HISTORIA KINA

TOM 4

KINO KOŃCA WIEKU

redakcja naukowa

Tadeusz Lubelski
Iwona Sowińska
Rafał Syska

universitas

KINO KOŃCA WIEKU

HISTORIA KINA

TOM 1
KINO NIEME

TOM 2
KINO KLASYCZNE

TOM 3
KINO EPOKI NOWOFALOWEJ

TOM 4
KINO KOŃCA WIEKU

HISTORIA KINA

TOM 4

KINO KOŃCA WIEKU

redakcja naukowa

Tadeusz Lubelski
Iwona Sowińska
Rafał Syska

Kraków

Publikacja współfinansowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej

POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ
POLISH FILM INSTITUTE

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2019

ISBN 97883-242-3129-4
e-ISBN 97883-242-2929-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

Partnerzy:

FINA

studio filmowe KADR

ZEBRA Studio Filmowe

STUDIO FILMOWE

Spis rozdziałów

Wstęp 19

I MARCIN ADAMCZAK
PLANETA HOLLYWOOD: POCZĄTEK „KINA, JAKIE ZNAMY" 21

II ARKADIUSZ LEWICKI
POSTMODERNIZM W FILMIE FABULARNYM 49

III RAFAŁ SYSKA
REAGANOMATOGRAFIA. KINO AMERYKAŃSKIE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH .. 81

IV MAGDALENA KEMPNA-PIENIĄŻEK
MIĘDZY SUNDANCE A HOLLYWOOD: KINO AMERYKAŃSKIE EPOKI CLINTONA 161

V TADEUSZ LUBELSKI
KINO FRANCUSKIE: ODPOCZYNEK WOJOWNIKA? 227

VI TADEUSZ SZCZEPAŃSKI
SKANDYNAWIA 307

VII JOANNA WOJNICKA
KINO SOWIECKIE I ROSYJSKIE 373

VIII KAROLINA KOSIŃSKA
KINO BRYTYJSKIE: REALIZM SPOŁECZNY I KINO DZIEDZICTWA 423

IX KAMILA ŻYTO
KINO HISZPAŃSKIE: MIĘDZY PROTEKCJONIZMEM A KOMERCJALIZACJĄ ... 489

X ANNA MILLER-KLEJSA, DIANA DĄBROWSKA
KINO WŁOSKIE: *ITALIANITÀ* NA ROZDROŻU 527

XI PAWEŁ BILIŃSKI
W POSZUKIWANIU NARODOWEJ TOŻSAMOŚCI. KINO KANADY 569

XII BOLESŁAW RACIĘSKI
ARGENTYNA, MEKSYK, BRAZYLIA ORAZ POZOSTAŁE KINEMATOGRAFIE LATYNOAMERYKAŃSKIE 605

XIII MICHAŁ KUCHARCZYK, ELŻBIETA WIĄCEK
KINO IRAŃSKIE WE WŁADZY AJATOLLAHÓW 641

XIV JACEK FLIG
CHINY, TAJWAN, HONGKONG: TRZY SPÓŹNIONE FALE 693

XV GRAŻYNA STACHÓWNA, TATIANA SZURLEJ
KINO INDII: MASALE I FILMY AUTORSKIE 735

XVI MARTA STAŃCZYK
AUSTRALIA I NOWA ZELANDIA: (RE)DEFINIOWANIE KINEMATOGRAFII NARODOWYCH 761

XVII JAGODA MURCZYŃSKA
KINO AZJI POŁUDNIOWO-WSCHODNIEJ 801

XVIII KRZYSZTOF LOSKA
PAMIĘĆ I TRAUMA: ODRODZENIE KINA JAPOŃSKIEGO 835

XIX ANDRZEJ PITRUS
FILM AWANGARDOWY I SZTUKA WIDEO KOŃCA XX WIEKU 867

XX PAWEŁ SITKIEWICZ
FILM ANIMOWANY W CZASACH CYFROWEJ REWOLUCJI 901

XXI ANDRZEJ GWÓŹDŹ, EWA FIUK
ZANIM RUNĄŁ MUR I POTEM: KINEMATOGRAFIE NIEMIECKIE CZASÓW PRZEŁOMU 935

XXII SEBASTIAN JAGIELSKI
KINO POLSKIE W CZASACH TRANSFORMACJI 985

XXIII MIŁOSZ STELMACH
WĘGRY: W TRYBACH HISTORII 1039

XXIV IWONA SOWIŃSKA
OBRAZY STAREGO I NOWEGO ŚWIATA. KINO CZECHÓW I SŁOWAKÓW 1063

XXVII **INNE KINEMATOGRAFIE**

ANNA MIKONIS-RAILIENĖ
KRAJE BAŁTYCKIE 1099

EWA FIUK
AUSTRIA: NEGOCJACJE TOŻSAMOŚCI 1113

KRIS VAN HEUCKELOM
BENELUKS 1125

JOANNA ALEKSANDROWICZ
PORTUGALIA 1137

MIŁOSZ STELMACH
KINO (POST)JUGOSŁOWIAŃSKIE 1151

JAN TOPOLSKI
KINO KRAJÓW ARABSKICH I TURCJI 1161

JAKUB WYDRZYŃSKI
IZRAEL 1179

RAFAŁ SYSKA
GRECJA 1189

MIŁOSZ STELMACH
KINO AFRYKI SUBSAHARYJSKIEJ 1205

Noty o autorach 1223

Indeks nazwisk (oprac. Krzysztof Siwoń) 1231

Indeks filmów (oprac. Krzysztof Siwoń) 1279

SPIS TREŚCI

Wstęp 19

I **Marcin Adamczak**
PLANETA HOLLYWOOD: POCZĄTEK „KINA, JAKIE ZNAMY" 21

Przejęcie studiów przez korporacje 23
Wielość kanałów dystrybucji i dodatkowe źródła zysków 29
Wzrost kosztów produkcji 32
Stabilizacja modelu produkcji 34
Amerykańskie kino niezależne i jego miejsce w systemie 35
Stary Kontynent 41
Propozycje lektur 46

II **Arkadiusz Lewicki**
POSTMODERNIZM W FILMIE FABULARNYM 49

Postmodernizm w literaturze 50
Postmodernizm w architekturze 52
Postmodernizm w sztukach plastycznych 53
Postmoderna w filozofii 54
Postmodernizm w filmie fabularnym – początki 56
Postmodernizm w filmie fabularnym – formuły 59
Postmodernizm modernistyczny 60
Postmodernizm popularny 65
Postmodernizm właściwy 68
Inne przejawy filmowego postmodernizmu 74
Chronologia 77
Propozycje lektur 78

III **Rafał Syska**
REAGANOMATOGRAFIA. KINO AMERYKAŃSKIE
LAT OSIEMDZIESIĄTYCH 81

Corpo-Concept 84
Kazus 1: Steven Spielberg 107
Zamówienie z Białego Domu 111
Kazus 2: *Kobra* 116
Soft bunt 118
Kazus 3: Kino grozy dla nastolatków 129
Autorzy pod presją 135
Kazus 4: Alan Parker 150

Gwiazdy na plakatach 152
Chronologia 158
Propozycje lektur 159

IV **Magdalena Kempna-Pieniążek**

MIĘDZY SUNDANCE A HOLLYWOOD:
KINO AMERYKAŃSKIE EPOKI CLINTONA 161

Era blockbustera 166
Liczy się przetrwanie: kino epickie i użyteczna historia 170
Stara przygoda i nowe widzialności 174
Śmiech i łzy: neotradycyjne komedie romantyczne 177
Wzrost i upadek thrillera erotycznego 180
Kontynuacje i reinterpretacje: horror w dobie postmodernizmu 184
Indiewood: twórcza zdrada niezależności 188
Eksces, Szekspir, Soderbergh – strategie Indiewoodu 190
American nightmare 197
Pamięć i nostalgia 200
Przemoc i media 205
Kino niezależne: więcej za mniej 208
Mikrobudżet i supergwiazdy 209
Richard Linklater i Kevin Smith: dwa razy X 211
Larry Clark, Harmony Korine i *Dzieciaki* 214
Gregg Araki: portret straconego pokolenia 216
Todd Solondz: rodzinny koszmar na przedmieściach 218
Spike Lee i kino mniejszości rasowych 220
Chronologia 224
Propozycje lektur 225

V **Tadeusz Lubelski**

KINO FRANCUSKIE: ODPOCZYNEK WOJOWNIKA? 227

Nowa wizualność, nowa wrażliwość, wieczni autorzy 228
Wieczni autorzy 230
Wiek dojrzały autorów Nowej Fali 231
Rówieśnicy Nowej Fali 245
Następcy Nowej Fali 250
Dokumentaliści 258
Jak przedstawiać Holocaust 261
Bilanse lewicy 263
Kino wędrowców 265
Kino nowej wizualności 270
Tak zwany neobarok 270
Wielki spektakl i kino spotu 275
Kino postkolonialne 281
Kino nowej wrażliwości 284
Pokolenie lat dziewięćdziesiątych 284
Kino przedmieść 294

Komedia i inne gatunki ... 298
Chronologia ... 304
Propozycje lektur ... 305

VI **Tadeusz Szczepański**
SKANDYNAWIA ... 307

Szwecja ... 308
Czas przemian ... 308
Śladami Bergmana ... 310
Biografie ... 320
Klasa i kasa ... 326
Dania ... 329
Mecenat państwa ... 329
Duński mały realizm ... 331
Sztuka adaptacji ... 334
Kino Larsa von Triera i ruch Dogma 95 ... 338
Norwegia ... 348
Norway goes international! ... 348
Nobliści na ekranie ... 352
Finlandia ... 355
Sisu ... 357
Kaurismäki Finland ... 359
Islandia ... 363
Długi prolog ... 364
Islandzka wiosna filmowa ... 366
Chronologia ... 369
Propozycje lektur ... 371

VII **Joanna Wojnicka**
KINO SOWIECKIE I ROSYJSKIE ... 373

Lata osiemdziesiąte: kraj ... 374
Emigracja ... 382
Pieriestrojka ... 383
Nowe kino pieriestrojki ... 392
W innych republikach ... 399
Lata dziewięćdziesiąte: początek zmian ... 404
Filmy rozrachunkowe ... 407
Dekada Michałkowa ... 413
Kino – obraz epoki ... 415
Chronologia ... 420
Propozycje lektur ... 421

VIII **Karolina Kosińska**
KINO BRYTYJSKIE: REALIZM SPOŁECZNY I KINO DZIEDZICTWA 423
Lata osiemdziesiąte i Margaret Thatcher 424
Po Thatcher – schyłek konserwatystów i New Labour 427
Kino dziedzictwa 428
Lata osiemdziesiąte 430
Lata dziewięćdziesiąte 435
Kino realizmu społecznego 440
Ken Loach 446
Mike Leigh 451
Alan Clarke 455
Pokłosie – Oldman, Roth, Ramsay 458
Kolektywy i warsztaty filmowe 459
Black cinema 462
Temat lat osiemdziesiątych: kobiety 468
Cool Britannia 471
Trainspotting 472
Goło i wesoło 474
Nowi autorzy 476
Temat lat dziewięćdziesiątych: mężczyźni 478
Kino artystyczne 480
Terence Davies 480
Derek Jarman 482
Peter Greenaway 484
Chronologia 486
Propozycje lektur 487

IX **Kamila Żyto**
KINO HISZPAŃSKIE: MIĘDZY PROTEKCJONIZMEM A KOMERCJALIZACJĄ 489
Protekcjonizm, czyli lata osiemdziesiąte 491
Prawo Miró 492
Komercjalizacja, czyli lata dziewięćdziesiąte 494
Kino poliwalentne 496
Powroty do przeszłości 497
Młode kino hiszpańskie 500
Pedro Almodóvar, *la movida madrileña* i nowe współrzędne kursu 503
Starzy mistrzowie 506
Kino katalońskie 510
Kino baskijskie 514
Julio Medem i Bigas Luna – gwiazdy kina regionów 517
Kino kobiet 520
Horrory, które przestraszyły cały świat 521
Chronologia 525

Propozycje lektur 526

X **Anna Miller-Klejsa, Diana Dąbrowska**
KINO WŁOSKIE: *ITALIANITÀ* NA ROZDROŻU 527

Rozliczenia z historią 530
Grandi maestri 533
Nowi autorzy 544
Oblicza komedii 553
Na południu bez zmian 562
Chronologia 566
Propozycje lektur 567

XI **Paweł Biliński**
W POSZUKIWANIU NARODOWEJ TOŻSAMOŚCI. KINO KANADY 569

Zaplecze produkcyjne 571
Wokół kina gatunkowego 574
David Cronenberg, czyli filozof rozpadu 576
Guy Maddin, czyli iluzjonista z Manitoby 582
Kino narodowe z Quebecu 585
Nowa Fala z Toronto 592
Kino kobiet 597
Nie tylko Grierson 601
Chronologia 602
Propozycje lektur 603

XII **Bolesław Racięski**
ARGENTYNA, MEKSYK, BRAZYLIA ORAZ POZOSTAŁE
KINEMATOGRAFIE LATYNOAMERYKAŃSKIE 605

Argentyna 607
- Kraj na kozetce 608
- Osobni 611
- Katastrofa i odrodzenie 612
- Nowe Kino Argentyńskie 613

Meksyk 615
- Trudne lata 616
- Mały renesans 619
- Nie tylko przepiórki 620
- Kolejny kryzys (i nieśmiała nadzieja) 622

Brazylia 624
- Pożegnania 625
- Ucieczki do kina 626
- Chwilowy kryzys 629

Inne kinematografie kontynentu 631
- Trudne związki państwa i kina 632
- Nowe czasy, nowe drogi 635

Chronologia 638
Propozycje lektur 639

XIII **Michał Kucharczyk, Elżbieta Wiącek**
KINO IRAŃSKIE WE WŁADZY AJATOLLAHÓW 641

Rewolucyjne ideały w walce z „kulturą idolatrii" 641
1979–1982: Kryzys w irańskim przemyśle filmowym 642
1983–1989: Kodyfikacja zislamizowanego kina 644
Filmy drugiej połowy lat osiemdziesiątych 646
Fundacja Farabi i Centrum Sztuki 648
Podsumowanie okresu 650
Mohsen Machmalbaf a przemiany kina irańskiego 651
Kino społecznego protestu 653
W kierunku kina filozoficznego 656
Dzieci w świecie dorosłych i „kino współczucia" 661
„Historia filmu zaczyna się od D.W. Griffitha i kończy na Abbasie Kiarostamim" 670
Irańskie kobiety na ekranie i za kamerą 677
Tancerki schodzą ze sceny: (auto)prezentacja kobiet i *islamicate gaze theory* 678
Perskie portrety rodzinne we wnętrzach 681
Kino konfrontacyjne 683
Transnarodowe „kino kobiet" 688
Metafilmowe strategie: za kulisami opowiadania 691
Chronologia 692
Propozycje lektur 692

XIV **Jacek Flig**
CHINY, TAJWAN, HONGKONG: TRZY SPÓŹNIONE FALE 693

Chiny kontynentalne 693
Tajwan 711
Hongkong 724
Chronologia 733
Propozycje lektur 733

XV **Grażyna Stachówna, Tatiana Szurlej**
KINO INDII: MASALE I FILMY AUTORSKIE 735

Masale z Bollywood 737
Kino artystyczne 745
Kino tamilskie 751
Chronologia 758
Propozycje lektur 758

XVI **Marta Stańczyk**
AUSTRALIA I NOWA ZELANDIA: (RE)DEFINIOWANIE KINEMATOGRAFII NARODOWYCH 761

Negocjowanie kształtu przemysłu filmowego 762
Kinematografia „lat 10BA" 762
Młodzieńcza niezależność 763
Australia pomiędzy imperiami 765
Nostalgia na sprzedaż 765
Niezupełnie Hollywood 768
Nowa Zelandia i narodowa histeria 773
Nie-boskie kino 773
Rozpad rodziny, rozpad świata 774
Kiwi gotyk 777
Jane Campion – perspektywa ponadnarodowa 779
Peter Jackson – groteska na pohybel Jej Królewskiej Mości 782
Definiowanie narodu 784
Nowozelandzki mit bikulturowości 784
Terra nullius. Australijski mit pionierów 788
Naród outsiderów 792
Chronologia 798
Propozycje lektur 798

XVII **Jagoda Murczyńska**
KINO AZJI POŁUDNIOWO-WSCHODNIEJ 801

Korea Południowa 802
Korea Północna 811
Filipiny 814
Indonezja 818
Malezja i Singapur 822
Wietnam 826
Tajlandia 829
Chronologia 833
Propozycje lektur 834

XVIII **Krzysztof Loska**
PAMIĘĆ I TRAUMA: ODRODZENIE KINA JAPOŃSKIEGO 835

W stronę kina transgresji 836
Nowe kino gangsterskie 842
Nawiedzone domy i duchy zemsty 845
W kręgu komedii – narodziny japońskiego postmodernizmu 849
Kino posttraumatyczne 854
Wyobraźnia technologiczna w japońskiej animacji 861
Podsumowanie 865
Chronologia 866
Propozycje lektur 866

XIX **Andrzej Pitrus**
FILM AWANGARDOWY I SZTUKA WIDEO KOŃCA XX WIEKU 867
Kino feministyczne 868
Kino gejowskie i queer 871
Rasa 873
Kino transgresji 874
Nowe medium 877
Polacy nie zawsze w Polsce 883
Found footage 885
Jeszcze jeden rzut oka na Europę 889
Azja, czyli awangarda inaczej 892
W stronę milionowej publiczności 893
Kino interaktywne 896
Poza kino – kino galeryjne 897
Propozycje lektur 899

XX **Paweł Sitkiewicz**
FILM ANIMOWANY W CZASACH CYFROWEJ REWOLUCJI 901
Klęska urodzaju 901
Rewolucja cyfrowa u bram 907
Kino postdisnejowskie i jego alternatywa 912
Japonia idzie własną ścieżką 923
Chronologia 932
Propozycje lektur 932

XXI **Andrzej Gwóźdź, Ewa Fiuk**
ZANIM RUNĄŁ MUR I POTEM: KINEMATOGRAFIE NIEMIECKIE CZASÓW PRZEŁOMU 935
Po Fassbinderze 936
Kino buntu 942
Łabędzi śpiew Defy 945
Kino głównego nurtu Niemiec Zachodnich lat osiemdziesiątych 950
Kino NRD w stanie wyjątkowym 956
Świat się śmieje, czyli Niemcy zjednoczone 963
To idzie młodość 966
Przeszłość uobecniona 970
Perspektywa postmigracyjna 975
Nouvelle Vague Allemande alias „szkoła berlińska" 978
Chronologia 981
Propozycje lektur 982

XXII **Sebastian Jagielski**
KINO POLSKIE W CZASACH TRANSFORMACJI 985
1982–1989: Kino w cieniu stanu wojennego 987

Filmy antytotalitarne 987
Siła w osobności 997
1990–2000: Kino po przełomie 1006
Wobec transformacji 1007
Odzyskiwanie historii 1020
Polskie nostalgie 1028
Chronologia 1035
Propozycje lektur 1037

XXIII Miłosz Stelmach
WĘGRY: W TRYBACH HISTORII 1039
Czas rewizji 1040
Echa przeszłości – historia dawna 1041
Odkłamywanie – stalinizm i wczesny Kádár 1045
Marazm i frustracja – kino o współczesności 1048
Innymi środkami: film dokumentalny, animowany i eksperymentalny 1049
Trudne lata transformacji 1050
Zwiastuny przełomu i gulaszowy kapitalizm 1052
Kryzys transformacji 1053
Pesymizm i ekspresyjny minimalizm – szkoła Tarra 1055
Żmudna rewitalizacja 1057
Wychodzenie z zapaści – nowe/stare wzorce 1059
Okno na świat 1060
XXI wiek – nowe otwarcie? 1061
Chronologia 1062
Propozycje lektur 1062

XXIV Iwona Sowińska
OBRAZY STAREGO I NOWEGO ŚWIATA.
KINO CZECHÓW I SŁOWAKÓW 1063
Zwyczajna normalizacja 1064
Aksamitna transformacja 1073
W odpowiedzi na transformację 1076
„Ostatnie porządne pokolenie" 1080
Nowa Nowa Fala? 1083
Chronologia 1096
Propozycje lektur 1097

