jaką prowadzą twórcy z widzami (*Przygody Buckaroo Banzai*, *Akcja Mutant*). Sobchack rozwija również słabiej opisane przez Jamesona zjawisko „nowej uczuciowości”, cechującej kulturę ponowoczesną, czego przykładów dostarczają produkcje w rodzaju *Bliskich spotkań III stopnia*, *E.T.*, *Kokonu*, *Przybysza z gwiazd*, a nawet *Burzy mózgow*, które zarazem uświadamiają nam zmianę, jaka nastąpiła w samym kinie *science fiction* za sprawą wyrzeczenia się racjonalności i obiektywności naukowo-technicznej, stojących u podstaw gatunku (przynajmniej w założeniach) na rzecz „emocjonalnej transcendencji”, mistycyzmu i irracjonalności.

Michael O’Shaughnessy, wychodząc od teoretycznych propozycji Jamesona, wyróżnia pięć zasadniczych cech kultury i sztuki ponowoczesnej¹⁵:

pierwotnego kontekstu, sugerując, że dostęp do przeszłości zawsze był możliwy jedynie poprzez formy tekstualne. Zob. L. Hutcheon, *Beginning to Theoretize Postmodernism*, „Textual Practice” Vol. 1, 1987, nr 1, s. 17.

¹⁴ Motywem „odwróconego millenaryzmu” Jameson rozpoczyna esej *Postmodernizm albo kulturowa logika...*, s. 65, zaś rozważania na temat zniesienia podziałów na produkcję wysokoartystyczną i popularną pojawiają się w artykule *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*.

¹⁵ M. O’Shaughnessy, *Media and Society*, Oxford 1999, s. 260-271.

1. ironia – której znakomitą ilustracją jest początek filmu *Blue Velvet*, pokazujący nam „piękną i idealną” społeczność małego miasteczka, które następnie odsłania swe „drugie oblicze”. Odrzucenie klasycznego sposobu rozumienia pojęcia ironii pozwala O’Shaughnessy’emu na uwzględnienie kilku podkategorii: a) otwarcie na pozarozumowe sposoby poszukiwania prawdy, pogodzenie się z przygodnością wiedzy (o czym pisał Bauman), uznanie niemożności racjonalnego wyjaśniania zjawisk (seriale Chrisa Cartera: *Z archiwum X* czy *Millenium*); b) cynizm – utrata naiwności czy wiary, że środki masowego przekazu odzwierciedlają rzeczywistość, coraz silniejsze przekonanie, że wszystko jest kreacją (*Truman Show*, *Za wszelką cenę*); c) bezsilność – jako skutek poczucia względności wszystkich rzeczy i pojęć; d) przyjemność – egalitarna i pozbawiona modernistycznych odniesień;
2. podważenie granic – mieszanie gatunków, form i konwencji nie tylko w obrębie kina popularnego, lecz także „artystycznego”: hybrydalna struktura filmu (*Urodzeni mordercy*), włączanie w warstwę wizualną serii zdjęć dokumentalnych (*Zelig*, *Forrest Gump*), wprowadzanie fragmentów *home video* (*Przełamując fale*), ukazywanie sposobu tworzenia filmu (*Prawdziwe historie*), pseudodokumenty (w rodzaju *Blair Witch Project*);
3. płynna tożsamość – zburzenie kategorii samoświadomego podmiotu, w miejsce którego pojawił się „podmiot fraktalny” – zmienny i wieloraki. Nowa tożsamość ponowoczesna nie skrywa już żadnych głębi, nie ma bowiem niczego do ukrycia – istnieją wyłącznie kolejne warstwy powierzchniowe (*W łóżku z Madonną*), ale z drugiej strony mamy do czynienia z niechęcią (niemożnością?) ukazania „prawdziwego Ja”;
4. intertekstualność, pastisz – przywłaszczenie, *bricolage* i *recycling* jako wyróżniki kultury postmodernistycznej: twórcy *Simpsonów* często wykorzystują znane fabuły filmowe (np. *Chłopców z ferajny*) lub też odwołują się do znanych sekwencji (np. sceny pod prysznicem z *Psychozy*); ahistoryczność – postrzeganie historii jako ciągu obrazów pozbawionych właściwego kontekstu;
5. autorefleksyjność i powierzchowność – cytaty i aluzje nie służą tu jednak refleksji nad naturą sztuki (jak w sztuce modernistycznej), ale wyłącznie celom komercyjnym (*Krzyk*) bądź też czystej zabawie z „procesem produkcji”. Kino nie służy już odsłanianiu prawdziwego oblicza rzeczywistości, gdyż widzowie utracili wiarę w jej istnienie.

Zarówno Sobchack, jak i O’Shaughnessy pomijają wszelako istotny dla samego Jamesona wymiar społeczno-ekonomiczny kultury ponowoczesnej oraz jej ideologiczne implikacje, na co z kolei zwraca uwagę Norman K. Denzin w dwóch interesujących pracach: *Images of Postmodern Society* oraz *The Cinematic Society*. Ponowoczesność jest tu przede wszystkim skutkiem logiki późnego kapitalizmu, wynikiem proliferacji obrazów i ich przekształcenia w towary, a więc czynnikiem wspierającym ideologię konsumpcyjną. Denzin podziela również pesymistyczną ocenę przemian estetycznych, postrzegając postmodernizm – podobnie jak Jameson – jako formację w gruncie rzeczy konserwatywną, jako że parodia czy pastisz służą w istocie podtrzymywaniu klasycznego sposobu przedstawiania, opartego na patriarchalnym, logocentrycznym schemacie poznania (autor uzasadnia swe tezy analizami

kilku filmów, m.in. *Blue Velvet* czy *Seks, kłamstwa i kasety wideo*). Poszukując alternatywnego, a zarazem „krytycznego” wariantu ponowoczesności, Denzin sięga do przykładów z „kina mniejszości” – seksualnych, etnicznych, społecznych (Spike Lee), wspierając się przy tym na Lyotardowskiej kategorii „tego, co nieprzedstawialne”, będącego podważeniem zarówno porządku naturalnego, jak i obrazowego¹⁶.

Autor *The Cinematic Society* odwołuje się również do koncepcji trzech porządków rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego, przedstawionej przez Jamesona w *Postmodernizmie albo kulturowej logice późnego kapitalizmu*, przenosząc ją na grunt historii sztuki filmowej: 1) kino realistyczne funkcjonowałoby w oparciu o zasadę przedstawienia doskonałego oraz możliwość idealnej reprezentacji prawdy (klasyczne kino hollywoodzkie); 2) kino modernistyczne wyróżniałoby się perspektywą subiektywną w przedstawianiu rzeczywistości (twórczość Hitchcocka), zaś 3) kino postmodernistyczne cechowałaby samozwrotność, służąca wyłącznie odkrywaniu „prawdy o tym, że żadna prawda nie istnieje”¹⁷. Krytyczna perspektywa Denzina prowadzi do negatywnej oceny zarówno estetyki ponowoczesnej, jak i całokształtu przemian społeczno-kulturowych, zbliżając się do stanowiska prezentowanego przez Jeana Baudrillarda. Z kolei Nicholas Zurbrugg, polemizując na łamach „Screen” z pesymistyczną wizją Jamesona, zwraca uwagę na twórczy aspekt sztuki postmodernistycznej, podając za przykład wideoart. Zmierzch modernizmu nie prowadzi jego zdaniem do odrzucenia innowacyjności, oryginalności czy odkrywczości, do „śmierci” autora i wyczerpania form stylistycznych, ale do stworzenia „nowej przestrzeni dyskursywnej”, w której artysta będzie w stanie realizować twórcze projekty przy wykorzystaniu nowoczesnych technologii (obarczonych przez Jamesona odpowiedzialnością za kres głębi, kryzys duchowości czy upadek estetyki wzniosłości). „Postmodernizm – stwierdza Zurbrugg – jest więc czymś, co nie jest nowoczesne, co nastąpiło po modernizmie i co jest całkowicie różne od niego, ale co mimo wszystko realizuje modernistyczne ideały, choć na swój sposób, przy wykorzystaniu odpowiedniej techniki i specyficznej wrażliwości”¹⁸.

Na związek kultury ponowoczesnej z późnym kapitalizmem zwraca uwagę również Giuliana Bruno, analizując przemiany społeczne i estetyczne na przykładzie *Łowcy androidów* Ridleya Scotta. Punktem wyjścia są podstawowe kategorie opisujące specyfikę postmodernizmu: pastisz i schizofrenia, zniesienie różnicy między rzeczywistością a *simulacrum*, utrata poczucia historyczności, problematyczność tożsamości. *Łowca androidów* stanowi dla Bruno „manifest kondycji ponowoczesnej”, przedstawia bowiem niemożność wejścia w porządek symboliczny, niezdolność doświadczenia ciągłości czasu, utratę całości i jedności rzeczywistości,

¹⁶ Kategoria „nieprzedstawialnego” wyrasta oczywiście z modernistycznych strategii autorskich (Proust, Joyce), ale w sztuce współczesnej nabiera nowego charakteru. „Ponowoczesność byłaby tym, co w ramach nowocześnieści przywołuje coś nie dającego się przedstawić w samym przedstawianiu; tym, co odzegnuje się od znajdowania pocieszenia w stosowanych formach, od konsensu smaku, który pozwalałby doznawać wspólne tęsknoty za tym, co niemożliwe; tym, co poszukuje nowych form przedstawiania nie po to, by się nimi bawić, lecz by dać lepiej odczuć, że istnieje coś nie dającego się przedstawić”. J. F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: Co to jest postmodernizm?*, [w:] idem, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 27.

¹⁷ N. K. Denzin, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London 1995, s. 192.

¹⁸ N. Zurbrugg, *Jameson's Complaint: Video-art and the intertextual „time-wall”*, „Screen” Vol. 32, 1991, nr 1, s. 31.

a zarazem pragnienie ich odzyskania (replikanci i problem wspomnień – pamięć jako źródło tożsamości). Ale jedynym sposobem przywrócenia poczucia ciągłości historii okazuje się pastisz, dlatego też „ponowoczesna estetyka *Lowcy androidów* jest w istocie wynikiem recydingu, pomieszania poziomów, nieciągłości elementów znaczących, zburzenia granic”¹⁹. W filmie Scotta znajdziemy również znakomitą ilustrację ponowoczesnego „miasta w ruinach”, będącego produktem „kultury odpadów”, odpryskiem mrocznej strony rozwoju naukowo-technicznego, efektem zjawiska dezintegracji społecznej, a zarazem przykładem architektonicznej hybrydy, pełnej odwołań i cytatów.