XXV Inne kinematografie

Anna Mikonis-Railiené
KRAJE BAŁTYCKIE 1099
Kino gatunków okresu stagnacji 1100
Młode kino okresu przebudowy 1104

Człowiek w filmach dokumentalnych 1106
Pejzaż filmowy doby transformacji 1108
Chronologia 1111
Propozycje lektur 1111

Ewa Fiuk
AUSTRIA: NEGOCJACJE TOŻSAMOŚCI 1113
Chronologia 1122
Propozycje lektur 1123

Kris Van Heuckelom
BENELUKS 1125
Różne oblicza internacjonalizacji 1127
Triumfy, kryzysy i reformy 1131
Chronologia 1135
Propozycje lektur 1136

Joanna Aleksandrowicz
PORTUGALIA 1137
Chronologia 1149
Propozycje lektur 1149

Miłosz Stelmach
KINO (POST)JUGOSŁOWIAŃSKIE 1151
Lata osiemdziesiąte: Nowe kino jugosłowiańskie 1152
Lata dziewięćdziesiąte: „Kinematografia kraju, którego nie ma" 1156
Chronologia 1160
Propozycje lektur 1160

Jan Topolski
KINO KRAJÓW ARABSKICH I TURCJI 1161
Egipt 1161
Maghreb 1163
Liban i Palestyna 1167
Inne kraje arabskie 1169
Turcja 1171
Podsumowanie 1174
Chronologia 1175
Propozycje lektur 1176

Jakub Wydrzyński
IZRAEL 1179
Chronologia 1187
Propozycje lektur 1187

Rafał Syska
GRECJA 1189
Lata osiemdziesiąte: dekada rozczarowań 1190
Lata dziewięćdziesiąte: dekada kryzysów 1198
Chronologia 1203
Propozycje lektur 1203

Miłosz Stelmach
KINO AFRYKI SUBSAHARYJSKIEJ 1205
Produkcja filmowa w Afryce Subsaharyjskiej 1206
Geografia afrykańskiego kina 1209
Obrazy współczesności – kino społeczne 1211
Dokumentowanie oporu – filmy o kolonializmie 1213
W poszukiwaniu esencji – powrót do źródeł 1214
Wideorewolucja – afrykańskie kino komercyjne i narodziny Nollywood . 1217
RPA – w obliczu apartheidu 1219
Chronologia 1221
Propozycje lektur 1221

Noty o autorach 1223
Indeks nazwisk (oprac. Krzysztof Siwoń) 1231
Indeks filmów (oprac. Krzysztof Siwoń) 1279

WSTĘP

Pod koniec 2009 roku pojawił się w księgarniach opublikowany przez Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS pierwszy tom *Historii kina,* zainicjowanego przez grupę badaczy z Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaplanowanego na cztery tomy zbiorowego przedsięwzięcia polskich filmoznawców. Po upływie dziewięciu lat mamy jako redaktorzy podwójną satysfakcję. Po pierwsze, *Historia kina* przyjęła się jako podręcznik akademicki. Nasz projekt został zaakceptowany przez czytelników – zarówno profesjonalnych, co znalazło wyraz w recenzjach, jak i miłośników, dopominających się o ciąg dalszy. Po drugie, co prawda z opóźnieniem (we Wstępie do tomu pierwszego zapowiadaliśmy finał na rok 2014), spełniamy obietnicę. Po *Kinie niemym* (2009), *Kinie klasycznym* (2011) i *Kinie epoki nowofalowej* (2015) przedstawiamy tom czwarty – *Kino końca wieku.*

Jego przedmiotem jest okres dwu dekad zamykający XX stulecie. Epoka ta nie ma odrębnego, wyrazistego charakteru, który pozwoliłby ją określić jednym celnym terminem. Arbitralność przyjętych ram czasowych jest szczególnie uderzająca w odniesieniu do krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Na przełomie lat 80. i 90. wkraczały one w fazę transformacji ustrojowej, która na ogół oznaczała głęboką zapaść kinematografii narodowych, a nawet stawiała pod znakiem zapytania ich dalszą egzystencję. W żadnym z państw naszego regionu nie udało się definitywnie pokonać tych trudności przed rokiem 2000, a jedną z przyczyn tego stanu rzeczy stanowiły dokonujące się w tym samym czasie globalne przeobrażenia rynku audiowizualnego. Dwudziestolecie to stanowi bowiem intrygujący tygiel przemian; zamykając „wiek kina", otwiera jednocześ-

nie epokę „nowej widzialności", której najważniejszych parametrów nie jesteśmy na razie w stanie przewidzieć. Trzydziestu trzech autorów z czołowych polskich (i dwóch zagranicznych) ośrodków filmoznawczych stworzyło wszechstronną charakterystykę tego okresu. Otwierają ją dwa rozdziały ogólne: pierwszy przedstawia „planetę Hollywood" – zestaw nowych sposobów produkcji i rozpowszechniania filmów, dominujący w czasach globalizacji; drugi – estetykę postmodernizmu, który wydawał się wiodącym nurtem epoki, z dzisiejszej perspektywy utracił jednak większość operacyjnych walorów, jakie mu niegdyś przypisywaliśmy. Pozostałe dwadzieścia trzy rozdziały zawierają omówienie wszystkich najważniejszych zjawisk kina okresu 1981–2000: od tzw. Reaganomatografii, czyli kina amerykańskiego lat 80., przez tradycyjnie potężne kinematografie europejskie – Francuzów, Brytyjczyków, Hiszpanów, Włochów, Rosjan, Skadynawów, coraz mocniejsze azjatyckie i południowoamerykańskie, przez Kanadę i Australię, przez kina Europy Środkowej i Wschodniej w nowej sytuacji systemowej, po skromniejsze, w tym omawiane tu po raz pierwszy – kinematografie krajów bałtyckich, Beneluksu, Portugalii czy Afryki Subsaharyjskiej. Ponadto przedstawiamy sumaryczne omówienie awangardy filmowej i animacji interesującego nas okresu.

Ponieważ tom stanowi kontynuację formuły, która zdążyła się przyjąć, powtórzyliśmy w nim poprzednie zasady. Każdy z rozdziałów, opracowany przez specjalistę, stanowi zwięzłe omówienie jednego zjawiska na tle przeobrażeń historycznych, z uwzględnieniem najnowszej literatury przedmiotu; uzupełniają go: chronologiczny przegląd najważniejszych wydarzeń, propozycje dodatkowych lektur, osobne tematy ujęte w kapsułkach. Z jednej strony łatwiej pisać o okresach nie tak bardzo odległych ze względu na dostępność filmów i materiałów archiwalnych, z drugiej, ze względu na ogromny przyrost liczby tytułów – trudniej dokonywać ich wyboru. Całość układa się w opowieść o fascynującej dziedzinie, niby rozpoznanej, ale otwierającej się na nieznaną przyszłość.

Kraków, czerwiec 2018 r.

Redaktorzy

I

PLANETA HOLLYWOOD: POCZĄTEK „KINA, JAKIE ZNAMY"

Marcin Adamczak

W październiku 1979 roku David J. Londoner kończył poświęcony perspektywom przemysłu audiowizualnego raport przygotowany dla banku inwestycyjnego Wertheim & Co. słowami: „Lata 80. powinny być ekscytującą dekadą. Zostańcie z nami [*stay tuned*]"[1]. Wcześniej, wnikliwie wyliczając trudności i wyzwania, przed którymi stoi ten przemysł, przewidywał, iż czeka go fala wzrostu porównywalna tylko z dwiema wcześniejszymi, obserwowanymi tuż po wynalezieniu kina oraz po wyłonieniem się telewizji. Analityk nie oszukiwał potencjalnych inwestorów.

Pisząc już z perspektywy nowego stulecia, Stephen Prince w dziesiątym tomie *Historii kina amerykańskiego* porównywał przełomowe znaczenie lat 80. do lat 20. (wprowadzenie kina dźwiękowego) oraz lat 40. (utrata kontroli nad siecią kin w wyniku Paramount Decree wiodąca do schyłku klasycznego Hollywood)[2]. Pogląd ten budzi chęć dyskusji, a wielu historyków i filmoznawców przekonywałoby zapewne o szczególnym znaczeniu dekady lat 60. czy 70. Opinia Prince'a oraz przełomowe znaczenie lat 80. jest jednak bezdyskusyjne w perspektywie ekonomicznej i organizacyjnej, a wspomniany dziesiąty tom zdobi umieszczony jeszcze przed kartą tytułową kadr z *Batmana* (1989) Tima Burtona. „[*Batman*] był pierwszym obrazem, który wyniósł nas na szczyt po fuzji... Wtedy po raz pierwszy wykorzystaliśmy całą machinę korporacji. Marketing,

[1] David J. Londoner, *The Changing Economics of Entertainment,* w: *The American Film Industry*, revised edition, red. Tino Balio, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 630.

[2] Stephen Prince, *A New Pot of Gold: Hollywood Under The Electronic Rainbow, 1980–1989*, University of California Press, Berkeley 2000, s. xii.

«promocje łączone», «merchandising», rynek zagraniczny" – podkreślał wcześniej rolę tego filmu Terry Semel, jeden z szefów Warnera[3].

Przedostatnia dekada XX wieku przyniosła ze sobą budowę współczesnego przemysłu filmowego. Nastąpił wówczas produkcyjny i instytucjonalny początek „kina, jakie znamy". Co prawda Jon Lewis zatytułował redagowaną przez siebie antologię poświęconą kinu amerykańskiemu lat 90. „Koniec kina, jakie znamy", ale, rzecz jasna, każdy koniec jest także początkiem czegoś innego[4]. Książkę wydano w 2001 roku, a z dzisiejszej perspektywy kolejne pokolenia widzów mogą mówić o przemianach lat 80. i 90. jako o początku kultury filmowej, w której wyrośli. Wprawdzie korzenie wielu przyjętych rozwiązań produkcyjnych oraz dystrybucyjnych strategii tkwiły jeszcze w dekadzie lat 70., a nawet drugiej połowie lat 60. czy wręcz w okresie klasycznego Hollywood, to dopiero przy wykorzystaniu ich testowego potencjału udało się później, już w latach 80., stworzyć spójny, sprawnie funkcjonujący system kształtujący kinematografię-świat. Pojęcie to rozumiem na podobieństwo gospodarki-świata opisywanej przez Fernanda Braudela czy Immanuela Wallersteina[5]. W ciągu dwóch ostatnich dekad stulecia Hollywood zdołało podbić światowe rynki (zwłaszcza europejskie, należące w wieku XX do ścisłej czołówki najbardziej intratnych) w stopniu niespotykanym nigdy wcześniej i uczynić z produkcji filmowej niezwykle zyskowne przedsięwzięcie o skali dochodu przewyższającej takie gałęzie amerykańskiego przemysłu jak sektor motoryzacyjny, lotniczy czy spożywczy.

Skuteczność stworzonego systemu oraz zakres jego globalnej dominacji wywierają po dziś dzień wielkie wrażenie. Tym, co zaskakuje najbardziej, gdy bliżej przyglądamy się jego genezie, jest fakt, iż próżno szukać tu jakiegoś mistrzowskiego planu przyjętego w kalifornijskich studiach bądź w biurach nowojorskich korporacji. Nie znajdziemy też sekwencji precyzyjnych posunięć bądź wpływu przenikliwych i charyzmatycznych wizjonerów. Dostrzegamy zupełnie inną historię: dzieje ogromnych wyzwań i trudności, które na początku i pod

[3] Cyt. za: Tom Schatz, *The Studio System and Conglomerate Hollywood*, w: *The Contemporary Hollywood Film Industry*, red. Paul McDonald, Janet Wasko, Wiley-Blackwell, Malden 2008, s. 28.

[4] *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties,* red. Jon Lewis, New York University Press, New York 2001.

[5] Gospodarka-świat w ujęciu Wallersteina jest przestrzenną, ponadnarodową całością zorganizowaną wokół wymiany dóbr oraz przepływu kapitału i pracy, cechującą się podziałem na centrum, półperyferie i peryferie, istnieniem w centrum podmiotów hegemonicznych, nierównowagą wymiany oraz naczelną zasadą akumulacji kapitału. Patrz: I. Wallerstein, *Analiza systemów-światów: wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski, przedm. M. Starnawski, P. Wielgosz, Dialog, Warszawa 2007.

koniec lat 70. postawiły Hollywood na skraju bankructwa. Zawiera się w tym typowa kapitalistyczna historia zmagań o osiągnięcie zysku, a w większym jeszcze stopniu o jego skuteczne zabezpieczenie i stabilizację, w miarę możliwości sięgnięcie po rentę i monopolistyczną pozycję, a także – wbrew pozorom – dążność do ograniczania ryzyka i akceptowania go tylko wtedy, gdy jest to absolutnie konieczne.

Rzeczywistość przemysłu filmowego tej dekady kształtowały cztery główne procesy. Po pierwsze, była to polityka deregulacji administracji Ronalda Reagana, przejęcie studiów przez korporacje, fala fuzji oraz częściowe cofnięcie konsekwencji Paramount Decree z 1948 roku. Po drugie, lawinowy wzrost kosztów produkcji filmu. Po trzecie, wyłonienie się multipleksów jako podstawowej przestrzeni obcowania z filmem w kinie. Po czwarte, rosnące znaczenie sfery nowych mediów, nierzadko postrzeganych początkowo jako zagrożenie dla przemysłu filmowego, w istocie zaś niosących mu szereg korzyści.

Przejęcie studiów przez korporacje

Założenia neoliberalnej polityki ekonomicznej czterdziestego prezydenta USA, byłego hollywoodzkiego aktora i gubernatora Kalifornii, nazwanej „reaganomiką", opierały się na obniżeniu progów podatkowych, redukcji wydatków publicznych oraz ograniczeniu przepisów regulujących działalność gospodarczą. Tworzyły one sprzyjający klimat m.in. dla zmian instytucjonalnych zachodzących wówczas w Hollywood i polegających na wcieleniu studiów w korporacyjne struktury. Oczywiście przejęcia studiów hollywoodzkich przez korporacje następowały znacznie wcześniej, a pierwszą ich falę możemy odnotować w latach 60., gdy Universal został przejęty przez MCA (1962), Paramount przez Gulf & Western (1966), United Artists przez Transamericę (1967), a Warner Bros. przez Kinney National (1969). Istotną różnicą jest jednak fakt, że przejęcia te były dziełem albo relatywnie niewielkich firm (MCA), albo też korporacji niedziałających szerzej na rynku filmowym, medialnym bądź rozrywkowym. Ich celem była wtedy dywersyfikacja działalności, obecność na szerokim spektrum rynków, pośród których film nie należał bynajmniej do najważniejszych (dla przykładu Paramount początkowo przynosił mniej niż 5% przychodów koncernu Gulf and Western, choć już w latach 70. udział ten systematycznie rósł). Drugą falę z lat 80. cechował jednak inny charakter: dążenie do synergii pomiędzy różnymi firmami konglomeratu i sektorami ich działalności, a więc w istocie dążenie do integracji. Doskonale oddaje to opisywany przez Prince'a

kształt struktury nadrzędnej względem Paramountu w roku 1980 i 1989. U progu dekady koncern Gulf and Western Industries posiadał siedem głównych działów, będąc aktywnym w sektorach: usług finansowych, mebli i wystroju wnętrz, części zamiennych do samochodów, produktów spożywczych (przede wszystkim uprawa trzciny cukrowej na Dominikanie), surowców naturalnych (głównie kopalnie rud cynku), produkcji przemysłowej (m.in. aluminium i odzieży) oraz rozrywki. W tym ostatnim umiejscowione było studio Paramount Pictures, obok którego istniał też sektor produkcji wideo, stacje telewizyjne, sieci telewizji kablowej i kin oraz operator hali Madison Square Garden, a także dom wydawniczy Simon&Schuster.

Według Prince'a tego rodzaju reorganizacje wymuszane były przez Wall Street poprzez celowe zaniżanie cen akcji koncernów posiadających, zdaniem instytucji finansowych, nadmiernie rozproszone zasoby. Hasłem dekady stała się „synergia", tworzenie powiązań wzajemnie wzmacniających rynkową pozycję oraz strumienie zysków poszczególnych spółek. Stąd tak charakterystyczna dla tej dekady fala fuzji i przejęć. Nie wszystkie były udane, bo niektóre z nich sprawiały wrażenie błądzenia po omacku. W 1981 roku 20th Century-Fox zakupił potentat naftowy z Denver Marvin Davis, w starym stylu szukając dywersyfikacji aktywów swojego imperium. Przedsięwzięcie zakończyło się porażką (jaka może być synergia pomiędzy ropą naftową a kinem?). W 1985 roku studio było już częścią News Corp. Ruperta Murdocha. Podobna sytuacja miała miejsce z Columbią, którą w 1982 roku przejęła Coca-Cola, co również przyniosło akcjonariuszom rozczarowanie (jaka jest bowiem synergia pomiędzy napojami gazowanymi a kinem, poza zwyczajową konsumpcją tego napoju z popcornem?). Alians ten się nie udał pomimo próby budowy struktury łączącej studio (Columbia), płatną telewizję kablową (HBO) oraz telewizję ogólnokrajową (CBS)[6]. W 1989 roku Columbia została więc przejęta przez korporację Sony i pozostaje przez nią kontrolowana do chwili obecnej.

Jak łatwo się zorientować (i nietrudno było przewidzieć), nie powiodły się synergie pomiędzy wydobyciem ropy naftowej czy wytwarzaniem napojów gazowanych a produkcją filmów, ale nie najgorzej udały się te pomiędzy dostawcą sprzętu i technologii (hardware) oraz treści (software), zaś najlepiej zdawały się funkcjonować te, które stały się udziałem studia produkującego filmy z firmami działającymi na rynku dystrybucyjnym, kinowym, wideo, telewizyjnym, radiowym, sprzedającymi książki i komiksy, czasopisma, nagrania muzyczne

[6] Stephen Prince, *A New Pot of Gold…*, op. cit., ss. 47–52.

oraz prowadzącymi parki rozrywki (jak dziś przede wszystkim Disney i Warner).

Koncerny medialno-rozrywkowe oferowały studiom zasoby kapitałowe, nowe kanały dystrybucji oraz możliwość globalnej ekspansji. Studia były atrakcyjne dla nich z powodu posiadania niedocenianego często zasobu w postaci bibliotek starych tytułów (mogących zapełnić rozrastające się ramówki kolejnych kanałów telewizyjnych oraz zostać sprzedanymi na kasetach wideo), a przede wszystkim dzięki swoim „okrętom flagowym" w postaci blockbusterów umożliwiających koncernom prowadzenie działalności na szeregu innych rynków i stanowiących podstawę ich ekonomicznej organizacji.

Jeden z analityków rynku opisywał tę zależność w sposób następujący:

> dla studia nie jest czymś niezwykłym zainwestować miliard dolarów i osiągnąć mniej niż 10 procent stopy zwrotu. Stąd, jeżeli patrzylibyśmy na to w oderwaniu, nie jest to dobry interes. Tym niemniej, jeśli studia nie będą kręcić filmów, to w rezultacie nie będą mogły prowadzić parków tematycznych. Nie będą w stanie tworzyć sieci telewizyjnych i zarządzać nimi. Nie będą posiadały archiwów filmowych, wokół których można budować telewizje kablowe. Filmy dostarczają ekonomicznej podstawy i w dużej mierze trampoliny, która umożliwia studiom działanie w innych sektorach. […] [P]osiadanie *blockbustera* pozwala ci czerpać zyski z niemal wszystkiego, czym się zajmujesz, ponieważ superprodukcje łączone są w pakiety z innymi produktami i innymi filmami[7].

Rynek konsolidował się więc wokół wąskiej grupy najbardziej dochodowych tytułów. Kilka największych blockbusterów sezonu przyciągało do kina więcej widzów niż kilkaset niezależnych produkcji, a co roku około 5% tytułów przysparzało producentom około 80% zysków przemysłu[8]. Blockbustery pozwalały na uruchomienie całej merkantylno-korporacyjnej maszynerii globalnego Hollywood. Niekoniecznie musiały przy tym zwracać koszty realizacji już w kasach kin, bo dystrybucja kinowa była dla nich jedynie początkiem podróży, początkiem gry, bardzo ważnym pierwszym jej rozdaniem, niemniej otwierającym dopiero całą partię.