Oryginalną próbę rozwinięcia koncepcji Jamesona stanowi książka *Window Shopping: Cinema and Postmodern*, w której Anne Friedberg rozważa charakter współczesnej kultury w kontekście przemian zachodzących w sposobach organizacji spojrzenia w epoce modernistycznej, zajmując się przy tym przekształcaniami czasu, przestrzeni i tożsamości podmiotowej. Pojawienie się kamery filmowej postrzegane jest jako „protopostmodernistyczny” symptom nadciągającej zmiany, stąd też konieczność stworzenia czegoś na kształt „archeologii kina”, zajmującej się klasycznymi i romantycznymi źródłami podstawowych pojęć (przedstawiania, wrażenia rzeczywistości) oraz rolą widzialności w kontekście historycznym. Podstawową kategorią wyjaśniającą sposób funkcjonowania sztuki filmowej jest dla Friedberg pojęcie nostalgii, jako że kino pełni przede wszystkim funkcję „wehikułu czasu”, co rzuca nieco światła na specyficzną sytuację widza filmowego, zanurzonego w beczasowości i „wiecznej terażniejszości” (czego przykładem jest *Powrót do przyszłości* czy *Peggy Sue wyszła za mąż*). W kinie nostalgicznym przeszłość oderwana jednak zostaje od swego kontekstu macierzystego, stając się składnikiem terażniejszości. Ważną rolę odgrywa u Friedberg pojęcie gatunkowości, gdyż wyróżnikiem ponowoczesnej twórczości filmowej jest odwołanie do dawnych gatunków (film gangsterski) bądź ich parodiowanie – konwencje i schematy gatunkowe stają się tu przedmiotem przedstawiania, którego celem może być zarówno parodystyczna trawestacja, jak i pastisz. W obu przypadkach mamy do czynienia z zauroczeniem przeszłością, co niekoniecznie musi prowadzić do nostalgicznego eskapizmu (jak sugeruje to Jameson), gdyż widz „zachęcany” jest przez tekst do wzięcia odpowiedzialności za tworzone znaczenia, zgodnie z zasadą „podwójnego kodowania”.

Do rozumienia ponowoczesności jako kryzysu podstawowych wymiarów przestrzennych (zniesienie różnicy między „tu” a „gdzie indziej”), utraty historii (wymazanie przeszłości i przyszłości), procesu przekształcania kultury w towar (zburzenie granicy między kulturą „wysoką” i „niską”) oraz podważenia tożsamości (zarówno gatunkowej, jak i podmiotowej) nawiązuje Timothy Shary, pisząc o współczesnym amerykańskim kinie młodzieżowym. *Fantastyczne przygody Billa i Teda* Stephena Hereka stanowią znakomity przykład dekonstrukcji czasu i przestrzeni oraz narzędzie podważenia historycznej ciągłości i linearności²⁰, z kolei *Świat Wayne’a* można potraktować jako przykład ponowoczesnego pastiszu oraz nostalgii, zaś *Orbitowanie*

¹⁹ G. Bruno, *Ramble City: Postmodernism and „Blade Runner”*, [w:] *Alien Zone*, red. A. Kuhn, London 1990, s. 185.

²⁰ W filmie Hereka para nastolatków podróżuje w czasie, spotykając po drodze szereg wybitnych postaci (Dżyngis Chan, Napoleon, Lincoln, Freud), które przyłączają się do naszych bohaterów po to, by pomóc im w realizacji szkolnego projektu badawczego.

bez cukru jako manifest „pokolenia X”, dla którego jedyną obroną przed procesem utowarowienia kultury jest ironia. We wszystkich przypadkach mamy do czynienia z oderwaniem się od rzeczywistego kontekstu historycznego, utratą poczucia ciągłości czasoprzestrzennej oraz przekształceniem podmiotu w konsumenta.

Swoistym podsumowaniem wątków inspirowanych artykułami Jamesona są dwie opublikowane w latach 90. prace zbiorowe *Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film* oraz *Postmodernism in the Cinema*, których autorzy postrzegają kino współczesne jako narzędzie pozwalające uchwycić charakter przemian zachodzących w kulturze i społeczeństwie, stąd też zwrócenie uwagi na filmy ukazujące podstawowe sprzeczności ponowoczesności: kryzys referencyjności oraz związany z tym problem przedstawiania (nie chodzi jednak o modernistyczne podważanie złudzenia rzeczywistości), pozycja widza jako podmiotu (wyobcowanie, niemożność identyfikacji, wymóg wysokiej kompetencji, konstrukcja widza jako konsumenta), nowy status tekstu (otwartego, „mnogiego”, pokawałkowanego, pozbawionego hierarchicznego uporządkowania – *The Pillow Book, Księgi Prospera*), nierozstrzygalność znaczeń, a wreszcie problem pamięci (*Zagubiona autostrada*) czy szerzej, historycznej perspektywy. Ponowoczesność to również czas refleksji nad problematycznością kategorii filmowych: przekształceniem natury percepcji pod wpływem nowych technologii (*Aż na koniec świata*), złożonością relacji między obrazem a dźwiękiem (*Lisbon Story*), decentralizacją narracji (rozbiecie jedności, rozproszenie wątków – *Pulp Fiction*), pewnym nadmiarem czy też przepychem wizualnym (filmy Luca Bessona) oraz eklektyczną stylistyką, wynikającą ze swoistej struktury mozaikowej tekstu filmowego (intertekstualna gra z widzem).

Dla współautorów tomu *Postmodernism and the Cinema* ważna jest konieczność ustosunkowania się do kluczowych pojęć nowoczesności: modernistycznych sposobów przedstawiania (efekt obcości, odrywający widza od wydarzeń pokazywanych na ekranie, a stosowany z powodzeniem przez Godarda, nie służy już kształtowaniu świadomości krytycznej), problemu kina autorskiego („śmierć podmiotu” oznacza zastąpienie autora przez bricoleura), podważenia klasycznych podziałów gatunkowej (rozmycie granic dzielących poszczególne gatunki prowadzi do mieszanina konwencji i stylów). Ponowoczesność wyrasta zarówno z odrzucenia ideałów estetycznych modernizmu (przewartościowanie dorobku japońskiej „nowej fali” przez Juzo Itamiego), jak i urzeczywistnienia oświeceniowego projektu racjonalizacji, uprzemysłowienia i uporządkowania codziennego życia, którego sprzeczności ukazują filmy postmodernistyczne (zarówno popularne seriale animowane w rodzaju *Simpsonów*, jak i amerykańskie kino niezależne: *Happiness* Todda Solondza, *Schizopolis* Stevena Soderbergha czy *Szczury z supermarketu* Kevina Smitha).

Na specyficzne uwikłanie ponowoczesności w tradycyjne strategie przedstawiania zwraca uwagę również Umberto Eco w głośnym eseju *Innowacja i powtórzenie*, rozważając postmodernistyczne formy zarówno w kontekście rozwoju kultury masowej, jak i twórczości wysokoartystycznej. Dla estetyki modernistycznej kluczowymi kryteriami pozwalającymi na rozpoznanie wartości artystycznej dzieła były nowatorstwo i oryginalność, zaś powtarzalność była właściwością rzemiosła, a nie sztuki. Stąd też odrzucenie wytworów kultury popularnej przez teoretyków i praktyków modernizmu, przede wszystkim ze względu na cztery zasadnicze jej

cechy: powtórzenie, iterację, schematyczność oraz redundancję. Zasadniczym celem kultury popularnej jest dostarczenie widzowi (czytelnikowi) przyjemności, która polegałaby na rozpoznaniu istniejących schematów i konwencji. Poszukując charakterystycznych cech estetyki ponowoczesnej, Eco wskazuje na powtarzalność i seryjność jako główne wyróżniki produkcji artystycznej, podkreślając zarazem trudność w odróżnieniu powtórzenia wysokoartystycznego od popularnego. Włoski semiotyk zwraca uwagę na kilka zasadniczych odmian powtarzalności i seryjności, obecnych zarówno w utworach klasycznych, jak i postmodernistycznych: 1) *retake* – otrzymujemy tekst, który proponowany jest jako rzecz oryginalna i odmienna, choć kontynuująca wątki i motywy znane już z wcześniejszych utworów (np. dalszy ciąg przygód bohaterów *Gwiezdnych wojen*), 2) *remake* – powtórne opowiedzenie tej samej historii (zarówno kolejne warianty historii o Drakuli czy Frankensteinie, jak i dzieła Szekspira), 3) seria – oparta na pewnym stałym schemacie narracyjnym oraz ograniczonej liczbie postaci (seriale telewizyjne w rodzaju *Columbo* czy *Kojaka*, jak i muzyczne wariacje na określony temat – np. *Wariacje goldbergowskie* Bacha), 4) saga – różni się od serii tym, że uwzględnia upływ czasu (*Dynastia*, *Dallas*, a także *Komedia ludzka* Balzaca), 5) dialog intertekstualny – czyli powtarzanie tekstów wcześniejszych, poprzez ironiczne cytowanie znanych motywów (np. w *Dzikości serca*, filmach Woody’ego Allena czy w powieściach Johna Bartha), co wymaga od widzów znajomości kontekstu, bądź też poprzez chwytły autotematyczne (*Wszystko na sprzedaż* czy *Tristram Shandy* Sterne’a).

Eco zamierza przekonać czytelnika, że koncepcja absolutnej oryginalności nie znajduje w istocie zastosowania do określenia wartości estetycznych, gdyż podobna strategia powtarzania może nieść ze sobą zarówno doskonałość, jak i banał. Na czym więc polega odmiennność sztuki ponowoczesnej? „Postmodernistyczna estetyka każe nam czerpać przyjemność z faktu, że seria możliwych wariantów jest potencjalnie nieskończona. [...] Zorganizowana dyferencjacja, policentryzm, uregulowana nieregularność – oto podstawowe wyróżniki owej neobarokowej estetyki”²¹. Nowa wrażliwość postmodernistyczna opierałaby się więc na uznaniu nierozzerwalności schematu i jego modyfikacji, a więc powtarzalności i odkrywczości, przy założeniu, że powstanie nowa publiczność, obojętna na treść historii, a zainteresowana wyłącznie jej rozlicznymi wariantami.

Na związek postmodernizmu z kulturą popularną wskazują również Nicholas Abercrombie, Scott Lash i Brian Longhurst, przeciwstawiając ponowoczesne sposoby przedstawiania modernistycznym strategiom prezentacji. Autorzy wysuwają przy tym kontrowersyjną tezę, że wyróżnikiem estetyki ponowoczesnej jest realizm, a więc wszystko to, co niesie ze sobą codzienna rzeczywistość. Postmodernizm nie obnażałby więc sposobów konstruowania tekstu, nie odsłaniałby sztuczności, a przeciwnie – ukrywałby obecność autora oraz maskował proces produkcji, czego przykładem są współczesne seriale telewizyjne z ich „emocjonalnym realizmem” (*Dallas*), kino akcji, filmy *science fiction* (*Star Trek*), działające w oparciu o zasadę prawdopodobieństwa, narrację przyczynowo-skutkową, przewidywalność, jednolitą

²¹ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1-2, s. 31-32.

formę oraz konstrukcję całości. Abercombie, Lash i Longhirst wyróżniają cztery zasadnicze odmiany realizmu obecne w kulturze popularnej – melodramatyczny, emocjonalny, naturalistyczny i fantastyczno-naukowy – przeniesione (z powodzeniem) z obszarów kultury „wysokiej”. O ile powyższa koncepcja znajdzie uzasadnienie w kontekście kina gatunkowego czy też pewnych form kina postmodernistycznego (np. francuski *neobarok* – Besson i Beineix – czy ostatnie filmy Almodovara), o tyle budzi poważne zastrzeżenia w przypadku odniesień do twórczości Tarantino, Roega czy Lyncha.

Koncepcję ponowoczesności, w powiązaniu ze zmianami zachodzącymi w kulturze popularnej, przedstawia również Stefan Morawski, który zwraca uwagę przede wszystkim na „pasożytniczą” naturę postmodernistycznych tekstów, działających w oparciu o cytaty i zapożyczenia, oraz pewną problematyczność określenia „film postmodernistyczny”²². Wyjaśniając charakter ponowoczesnej gry intertekstualnej, Morawski sięga do pojęcia „hipotekstu” (zaproponowanego przez Genette’a): „Tekst podstawowy odniesiony jest do innego tekstu wyjściowego, zwanego super-tekstem, który ulega trawestacji. Nawiązuje się doń aluzyjnie, często ironicznie, pastiszuje go bądź parodiuje”²³. Dobrych przykładów dostarczają Morawskiemu filmy Lestera, Polańskiego i Zemeckisa: trzecia część *Supermana*, w której reżyser pastiszuje samego siebie, *Frantic*, będący globalnym pastiszem czarnego kryminału oraz filmów Hitchcocka, i *Kto wrobił królika Rogera?*, ze względu na totalny charakter powtórzeń. Mamy więc do czynienia z ponowoczesnością rozumianą jako sposób na tworzenie tekstu heterogenicznego, będącego mieszaniną stylów, konwencji i stereotypów gatunkowych, ponowoczesnością, która choć wyrasta z kultury „wysokiej”, próbuje funkcjonować w sposób pokrewny kulturze popularnej.