Superprodukcje zaczęto dystrybuować poprzez strategię nazywaną „nalotem dywanowym" (*blanket strategy*) lub „wojną błyskawiczną" (*blitzkrieg strategy*). Wcześniej powszechna była odmienna strategia, polegająca na stopnio-

[7] Cyt. za: Janet Wasko, *How Hollywood Works*, Sage, London 2003, s. 102.
[8] Ibidem.

wym wprowadzaniu filmu na ekrany, nazywana „budowaniem platformy" *(platform strategy)* i niewymagająca posiłkowania się ogromnymi budżetami reklamowymi. Upowszechniający się odmienny sposób dystrybucji polegał na jednoczesnym wprowadzeniu filmu na setki ekranów (w USA najczęściej od tysiąca do dwóch tysięcy) i poprzedzenie premiery kinowej niezwykle intensywną kampanią reklamową[9]. Okres obecności danych tytułów na ekranach w latach 80. i 90. ulegał przy tym skróceniu. W znacznie większym niż wcześniej stopniu frekwencyjne powodzenie filmu determinowały weekend otwarcia oraz pierwszy tydzień wyświetlania. Na początku XXI wieku 50% zysków, jakie film przynosił w czasie obecności na ekranach kin, przypadało na pierwszy tydzień rozpowszechniania, podczas gdy jeszcze w roku 1990 było to jedynie 20%[10]. Ten stan rzeczy pociągał za sobą wielorakie korzyści dla producentów: zyski osiągano szybko, skracając czas zamrożenia poważnych kapitałów na produkcję i efektywnie wykorzystywano kosztowne kampanie reklamowe. Niwelowano przy tym ryzyko związane z jakością danych superprodukcji, nim rozpowszechniły się bowiem wieści o słabszym poziomie niektórych z nich, zdołano osiągnąć przynajmniej częściowy zwrot kosztów w box office. Jego wyniki zaś same w sobie stały się źródłem newsów i miały potencjał promocyjny, a zestawienia cotygodniowych frekwencyjnych wyników filmów w ostatnich dekadach XX wieku zaczęły być drukowane przez gazety codzienne, na podobieństwo wyników sportowych czy notowań giełdowych. Odtąd obserwowanie *box office* stało się dla Amerykanów narodową rozrywką.

Przejęcia studiów przez koncerny pociągnęły za sobą kilka istotnych konsekwencji. Przede wszystkim doszło do zmian na stanowiskach zarządzających studiami. „Baronowie Hollywood zostali zmuszeni do opuszczenia studiów, a zastąpiono ich «chłopcami z biura» – ludźmi, którzy doskonale rozumieli zawiłości finansów i sprzedaży, ale niewiele wiedzieli o filmach, ich produkcji i jakości" – pisze Aida Hozic[11].

„Chłopcy z biura" przynieśli ze sobą nowe obyczaje. Ciekawą konsekwencją zmiany stosunku sił, przejawiającą się wzrostem roli korporacyjnego zarządzania, efektywnością mierzoną zyskiem oraz satysfakcją akcjonariuszy bądź jej

[9] Strategię tę zastosowano już w latach 70.: w pewnym stopniu przy okazji premiery *Ojca chrzestnego* Francisa Forda Coppoli oraz w całej pełni podczas dystrybucji *Szczęk* Stevena Spielberga. Zastosowania te możemy potraktować jako prototypowe.

[10] Philip Drake, *Distribution and Marketing in Contemporary Hollywood*, w: *The Contemporary Hollywood Film Industry*…, op. cit., s. 64.

[11] Aida Hozic, *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy,* Cornell Univeristy Press, Ithaca 2001, s. 103.

brakiem, okazało się też przywiązywanie większej niż dotychczas wagi do badania upodobań widowni.

> Hollywood stało się przemysłowym miastem zdominowanym przez konglomeraty medialne, znacznie lepiej postrzegające absolwentów studiów MBA niż filmowych baronów. Nowa generacja szefów studiów mówiła językiem badań rynkowych, a kilka firm marketingowych przeniosło swoje siedziby do Hollywood, by wykorzystać to, co wyłaniało się jako znakomita okazja do zarobienia wielkich pieniędzy[12].

Potentatem na tym rynku stała się National Research Group (od 2002 roku Nielsen NRG). Firma oferowała przede wszystkim badania stopnia rozpoznawalności realizowanych filmów pośród potencjalnej widowni oraz pokazy testowe wraz z badaniami ankietowymi i focusowymi pośród grup odpowiadających profilem zakładanej grupie docelowej danego tytułu, a także podejmowała się analizy potencjału filmu na rynkach zagranicznych. Badania te okazywały się użyteczne dla zarządzających w warunkach wysokiej niepewności cechującej rynek filmowy, dostarczały mianowicie wygodnego „scjentystycznego" alibi w przypadku decyzji, które okazywały się chybione.

Wchłonięcie w struktury konglomeratów medialno-rozrywkowych oraz deregulacyjna polityka administracji Reagana pozwoliły na dyskretne zakwestionowanie skutków Paramount Decree i przynajmniej częściowy powrót do stanu sprzed tego aktu prawnego. Studia wielkiej szóstki, poprzez firmy z nimi powiązane, osiągnęły ponownie bardzo mocną pozycję w sektorze dystrybucji. W tym czasie ledwie trzynaście firm posiadało około 96% udziału w rynku, a dziewięć z spośród nich było powiązanych ze strukturami korporacyjnego Hollywood[13]. Korzyści upatrywano tym razem w szybszym i szerszym dostępie do strumienia zysków (gdzie uprzywilejowaną pozycję zajmowali dystrybutorzy), większej płynności i szybszym obiegu gotówki z kin, możliwości zarobku na dodatkowych usługach i przekąskach sprzedawanych przy okazji seansu,

[12] Preston Lerner, *Shadow Force: Hundreds of Movies Have Been Reshaped as a Result of Work by Jospeh Farrell's National Research Group*, „Los Angeles Times", 18.11.1999, cyt. za: Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell, Ting Wang, *Global Hollywood 2,* British Film Institute, London 2005, s. 260. Liczne zmiany na fotelach zarządzających bywają też umiejscawiane wcześniej i są wówczas związane z pierwszą falą przejęć w latach 60. Por. Arkadiusz Lewicki, *Prawdziwy koniec klasycznego Hollywoodu. Kino amerykańskie w latach sześćdziesiątych,* w: *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej,* red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 314.

[13] Toby Miller i in., *Global Hollywood 2…*, op. cit., s. 296.

kontroli nad datami premier i czasem obecności filmów na ekranach, a także większych możliwości orkiestracji premiery kinowej z szerzej zakrojonymi działaniami promocyjnymi oraz uruchamianiem związanych z filmem produktów na rynkach dodatkowych.

Podstawową formą obcowanie z filmem w kinie stał się seans w multipleksie. Istniały one już wcześniej, ale dopiero w dekadzie lat 80. zaczęły zdecydowanie dominować w kinowym krajobrazie USA. W pierwszej połowie lat 90. proces ten rozszerzył się na kraje Europy Zachodniej, a pod koniec tej dekady na Europę Środkowo-Wschodnią. W samym USA lata 80. przyniosły pierwszy od czasów wprowadzenia Paramount Decree wzrost liczby ekranów (o 34% w ciągu dziesięciolecia), który z większą jeszcze dynamiką kontynuowany był w dekadzie następnej[14]. Były to rzecz jasna ekrany multipleksowe. Jednocześnie wzrosła techniczna jakość projekcji oraz towarzysząca jej wygoda. Zahamowany i odwrócony został trend stopniowej degradacji sal kinowych, z uwagi na który, jak pisze Martin Dale, „oglądanie filmów stawało się coraz bardziej slumsową czynnością, której oddawano się w slumsowych warunkach"[15]. Zorientowano się, że dla szerokiej publiczności wygoda kinowego seansu i jakość jego parametrów jest czynnikiem decydującym o kupnie biletu w stopniu nie mniejszym niż jakość samego filmu.

Kina powstawały najczęściej w nowych centrach handlowych i koszt budowy przynajmniej częściowo ponoszony był przez deweloperów. Operatorzy centrów handlowych kalkulowali, iż kina przyciągną potencjalnych konsumentów do sklepów znajdujących się w centrach, i choć Stephen Prince twierdził, iż wzrost liczby ekranów był odpowiedzią na rosnącą liczbę produkowanych filmów, to co najmniej równie uzasadniony wydaje się pogląd, iż przyczyna i skutek mogły kształtować się dokładnie odwrotnie, a liczba ekranów prowadziła do wzrostu popytu obok wielości nowych kanałów rozpowszechniania determinujących rosnącą produkcję (przede wszystkim w sektorze niezależnym). Dominacja multipleksów w kinowym krajobrazie miała też określone konsekwencje natury kulturowej. Seans kinowy wpleciony został w architekturę centrów handlowych, w sieć sklepów, restauracji i barów, został skojarzony z zakupami oraz konsumpcją przekąsek i zimnych napojów (przynoszącą operatorom kin zysk wyższy niż ten z rozpowszechniania filmów).

[14] Stephen Prince, *A New Pot of Gold…*, op. cit., ss. 79–81.

[15] Martin Dale, *The Movie Game: The Film Business in Britain, Europe and America*, Cassell, London 1997, s. 173.

Wielość kanałów dystrybucji i dodatkowe źródła zysków

W erze klasycznego Hollywood film można było sprzedać w kinach oraz następnie na rynkach zagranicznych, a w przypadku największych hitów także poprzez kinową repremierę. U schyłku tej ery doszła do tego jeszcze dystrybucja w telewizji, ważne były wciąż rynki zagraniczne. Tymczasem w latach 80. zaczęły się mnożyć nowe kanały dystrybucji, a więc i potencjalne źródła dochodu: telewizja kablowa, kanały telewizji satelitarnej, telewizja pay-per-view oraz przede wszystkim rynek wideo. W ciągu dekady liczba posiadaczy magnetowidów w USA wzrosła z niecałych 2 milionów do ponad 62 milionów, natomiast liczba abonentów płatnej telewizji kablowej z 9 milionów do 41 milionów. Już w 1987 roku dochody z rynku wideo wyniosły 7,5 miliarda dolarów, czyli o 3 miliardy więcej niż z kin, a dwa lata później różnica była jeszcze większa: 11 miliardów z rynku wideo i 5 miliardów z kin[16]. Boom na rynku wideo początkowo nie wprawiał wcale studiów w stan radosnego podekscytowania. Sprzedawano kasetę wideo, nie mając nad nią kontroli ani udziału w późniejszych zyskach z wypożyczania. Jak zaznacza Prince, po raz pierwszy w historii studia utraciły kontrolę nad medium dystrybucji (nawet w wypadku telewizji zachowywały ją, udzielając czasowych licencji na wyświetlanie danego tytułu i określając jego warunki). Problemem stało się samodzielne nagrywanie na kasety VHS filmów i programów, co usiłowano zniwelować obniżeniem ceny kaset o mniej więcej połowę i sprzedawaniem ich klientom na własność bezpośrednio przez firmy związane ze studiami. Dopiero to rozwiązanie okazało się niezwykle lukratywne dla kinowych hitów, a przykład *Top Gun* (1986, Tony Scott), który w ciągu pierwszego roku dystrybucji wideo sprzedał się na 15 milionach kaset, przynosząc studiu 175 mln dolarów dochodu, jest symptomatyczny[17]. Co więcej, kiedy okazało się, że kasety najlepiej sprzedają się w wypożyczalniach, wcześniejsze animozje między tymi podmiotami a studiami wielkiej szóstki szybko zanikły. W kolejnych dekadach rynek DVD, następca VHS-ów, był już traktowany jako „kura znoszącą złote jajka". Przynosił bowiem łatwe zyski z dystrybucji starszych filmów o dawno zamortyzowanych kosztach produkcji.

Pod koniec lat 90. stosunek dochodów z trzech głównych kanałów (tzw. *windows*) kształtował się następująco: 34,4% z rynku wideo-DVD (łącznie wypożyczanie i sprzedaż kaset oraz płyt), 34,3% z kodowanych kanałów telewizyjnych i 31,3% z dystrybucji filmu w kinach[18]. Proces słabnięcia pozycji dystry-

[16] Stephen Prince, *A New Pot of Gold…*, op. cit., ss. 96–97.
[17] Ibidem, s. 107.

Kciuk Toma Cruise'a uniesiony, rynek VHS gotowy do wzlotu. *Top Gun* udowodnił, jakim eldorado może być sprzedaż kaset wideo

bucji kinowej w strukturze dochodów nasilał się: w efekcie w połowie pierwszej dekady nowego wieku stanowiły one już jedynie około 15% przychodu z trzech głównych kanałów dystrybucji[19]. Jednocześnie błędne byłoby przypuszczenie, iż dystrybucja kinowa przestała być istotną dlatego, że sukces w kinowym *box office* pozostaje warunkiem niezbędnym dla powodzenia w kolejnych, statystycznie bardziej dochodowych kanałach rozpowszechniania.

Dodatkowe kanały dystrybucji stabilizowały dochody studiów, choć niekoniecznie pozwalały na pokrycie strat z filmów ponoszących klapę w kinach (w takich przypadkach pozwalały najczęściej jedynie na pokrycie kosztów promocji i marketingu, i tak w warunkach amerykańskich niebagatelnych). Jeżeli film (jako okręt flagowy lub lokomotywa oferty studia) odnosił sukces w kinach, przynosił jednak ogromny dochód. Bywało też tak, że w złotych latach VHS premiera wideo pociągała za sobą repremierę kinową. W rachubach producenckich nowe media pozwalały również na ograniczanie inwestycyjnego ryzyka poprzez tzw. „crossowanie pól eksploatacji" (*cross-collateralization*), w których inwestycję w film kinowy zabezpieczano prawami do eksploatacji telewizyjnej oraz wideo lub DVD, w najgorszym wypadku przynajmniej ograniczającą potencjalne straty.

> [P]rodukt musiał nadawać się do masowej produkcji w różnorodnych formatach połączonych wspólną marką, stylem czy korporacyjną identyfikacją. Jak podkreślał w 1981 roku szef Paramountu, Michael Eisner, film może dać początek wielu działaniom marketingowym i licencyjnym, jeśli przychody z nich są odpowiednio wysokie, ale koniecznym jest, by wszystkie strumienie zysków z nich płynące pozostały pod kontrolą studia. Dyrektor departamentu prze-

[18] Toby Miller i in., *Global Hollywood 2*, op. cit., s. 306.
[19] Philip Drake, *Distribution and Marketing…*, op. cit., s. 76.

mysłu rozrywkowego w Wells Fargo Bank zwracał z kolei uwagę na fakt, iż możliwość wielokrotnej reprodukcji filmu pod różnymi postaciami była kluczową dla uzyskania finansowania przez bank. «Jeśli tylko producent mógł pokazać swoim kredytodawcom, iż posiada prawa do produktów pochodnych, takich jak album ze ścieżką dźwiękową, serial telewizyjny czy inny przyciągający uwagę produkt – od razu był wysłuchiwany z większym zainteresowaniem. W istocie projekty filmowe były finansowane głównie w oparciu o potencjał sprzedaży ich dodatkowych produktów[20].

System ten spowodował więc, że jednym ze zjawisk nowej epoki stało się wykorzystywanie merchandisingu, czyli udzielania licencji na produkcję i sprzedaż całej gamy towarów wykorzystujących wizerunki postaci oraz inne zastrzeżone elementy uniwersów popularnych filmów. Określane mianem *tie-ins* przedmioty bazujące na światach przedstawionych filmów bądź całych ich serii, począwszy od zabawek, koszulek, kubków, t-shirtów oraz całej gamy innych produktów, a skończywszy na grach komputerowych, powieściach czy komiksach, stały się istotnym źródłem dochodu właścicieli praw autorskich, czyli studiów wielkiej szóstki. Źródło to było przy tym nader wygodne, nie pociągało za sobą żadnych poważnych dodatkowych inwestycji ani też jakiegokolwiek ryzyka, udzielano bowiem licencji, a produkcję gadżetów oraz ryzyko ich mniejszej niż oczekiwano sprzedaży cedowano na firmy zewnętrzne. Ponadto gadżety miały też działające na rzecz poszczególnych tytułów zalety promocyjne. Kinowe opowieści w coraz większym stopniu stawały się *toy stories*, a myślenie w tych kategoriach mocno zakorzeniło się w branży. Janet Wasko przytacza przykład sympozjum dla scenarzystów i producentów, zorganizowanego przez UCLA już w późnych latach 70., na którym jeden z dyrektorów firmy wytwarzającej gadżety związane z *Gwiezdnymi wojnami* otwarcie zalecał scenarzystom, by tworzyli fabuły i postaci z wyraźnym potencjałem w tej dziedzinie[21].

W korporacyjnym Hollywood upowszechniło się przekonanie, iż „wszystkie scenariusze są jednocześnie biznesplanami". O skierowaniu scenariusza do produkcji zaczęły przesądzać takie czynniki jak potencjał sprzedaży gadżetów, zorganizowanie promocji łączonych bądź zapoczątkowanego w latach 80. *product placement*, a nie tylko lub nawet nie przede wszystkim dramaturgia, konstrukcja fabuły czy precyzja intrygi. Uzmysławia to stopień utowarowienia filmu w realiach globalnego Hollywood, wiodącą rolę logiki ściśle ekonomicznej,

[20] Stephen Prince, *A New Pot of Gold…*, op. cit., ss. 136–137.
[21] Janet Wasko, *Hollywood in the Information Age…*, op. cit., s. 213.

zacieranie się granicy między filmem a reklamą oraz status filmu jako wielokrotnie sprzedawanego towaru, służącego ponadto sprzedaży dodatkowych produktów i stawiającego przed korporacyjnym studiem zadanie kontroli wszystkich zmultiplikowanych strumieni dochodu.

Jak zaznacza Prince, do lat 80. filmy prawie nie istniały poza budynkiem kinowym. Od tamtej pory rozpowszechnia się je w płatnej telewizji kablowej, telewizji *pay-per-view*, na nośnikach takich jak taśmy VHS czy dyski[22]. Film przeobrażał się, fluktuował, wnikał w kolejne kanały dystrybucji i rozpowszechniania, realizując tym samym swe nowe, proteuszowe możliwości. Utwór filmowy, ulegając metamorfozom i multiplikacji w różnych mediach i kanałach dystrybucji zarazem, przestawał być jednorodnym fenomenem związanym z określonym miejscem i modelem odbioru, a stawał się do pewnego stopnia zmienną formą multimedialną, dla której kinowy film fabularny był tylko podstawą, punktem wyjścia. Thomas Elsaesser pisał o nowym statusie filmu jako metalowej kulki znanej z automatów do gry w pinball[23]. Film-metalowa kulka umiejętnie utrzymywany jest przez dłuższy czas w polu gry, przynosząc zręcznym graczom szereg premii i bonusów: ze sprzedaży nośnika VHS lub DVD, w kanałach telewizyjnych, z książek i komiksów czy niezliczonych gadżetów.

Wzrost kosztów produkcji

W 1980 roku przeciętny budżet filmu powstającego w studiach wielkiej szóstki wynosił 13,7 mln dolarów (9,4 mln wynosił budżet produkcyjny, a 4,3 mln dolarów koszty wykonania kopii i promocji), w 1990 roku było to już 38,8 mln dolarów (przy podziale dwóch głównych składowych kosztów w proporcji 26,8 mln na produkcję i 12 mln na kopie i promocję), a w 2000 roku już 82,1 mln dolarów (54,8 mln plus 27,3 mln). Po uwzględnieniu czynnika inflacji, dość wysokiego u progu dekady, i korekty w oparciu o siłę nabywczą dolara z 2000 roku, sekwencja wzrostu skorygowanego i liczonego całościowo budżetu wygląda jednoznacznie: 1980 – 28,6 mln dolarów, 1990 – 51,1 mln dolarów i 2000 – 82,1 mln dolarów. Innymi słowy, nawet po skorygowaniu danych w oparciu o czynnik inflacji, koszt realizacji filmu wzrósł w ciągu dwóch dekad o 287%, czyli rósł niemal o 15% rocznie[24].

[22] Ibidem, s. 141. Por. Andrzej Gwóźdź, *Kino po kinie – film po kinie,* w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa,* red. Andrzej Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 12.

[23] Thomas Elsaesser, *The Blockbuster…*, op. cit., s. 18.

Na ten stan rzeczy złożyło się kilka przyczyn: konkurencja w walce o talenty i niezwykle hojne gaże gwiazd i scenarzystów, wypłacane przez studia niezależne w rodzaju Carolco i w efekcie prowadzące do wzrostu płac w całym biznesie. Do tego doszedł zdumiewający wzrost potęgi agentów gwiazd, wiążących swoje aktywa w pakiety (gwiazda aktorska, reżyser, scenariusz) i dyktujących warunki studiom. Ważne było też istnienie wysokobudżetowych filmów jako okrętów flagowych całej oferty danego studia, a nawet wzrost cen srebra[25]. Zwyżka kosztów produkcji filmu, jak kilka innych zjawisk charakteryzujących lata 80., miała swój początek już w dekadzie wcześniejszej: dziesięcioleciu inflacji w amerykańskiej gospodarce oraz inflacji ego niektórych reżyserów Nowego Hollywood, co wymknęło się spod producenckiej kontroli kosztów.

Można oczywiście spojrzeć na zjawisko wzrostu kosztów w taki sposób, jaki proponuje Thomas Elsaesser, czyli jako swoisty „wyścig zbrojeń", który sprawił, iż żaden inny globalny konkurent nie był w stanie zainwestować podobnych pieniędzy, uzyskać udziału porównywalnych gwiazd czy zbliżonych *production values*[26]. Jon Lewis obrazuje tę sytuację pisząc, że produkcja wysokobudżetowych filmów zaczęła przypominać pokera o stawkach niedostępnych dla niemal wszystkich pozahollywoodzkich graczy[27].

W wymiarze bardziej lokalnym i krótkoterminowym niż globalna strategiczna przewaga wzrost ten był jednak powodem do niepokoju, by nie powiedzieć paniki. Uczucia te towarzyszyłyby producentowi każdego innego towaru, którego koszty wykonania rosłyby średnio o 15% rocznie, a stan taki utrzymywałby się nieprzerwanie przez dwadzieścia lat. Jedynym ratunkiem w takiej sytuacji wydaje się wzrost popytu oraz idący w ślad za nim wzrost sprzedaży. Tymczasem przez całą dekadę lat 80., mimo wzrostu liczby kin o jedną trzecią, liczba sprzedanych w USA biletów pozostawała na stałym poziomie miliarda rocznie. Pewien wzrost dochodów z rynku wynikał z podwyższenia ceny biletu, zabiegu tego nie można było jednak stosować w nieskończoność. Kinowy rynek wewnętrzny najwyraźniej nie miał już potencjału wzrostu. Koszty tymczasem

[24] Allen J. Scott, *Hollywood and the World: the Geography of Motion-Picture Distribution and Marketing,* w: Toby Miller, *The Contemporary Hollywood Reader,* Routledge, London 2009, s. 171.

[25] W wyniku zawirowań na rynku tego surowca, związanych z próbą osiągnięcia monopolu przez jeden z podmiotów, srebro podrożało u progu dekady o prawie 780% w ciągu roku, co z uwagi na jego wykorzystanie w procesie wytwarzania celuloidowej taśmy przełożyło się na wzrost ceny nośnika o 45% w przypadku taśmy barwnej i 70% w przypadku czarno-białej.

[26] Thomas Elsaesser, , *The Blockbuster…*, op. cit., ss. 16–17.

[27] Jon Lewis, *The End of Cinema As We Know It and I Feel… An Introduction to a Book on Nineties American Film,* w: *The End of Cinema*…, op. cit., s. 4.

rosły nieprzerwanie w rezultacie działania kilku czynników, których zniwelowanie nie leżało w mocy studiów.

Studia wielkiej szóstki, chcąc uniknąć bankructwa, u którego progu stanęły już przecież na początku lat 70., nie miały innego wyboru niż: po pierwsze, „wyruszyć w świat" i w jeszcze większym stopniu niż wcześniej opanować rynki zagraniczne; a po drugie, nie marnować okazji do zarobienia każdego możliwego dolara na pozakinowych rynkach filmowych i w nowych kanałach dystrybucji.

Część rozwiązań charakteryzujących zmodyfikowaną organizację przemysłu filmowego, jak wykorzystywanie systemu gwiazd czy powrót do pośredniej przynajmniej kontroli nad dystrybucją i wyświetlaniem, była całkiem tradycyjna i tkwiła korzeniami jeszcze w Hollywood klasycznym. Inne, jak oparcie logiki ekonomicznej na blockbusterach czy dystrybucyjna strategia zmasowanej premiery na setkach ekranów, były z wielkim powodzeniem testowane już w latach 70. Nowością w dekadzie lat 80. stało się natomiast warunkowane rozwojem technologii i praktyk odbiorczych wykorzystywanie dodatkowych kanałów rozpowszechniania oraz uwaga przywiązywana do sprzedaży licencjonowanych okołofilmowych gadżetów, których potencjał, również u schyłku dekady lat 70., pokazał George Lucas. Istotne jest tutaj nie tyle nowatorstwo poszczególnych rozwiązań, co skoordynowanie ich, połączenie w spójny system, a następnie maksymalne rozwinięcie i wykorzystanie przez nadrzędne względem studiów korporacyjne struktury. Nowością była też koncentracja nie tyle na wyprodukowaniu pojedynczych hitów, co przede wszystkim na poszukiwaniu całych franczyz, umożliwiających produkcję kolejnych części oferujących możliwość rozwinięcia wachlarza transmedialnych produktów zakorzenionych w uniwersum danej serii.

Stabilizacja modelu produkcji

Trzecim z najważniejszych celów studiów filmowych, obok znaczącego zwiększenia udziału w rynku światowym oraz konsekwentnego wykorzystania dodatkowych źródeł zysku, było doprowadzenie do stabilizacji dochodów, ich większej przewidywalności i ograniczenia ryzyka[28].

[28] Pogląd na nieprzewidywalność finansowych wyników nie tyle nawet poszczególnych filmów, lecz całych studiów oraz ogromne wahania dochodów obrazuje przykład Columbii, która rok 1970 zamknęła zyskiem niecałych 11 mln dolarów, rok 1971 stratą prawie 140 mln, rok 1972

Koszty pojedynczych przedsięwzięć były już bowiem tego rzędu, iż w wypadku niepowodzenia zdolne były doprowadzić do upadku całego studia, o czym świadczył dobitnie przykład *Wrót niebios* (*Heaven's Gate*, 1980) Michaela Cimino[29]. Dekada lat 80. przyniosła kolejną odsłonę w zmiennej grze sił, a przewagę w systemie uzyskali ponownie producenci i zarządzający studiami, utracili zaś dzierżący ją w latach 70. reżyserzy. Hollywood przestało być enklawą figur „większych niż życie": Francisa Forda Coppoli, Roberta Altmana czy Michaela Cimino. Nikt nie był skłonny pozwalać na kręcenie wojennego filmu o Wietnamie na Filipinach, skoro łatwiej, taniej i bezpieczniej można było to zrobić w mniej spektakularnej lokacji[30]. Przedostatnia dekada stulecia była więc czasem filmowców w rodzaju Stevena Spielberga i George'a Lucasa, mających staroświeckie zalety studyjnych reżyserów ery klasycznej, takie jak kończenie filmu zgodnie z harmonogramem zdjęć i w założonym budżecie, oraz walory typowe dla nowych czasów, takie jak dogłębne rozumienie tego, czym stał się film w erze nowych kanałów dystrybucji oraz rynków okołokinowych, a także istoty filmowego autorstwa, gdy nie jest ono jedynie kręceniem filmu, lecz kreowaniem transmedialnych uniwersów i przynależących do nich merkantylnych produktów. Stąd tak zasadne i celne jest pytanie Jona Lewisa: „czy gdyby Spielberg i Lucas nie pojawili się na scenie w latach 80., rządzący studiami musieliby ich wynaleźć"[31]?

Amerykańskie kino niezależne i jego miejsce w systemie

Nowe kanały rozpowszechniania w postaci stacji telewizyjnych oraz kaset VHS przyniosły też szansę rozwoju studiom niezależnym. Ich wzrost nie był wcale niekorzystny dla wielkiej szóstki. Zaspokojenie popytu powodowanego pęczniejącymi ramówkami telewizyjnymi było dla nich trudne ze względów kapi-

stratą nieco ponad pół miliona dolarów, a 1973 stratą 65 mln dolarów. Patrz: Michael Contant, *The Paramount Decrees Reconsidered,* w: *The American Film Industry*…, op. cit., ss. 541–542.

[29] Film Cimino o zakładanym budżecie 7,5 mln dolarów kosztował ostatecznie ponad 35 mln (dodatkowe 6 mln wyniosły koszty promocji, tymczasem film dostarczył zaledwie 1,5 mln dolarów przychodu z biletów). Konieczność wyłożenia tych środków zablokowała szereg innych przedsięwzięć studia i zakłóciła cały tok jego działalności. Nie był to przypadek odosobniony. *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli również miał budżet przekroczony czterokrotnie, ale studio było w tym przypadku zabezpieczone, dodatkowe koszty ponosiła bowiem koprodukująca film prywatna firma reżysera.

[30] Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex 'n' Drugs 'n' Rock 'n' Roll Generation Saved Hollywood,* Bloomsbury, London 1999, s. 348.

[31] Cyt. za: Thomas Elsaesser, *The Persistence of Hollywood,* Routledge, London 2012, s. 288.

tałowych, ale przede wszystkim nie paliły się do tego z uwagi na świadomość, iż jednym z warunków rentowności biznesu filmowego jest niedopuszczenie do nadprodukcji. W nowej rzeczywistości zarządzający studiami dbali przede wszystkim o wysokobudżetowe okręty flagowe umożliwiające wypłynięcie w świat całej flotylli produktów dodatkowych, natomiast prócz tego skłaniali się ku ograniczeniu zaangażowania w produkcję (zawsze ryzykowną i kłopotliwą), gdy aby uzyskać dostęp do strumieni pieniędzy płynących z rynku, wystarczała kontrola nad dystrybucją. Celem było zarabianie jak najwięcej na realizacji ograniczonej liczby filmów oraz utrzymanie kontroli nad kanałami rozpowszechniania. W systemie pojawiała się więc przestrzeń dla studiów niezależnych. W latach 1983–1987 liczba filmów produkowanych rocznie przez *majors* pozostawała stała, zamykając się w przedziale 70–80 tytułów, podczas gdy w tym samym okresie produkcja *indies* niemal podwoiła się, wzrastając z 255 do 476 tytułów[32].

Złudzeniem byłoby jednak postrzeganie niezależnych jako alternatywy dla wielkich studiów lub fenomenu antagonistycznego w całym systemie kinematograficznym. Działo się tak nie tylko z powodu rosnącego *désintéressement* dużych studiów mniejszymi filmami oraz ogólnym wzrostem wolumenu realizowanych tytułów. Korzyści dla wielkiej szóstki wykraczały poza pozbycie się ryzykownych, a przynoszących na ogół niewielkie profity przedsięwzięć i możliwość koncentracji na tym, co stało się główną dziedziną ich działalności, czyli na maksymalnie efektywnym wykorzystywaniu finansowego potencjału superprodukcji oraz produktów pochodnych. Asu Aksoy i Kevin Robins nazywają niezależnych producentów „rybami pilotami" dużych studiów[33]. Inni badacze postrzegają z kolei afiliowanych już przy dużych studiach *indies* jako swoiste działy badań i rozwoju (*research & development*)[34]. Gdy wysokobudżetowe projekty z uwagi na wysokość stawek w grze nie skłaniały do twórczego ryzyka, te mniejsze pozwalały testować nowe estetyki, style filmowe, techniczne i narracyjne innowacje, chroniąc styl głównego nurtu przed skostnieniem. Sfera *indies* stanowiła też rezerwuar nowych talentów reżyserskich, pozwalający im zdobyć doświadczenia oraz pokazać swoje możliwości. *Majors* chętnie potem po nich sięgali, nierzadko oferując im możliwość kierowania studyjnymi „okrętami flagowymi" (dość wspomnieć tu Tima Burtona i Christophera Nolana oraz

[32] Stephen Prince, *A New Pot of Gold…*, op. cit., s. 44.
[33] Thomas Elsaesser, *The Persistence of Hollywood…*, op. cit., s. 288.
[34] Murray Smith, *Theses on the Philosophy of Hollywood History*, w: *Contemporary Hollywood Cinema*, red. Steve Neale, Murray Smith, Routledge, London 1998, s. 9.

ich Batmana, Bryana Singera i serie o Supermanie i X-Menach, Petera Jacksona i jego filmy tolkienowskie czy Stevena Soderbergha i trylogię o Danny'm Ocean).

Z drugiej strony, firmy uzyskujące najsilniejszą pozycją w sektorze *indies* nie pozostawiały złudzeń co do tego, iż ich ambicją jest upodobnienie się, a następnie stanie się kolejnym *major*. Sztuka ta ostatecznie nikomu się nie udała. Odnoszące największe sukcesy studia niezależne lat 80. swój wyścig do statusu *major* kończyły najczęściej bankructwem, a ich najbardziej wpływowi następcy z lat 90. wybierali już strategię afiliacji z dużym studiem poprzez kontrakty dystrybucyjne lub bardziej formalne powiązanie jako jednostki zależne (*subsidiaries*).

Bankructwa stały się udziałem Carolco, Cannona czy Vestron Pictures, mimo powstania w nich wielu emblematycznych, popularnych filmów dekady. Los tych studiów był podobny bez względu na to, czy strategia polegała na agresywnej licytacji o gwiazdy aktorskie i pożądane scenariusze, co szybko doprowadziło do ogromnego wzrostu kosztów (przypadek Carolco płacącego Sylvestrowi Stallone czy Arnoldowi Schwarzeneggerowi po kilkanaście milionów dolarów za rolę), czy na bardziej wyważonym planie zabezpieczania inwestycji poprzez system przedsprzedaży praw do dystrybucji na różnych terytoriach, co z kolei nie pozwalało na czerpanie ponadprzeciętnych zysków w razie naprawdę dużego sukcesu, a w przypadku porażki zrażało potencjalnych przyszłych inwestorów (przypadek Cannona).

Drogą afiliacji przy dużych studiach, którą już w latach 80. obrało Orion Pictures czy Castle Rock Entertainment, podążyły New Line Cinema oraz Miramax. To ostatnie stało się synonimem kina niezależnego schyłku lat 80. i dekady następnej. Bracia Harvey i Bob Weinstein założyli swoją firmę w 1979 roku i weszli w nową dekadę z werwą i dynamiką działania typową dla ich wcześniejszej profesji – organizatorów koncertów rockowych i menadżerów muzyków. Początkowo zajmowali się dystrybucją i sprawnie funkcjonowali w niewielkiej w USA rynkowej niszy kina artystycznego. Dekada lat 80. i relatywne powodzenie w rozpowszechnianiu pierwszych filmów Jima Jarmuscha, braci Coen i Spike'a Lee przekonywały, iż nie musi to być nisza niedochodowa. Z drugiej strony, dostrzegano istnienie swoistego „szklanego sufitu": żaden film powstały poza systemem studyjnym lub próbującymi naśladować studia wielkiej szóstki mini-*majors* nie zarobił nigdy więcej niż 20 milionów dolarów. Szefowie Miramaxu doprowadzili do zmiany trendu i wypromowali kino niezależne na niespotykaną wcześniej skalę, trwale zmieniając kulturę i obyczaje związane

z tym sektorem. Nie wahali się wykorzystywać dla celów reklamowych skandali i prowokacji, nie cofali się przed łożeniem na promocję środków dorównujących tym, jakie inwestują wielkie studia. Wydobyli kino niezależne z art-house'owej niszy i wprowadzili je do multipleksów w centrach handlowych (co początkowo uważano w tym środowisku za posunięcie kontrowersyjne). Zdarzało im się bezceremonialnie przemontowywać wersje reżyserskie bez zgody reżyserów, ale z wielką estymą podchodzili do wiedzy płynącej z reakcji publiczności na pokazach testowych. W dużej mierze kształtowali krajobraz amerykańskiego kina lat 90., doprowadzając do udanego mariażu kina artystycznego z preferencjami szerszej widowni, do przekroczenia bariery między elitarną sztuką wysoką a kulturą popularną.

Bracia Weinstein spektakularnie przebili charakteryzujący dystrybucję niezależnych „szklany sufit" dwoma filmami, które znaczyły przełom w historii ich firmy w nie mniejszym stopniu niż w twórczości realizujących je reżyserów. Wydali 2,5 mln dolarów na promocję nakręconego za 1,2 mln dolarów i nagrodzonego Złotą Palmą w Cannes filmu *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies, and Videotape*), debiutu 26-letniego Stevena Soderbergha. Film, wprowadzony do kin przy zastosowaniu strategii nalotu dywanowego na 1100 kopiach jednocześnie, przyniósł 24,7 mln dolarów w kinach amerykańskich i kolejne 30 mln dolarów za granicą. Niespotykany wcześniej sukces szybko został przyćmiony przez – również nagrodzony Złotą Palmą – drugi film Quentina Tarantino, *Pulp Fiction* (1994). Obraz o budżecie 8 mln dolarów przyniósł 107 mln dolarów w dystrybucji krajowej, drugie tyle w zagranicznej oraz 30 mln dolarów z samej sprzedaży kaset wideo, rozpoczynając nową epokę w historii Miramaxu i amerykańskiego kina niezależnego. Jego sukces był tak wielki, iż paradoksalnie rzucił cień na przyszłość fenomenu *indies*.

Andie MacDowell i James Spader w *Seks, klamstwa i kasety wideo* Stevena Soderbergha. Jeszcze bardziej sensacyjna niż tytuł filmu była Złota Palma dla 26-letniego debiutanta

John Travolta i Samuel L. Jackson w filmowym odpowiedniku układu z Schengen: *Pulp Fiction* brawurowo znosi granice między kinem artystycznym i popularnym

Istotnym elementem ekonomicznego modelu filmów niezależnych był udział hollywoodzkich gwiazd aktorskich, zgadzających się grać za znacznie mniejsze stawki dla przyjemności i prestiżu płynących z zaangażowania się w ambitne artystycznie przedsięwzięcie. Skala sukcesu niektórych filmów niezależnych, przede wszystkim *Pulp Fiction*, sprawiła, iż pozyskać gwiazdy było coraz trudniej, znacząco wzrosły więc budżety i koszty realizacji. Dzieło Tarantino nie tylko inspirowało do stylistycznych naśladownictw, lecz również stanowiło pokusę, by powtórzyć poruszający wyobraźnię produkcyjny i dystrybucyjny sukces, jaki stał się jego udziałem. Rosły budżety i ambicje, a wraz z nimi – ponownie – upodabnianie się do *majors.* Tym bardziej harmonijnie przebiegał w efekcie proces afiliowania najatrakcyjniejszych studiów przy korporacjach zarządzających studiami wielkiej szóstki.

New Line Cinema, zakupione w 1994 roku przez Teda Turnera, dwa lata później stało się częścią koncernu Time Warner (podobnie jak zależne od niego już wcześniej Castle Rock Entertainment). Studio Good Machine w 2001 roku sprzedano Universalowi, a rok później, wraz z USA Films i Universal Focus, weszło ono w skład Focus Features w korporacyjnej strukturze NBC/Universal. Dołączyły one w ten sposób do innych studiów zależnych, posiadanych przez korporacyjnych graczy zawiadujących Hollywood: Fox Searchlight Pictures (News Corporation – właściciel 20th Century Fox), Sony Pictures Classics, TriStar Pictures i Destination Films (Sony Pictures – właściciel Columbii). Miramax od 1993 związany był z Disneyem, gwarantującym Weinsteinom środki na ich produkcje do poziomu 700 mln dolarów rocznie. Bracia byli już na drodze, która wiodła do *Zakochanego Szekspira* (*Shakespeare in Love*, 1998, John Madden) i zwycięstwa w zażartej oscarowej rywalizacji roku 1999 ze Stevenem Spielbergiem (siedem statuetek zdobył film Maddena, a sześć *Szeregowiec Ryan* / *Saving Private Ryan*, 1998).