Widzimy więc, że pojęcie ponowoczesności na obszarze sztuki filmowej budzi pewne zastrzeżenia ze względu na obszar zastosowania tego terminu: odnosi się on bowiem, po pierwsze, do kina popularnego, gatunkowego (Zemeckis, Coen), po drugie, do twórczości próbującej wyjaśnić charakter zmian w otaczającym nas świecie (Wenders, Solondz), wreszcie po trzecie, do „kina poszukującego”, eksperymentalnego, uwikłanego w modernistyczne strategie przedstawiania (Greenaway). Świadomość owych „wewnętrznych sprzeczności” jest warunkiem koniecznym zrozumienia istoty sztuki ponowoczesnej. Andrzej Zalewski w książce *Strategiczna dezorientacja* wychodzi właśnie od odróżnienia dwóch nurtów kina postmodernistycznego: 1) nurtu innowacyjnego – poszukującego odmiennych sposobów kreowania znaczeń filmowych oraz nowych form narracyjnych i 2) nurtu konserwatywnego, którego „odkrywczość” ogranicza się raczej do obszaru „technologii świata pro-filmowego”. Przyjmując założenie, że zasadniczym wyróżnikiem ponowoczesności jest kryty-

²² Stefan Morawski w artykule *Postmodernizm a kultura filmowa* analizuje trzy filmy, będące przykładami odmiennych sposobów funkcjonowania strategii postmodernistycznych: *Łabędzie śpiew* Glińskiego, który jest połączeniem pastiszu z autoparodią, *Młody Frankenstein* Brooksa – będący jedynie „wulgarną obróbką filmowego dziedzictwa”, eklektyczną „papką”, pozbawioną istotnych wartości, *Déjà vu* Machulskiego, w którym mamy do czynienia ze swoistą wielogłosowością tekstu, przewrotną grą z kinowymi wątkami i tematami. Morawski dowodzi, że choć wszystkie trzy filmy spełniają warunek dwukodowości stawiany przez Fiedlera czy Jencksa, to jednak okazuje się, że nie może on być cechą konstytutywną filmowego postmodernizmu. Zob. S. Morawski, *Postmodernizm a kultura filmowa* (2), „Kino” 1991, nr 3.

²³ *Ibidem*, s. 14.

ka rozumu (oraz jej dalekosiężne konsekwencje), Zalewski ogranicza się wyłącznie do analizy filmów należących do pierwszego nurtu, skupiając się na specyficznej strategii, określonej przez niego mianem „techniki dezorientacji”, która polegałaby na pewnej manipulacji oczekiwaniami widza²⁴. Mimo pewnego pokrewieństwa z modernistycznymi sposobami przedstawiania czy kształtowania narracji filmowej tekst postmodernistyczny wyraźnie odróżnia się od modernistycznego zarówno ze względu na stosunek do innowacyjności, jak i odmienną funkcję dezorientacji, która przestaje być techniką, a staje się strategią (stąd też ogólna destrukcja tekstu). Istotną rolę odgrywa również problem umotywowania, a raczej braku motywacji, gdyż w kinie postmodernistycznym „element niespójności jest niespójny i z wizualnym kontekstem, i z głębszą, bardziej całościową «ideą» narzucającą estetyczną motywację niespójności, i wreszcie z formą świata przedstawionego”. Cel ponowoczesnych zabiegów estetycznych odróżnia się od wcześniejszych sposobów prezentacji, gdyż jest nakierowany wyłącznie na wywołanie uczucia zdziwienia, zaszokowanie i zmylenie widza. Strategiczna dezorientacja polega więc na zakłóceniach w procesie umotywowania różnych składników diegezy filmowej, dlatego też kino postmodernistyczne powoduje „rozprzężenie procesu komunikacji i destrukcji znaczenia, odbiorca nie wie bowiem, czemu właściwie wierzyć”. Brak motywacji nie służy tu „udziwnieniu”, nie jest też protestem przeciwko zastałym konwencjom (wszystko to należy do „repertuaru modernistycznego”), lecz odebraniem uchwytnego sensu pozornie prostym i przewidywalnym działaniom²⁵. Może dlatego właśnie kino postmodernistyczne jest dla Zalewskiego nie tyle nowym kierunkiem w sztuce filmowej, ile raczej zjawiskiem z dziedziny epistemologicznej, związanym z ogólnym kryzysem rozumu, względnością rzeczy i pojęć.