Gwyneth Paltrow i Joseph Fiennes w *Zakochanym Szekspirze:* spełnionym śnie Weinsteinów o deszczu Oscarów

Te spośród ryb pilotów, które miały najwięcej ikry, najwyraźniej zapragnęły zostać rekinami. Nie powinniśmy jednak postrzegać tego w upraszczającej perspektywie „zaprzedania się" systemowi bądź korporacyjnym strukturom. Często przeciwstawia się ekspansywne i zuchwałe postępowanie Weinsteinów działalności powołanego do istnienia w tym samym roku co ich firma Sundance Institute, ujmując rzecz w czarno-białą formułę rosnącej komercjalizacji z jednej i dbałości o niezależną sztukę filmową z drugiej strony. Fenomeny takie jak Sundance potrzebowały bowiem energii i śmiałości Weinsteinów do wykreowania mody na film niezależny, twórczej syntezy „wysokiego" i „niskiego" w świecie filmu, nawet jeśli jej rezultaty nie trwały długo. To dzięki temu kino lat 90. było tak ciekawe, a wiele drobnych rybek pływających wokół studyjnych rekinów mogło w ogóle zostać dostrzeżonych.

Tom Hanks w *Szeregowcu Ryanie*. Pokonanie w oscarowym wyścigu promocyjnych zagrywek konkurencji z Miramaxu okazało się trudniejsze niż sforsowanie nadmorskich zasieków w czasie D-Day: ostatecznie się nie udało

Do tych, którzy nie radzili sobie najlepiej z przywołaną wyżej nową filmową „grą w pinball", należeli z pewnością przedstawiciele europejskich przemysłów filmowych. Lata 80. i 90. były dla nich czasem trudnym. Amerykański przemysł w obliczu wyzwań i trudności przełomu lat 70. i 80. wynalazł siebie na nowo i znacząco umocnił globalną dominację. Wydarzyło się to przede wszystkim kosztem pozycji producentów europejskich na własnych rynkach wewnętrznych. Złudzeń nie pozostawia nam zestawienie ukazujące dynamikę tego udziału w latach 80. na pięciu najważniejszych rynkach Starego Kontynentu.

Tabela: Udział filmów amerykańskich w rynkach europejskich w latach 1980–1990 (w procentach).

Kraj \ Rok	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Francja	35,2	30,8	30,0	35,0	36,8	39,1	43,3	43,8	45,9	55,3	56,9
Niemcy	54,9	52,9	55,4	60,4	65,8	59,0	62,6	58,3	64,4	65,7	84,8
Włochy	33,7	32,6	32,0	41,6	47,6	48,6	51,3	48,1	56,0	63,1	69,4
Hiszpania	35,0	50,0	50,0	50,8	53,8	58,4	64,1	58,4	64,2	71,4	72,5
Wielka Brytania	88,0	85,0	82,0	78,0	81,0	84,0	86,0	89,0	77,0	84,0	89,0

Źródło: John Hill, *Przyszłość kina europejskiego*, w: *Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 186.

W latach 80. nasilił się trwający już od dwudziestu lat trend ciągłego spadku europejskiej widowni kinowej. Od roku 1980 do połowy lat 90. liczba biletów sprzedawanych w Europie spadła z 900 milionów rocznie do 540 milionów. Kiedy przyjrzymy się tym danym bliżej, okazuje się, iż niemal w całości spadek ten dotyczył kina europejskiego, podczas gdy produkcja konkurentów zza oceanu cieszyła się w Europie mniej więcej stały powodzeniem. Liczba biletów sprzedanych w europejskich kinach na filmy amerykańskie spadła jedynie z 425 mln do 420 mln rocznie, podczas gdy sprzedanych w Europie na filmy europejskie z 475 mln do 120 mln[35]. Na początku lat 90. producenci europejscy

[35] *Report by the Think-Tank on the Audiovisual Policy in the European Union,* Brussels 1994, s. 17.

trwale posiadali jedynie 20–30% udziału we własnym wewnętrznym rynku, podczas gdy niemal cała reszta przypadała na filmy amerykańskie. W latach 1989–1997 w całym sektorze audiowizualnym (film, telewizja i rynek wideo/DVD) deficyt handlowy Europy w stosunku do Stanów Zjednoczonych powiększył się z 2 mld dolarów do 5,6 mld dolarów rocznie[36].

Wprawdzie zdarzały się pojedyncze sukcesy frekwencyjne (np. *Wielki błękit,* / *Le Grand Bleu*, 1988, Luc Besson; *Cinema Paradiso,* 1988, Giuseppe Tornatore; *Delikatesy*/*Delicatessen*, 1991, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet), ale brakowało im przemysłowej powtarzalności, stojących za nimi trwałych podmiotów producenckich oraz globalnego efektu skali. Do końca dekady lat 90. spadała w Europie Zachodniej liczba produkowanych filmów oraz sal kinowych. Na początku lat 90. jedynie kilkanaście filmów francuskich, włoskich i niemieckich rocznie osiągało widownię kinową większą niż 200 tysięcy. Słabła żywa niegdyś koprodukcyjna współpraca pomiędzy najważniejszymi krajami zachodnimi. Nasilało się rozdrobnienie przemysłów i audytoriów europejskich, a filmy kontynentalne coraz rzadziej przekraczały granice kraju pochodzenia (szacowano, iż dzieje się tak w przypadku zaledwie co dziesiątego tytułu). Według danych przytaczanych przez Toby'ego Millera, w 1999 roku filmy niemieckie i hiszpańskie miały po 0,3% udziału w rynku pięciu pozostałych głównych krajów europejskich, a francuskie nie osiągnęły więcej niż 1,5% udziału w rynku żadnego z krajów Starego Kontynentu. Filmy włoskie osiągnęły 4% udziału w rynku hiszpańskim, jednak na żadnym innym nie przekroczyły 1,2%. Nieco lepiej wyglądała sytuacja przemysłu brytyjskiego, ale działo się tak, paradoksalnie, dzięki koproducenckim związkom z Hollywood[37].

Wielki błękit: eskapistyczne marzenie, czyli „gdziekolwiek, gdziekolwiek, byle poza ten świat!"

[36] Toby Miller i in., *Global Hollywood 2*, op. cit., ss. 10 i 87.
[37] Ibidem, s. 189.

Delicatessen: krew z krwi i kość z kości francuskiej kultury w kostiumie filmowego postmodernizmu

Szczególnie dotkliwie rysował się kryzys w postsocjalistycznych kinematografiach Europy Środkowo-Wschodniej. Za socjalizmu dostrzegano przede wszystkim oczywiste utrapienia, jakie niósł ze sobą ustrój, zwłaszcza opresję polityczną i uciążliwości cenzury. O tym, jak wygodny dla twórców był mecenat państwa w aspekcie ekonomicznym (stuprocentowe finansowanie budżetu), przekonano się dopiero, gdy go zabrakło. Lata 90. przyniosły w kinematografiach dawnego bloku wschodniego dotkliwy kryzys na wszystkich niemal polach: spadła liczba widzów w kinach, a same obiekty podupadły bądź zbankrutowały, obniżyła się liczba produkowanych filmów, ogromnych trudności przysparzało kompletowanie budżetu w oparciu o rodzące się dopiero i dysponujące skromnymi środkami instytucje. Filmy w regionie kręcono najczęściej przy ograniczonych budżetach, co automatycznie przekładało się na ich wymiar produkcyjny oraz poziom realizacji. Szczególnie trudna była sytuacja twórców próbujących zadebiutować. W jednych krajach kryzys miał charakter łagodniejszy (zdecydowanie najlepiej radzili sobie Czesi), w innych przejawiał się mocniej (tutaj wypada zaliczyć Polskę). Nie zmienia to faktu, iż pisząc o tym okresie w regionie, eksperci Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego konstatowali: „Jest prawdopodobnie jednym z najsmutniejszych paradoksów ostatnich lat, że gdy powrót demokracji do krajów Europy Środkowo-Wschodniej pod koniec lat osiemdziesiątych przyniósł ogromne nadzieje na otwarcie i współpracę kulturalną, rynkowa rzeczywistość okazała się więcej niż rozczarowująca”[38]. Sformułowanie „więcej niż rozczarowująca” jest zręcznym eufe-

[38] *Distribution on the European Union Market: Films from Central and Eastern Europe, the Mediterranean Basin, Africa, Latin America and Asia. Report for the Conference of the Future of Cinema and the Audiovisual Sector Within the Framework of European Union Enlargement*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2003, s. 6.

Zdeněk Svěrák i Andriej Chalimon w *Koli*: jedynym filmie z Europy Środkowo-Wschodniej, który przed unijną akcesją przyciagnął do kin w Europie Zachodniej widownię większą niż śladową

mizmem opisującym sytuację, gdy kino naszego regionu praktycznie znika z międzynarodowego obiegu, wyjąwszy dokonania Krzysztofa Kieślowskiego w koprodukcyjnej współpracy z Francją oraz nagrodzonego Oscarem w kategorii filmu nieanglojęzycznego *Kolę* (*Kolja*, 1996) Jana Svěráka.

W latach 1996–2002 z dziesięciu krajów Europy Środkowo-Wschodniej jedynie 49 filmów było dystrybuowanych w co najmniej jedynym z krajów ówczesnej unijnej piętnastki. Stanowiły one tym samym 0,9% liczby filmów wyświetlanych w tym czasie na zachodnioeuropejskich ekranach. Co gorsza, filmy te przyciągnęły do kin 2,4 miliona widzów, czyli 0,05% europejskiej widowni tego okresu[39]. Ówczesną zagraniczną obecność kina środkowoeuropejskiego możemy więc wyrazić w promilach.

Interesującym zjawiskiem obrazującym światowy rynek filmowy jako pewien całościowy system była reakcja na rosnącą dominację globalnego Hollywood (oraz malejącą chęć telewizji i prywatnych inwestorów do wspierania produkcji) w postaci rozbudowy systemów publicznego wsparcia dla kinematografii. Komisje oceniające projekty preferowały zazwyczaj kino artystyczne, co doprowadziło do dalszego osłabienia gatunkowego kina popularnego w poszczególnych krajach (np. lokalnych komedii czy thrillerów policyjnych), a w następstwie – do pogłębiania się kryzysu frekwencyjnego i zamykania się w „kulturowym getcie".

Zjawiska te budziły niepokój przedstawicieli europejskich przemysłów filmowych oraz urzędników odpowiedzialnych za kulturę, a słabości systemu zostały dobrze rozpoznane w szeregu ekspertyz. Zaradzenie strukturalnym problemom nie było już tak łatwe, a zahamowanie tych trendów i pewną poprawę sytuacji przyniosły dopiero pierwsze lata XXI wieku.

[39] *Distribution on the European Union Market*…, op. cit., s. 6.

Z pozoru mogłoby się wydawać, iż przemysły europejskie okazały się tak niezdolne do wymyślenia siebie na nowo, iż nie podjęły tego wysiłku. Jest to obraz nieprawdziwy, wynikający z tego, iż owo wymyślenie siebie realizowano w sposób odmienny od dominującego modelu amerykańskiego, więc nie było ono tak łatwo zauważalne. Ponadto podobnie jak w przypadku przemian w systemie amerykańskim, trudno mówić tutaj o jakimś jednym mistrzowskim planie, ale raczej o wyłaniającym się naturalnie z cząstkowych działań, spontanicznym ładzie.

Jak szacuje Dina Iordanova, w latach 1980–2010 liczba festiwali filmowych organizowanych na świecie zwiększyła się mniej więcej dziesięciokrotnie[40], a centrum festiwalowego krwiobiegu stała się Europa. Zarazem, według Marijke de Valck, po 1980 roku festiwale wkroczyły w trzecią już fazę swego instytucjonalnego rozwoju[41]. Stały się imprezami branżowymi, istniejącymi w ścisłym związku z rynkiem filmowym i obudowanymi całą gamą środowiskowych wydarzeń: marketów, na których szuka się inwestorów, koproducentów lub dystrybutorów, pitchingów służących prezentacji nowych projektów, laboratoriów scenariuszowych, na których dyskutuje się i cyzeluje powstające skrypty, warsztatów służących zarówno zdobywaniu wiedzy, jak i budowie sieci kontaktów, bankietów, czyli kolejnych okazji do akumulacji relacyjnego kapitału społecznego. Ponadto festiwale stały się kluczową instytucją dla filmowej „odwróconej ekonomii" lub, według innego sformułowania, „niewielkiego przemysłu kina artystycznego", dzięki któremu nieobecny lub niewielki zysk ekonomiczny zostaje zastąpiony przez kapitał prestiżu i uznania, uzasadniający subsydiowanie europejskich przemysłów filmowych. Festiwale dostarczają wygodnego schronienia przed niedogodnościami i trudną rzeczywistością rynku.

W opisywanym okresie przyspieszył proces oddalania się dwóch obiegów kinematograficznych: głównonurtowego, multipleksowego, zdominowanego

[40] Dina Iordanova, *Introduction*, w: *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit,* red. Dina Iordanova, Ragan Rhyne, St Andrews Film Studies, St Andrews 2009, ss. 1–2.

[41] Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia,* Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, ss. 19–20. De Valck pierwszy okres sytuuje w latach 1932–1968, względnie na początku lat 70. Charakteryzuje go traktowanie festiwalu jako "okna wystawowego" dorobku kinematografii narodowych z ostatniego sezonu, a kwalifikacji filmów na festiwal dokonują odpowiednie komisje w krajach pochodzenia. Drugi okres przypada na lata 70. i cechuje się dominacją silnych indywidualności dyrektorów festiwali, którzy odtąd wybierają filmy kierując się własnym gustem, a imprezy te stają się przede wszystkim okazją do celebracji autorów i poszukiwania nowych fal. Trzeci okres rozpoczyna się na początku lat 80., kiedy to – zachowując retorykę typową dla okresu wcześniejszego – festiwale stają się znacznie silniej powiązane z rynkiem i branżą.

przez Hollywood (z ograniczonym udziałem lokalnych produkcji gatunkowych w kraju pochodzenia) oraz festiwalowo-arthouse'owego, z wąską widownią, „odwróconą ekonomią", branżowym prestiżem jako główną stawką w grze i niewielką obecnością europejskich kinematografii narodowych poza krajem pochodzenia. Odmienność tej sytuacji od rzeczywistości połowy XX wieku łatwo sobie uzmysłowić, porównując ówczesną obecność i wyniki osiągane w szerokim rozpowszechnianiu przez filmy Federico Felliniego, Ingmara Bergmana czy Jean-Luca Godarda ze skromnymi wynikami przedstawicieli dzisiejszej rumuńskiej czy greckiej nowej fali.

Przedstawione zjawiska skłaniają do spojrzenia na rynek filmowy jako na system-świat, w którym procesy zachodzące w centrum (Hollywood wielkiej szóstki) wywierają niebezpośredni wpływ na podmioty peryferyjne (sektor niezależny, kino europejskie). Podmioty te muszą bowiem na nie reagować, by znaleźć swoje miejsce w układzie, o którego konfiguracji decydują nie one, lecz centrum i jego interesy. Zależna od publicznego wsparcia oraz obiegu festiwalowego organizacja współczesnych przemysłów europejskich rozwinęła się w dużej mierze w odpowiedzi na opisane w tym rozdziale zjawiska z dwóch ostatnich dekad XX wieku. „Kino, jakie znamy...", czyli kultura filmowa, w której współcześnie funkcjonujemy, także ma swoją genezę w tym okresie. Wzmocnienie pozycji Hollywood na rynkach światowych następowało zawsze po wygranej przez USA wojnie: pierwszej i drugiej. Nie inaczej było z rozstrzygniętą na przełomie lat 80. i 90. zimną wojną. Wielka szóstka i władające nimi korporacje rozszerzyły wówczas swoje imperium oparte na globalnym handlu. Imperium, nad którym – niczym niegdyś nad brytyjskim – słońce nigdy nie zachodzi, choć handluje się już innym towarem niż w XIX wieku: filmem.

PROPOZYCJE LEKTUR

Bogaty obraz przemian w kinie amerykańskim lat 80. zawiera książka Stephena Prince'a *A New Pot of Gold: Hollywood Under The Electronic Rainbow, 1980–1989* (Berkeley 2000). Precyzyjny opis funkcjonowania głównych podmiotów globalnego Hollywood znaleźć można w opracowaniu Janet Wasko *How Hollywood Works* (London 2003). Podstawową publikacją pozostaje wciąż ujmujaca opisywane zagadnienie w nieco krytycznej perspektywie książka Toby'ego Millera, Nitina Govila, Johna McMurrii, Richarda Maxwella i Ting Wanga, *Global Hollywood 2* (London 2005). Liderowi tej grupy autorów zawdzięczamy również redakcje tomu grupującego klasyczne teksty poświęcone Hollywood widzianemu z perspektywy ekonomicznej i instytucjonalnej – *The Contemporary Hollywood Reader* (London 2009).

Syntetycznego opisu powstawania korporacyjnego Hollywood dostarcza Tom Schatz w tekście *The Studio System and Conglomerate Hollywood*, w: *The Contemporary Hollywood Film Industry*, red. P. McDonald, J. Wasko (Malden 2008), a błyskotliwy i pełen eseistycznego rozmachu obraz rezultatów przemian znaleźć można w artykule Thomasa Elsaessera *The Blockbuster. Everything Connects, but Not Everything Goes*, w: *The End of Cinema As We Know It: American Film in the Nineties*, red. J. Lewis (New York 2001). Peter Biskind w *Down and Dirty Pictures. Miramax, Sundance and the Rise of Independent Films* (New York 2004) zawarł barwną i w dużej mierze reporterską relację o burzliwych dekadach lat 80. i 90. w amerykańskim kinie niezależnym.

W języku polskim zagadnienia poruszane w tym rozdziale podejmowałem też w mojej książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* (Gdańsk 2010) oraz w krótszym tekście *System marketingowy Hollywood w latach 1977–2011,* w: *Kino Nowej Przygody,* red. Jerzy Szyłak (Gdańsk 2011).

II

POSTMODERNIZM W FILMIE FABULARNYM

Arkadiusz Lewicki

Postmodernizm to termin wielowymiarowy, definiowany w rozmaity sposób, dotyczący różnorodnych dziedzin sztuki, życia czy nauki. Przez jednych badaczy bywa traktowany jako określenie o charakterze periodyzacyjnym: prąd obejmujący określoną (choć granice chronologiczne są płynne) epokę w dziejach współczesnej kultury zachodniej, inni widzą w nim jedynie stylistykę, jeszcze inni odnoszą ten termin do natury współczesnego społeczeństwa. W wielu definicjach można zauważyć również przemieszanie różnych sfer: estetycznej i etycznej, filozoficznej i historycznej, politycznej i antropologicznej. W dodatku termin składa się z dwóch członów i przy tworzeniu definicji istotne jest zarówno określenie funkcji prefiksu („post" może oznaczać zarówno przekroczenie, jak i zerwanie, a nawet kontynuację), jaki i rdzenia; sam modernizm bywa inaczej rozumiany w różnych dziedzinach sztuki, nie wspominając o różnicach związanych z tradycją poszczególnych kręgów kulturowych. Postmodernizm jako taki nie doczekał się również spójnej poetyki – ani dekonstrukcjonizm, ani poststrukturalizm, choć w wielu kwestiach zbieżne czy poprzedzające postmodernę, nie są metodami, które ta ostatnia mogłaby przyjąć bez żadnych zastrzeżeń. Zanim przejdziemy więc do określenia, w jaki sposób postmodernizm pojawia się w filmie fabularnym, warto pokrótce prześledzić, jak pojęcie to występowało w poszczególnych obszarach sztuki i nauki oraz dokonać jeszcze jednego rozróżnienia terminologicznego, które używane będzie w dalszej części tekstu. Pojęcia: postmoderna, postmodernizm, ponowoczesność (i odpowiednio moderna, modernizm, nowoczesność) najczęściej traktowane są synonimicznie. Jednak zasadne wydaje się podkreślenie różnic pomiędzy tymi terminami.

Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska we wstępie do *Naszej postmodernistycznej moderny* Wolfganga Welscha, której byli tłumaczami, piszą:

> Gdy mówimy „ponowoczesność" (i odpowiednio „nowoczesność") myślimy o charakterze czasów, w których żyjemy, w aspekcie przeobrażeń socjokulturowych, gdy zaś mówimy „postmodernizm" (i „modernizm") – w aspekcie subiektywnego wyrazu tych przeobrażeń (w filozofii zwłaszcza i w sztuce). „Postmoderna" (i „moderna") obejmuje z kolei albo pierwszy typ znaczeń, albo łączy obydwa"[1].

Postmodernizm w literaturze

Pierwsze zastosowania nazwy były dość przypadkowe i niewiele mają wspólnego z dzisiejszym rozumieniem tego terminu[2]. Pojęcie postmodernizmu we współczesnym kształcie zaczyna się formować w debacie dotyczącej powojennej literatury w Stanach Zjednoczonych. W 1959 roku Irving Howe w artykule *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna* po raz pierwszy użył określenia „postmodernizm" dla oznaczenia nowych trendów w amerykańskiej powieści[3]. Kolejnym z kluczowych tekstów tej debaty był esej Leslie Fiedlera zamieszczony w grudniowym wydaniu „Playboya" z 1969 roku: *Cross the Border – Close the Gap*[4], obwieszczający śmierć modernizmu, która nastąpiła według autora tuż po II wojnie światowej. Oprócz wystąpienia przeciw staremu paradygmatowi literatury, a także zniesienia podziału na sztukę dla uczonych i subsztukę dla „nieuczonych", Fiedler podaje w wątpliwość również dotychczasowy status krytyków, będących wyrocznią dla mas.

W 1967 roku John Barth publikuje szkic pod znamiennym tytułem *Literatura wyczerpania*[5]. I choć nie pojawia się tam termin postmodernizm, to artykuł

[1] Roman Kubicki i Anna Zeidler-Janiszewska, *Uporządkowana postmoderna*, w: Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. Roman Kubicki, Anna Zaidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, ss. IX–X.

[2] Zwięzły przegląd pierwszych użyć terminu „postmodernizm" znajduje się w *Chronologii* kończącej ten rozdział.

[3] Irving Howe, *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., opr., wstęp Zbigniew Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983, ss. 14–36.

[4] Swoje tezy Fiedler rozwinął potem w książce: *Cross the Border – Close the Gap*, Stein and Day, New York, 1972.

[5] John Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. Jacek Wiśniewski, w: *Nowa proza…*, ss. 38–54.

stał się jednym z najważniejszych tekstów zapowiadających pojawienie się nowego nurtu. Zarówno Fiedler jak i Barth ukazują nową (postmodernistyczną) literaturę w pozytywnym świetle, szukają szansy w oderwaniu się od starych (modernistycznych) wzorców i obaj, co znamienne, koncentrują się na estetyce, w przeciwieństwie do Howe'a, którego zajmuje etyka, cechująca według niego literaturę modernistyczną, a nieobecna w dziełach postmodernistycznych.

Z czasem dyskusja na temat literackiego postmodernizmu znacznie się rozszerzyła, zmieniły się sposoby definiowania modernizmu, zaczęto poszukiwać zjawisk prekursorskich względem nowego prądu. Wśród nich wymieniano zarówno całe gatunki literackie, takie jak centon, sylwa czy poemat dygresyjny, jak i poszczególnych twórców (np. Szekspira), a także pewne zjawiska okołoliterackie (np. dandyzm). Jednak najbardziej podatny na „postmodernizowanie" jest gatunek literacki od samego początku „skażony" przypadłościami dotykającymi sztukę współczesną, czyli powieść. Już bowiem *Don Kichote* Cervantesa, uważany za pierwszą powieść nowożytną, zawiera wiele elementów bliskich postmodernistom, a i inne prekursorskie utwory tego gatunku: *Życie i myśli J.W. Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a, *Kubuś Fatalista i jego pan* Denisa Diderota czy *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, uznawane bywają za postmodernistyczne *avant la lettre*.

Wśród najnowszych koncepcji definiujących literacki postmodernizm można wyodrębnić dwie tendencje zawierające w sobie większość teorii szczegółowych. Najważniejsza różnica pomiędzy tymi stanowiskami dotyczy stosunku postmodernizmu do epoki go poprzedzającej – modernizmu. W myśl pierwszej koncepcji, jest on szczytową formą modernizmu, jego logicznym uzupełnieniem, ostateczną konsekwencją. Tak rozumiany postmodernizm pozbawiony jest ostrza antymieszczańskiego, nadal skupia się jednak na samej literaturze, abstrahując od obiektywnej rzeczywistości i życia codziennego. W myśl tej koncepcji do utworów korzystających z postmodernistycznej wyobraźni Ihab Hassan zalicza na przykład *Finnegans Wake* Joyce'a[6]. W tak rozumianym postmodernizmie mieściłyby się utwory Thomasa Pynchona, powieści i opowiadania Johna Hawkesa, wczesna twórczość Johna Bartha czy dzieła zaliczane do francuskiego *Noveau Roman* (powieści autorów takich jak Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac), część powieści Roberta Coovera i Vladimira Nabokova, a także twórczość Samuela Becketta i Jorge Luisa Borgesa.

[6] Por.: Ihab Hassan, *( ), czyli „Finnegans Wake" a wyobraźnia postmodernistyczna*, przeł. Anna Kołyszko, w: *Nowa proza…*, ss. 98–121.

Druga koncepcja ujmuje postmodernizm z nieco odmiennej perspektywy. Widzi w nim bowiem nie tyle twórcze rozwinięcie ideałów modernistycznych, ile próbę pogodzenia ich z tradycyjną, realistyczną formułą literatury. Dla tak rozumianego postmodernizmu kluczowym pojęciem jest wielokodowość, oznaczająca, że dzieło literackie powinno być czytane z równą przyjemnością przez czytelnika podążającego za fabułą, jak i przez znawcę, który potrafi odnaleźć drugie i trzecie (oraz kolejne) dno ukryte w tekście. W tym nurcie mieściliby się tacy pisarze, jak: John Barth, Umberto Eco, John Fowles, Milan Kundera, Italo Calvino, Kurt Vonnegut, E.L. Doctorow czy Gabriel García Márquez (przede wszystkim *Sto lat samotności*), którzy bawią czytelnika niezwykłymi perypetiami bohaterów, a jednocześnie nasycają swoje dzieła wielością aluzji, cytatów, gier intertekstualnych czy innych zabaw służących rozbiciu iluzji formalnej przezroczystości.

Postmodernizm w architekturze

Drugim obszarem, w którym pojawił się postmodernizm, była architektura. Współczesne znaczenie nadał mu w roku 1975 amerykański architekt i krytyk architektury Charles Jencks, który przeniósł konstatacje literaturoznawców na pole interesującej go dziedziny[7]. Domagał się większego pluralizmu architektonicznego języka – budynków zrozumiałych nie tylko dla wykształconego architekta, ale i dla zwykłego przechodnia. Twierdził przy tym, iż modernizm jest okresem zamkniętym, a jego symboliczna śmierć nastąpiła 15 czerwca 1972 roku, kiedy to wyburzono zaprojektowane w 1952 roku przez Minoru Yamasakai bloki mieszkalne osiedla Pruitt-Igoe w Saint Louis.

Wybór tego wydarzenia na moment, w którym nastąpił kres modernizmu, jest symptomatyczny. Powstałe w latach 20. teorie głównych przedstawicieli nurtu zwanego funkcjonalizmem lub stylem międzynarodowym, Waltera Gropiusa, Ludwiga Miesa van der Rohe i Le Corbusiera, głosiły nadrzędny status funkcji, jaką miały spełniać projektowane budynki. Jednak to, co początkowo było pomysłem nowatorskim i awangardowym, w pewnym momencie stało się nudnym i mało twórczym standardem. Zaproponowana przez Le Corbusiera formuła domu – „maszyny do mieszkania" zaczęła obowiązywać na całym świe-

[7] Por. Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1987.

cie. Styl, który w założeniach miał być wybitnie humanitarny i podporządkowany potrzebom człowieka, zaczął sprzyjać daleko idącej uniformizacji.

Architektura postmodernistyczna nie jest wewnętrznie jednorodna. Wyraźnie rysują się w niej przynajmniej dwa podstawowe nurty. Jeden z nich to postmodernizm próbujący zdjąć z architektury odium modernistycznej elitarności. Stara się on przemawiać do przechodnia w sposób bezpośredni, często nawet bezrefleksyjny. Restauracje w kształcie hot-doga, biblioteki w formie książki, Las Vegas i Disneyland to najbardziej wyraziste przykłady tego nurtu. Wolfgang Welsch nazywa to pop-postmodernizmem architektonicznym i jako przykład podaje zaprojektowaną przez Charlesa Moore'a *Piazza d'Italia* powstałą w latach 1977–1978 w Nowym Orleanie, która nie odwzorowuje faktycznej włoskiej tradycji, a raczej hollywoodzkie wyobrażenie o niej. Z drugiej strony mamy do czynienia z postmodernizmem kontynuującym doświadczenia modernizmu emocjonalnego, pozbawionego jedynie przymusu nowatorstwa, którego przykładem może być *Nowa Galeria Państwowa* w Stuttgarcie ukończona w roku 1984, a zaprojektowana przez Jamesa Stirlinga. Zarówno subiektywność projektów, jak i odwoływanie się do tradycji, stosowanie kontrastów, a przede wszystkim nadanie budynkom wartości symbolicznej – to elementy wspólne tych dwóch wzorów[8].

Postmodernizm w sztukach plastycznych

Tak jak we wszystkich innych dziedzinach, również w plastyce możemy wyodrębnić dwa podstawowe sposoby rozumienia postmodernizmu. Pierwszy kontynuował poszukiwania modernizmu, drugi występował przeciwko jego elitarnej formule, przede wszystkim sztuce abstrakcyjnej.

W przypadku postmodernizmu, który uznać możemy za szczytową formę modernizmu, należałoby odwołać się do myśli Marcela Duchampa i jej kontynuatorów. Jak konstatuje Grzegorz Dziamski:

> Sztuka konceptualna doprowadziła bowiem logikę awangardy do ostatecznych konkluzji; odtąd wszystko może stać się sztuką, ponieważ samo pojęcie sztuki ulega dezintegracji lub – używając bardziej figuratywnego języka – eksploduje. W miejsce jednego modelu sztuki pojawia się nieskończona liczba modeli.

[8] Por. Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*…, op. cit., ss. 121–184.

Nastaje czas indywidualnych mitologii, prywatnych światów, sztuki personalnej[9].

Współczesna plastyka, i tak podzielona na niezliczoną ilość nurtów i kierunków, podlega jeszcze dalej idącemu rozdrobnieniu – staje się ekspresją wielu nieporównywalnych ze sobą indywidualistycznych idei sztuki.

W drugim z proponowanych ujęć postmodernizm nie jest określeniem periodyzacyjnym, a raczej nazwą jednego, lecz nie jedynego nurtu obecnego we współczesnej sztuce. O ile „postmoderna modernistyczna" koncentruje się przede wszystkim na filozoficznych (czy raczej teoretycznych) konsekwencjach rozprężenia pojęcia sztuki, zapoczątkowanego przez dadaizm, o tyle postmodernizm jako kierunek stara się przeciwstawić hermetyzmowi niektórych form awangardy.

Postmoderniści tworzą prace eklektyczne, w sposób żartobliwy mieszają różne style i kierunki. Pomijając różnego typu podziały, których historycy sztuki dokonali w ramach samego plastycznego postmodernizmu, większość badaczy jest zgodna, że najważniejsi twórcy związani z tym nurtem to: Jeff Koons, Mark Konstabi, Davida Salle, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Carlo Maria Mariani, Anna i Patrick Poirier, Mimmo Paladino, Roland Kitaj, Ian Hamilton Finlay, Stephan McKenna, Witalij Komar i Aleksander Melamid, John de Andrea, Robert Graham, Haim Steinbach, Francesco Clemente czy Enzo Cucchi.

Postmoderna w filozofii

Pojęcie „postmodernizm" pojawiło się na gruncie filozoficznym stosunkowo późno, bo dopiero w roku 1979, za sprawą tekstu Jeana-François Lyotarda *La Condition postmoderne*[10]. Postmoderna filozoficzna jest, co stanowi pewne ograniczenie, przede wszystkim reakcją na zmiany, jakie zaszły w życiu społecznym w drugiej połowie dwudziestego wieku.

Przegląd stanowisk czysto postmodernistycznych w tym momencie można ograniczyć do trzech, chyba najważniejszych, nazwisk: Richarda Rorty'ego,

[9] Grzegorz Dziamski, *Neoawangarda w Europie Środkowej a upadek wielkich narracji*, w: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. Hanna Janaszek-Ivaničková i Douwe Fokkema, „Śląsk", Katowice 1995, s. 269.

[10] Por. Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja „Aletheia", Warszawa 1997.

Jeana Baudrillarda i Jeana-François Lyotarda, reprezentują bowiem główne idee postmoderny i najsilniej na nie wpływają.

> U podstaw poglądów R[icharda] Rorty'ego znajdujemy założenie, że naszym poznaniem nie ujmujemy przedmiotów tak, jak one się mają w rzeczywistości. Nasz intelekt nie jest zwierciadłem, w którym powstaje wierne odbicie świata. Treści tworzone przez intelekt są, według Rorty'ego, wyłącznie zdaniami, które należy ujmować tylko w relacji do innych zdań, nie zaś do rzeczywistości. Każdy człowiek tworzy własny obraz świata, „własną małą grę językową", a tym samym stanowi prawdę dla siebie[11].

Przy tak postawionym zagadnieniu ontologii zmienia się jednocześnie sens filozofii, która przestaje być spójnym systemem, a staje się konwersacją, dopuszczającą różnicę poglądów, a może nawet domagającą się jej.

Jean Baudrillard ujmuje problemy czasów ponowoczesnych z zupełnie odmiennej perspektywy. To, co dla Lyotarda i Rorty'ego jest głównym osiągnięciem postmoderny – pluralizm, dla Baudrillarda staje się źródłem niepokoju. Uważa on, że pluralizm osiągnął już poziom, na którym nie ma miejsca dla różnic. Skoro wszystko jest dozwolone, różnice zaczynają wzajemnie się neutralizować, następuje załamanie się wszelkich sensów i przejście do uniwersalnej obojętności. Zamiast pluralizmu Baudrillard proponuje wprowadzenie myślenia radykalnego – szyfrującego to, co rozszyfrowane, rozrzucającego koncepty, niszczącego sensy. Jakkolwiek koncepcja „pozytywna" Baudrillarda jest mocno enigmatyczna, to jednak jego teorie krytyczne wobec rzeczywistości ponowoczesnej znalazły dość szeroki odbiór. Zwłaszcza dotyczy to jego koncepcji symulakrów, która dodaje jeszcze aspekt technologiczny. Uważa bowiem Baudrillard, iż żyjemy obecnie w świecie, w którym obrazy przesłoniły, a może zupełnie zastąpiły rzeczywistość. Pisze on:

> Takie były zatem kolejne fazy obrazu:
> – jest odbiciem głębszej rzeczywistości
> – przesłania i wynaturza głębszą rzeczywistość
> – przesłania *brak* głębszej rzeczywistości
> – nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest swoim własnym *simulacrum*[12].

[11] Zbigniew Sareło, *Postmodernizm w pigułce*, Pallotinum, Poznań 1998, s. 6.

[12] Jean Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., opr. i przedmowa Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 181.

Dochodzimy więc, według francuskiego filozofa, do momentu, gdy świat staje się Disneylandem, krainą hiperrealności, gadżetów, które przestały obrazować cokolwiek poza samymi sobą. Film, telewizja, środki masowego przekazu stały się bardziej realne niż to, co widzimy za oknem – taka praktyczna konstatacja wynika z rozważań Baudrillarda, które wpisały się w kanon myśli postmodernistycznej.

Ostatnim, a jednocześnie najważniejszym i najczęściej przywoływanym filozofem postmodernistycznym jest francuski badacz Jean–François Lyotard. Według tego autora postmodernizm cechuje nieufność wobec

> „wielkich narracji" (czy też metanarracji) stworzonych przez modernę: emancypacji ludzkości (w oświeceniu), teologii ducha (w idealizmie) i hermeneutyki sensu (w historyzmie). Wiarę w nie podważyły wydarzenia ostatniego wieku: racjonalność została „przekreślona" przez Auschwitz; rewolucja proletariacka jako próba odzyskania prawdziwej istoty społeczeństwa [...] przez Stalina; emancypacyjny charakter demokracji [...] przez maj 1968; prawomocność ekonomii wolnego rynku [...] przez powracające kryzysy systemu kapitalistycznego[13].

Z uwarunkowanym historycznie upadkiem metanarracji wzrasta podejrzliwość wobec wszelkich prób całościowego wyjaśniania rzeczywistości i rozmaitych projektów społecznych. Rozpadu jedności nie traktuje jednak Lyotard jako objawu schyłkowego. Uważa, że jest on szansą, gdyż dekompozycja zastanych dogmatów nadaje postmodernizmowi rozmachu, jest dla niego pozytywnym impulsem. Zwłaszcza że wielkie opowieści już w momencie powstania były bytami utopijnymi i pozornymi, zawierały w sobie wewnętrzne sprzeczności, celowo pomijane przez ich twórców.

Postmodernizm w filmie fabularnym – początki

Ze względu na opisane powyżej problemy definicyjne dotykające postmodernizmu, trudno wskazać w zwięzły sposób cechy bezsprzecznie definiujące ten nurt w kinie. W dodatku jest to termin teoretyczny (lub krytycznofilmowy), używany raczej przez badaczy czy publicystów, zdecydowanie rzadziej przez samych twórców – nie istnieją żadne „manifesty filmowego postmodernizmu",

[13] Gianni Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. Barbara Stelmaszczyk, w: *Postmodernizm. Antologia*…, ss. 129–130.

dla znakomitej większości reżyserów jest to termin co najwyżej indyferentny, niewpływający bezpośrednio na ich twórczość, ani w wymiarze estetycznym, ani etycznym czy filozoficznym. Jeszcze trudniej wskazać daty, które pozwalałyby stworzyć spójne ramy czasowe nurtu. Również katalog twórców i filmów, które do niego przynależą, jest dość płynny i nieutrwalony akademicką czy nawet publicystyczną tradycją. Znakomita większość ustaleń była w dodatku tworzona *ex post*, niektóre dzieła czy twórców zaliczano do nurtu dopiero z mniejszego lub większego dystansu czasowego, jaki upłynął od powstania poszczególnych utworów filmowych. Dlatego, jak się wydaje, postmodernizm należy uznać za system sygnifikacji, który wraz z paradygmatem realistycznym (w dużym uproszczeniu można go, odwołując się do tytułu książki Mirosława

Tabela 1. Realizm, modernizm, postmodernizm jako systemy sygnifikacji

	Realizm	Modernizm	Postmodernizm
Forma przekazu	przezroczysta (szyba)	indywidualne zaburzenia perspektywy (zniekształcające lustro)	połączenie przezroczystości i zaburzeń perspektywy (witraż)
Dominanta interpretacyjna	fabuła	forma	fabuła i forma
Dominujący typ świata przedstawionego	zewnętrzny	wewnętrzny	sztuczny
Dominanta w modelu komunikacyjnym	tekst	nadawca	odbiorca
Model kultury	popularna	wysoka	popularna/wysoka
Dominujący sposób oglądu rzeczywistości	racjonalizm	irracjonalizm	równoprawne połączenie racjonalizmu i irracjonalizmu
Stosunek do tradycji	obojętność	odrzucenie	odwoływanie się do przeszłości
Preferowane wartości	zależne od świata przedstawionego, najczęściej tradycyjne (mieszczańskie)	bunt przeciwko postawom tradycyjnym	indywidualizacja postaw lub rezygnacja z problematyki etycznej

Przylipiaka[14], określić mianem „kina stylu zerowego", który pojawia się przede wszystkim w filmach gatunkowych) i modernistycznym (najczęściej występującym w kinie awangardowym lub „autorskim") tworzy komplementarny i koherentny układ, demonstrowany w tabeli nr 1.