Próba opisania nowego paradygmatu myślenia była teoretyczna propozycja lektury ponowoczesności przedstawiona przez Ulmera w książce *Teleteory: Grammatology in the Age of Video*, w której autor sięga zarówno do koncepcji Jamesona, Lyotarda, jak i Derridy. Teleteoria – jako nowy rodzaj dyskursu naukowego – związana jest z nostalgicznym wymiarem współczesnej kultury oraz „pracą żałoby”, jej przedmiotem badań jest płaszczyzna emocjonalna, stanowiąca źródło odrodzonego znaczenia pojęcia mitu. Ulmer przejmuje od Jamesona wizję ponowoczesności jako epoki zmierzchu estetyki, kresu arcydzieł i wielkich indywidualności, epoki, w której sztuka opierałaby się jedynie na swobodnym przesiewaniu i mieszaniu fragmentów istniejących już uprzednio tekstów, tworząc coś na kształt bricolage’u, metatektstu, który pasożytuje na innych tekstach. Mimo wszystko ponowoczesność nie musi oznaczać niemocy twórczej, gdyż głównym wyzwaniem stojącym przed artystą (jak i teoretykiem) jest odrzucenie klasycznych sposobów przedstawiania (pозна-

²⁴ Książka Zalewskiego poświęcona jest przedstawieniu rozmaitych sposobów „dezorientowania” widza, stąd też szczegółowa klasyfikacja, której celem jest próba wyjaśnienia mechanizmów kina ponowoczesnego. Autor odróżnia (1) przedmiotowe i (2) nieprzedmiotowe techniki dezorientacji. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z tworzeniem przedmiotów, które od początku sugerują swój niezwykle charakter, burząc kontekst diegetyczny (*Blue Velvet*, *Głowa do wycierania*), zaś w drugim przypadku istotny jest nie tyle sam przedmiot, ile sposób jego prezentacji. Nieprzedmiotowe techniki dezorientacji dzielą się z kolei na (a) demonstracyjne (zakłóceniu ulega pokazywanie przestrzeni) i (b) narracyjne (zakłóceniu ulega sposób prezentacji czasu).

²⁵ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja*, Warszawa 1998, s. 175, 192.

nia) oraz poszukiwanie alternatywnych form artystycznego (naukowego) wyrazu²⁶. Zgodnie z przyjętymi założeniami Ulmer przedstawia ogólną krytykę klasycznych form narracji filmowej, podporządkowanych wymogom realistycznego przedstawiania, dokonując zarazem dekonstrukcji systemu diegezy oraz pojęcia identyfikacji, podważając kategorię tekstu jako zamkniętej, linearnej i spójnej całości, odwołując się przy tym do Barthesowskiej koncepcji tekstu „pisalnego”.

Całkowicie odrębną i oryginalną koncepcję ponowoczesności, usytuowaną na obrzeżach teorii kultury, filozofii mediów i teorii filmu, odnajdziemy w pismach francuskiego urbanisty Paula Virilio, dla którego kino stanowi punkt wyjścia do refleksji nad zmianami w sposobach postrzegania świata, nad naturą czasu i przestrzeni, kształtowaniem się nowej świadomości pod wpływem technik audiowizualnych oraz militaryzacją życia. Po pierwsze, kino przekształciło samą naturę percepcji, sprawiając, że bezpośrednie postrzeganie rzeczywistości ustąpiło miejsca widzeniu pośredniemu, więcej nawet, „że spojrzenie niegdyś substancjalne stało się dziś akcydentalne”, że ludzkie oko zostało zastąpione przez „maszyny widzenia – urządzenia zdolne nie tylko do rozpoznawania zarysu kształtów, ale do całościowej interpretacji pola widzialnego”²⁷. Kamera filmowa stała się nie tylko narzędziem industrializacji spojrzenia, lecz także sposobem na odrealnienie percepcji (poprzez przenikanie, ruch przyspieszony, spowolniony, zbliżenia i elipsy), jako że kino pokazuje nam świat rozbity, pokawałkowany. Percepcja zdarzeń, stwierdza Virilio, została zastąpiona zdarzeniem percepcji – liczy się czysty fakt postrzegania. Po drugie, kino doprowadziło do kryzysu podstawowych wymiarów, sprawiając, że klasyczne rozumienie pojęć czasu i przestrzeni straciło uzasadnienie, kino zapoczątkowało też „estetykę znikania” (wrażenie ruchu w filmie opiera się na szybkim znikaniu klatek), uwalniając widza od rzeczywistego miejsca i realnego czasu – przedstawienie filmowe polega bowiem na „przemieszczeniu rzeczywistej obecności przedmiotów i ludzi”²⁸. Po trzecie, kino pokazuje nam, czym w istocie jest nasza świadomość – jako wytwór montażu jest bowiem czymś nieciągłym i sfragmentaryzowanym. Kamera filmowa rozpoczęła proces rozszczepienia tożsamości i podmiotowości, który dziś kontynuowany jest przez nowe technologie elektroniczne, prowadzące do zniesienia różnicy między rzeczywistą aktywnością człowieka a działaniem „na odległość”, między obecnością a „teleobecnością”²⁹. Po czwarte wreszcie, kino pozwala nam na wgląd w problem militaryzacji życia codziennego, „logistykę percepcji”, stąd też – powiada Virilio – powinniśmy spojrzeć na historię filmu z perspektywy sztuki wojennej, zwrócić uwagę na związek przemysłu wojennego z produkcją filmową (nie tylko w odniesieniu do kina propagandowego, lecz także produkcji niezwiąza-

²⁶ Ulmer odwołuje się tu do głównych kryteriów wiedzy ponowoczesnej, jakimi dla Lyotarda są innowacyjność, paralogia, poszukiwanie instabilności, stąd też krytyka pojęcia metody oraz zwrócenie uwagi na konieczność podważenia dotychczasowych sposobów wytwarzania wiedzy. Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

²⁷ P. Virilio, *Vision Machine*, Bloomington 1994, s. 13, 59.

²⁸ Idem, *Lost Dimension*, New York 1991, s. 99.

²⁹ Virilio zwraca jednakże uwagę na zmiany w sposobach postrzegania zjawisk, które nastąpiły wraz z nadejściem wideo i techniki cyfrowej, wskazując przy tym na odmienną naturę obrazów elektronicznych, na różnice między „pasywną” optyką obiektywu kamery a „aktywną” optyką wideokamery czy urządzeń cyfrowych, podkreśla również fakt, że pojawienie się symulacji komputerowej ostatecznie pogrzebało modernistyczną strategię przedstawiania, zastępując ją paradoksalną logiką wirtualnej reprezentacji.

nej bezpośrednio z wojną, np. filmy Wiertowa, *Cabiria Pastrone* czy *Prosto spod serca* Coppoli).