Warto pamiętać, na co zwraca uwagę Andrzej Zalewski, że istnieje ważne rozróżnienie pomiędzy techniką, która jest „uporządkowanym następstwem zachowań", a strategią rozumianą jako „celowe nacechowanie techniki"[15]. Dlatego też w kinie podporządkowanym strategii modernistycznej lub realistycznej możemy często odnaleźć techniki, które dziś nazywane są postmodernistycznymi. Połączenie eksperymentalnej formy z narracją grozy, które pojawiło się w niemieckim ekspresjonizmie, wielokodowość filmów *noir*, ostentacyjne uwielbienie kiczu czy jawny autotematyzm, które odnaleźć możemy w dziełach Federico Felliniego, korzystanie (w sposób przewrotny) z kryminalnych czy melodramatycznych fabuł, charakterystyczne dla Michelangelo Antonioniego, „zabawa w kino" uprawiana przez wielu twórców francuskiej Nowej Fali, mieszanie różnych płaszczyzn ontologicznych, pojawiające się w dziełach Luisa Buñuela – to techniki, które niewątpliwie obecne są w dziełach wymienionych twórców czy w filmowych nurtach, wydają się jednak podporządkowane zupełnie innym, niż postmodernistyczne, strategiom. Dlatego też trudno się zgodzić bez zastrzeżeń z tezami na przykład Kennetha Von Gundena, który w swojej książce z 1991 roku postmodernistycznymi autorami nazywa: Francisa Forda Coppolę, George'a Lucasa, Briana De Palmę, Stevena Spielberga czy Martina Scorsese[16], choć niewątpliwie nazwiska tych reżyserów mogą pojawić się w rozważaniach na temat filmowego postmodernizmu. Z kolei David A. Cook uważa, że to *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977) Lucasa zapoczątkowały pastiszowanie popularnych gatunków, charakterystyczne dla postmodernistycznego oglądu świata[17], a Frances Gateward nazywa ich twórcę „jednocześnie spadkobiercą klasycznego Hollywood i protoplastą globalnego kina postmodernistycznego"[18].

[14] Mirosław Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2017.

[15] Andrzej Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1998, s. 5.

[16] Kenneth Von Gunden, *Postmodern Auteurs: Coppola, Lucas, De Palma, Spielberg, and Scorsese*, McFarland, Jefferson 1991.

[17] David A. Cook, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2002, s. 247.

[18] Frances Gateward, *1973. Movies and Legacies of War and Corruption*, w: *American Cinema of the 1970s. Themes and Variations*, red. Lester D. Friedman, Rutgers University Press, New Brunswick 2007, s. 102.

Z kolei Marilyn Fabe dopatruje się wyraźnych akcentów postmodernistycznych w twórczości innego reżysera, który popularność zyskał w latach 70. – Woody'ego Allena, przede wszystkim w *Annie Hall*[19], zaś Glenn Man mianem „kultowego filmu postmodernistycznego" określa jeszcze wcześniejsze dzieło, *Rocky Horror Picture Show* (1975) Jima Sharmana[20]. Trudno więc odnaleźć jakieś wyraźne daty graniczne czy dzieła, które by historycy filmu zgodnie uznawali za faktycznie rozpoczynające nowy prąd, choć wydaje się, że jego początków należy szukać w drugiej połowie lat 70.

Rocky Horror (Peter Hinwood, z prawej) i doktor Frank-N-Furter (Tim Curry) w campowym musicalu Jima Sharmana

Postmodernizm w filmie fabularnym – formuły

Łatwiej wskazać pewne formuły dominujące w tym systemie oznaczania. Do postmodernizmu prowadzą dwie drogi – konstatacja ta wpisana była w rozważania dotyczące wszystkich dziedzin sztuki, w których się pojawił. Z jednej strony mamy do czynienia z wyczerpaniem się technik charakterystycznych dla modernizmu. Uparte poszukiwanie nowości, szok i skandal jako sposoby ekspresji, opatrywanie dzieł manifestami czy rozważaniami teoretycznymi, doprowadziły do momentu, w którym sztuka modernistyczna stała się konstruktem coraz bardziej oderwanym nie tylko od życia, ale i od publiczności. Z drugiej strony wszelkiego typu techniki mimetyczne zostały niemal całkowicie zaanektowane przez sztukę popularną. Doprowadziło to do ich trywializacji,

[19] Por. Marilyn Fabe, *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2004.

[20] Glenn Man, *1975. Movies and Conflicting Ideologies*, w: *American Cinema of the 1970s. …*, s. 136.

brutalizacji, przemiany w kicz, który jest nieuniknionym efektem wielokrotnego powtarzania podobnych rozwiązań fabularnych i ikonograficznych.

W tym momencie rozwoju kinematografii pojawia się postmodernizm, który jako system sygnifikacji jest swoistym kompromisem pomiędzy modernizmem a realizmem, kulturą wysoką a niską, racjonalizmem a irracjonalizmem. Z jednej strony można więc dojść do niego od strony schodzącego z piedestału modernizmu, z drugiej – od próbującej się nobilitować kultury popularnej. Stąd też możemy wyróżnić trzy jego rodzaje: postmodernizm modernistyczny, postmodernizm popularny i postmodernizm pozbawiony dodatkowych określeń przymiotnikowych (właściwy).

Postmodernizm modernistyczny

Postmodernizm modernistyczny byłby nurtem, do którego można zaliczyć filmy Petera Greenawaya, utwory Davida Lyncha – *Zagubiona autostrada* (*Lost Highway*, 1996) *i Mulholland Drive* (2001), niektóre filmy Jima Jarmuscha – na przykład *Truposza* (*Dead Man*, 1995) czy *Ghost Dog: Droga samuraja* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999), a także takie dzieła jak: *Caravaggio* (1986) Dereka Jarmana, *Orlando* (1993) *i Lekcja tanga* (*The Tango Lesson*, 1997) Sally Potter czy *Rozenkranz i Guildenstern nie żyją* (*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*, 1990) Toma Stopparda. W wymienionych filmach możemy odnaleźć wielokodowe nawiązania do kultury wysokiej: tradycji malarskiej czy różnego typu intelektualnych katalogów w twórczości Greenawaya czy filmie Jarmana, przewrotnie traktowanej tradycji literackiej, z którą grają Potter czy Stoppard, skomplikowania narracyjnego modernistycznych dzieł, charakterystycznego dla późnych fabuł Lyncha.

Przy omawianiu tego nurtu najlepiej będzie skupić się na twórczości reżysera *Brzucha architekta*, gdyż jego filmy najlepiej chyba oddają sposób, w jaki modernizm przekształcił się w postmodernizm na gruncie filmowym. Peter Greenaway jest Anglikiem urodzonym w Walii w roku 1942. Ten malarz z wykształcenia (ukończył londyńską Walthamstow School of Art) przez wiele lat pracował jako montażysta w Central Office of Information, zajmował się opracowywaniem dokumentów edukacyjnych, przedstawiających przeważnie różnego typu zestawienia statystyczne, mające obrazować angielski sposób życia.

Z obu tych doświadczeń wynikają dwie cechy charakteryzujące filmy Greenawaya: ich niezwykła plastyczność i zamiłowanie do wprowadzania różnego typu uporządkowań. W fabule zadebiutował Brytyjczyk na początku lat 80.,

a jego dorobek artystyczny w tej dziedzinie to – do roku 2000 – dziewięć filmów: *Kontrakt rysownika* (*The Draughtsman's Contract*, 1982), *Zet i dwa zera* (*A Zed & Two Noughts*, 1985), *Brzuch architekta* (*The Belly of an Architect*, 1987), *Wyliczanka* (*Drowning by Numbers*, 1988), *Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (*The Cook the Thief His Wife & Her Lover*, 1989), *Księgi Prospera* (*Prospero's Books*, 1991), *Dzieciątko z Macon* (*The Baby of Mâcon*, 1993), *Pillow Book* (*The Pillow Book*, 1995) oraz *Osiem i pół kobiety* (*8 and 1/2 Women*, 1999). Tym, co je łączy, a zarazem decyduje o ich postmodernistycznym charakterze, jest manifestacyjna sztuczność i umowność wykreowanych światów.

> Moje kino jest świadomie sztuczne – twierdzi reżyser – i odwołujące się do świadomości widza. Gdy oglądasz film Greenawaya wiesz, że tylko i wyłącznie oglądasz film. To nie rodzaj życia, nie okno na świat. Ten film nie ma znaczeń i przykładów czegokolwiek «naturalnego» lub «realnego», naturalizm i realizm nie są wartościowe dla kina. [...] Wzorem, który mi odpowiada najbardziej, są dzieła wymyślnie sztuczne, manifestujące swą nienaturalność[21].

Jednak fikcyjny charakter kreowanych światów nie przekreśla obecności dość mocno zarysowanej, najczęściej rozwijającej się w sposób chronologiczny i opierającej się na zasadzie przyczynowo-skutkowej akcji. Fabuła jest w dziełach Greenawaya najczęściej mocno ograniczona, jednak tworzy ważny plan interpretacyjny, którego pominięcie prowadziłoby do uznania jego filmów jedynie za pusty intelektualnie popis warsztatowej wirtuozerii.

Wizualne wyrafinowanie jego dzieł tworzy jednak dodatkowy system odniesień. Demaskuje fikcyjność świata przedstawionego, ale przede wszystkim wprowadza niezwykle bogatą siatkę intertekstualnych aluzji, złożonych z odwołań do historii kultury, w głównej mierze – malarstwa. Są one najczęściej kontrapunktem dla planu fabularnego. Obsesje, przewijające się przez całą twórczość autora, zderzone zostają z kulturą, jej harmonią, klasycznie pojmowaną estetyką, katalogowym sklasyfikowaniem.

Jednym ze sposobów porządkowania rzeczywistości są obsesyjnie wprowadzane w filmach Greenawaya układy numerologiczne. W *Kontrakcie* i w *Pillow Book* mamy po dwanaście rysunków i części utworu, trzynasty fragment przynosi śmierć – odpowiednio rysownikowi i wydawcy. Tytułowych ksiąg Prospera są dwa tuziny, a rolę woluminu śmierci można przypisać tworzonej przez

[21] *Strawa do namysłu. Z Peterem Greenawayem rozmawia Gavin Smith*, „Film Comment" 1990, nr 5–6, przedruk w: „Easy Rider" 1991, przeł. Marek Kosma Cieśliński, s. 15.

Peter Greenaway i jego stały operator Sacha Vierny eksperymentowali z poliwizją. *Pillow Book*

Prospera-Szekspira *Burzy*, ostatniego wszak dramatu w dorobku elżbietańskiego twórcy. Osiem organizmów poddanych obserwacji w *Zet i dwa zera* przez dwóch braci – Oswalda i Olivera, odpowiada tyluż fazom rozwoju organizmu wyróżnionym przez Darwina. Siedem części, na które podzielony jest *Brzuch architekta*, to siedem wieków budownictwa rzymskiego.

Jeszcze inny sposób uporządkowania wprowadza Greenaway poprzez konsekwentnie stosowaną formę plastyczną swoich filmów: są one zbiorem kadrów, z których każdy mógłby stanowić zamknięte dzieło malarskie – martwą naturę, pejzaż, portret, scenę zbiorową. Nawet gdy eksperymentuje z cyfrową obróbką obrazu i multiplikuje ekran, jak czyni choćby w *Pillow Book*, nie burzy to zasad kompozycji, nie załamuje równowagi poszczególnych ujęć. Dzieła Greenawaya bywają porównywane do obrazów Giuseppe Arcimboldo[22]. Podobnie jak kompozycje mediolańczyka, filmy brytyjskiego reżysera spełniają manierystyczną zasadę *capriccio* – dzieła niezwykłego, pomysłowego, zaskakującego odbiorcę i prowadzącego z nim intelektualną grę. To rebusy dla erudytów umiejących je odczytać. Wprawdzie intelektualnie bliska jest mu tradycja manieryzmu, ale w warstwie wizualnej autor *Dzieciątka z Macon* odwołuje się przede wszystkim do baroku, zwłaszcza do siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego. Ważne są dla niego techniki wprowadzone w tamtym okresie: specyficzne operowanie światłocieniem, złożone układy form i podporządkowanie koloru relacjom walorowym, a także nastrój i zmysłowość obrazów Rubensa, Rembrandta czy Vermeera.

Filmy Greenawaya są bowiem erudycyjne i trzeba dysponować ogromną wiedzą, by odszyfrować wszystkie kody, którymi się posługują. Realizują one

[22] Por. Wanda Sawicka, *Petera Greenawaya postmodernistyczna gra w kino na przykładzie filmu „Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek"*, w: *Film: symbol i tożsamość*, red. Jan Trzynadlowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992, s. 115.

w pełni reguły postmodernistycznego systemu sygnifikacji. Są dziełami nawet nie dwu-, ale wielokodowymi, łączą wyraźny i, bardziej niż się wydaje na pierwszy rzut oka, skomplikowany plan fabularny z wyszukaną, modernistyczną formą przekazu. Reżyser konstruuje światy manifestacyjnie sztuczne, zapełniając je całą galerią indywidualności – postaci dziwacznych, trawionych przez niezwykłe żądze. Wielopłaszczyznowość wprowadza również napięcie między tym, co rozumne, a tym, co sensualne, między uporządkowaniem a chaosem, pięknem i turpizmem, regułami i rozkładem. Pozwala także na odbiór tych filmów na różnych poziomach. Jeżeli jednak chcemy wyjść poza percepcję „fizjologiczną", musimy dysponować odpowiednimi kompetencjami. Wymagają one nie tylko znajomości tradycji X Muzy, ale także mitów, historii filozofii i dramatu, technik narracyjnych powieści, sztuk plastycznych.

O ile twórczość Greenawaya jest dość spójna i w całości można ją zaliczyć do jednej odnogi postmodernistycznego nurtu, to dorobek artystyczny Davida Lyncha, uznawanego powszechnie za sztandarowy przykład filmowca postmodernistycznego, jest dużo bardziej zróżnicowany. Jego debiut pełnometrażowy *Głowa do wycierania* (*Eraserhead*, 1978), podobnie jak filmy krótkometrażowe, to dzieło awangardowe: metaforyczna i psychodeliczna wizja, pozbawiona w zasadzie akcji, którą odczytywać można jako podświadomy zapis strachu przed ojcostwem[23]. Dwa kolejne filmy – *Człowiek-słoń* (*The Elephant Man*, 1980) i *Diuna* (*Dune*, 1984), podobnie jak *Prosta historia* (*The Straight Story*, 1999), to utwory bliskie realistycznemu systemowi sygnifikacji. Oczywiście w każdym z nich odnajdziemy elementy wykraczające poza styl zerowy – wtręty metatematyczne czy zafascynowanie brzydotą i turpizmem, jednak dzieła te pozostają w obrębie realistycznego kodu oznaczania.

Natomiast w *Blue Velvet* (1986), *Dzikości serca* (*Wild at Heart*, 1990), serialu telewizyjnym *Miasteczko Twin Peaks* (*Twin* Peaks, 1989 i 1991) oraz w jego kinowym prequelu *Twin Peaks – Ogniu krocz za mną* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) Lynch stworzył wzorcowe wręcz przykłady realizacji postmodernizmu (właściwego). Połączył w nich kryminalną zagadkę i sensacyjną fabułę z elementami redundantnymi wobec opowieści, ton serio z pastiszem, kicz z okrucieństwem, różne paradygmaty kina – otrzymując mieszankę, która w znaczący sposób przyczyniła się do upowszechnienia nowego systemu oznaczania.

Lynch nie poprzestał jednak na wykreowaniu nowego wzorca, lecz pokazał również, w jaki sposób można go przekroczyć. *Zagubiona autostrada, a* także

[23] Por.: Andrzej Pitrus, *Konieczność interpretacji*, „Kino" 1995, nr 3, s. 27.

Mulholland Drive, to przykłady postmodernizmu wysokiego. O ile Greenaway dochodzi do postmodernizmu, rozwijając pewne idee modernistyczne, to autor *Blue Velvet* odbywa drogę w przeciwnym kierunku. Jego ostatnie filmy są dowodem na to, że skrajne rozwinięcie myśli postmodernistycznej doprowadza do powstania dzieł na powrót zbliżających się do modernistycznego sposobu oznaczania, a nawet, jak *Inland Empire* (2006), wprost do niego przynależących.

W *Zagubionej autostradzie* Lynch stosuje, z większą intensywnością, podobne środki formalne jak te, które pojawiły się w *Dzikości serca* czy *Twin Peaks*. Tak jak we wcześniejszych dziełach używa różnych sposobów opowiadania. We fragmenty formalnie przezroczyste (te dominują) wplecione są różnego typu, nieumotywowane fabularnie, deformacje. Obraz faluje, jest nieostry lub prześwietlony, scenom niezwykle dynamicznym czy nagłym elipsom towarzyszą ujęcia bardzo statyczne i długie (nawet piętnastosekundowe) zaciemnienia. Ze względu na zastosowanie szeregu rozwiązań wizualnych jest to niewątpliwie dzieło interesujące, sugestywne, miejscami wręcz hipnotyczne, wyraźnie wykraczające poza ramy kina stylu zerowego; Lynch doprowadził tu paradygmat postmodernistyczny do punktu krytycznego. W witrażowej formie połączył elementy popularne i racjonalne (wszystkie fragmenty przezroczystej narracji, które bez trudu dałoby się włączyć w filmy określonych gatunków) z irracjonalizmem i hermetycznością kultury wysokiej.

W *Mulholland Drive* metoda ta została doprowadzona do perfekcji. Film ten przypomina dziwne puzzle, w których na każdym elemencie odnajdziemy zdjęcie, złożone zaś w całość przedstawiają obrazek abstrakcyjny, sugerujący jedynie pewien nastrój i klimat. Prawdopodobnie jest to historia młodej dziewczyny, Diane Selwyn, która przybywa do Los Angeles, by zrobić karierę aktorską. Grywa drugoplanowe role i wdaje się w romans z inną aktorką, której kariera

Rita i/lub Camila (Laura Harring). W świecie *Mulholland Drive* nic nie jest pewne

potoczyła się nieco szczęśliwiej – Camillą Rhodes. Diane, porzucona przez Camillę, wynajmuje płatnego mordercę, by ten pozbył się niewiernej kochanki. Sama zaś, dręczona wyrzutami sumienia, popełnia samobójstwo. Tyle tylko, że tak streszczona fabuła filmu niewiele o nim mówi, ponieważ ponad 111 minut utworu to oniryczna (przedśmiertna, pośmiertna, alternatywna?) wizja, w której większość osób dramatu nosi inne imiona, zaś historia w niej opowiedziana to wyidealizowane wyobrażenie losów Diane, w wersji „onirycznej" noszącej nazwisko Betty Elms, i Camilli, która po wypadku samochodowym traci pamięć i na cześć Rity Hayworth przyjmuje jej imię.

Postmodernizm popularny

Na przeciwnym biegunie mieściłby się postmodernizm popularny, korzystający głównie z odwołań do kultury masowej; w przypadku dzieła filmowego oznacza to najczęściej zamknięcie się w obrębie sztuki filmowej, przede wszystkim kina gatunków. Realizuje się on na dwa podstawowe sposoby. Pierwszy polega na wprowadzaniu do filmu elementów zdradzających jego fikcyjny charakter – przede wszystkim są to odniesienia intertekstualne i autotematyczne. Drugi jest wynikiem zbliżania się niektórych dzieł realistycznych do pastiszu, funkcjonującego najczęściej jako hiperbolizacja wzorca określonego gatunku. Zjawiska te są zazwyczaj komplementarne, choć istnieją dzieła, w których pojawia się tylko jedna z wymienionych cech. Postmodernizm popularny realizuje niektóre z wyróżników tego systemu sygnifikacji; często trudno odróżnić go od kodu realistycznego.