Koncepcje Paula Virilio, choć nie należą do głównego nurtu refleksji filmoznawczej, spotkały się jednak szczególnym zainteresowaniem polskich teoretyków zajmujących się problematyką audiowizualną czy medialną. Andrzej Gwóźdź w książce *Obrazy i rzeczy* zastanawia się nad miejscem kina we współczesnej kulturze, przekształceniem natury obrazu filmowego pod wpływem technologii elektronicznej, podważeniem zasady reprodukcji, zawieszeniem referencji (w klasycznym rozumieniu tego słowa) czy zniesieniem opozycji znaków i rzeczywistości. Obraz filmowy nie jest już dziś tworem jednolitym, ma bowiem charakter intermedialny – jest mieszanką rozmaitych technologii: od klasycznej rejestracji wydarzeń prefilmowych, przez animację, po symulację rzeczywistości i rzeczywistość wirtualną. Komunikacja audiowizualna jest bezpośrednio związana z ponowoczesnym kryzysem kultury – stwierdza Gwóźdź, wskazując na szereg zjawisk ilustrujących powyższą tezę: dekompozycję obrazu, dekonstrukcję rzeczywistości przedstawionej, oddzielenie widzialności od rzeczywistości, przekształcenie podmiotu oraz rozbicie tożsamości.

Na temat nowej sztuki ekranu i odmiennego statusu obrazów filmowych pisze również Wojciech Chyła, zgadzając się z twierdzeniem Virilio o znikaniu rzeczywistości w symulacjach, o narodzinach nowej epoki wraz z pojawieniem się „maszyn widzenia” czy o grze obecności i nieobecności w strukturze przedstawiania, z tym że nie czyni on różnicy między obrazami zapisanymi elektronicznie a utrwalonymi na taśmie filmowej, gdyż w obu przypadkach – stwierdza – mamy do czynienia z tożsamością problematyki: zagadnieniem dyspozytywu, kwestią wyłączenia podmiotu, kresem pojmowania człowieka jako wytwórcy, zanikaniem jednostkowej jaźni itp. Koncepcja Chyły nie ogranicza się wyłącznie do opisu zmian w sztuce filmowej, ale zmierza do przedstawienia ogólnego kryzysu pewnego paradygmatu myślenia. Kultura audiowizualna wyznacza bowiem początek końca nowoczesności, zapowiada kres racjonalności, zmierzch rozumu instrumentalnego i rozpad samoświadomego podmiotu. Nowy porządek komunikacji audiowizualnej oznacza narodziny ponowoczesnego rozumu schizofrenicznego, zdeteminowanego medialnie, którego cechą zasadniczą jest pluralność. Stąd też idea podmiotu podzielonego, zwielokrotnionego, a przy tym próba odróżnienia rozumu nowoczesnego – indywidualnego, samoświadomego, komunikującego się, od ponowoczesnego – zbiorowego, archaicznego i nieświadomego³⁰. Rozum nowoczesny upadł wszelako nie dlatego, że się nie sprawdził – zauważa Chyła – ale padł pod naporem technologicznego determinizmu, który doprowadził do jego rozbicia. Przeciwwstawienie nowoczesności i ponowoczesności nie jest wszelako tak jednoznaczne, jako że nie mamy do czynienia z następstwem chronologicznym, a wręcz przeciwnie: ponowoczesność jest zakorzeniona w poprzedniej epoce, współlistnieje z modernizmem, zgodnie z zasadą współlistnienia różnorodnych form racjonalności.

Poszukując sposobów wyjaśnienia zmian zachodzących w kulturze i sztuce współczesnej, musimy rozpocząć od uznania wielości i różnorodności rozmaitych

³⁰ W. Chyła pisze o władzy halucynacyjnej, rozumie „śniącego”, przywróceniu panowania zasady przyjemności oraz nearchaizmie: „Ponowoczesność to powrót [...] do głęboko prymitywnej podstawy religijnego bytu” (W. Chyła, *Kultura audiowizualna*, Poznań 1999, s. 203).

stanowisk teoretycznych, które w żadnym razie nie zmierzają do stworzenia jednolitej wizji całości. Jeśli przyjmiemy za Lyotardem, że wyróżnikiem ponowoczesności jest kres wielkich opowieści uprawomocniających nasz poznanie, wówczas odsłania się przed nami problem zmierzchu wielkich systemów teoretycznych (fenomenologii, semiotyki, strukturalizmu, psychoanalizy), a co za tym idzie, konieczność ponownego rozważenia (podważenia/dekonstrukcji) kluczowych pojęć filmoznawstwa – przedstawiania, percepcji, znaczenia, kreacji, reprodukcji itd. Jeśli spojrzymy na ponowoczesność z punktu widzenia Vattimo, wówczas musimy stawić czoła problemowi śmierci sztuki, wyczerpania się kultury, historii, idei postępu, czyli tego wszystkiego, co stanowiło o wartości modernizmu, a wtedy kino postmodernistyczne będzie z jednej strony odpowiedzią na dezintegrację współczesnego świata, a z drugiej strony próbą odnalezienia się w nowej rzeczywistości, „przebolenia” straty. Jeśli zaś przyjmiemy perspektywę Jamesona czy Baudrillarda, zgodnie z którą ponowoczesność jest swoistą „grą resztkami”, zabawą z „martwymi” formami, wynikającą z niemożności stworzenia czegoś wyjątkowego i oryginalnego, wówczas stajemy przed wizją kina jako mozaiki cytatów, swobodnej mieszaniny konwencji, stylów, poetyk, a wtedy odsłania się przed nami zarówno pustka pastiszu, eklektyzm współczesnej sztuki, jak i problematyczność wszelkich podziałów gatunkowych.

Kino postmodernistyczne nie skrywa w sobie głębi znaczeń, nie zmierza do przekraczania norm i granic, nie wyrasta z buntu przeciwko zastanym formom, nie tworzy czegoś nowego, jeśli pod pojęciem nowości rozumiemy modernistyczną kategorię estetyczną (kryterium artystyczności), ale jest siecią możliwości, intertekstualną grą, której celem jest czysta przyjemność (o czym piszą Fiske, Baudrillard, Godzic czy Miczka), zaś wyczerpanie się form nie prowadzi do całkowitego odrzucenia innowacyjności, ale raczej do jej przesunięcia w stronę odbiorcy, który staje się współuczestnikiem procesu konstruowania tekstów.

Bibliografia

- Abercombie N., Lash S., Longhirst B., [1998], *Przedstawienie popularne: przerabianie realizmu*, przeł. E. Mrowczyk-Hearfield, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków.
- Baudrillard J., [1997], *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków.
- Bauman Z., [1995], *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa.
- Best S., Kellner D., [1991], *Postmodern Theory*, New York.
- Bonitzer P., [1990], *Off-screen Space*, [w:] „Cahiers du Cinéma”. 1969-1972: *The Politics of Representation*, red. N. Browne, Cambridge.
- Brunette P., Willis D., [1990], *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton.
- Bruno G., [1990], *Ramble City: Postmodernism and „Blade Runner”*, [w:] *Alien Zone*, red. A. Kuhn, London.
- Chyła W., [1999], *Kultura audiowizualna*, Poznań.
- Chyła W., [1998], *Szkice o kulturze audiowizualnej*, Poznań.

- Comolli J.-L., [1990], *Technique and Ideology*, [w:] „*Cahiers du Cinéma*”. 1969-1972: *The Politics of Representation*, red. N. Browne, Cambridge.
- Daney S., Oudart J.-P., [1990], *Work, Reading, Pleasure*, [w:] „*Cahiers du Cinéma*”. 1969-1972: *The Politics of Representation*, red. N. Browne, Cambridge.
- Deleuze G., [1986], *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis.
- Deleuze G., [1989], *Cinema 2: The Time-Image*, Minneapolis.
- Denzin N. K., [1995], *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London.
- Denzin N. K., [1991], *Images of Postmodern Society*, London.
- Eco U., [1990], *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie”, nr 1-2.
- Fiske J., [1997], *Postmodernizm i telewizja*, przeł. J. Mach, [w:] *Pejzaże audiowizualne*, red. A. Gwóźdź, Kraków.
- Friedberg A., [1993], *Window Shopping: Cinema and Postmodern*, Berkeley.
- Gwóźdź A., [1997], *Obrazy i rzeczy: Film między mediami*, Kraków.
- Hassan I., [1987], *POSTmodernIZM*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 2, Warszawa.
- Heath S., [1981], *Questions of Cinema*, Bloomington.
- Howe I., [1983], *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna*, przeł. G. Cendrowska, [w:] *Nowa proza amerykańska*, wybór i oprac. Z. Lewicki, Warszawa.
- Hutcheon L., [1987], *Beginning to Theoretize Postmodernism*, „Textual Practice” Vol. 1, nr 1.
- Huyssen A., [1997], *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków.
- Jameson F., [1988], *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne”, nr 4.
- Jameson F., [1997], *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków.
- John Ford's „Young Mr. Lincoln”. *A Collective Text by Editors of Cahiers du Cinéma*, [w:] *Film Theory and Criticism*, [1985], red. G. Mast, M. Cohen, New York.
- Loska K., [1996], *Kino jako karta pocztowa*, „Kultura Współczesna”, nr 1-2.
- Loska K., [1994], *Pismo (Écriture)*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 6, Wrocław.
- Lytard J.-F., [1997], *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa.
- Lytard J.-F., [1998], *Odpowiedź na pytanie: Co to jest postmodernizm?*, [w:] idem, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa.
- Miczka T., [1992], *Wielkie zarcie i POSTmodernizm: O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice.
- Morawski S., [1991], *Postmodernizm a kultura filmowa (2)*, „Kino”, nr 3.
- O'Shaughnessy M., [1999], *Media and Society*, Oxford.
- Oudart J.-P., [1990], *The Reality Effect*, [w:] „*Cahiers du Cinéma*”. 1969-1972: *The Politics of Representation*, red. N. Browne, Cambridge.
- Postmodernism in the Cinema*, [1998], red. C. Degli-Espositi, New York.
- Rodowick D. W., [1994], *The Crisis of Political Modernism*, Berkeley.
- Rodowick D. W., [1997], *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham.
- Ropars-Wuilleumier M.-C., [1980], *The Disembodied Voice*, „Yale French Studies”, nr 60.
- Ropars-Wuilleumier M.-C., [1981], *The Graphic in the Filmic Writing*, „Enclitic” Vol. 5, nr 1.

- Rutkowska T., [1996], *Postmodernizm i film*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa.
- Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*, [1993], red. C. Scharrett, Washington.
- Shary T., [1998], *Reification and Loss in Postmodern Puberty: The Cultural Logic of Fredric Jameson and American Youth Movies*, [w:] *Postmodernism in the Cinema*, red. C. Degli-Espositi, New York.
- Sobchack V., [1998], *Screening Space*, New Brunswick.
- Sontag S., [1966], *Against Interpretation*, New York.
- Ulmer G. L., [1985], *Applied Grammatology*, Baltimore.
- Ulmer G. L., [1989], *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, New York.
- Vattimo G., [2006], *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków.
- Vattimo G., [1992], *The Transparent Society*, Baltimore.
- Virilio P., [1991], *Lost Dimension*, New York.
- Virilio P., [1994], *Vision Machine*, Bloomington.
- Welsch W., [1998], *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Jani-szewska, Warszawa.
- Zalewski A., [1998], *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie post-modernistycznym*, Warszawa.
- Zurbrugg N., [1991], *Jameson's Complaint: Video-art and the intertextual „time-wall”*, „Screen” Vol. 32, nr 1.