Cytaty i nawiązania do innych dzieł włączane są w obręb filmowego świata na dwa sposoby – jako immanentne elementy fabuły lub jako szczegóły nieistotne dla przebiegu akcji, które dostrzeże jedynie kompetentny widz. W filmie *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom,* 1984) Stevena Spielberga znajdujemy przykłady ilustrujące oba tryby włączania intertekstualności. W jednej ze scen przed uciekającym Jonesem wyrasta nagle olbrzymi Hindus z wielkim mieczem w dłoni. W odpowiedzi na groźne miny i przecinające ze świstem powietrze wymachy bronią, główny bohater sięga do kabury, szukając w niej rewolweru. Niestety, gdzieś go zgubił i zamiast się bronić, zmuszony jest do ucieczki. Sytuacja jest humorystyczna, ale widzowie, którzy uważnie oglądali *Poszukiwaczy zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, Steven Spielberg), otrzymują podwójny powód do śmiechu – scena z Hindusem jest bowiem powtórzeniem identycznej sytuacji z pierwszej części przygód

Indiana Jones (Harrison Ford) w *Poszukiwaczach zaginionej Arki*

dzielnego archeologa, kiedy znajduje on pistolet i zabija wywijającego szablą Araba jednym strzałem. Scena ta jest więc jednocześnie częścią składową fabuły i nawiązaniem intertekstualnym, może być więc odbierana zarówno jako element przynależący do realistycznego, jak i do postmodernistycznego systemu oznaczania.

Przywołanie dzieł reprezentujących Kino Nowej Przygody nie jest przypadkowe, w sporej części sytuują się one bowiem na pograniczu dwóch systemów oznaczania i oparte są na, postmodernistycznym ze swej natury, dualizmie. „Charakterystyczną cechą Kina Nowej Przygody – twierdzi Jerzy Szyłak – jest […] intensyfikacja wrażeń, jakich dostarcza seans filmowy, poprzez przyspieszanie tempa akcji lub nasycenie jej efektownymi zdarzeniami”[24]. Ma to sprawić, by widz bez reszty „zanurzył się” w filmową rzeczywistość. Z drugiej zaś „wszystko zostaje ujęte w baśniową sztuczną ramę, bez jakiejkolwiek pretensji do wyrażania obiektywnej rzeczywistości. Jeżeli odnajdziemy w tych filmach odniesienia do niej, są to aluzje, ironiczne wtręty pozwalające na zdystansowanie się od teraźniejszości. Oglądający wiedzą, że świat przedstawiony jest wykreowaną przez artystę fikcją”[25]. To pozornie nie dające się pogodzić rozwarstwienie jest wynikiem całkowitego zakorzenienia filmów omawianego kierunku w konwencjach kina gatunków. Są one nieustannie przywoływane, mają służyć za usprawiedliwienie wszelkiego typu nieprawdopodobnych sytuacji i zdarzeń. Jednocześnie zaś to nagromadzenie wyróżników kina awanturniczo-przygodowego, ich wyolbrzymienie i spotęgowanie powoduje, iż filmy Kina Nowej Przygody nabierają charakteru pastiszu, określonego przez Henryka Markiewicza mianem gatunku, w którym „występuje [...] przejaskrawienie i za-

[24] Jerzy Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, w: *Kino Nowej Przygody*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 11.

[25] Janusz Wróblewski, *Wyjście z dystansu*, „Kino” 1990, nr 1, s. 14.

gęszczenie charakterystycznych cech wzorca"[26]. Rozszerzając tę definicję o kontekst, jaki nadały jej refleksje związane z postmodernizmem, należałoby stwierdzić, że pastiszowość Kina Nowej Przygody, a przynajmniej jego najciekawszych realizacji, takich jak *Gwiezdne wojny* czy *Poszukiwacze zaginionej arki*, nie jest jedynie, jak określa to Fredric Jameson, wyrazem wyczerpania się pewnych form i niemożliwością wprowadzenia innowacji stylistycznych[27]. Jest to raczej forma wytwarzania napięć, wprowadzania dialogu między opozycyjnymi wartościami. W dziełach tego nurtu faktycznie występuje ciągłe „pulsowanie formy, przechodzenie z opowieści wprost do narracji zdystansowanej"[28]. Nie jest łatwo wyznaczyć jasną i wyraźną granicę, na której kończy się przedstawienie realistyczne, a zaczyna postmodernistyczny pastisz.

Najbardziej trywialnym sposobem wykorzystania nawiązań intertekstualnych jest parodia, która w kinematografii pojawiała się niemal od początków jej istnienia. Jak pisał David Kiremidjan:

> Sztuka naśladuje życie; przejawy sztuki stają się nośnikami pewnych rodzajów działań lub doznań człowieka. W tym sensie parodia nie jest właściwie dziełem sztuki, nie naśladuje bowiem działania w naturze, lecz inne dzieło sztuki. [...] Parodia [...] nie jest zwierciadłem natury, lecz innego dzieła sztuki i w tym znaczeniu jest odbiciem charakteru samej sztuki[29].

Parodysty nie obchodzi więc obiektywna rzeczywistość; on, tak jak twórcy postmodernistyczni, kontestuje i ośmiesza reguły rządzące sztuką. Nie jest jednak prawdą, iż każda parodia jest dziełem postmodernistycznym. Nad fikcyjnym charakterem świata przedstawionego mogą bowiem dominować inne wyróżniki któregoś z kodów sygnifikacji. Jednak niewątpliwie w ostatnich dekadach XX wieku doszło do rozpowszechnienia się tego typu widowisk filmowych. Dobrym przykładem jest twórczość Mela Brooksa czy twórców reżyserskiego trio często określanego skrótem ZAZ (David i Jerry Zuckerowie, Jim Abrahams), którzy są odpowiedzialni za takie filmy jak: *Czy leci z nami pilot?* (*Airplane!*, 1980, Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker), *Ściśle tajne* (*Top Secret!*, 1984, David Zucker, Jerry Zucker), *Naga broń* (*The Naked Gun: From the*

[26] Henryk Markiewicz, *Parodia i inne gatunki literackie*, w: idem, *Nowe przekroje i zbliżenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 117.

[27] Por. Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia*…, op. cit., s. 197.

[28] Janusz Wróblewski, *Wyjście z dystansu*…, op. cit., s. 14.

[29] David Kiremidjan, *Estetyka parodii*, przeł. Urszula Mierzyńska, Alicja Haczyńska, „Archiwum Tłumaczeń z Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich KUL" 1982, z. 5, s. 65.

Leslie Nielsen jako porucznik Frank Drebin w filmie *Naga broń* ratował nawet brytyjską królową

Files of Police Squad!, 1988, David Zucker) i jej dwie dalsze części czy filmy z serii *Straszny film* (*Scary Movie*), które w dość wulgarny sposób traktują zarówno gatunkowe konwencje, jak i poszczególne tytuły filmowe, popularne, więc z łatwością odszyfrowywane przez widzów.

W obrębie tego typu postmodernizmu mieściłyby się również niektóre filmy Luca Bessona czy Roberta Rodrígueza, którzy – zanurzeni w kinie gatunkowym – przekraczają jego schematy, traktując je z daleko idącą dezynwolturą.

Postmodernizm właściwy

Postmodernizm, który określiłem przymiotnikiem „właściwy", w przeciwieństwie do postmodernizmu popularnego, nie obraca się jedynie w obszarze kina gatunków. Korzysta z pewnych matryc i schematów, ale wpisuje je w nowy paradygmat. Jeżeli w wysokiej i masowej wersji tego systemu sygnifikacji jego wyznaczniki funkcjonowały jakby na marginesie zasadniczych celów stawianych sobie przez to kino, to postmodernizm właściwy stara się realizować je w całości i w sposób konsekwentny. Jego realizacje bywają rozmaite: intelektualne, utrzymane w nieco teatralnej manierze filmy Hala Hartleya, melodramatyczne i ocierające się o kicz utwory Pedro Almodóvara, zanurzone w konwencji kina gangsterskiego, wojennego czy westernowego dzieła Quentina Taratnino czy ironiczne freski Wesa Andersona. Omówię to zjawisko na kilku reprezentatywnych przykładach, w których wyznaczniki filmowego postmodernizmu są najlepiej widoczne.

Pulp Fiction (1994) Quentina Tarantino to przykład dzieła sytuującego się na pograniczu postmodernizmu popularnego i właściwego. Z jednej strony tkwi ono bowiem, w sposób nie podlegający dyskusji, w obszarze kultury popularnej,

Mia Wallace (Uma Thurman) w Jack Rabbit Slim – postmodernistycznym barze z *Pulp Fiction*

z drugiej – zawiła relacja fabuły i sjużetu oraz przesłanie, ukryte pod pozorami czystej zabawy, powodują, iż nie można rozpatrywać go w tych samych kategoriach, co *Indianę Jonesa*, choć do kręgu kultury popularnej ograniczają się jego zapożyczenia, schematy fabularne i ikonografia. Wynika to zapewne z faktu, iż Tarantino jest filmowym samoukiem i, jak sam przyznaje, najwięcej nauczył się podczas pracy w sklepie-wypożyczalni kaset wideo w Manhattan Beach. Pracował tam, z przerwami, od 1984 do 1990 roku – spędzając całe dnie na oglądaniu wszelkich możliwych filmów i nieustannych dyskusjach z grupą zapaleńców, tworzących personel wypożyczalni.

Dlatego elementami układanki, którą przedstawia reżyser, są fragmenty innych filmów i wytworów kultury popularnej. *Pulp Fiction* to współczesny centon, niemalże w całości ułożony z zapożyczeń i cytatów. Od postaci, poprzez klisze fabularne, aż po cytaty zaczerpnięte z konkretnych dzieł – wszystko jest „artystyczną kradzieżą", której reżyser nie ukrywa[30].

Formalna zabawa, zaproponowana przez Tarantino, zainspirowała innych twórców. Nowelowa i zawikłana struktura, którą posłużył się twórca *Jackie Brown* (1997) wykorzystana została w *Przekręcie* (*Snatch*, 2000) i w *Revolverze* (2005) Guya Ritchiego, jak również w *Amores Perros* (2000), *21 gramów* (*21 Grams*, 2003) i *Babel* (2006) Alejandro Gonzáleza Iñárritu czy w *Traffic* (2000) Stevena Soderbergha i *Syriana* (2005) Stephena Gaghana. Co prawda w filmach tych nielinearność fabuły służy zupełnie innym celom, jednak warto odnotować, iż coraz większa ilość dzieł filmowych próbuje łączyć mniej lub bardziej banalną treść z wyszukaną i skomplikowaną formą.

[30] Pogłębioną analizę *Pulp Fiction* przeprowadziłem w artykule: Arkadiusz Lewicki, *Pulp Fiction – postmodernistyczny majstersztyk*, „Studia Filmoznawcze" 2000, nr 21, ss. 83–101.

Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) śpiewa piosenkę *Blue Velvet*. W tle Angelo Badalamenti, odtąd stały kompozytor Lyncha

Jeżeli moralitet zawarty w *Pulp Fiction* ukryty jest dość głęboko pod zabawową i momentami kiczowatą formułą gangsterskiego widowiska, to dużo łatwiej można go dostrzec w *Blue Velvet* Davida Lyncha.

Ten film z 1986 roku jest doskonałym przykładem dzieła przynależącego do postmodernistycznego kodu sygnifikacji. Utwór ten łączy bowiem atrakcyjną, sensacyjną, choć dość płytką fabułę z głębokimi rozważaniami na temat ludzkiej psychiki, istoty dobra i zła. Na poziomie akcji mamy do czynienia z prostą historią. Już pierwsza sekwencja zdradza jednak, iż nie mamy do czynienia z seryjną produkcją sensacyjną. Widzimy błękitne niebo, białe płoty, kolorowe rabatki, dzieci idące do szkoły – sielski krajobraz sennej amerykańskiej mieściny, z pogodną piosenkę Bobby'ego Vintona w tle. Przed białym, schludnym domem starszy mężczyzna podlewa trawnik. Obok biega biały piesek, jakiś brzdąc nieporadnie stawia pierwsze kroki. Nagle w linię melodyczną zaczynają wkradać się niepokojące dźwięki, antycypujące jakieś straszne wydarzenie. I rzeczywiście, starszy pan niespodziewanie upada na ziemię, prawdopodobnie ma wylew. Nie jest to jednak koniec ujęcia – kamera robi najazd na głowę nieprzytomnego człowieka, a następnie kontynuuje swój ruch wśród trawy (w warstwie dźwiękowej dominuje już niepokojący, industrialny szum), aby w końcu zanurzyć się pod ziemię, gdzie toczą bój kotłujące się w niszczycielskim tumulcie owady, wyolbrzymione – przez zbliżenie – do gigantycznych rozmiarów.

Sekwencja ta jest swoistym *pars pro toto*, zawarty jest w niej bowiem jeden z najważniejszych problemów, jakie porusza w swoich filmach Lynch, opowiadający o szaleństwie i mrocznych stronach świata, ukrytych pod lukrowanym naskórkiem ładu i harmonii amerykańskiej prowincji. Jednocześnie zaś taki

prolog uświadamia widzowi, że nie obcuje ze zwykłym filmem gatunkowym. Fragment ten domaga się aktywnego odczytania, odnalezienia w nim sensów symbolicznych, wyjścia poza „naiwną" lekturę kina gatunków.

Takiej interpretacji domaga się także cały film. Liczne elementy redundantne wobec fabuły każą dostrzegać ukryty w nim moralitet. Mamy tu bowiem do czynienia z psychomachią – grę o duszę Jeffreya toczą Sandy i Frank Booth, anioł i wcielenie szatana. „Lynch jest przykładnie moralny, by nie powiedzieć katolicki, choć wyraża to w języku, który może go w oczach kaznodziei dyskredytować"[31] – konstatuje jeden z krytyków. Autor *Człowieka-słonia* posługuje się bowiem językiem brutalnym i dosadnym, by ukazać odwieczną walkę dobra ze złem. *Blue Velvet* jest więc przykładem obrazu, który jednocześnie tkwi we wzorcach kodu realistycznego – na poziomie opowiadanej historii, i w którym pojawiają się elementy modernistyczne – przesłanie wyrażające niezgodę na zastany porządek świata. Nie rezygnuje Lynch z problematyki etycznej, ale możemy u niego znaleźć inne wyznaczniki postmodernistycznego kodu sygnifikacji. Przezroczystość formalna łączy się tu z elementami zbędnymi z punktu widzenia narracji; nie możemy zatrzymać się na poziomie fabularnym, bo nie odczytamy zawartego w filmie przesłania. Ale nade wszystko to od widza zależy, czy jest w stanie w ogóle odczytać to, co ukryte jest poza akcją. Czy uzna chwilami wręcz karykaturalną hiperbolizację postaci, nagromadzenie dziwaczności oraz oryginalne rozwiązania operatorskie i montażowe wyłącznie za manierystyczne chwyty stylistyczne, czy też dostrzeże ich nacechowanie semantyczne.

Jeżeli w filmie Lyncha sztuczność świata przedstawionego realizuje się przede wszystkim przez nagromadzenie postaci i sytuacji odległych od codziennego doświadczenia, to w *Fargo* (1995) braci Coen znajdujemy zabieg zupełnie odmienny. Autorzy kpią z formuły filmu kryminalnego, starając się w sposób możliwie najdokładniejszy zbliżyć opowieść do życia. Zderzenie konwencji kina gatunków z nieprzewidywalnością i chaosem rzeczywistości sytuuje film w obrębie postmodernistycznego kodu sygnifikacji.

W *Fargo* (podobnie jak w innych utworach Coenów) zderzają się dwa porządki. Jakkolwiek może to zabrzmieć paradoksalnie – konwencja realistyczna spotyka się tu z werystyczną (czy też w tym przypadku – pseudowerystyczną), z którą zetknęliśmy się w filmowym modernizmie. W *Fargo* znajdziemy wszystkie elementy kryminalnej intrygi. Jest zbrodnia, która nie stanowi co prawda zagadki dla widza, od początku w nią wtajemniczonego, ale *dramatis personae*

[31] Mateusz Werner, *Lynch i „Lynchomania"*, „Film na Świecie" 1991, nr 382, s. 8.

Carl Showalter (Steve Buscemi) w śnieżnym krajobrazie *Fargo*

muszą ją rozwikłać. Mamy przygotowania do przestępstwa, perfekcyjnie, jak się na początku wydaje, sporządzony plan, śledztwo prowadzone przez miejscowego szeryfa, odkrycie i pościg za przestępcami, którzy w finale ponoszą zasłużoną karę. Pozornie mamy więc do czynienia z filmem kryminalnym. Pozornie, bo w logiczną zagadkę, którą powinna stanowić fabuła opowieści o morderstwach, wplecione zostają elementy dla niej obce – zwłaszcza zwracają uwagę rażące brakiem prawdopodobieństwa zbiegi okoliczności, które bylibyśmy skorzy zaakceptować w życiu, ale nie przystają do konwencji opowieści detektywistycznej.

Przypadek jako siła sprawcza pojawia się zresztą w całej twórczości braci Coen. Już w ich fabularnym debiucie *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984) to ślepy los sprawił, że główny bohater – Ray, stał się zabójcą. *Arizona Junior* (*Raising Arizona*, 1987) jest filmem przywołującym tradycję komedii slapstickowej – nieoczekiwane zwroty akcji są więc wpisane w formułę tego gatunku. Nawet w utworach jawnie pastiszowych, takich jak *Ścieżka strachu* (*Miller's Crossing*, 1990) i *Hudsucker Proxy* (*The Hudsucker Proxy*, 1994), bazujących na wyolbrzymieniu cech filmu gangsterskiego i *screwball comedy*, znajdziemy w fabule ważne szczegóły świadczące o dominującej roli fatum. W filmie z 1990 roku wojnę między rywalizującymi gangami wywołuje zabójstwo detektywa, mającego śledzić dziewczynę przywódcy mafii irlandzkiej. Boss zszokowany jest nie tylko faktem zabicia jednego z jego ludzi, ale przede wszystkim tym, iż mordercy zbezcześcili zwłoki, pozbawiając je tupeciku. Widz jednak wie, że zabójstwa nie dokonali Włosi, zaś peruka padła łupem bawiącego się w pobliżu kilkuletniego łobuziaka. Nieprawdopodobne wydarzenia odnajdujemy również w *Bartonie Finku* (1994). Niesamowite jest nawet nie to, że spokojny komiwojażer mieszkający w pokoju obok tytułowego bohatera okazuje się seryjnym

mordercą. Bardziej nieprawdopodobna jest scena kończąca film, w której scenarzysta, po szczęśliwej ucieczce z feralnego hotelu, udaje się na plażę i tam spotyka dziewczynę z reklamy, o której marzył przez długie miesiące pobytu w obskurnym pokoju, ozdobionym jedynie plakatem z jej podobizną. W *Big Lebowski* (1998) cała fabuła oparta jest na *qui pro quo* polegającym na pomyleniu milionera i anarchizującego lekkoducha, noszących to samo nazwisko. Równie zaskakujący jest finał obrazu z roku 2000 *Bracie, gdzie jesteś* (*O Brother, Where Art Thou?*), w którym głównych bohaterów ze śmiertelnej opresji ratuje potop.

Przypadkowość ludzkich losów jest więc motywem stale obecnym w twórczości Coenów, ale najwyraźniej jej oddziaływanie ukazane jest właśnie w *Fargo.* Spotęgowane zostało to dodatkowo poprzez wybór niezwykłej jak na film kryminalny scenerii oraz równie nietuzinkowe postaci głównych bohaterów. Akcja nie rozgrywa się w labiryntowej przestrzeni wielkiego miasta, ani nawet w częstym w amerykańskich obrazach krajobrazie pustynnym. Dominuje biel śniegu – tło dla utworu stanowi amerykańska prowincja gdzieś na pograniczu Północnej Dakoty i Minnesoty, w czasie srogiej zimy. Takie umiejscowienie akcji wprowadza wiele elementów komicznych. Lundegaard, który powinien być głównym szwarccharakterem tej opowieści, to potulny prostaczek – nie tylko dlatego, że gdy wynajmuje ludzi do „brudnej roboty" melduje się w hotelu pod własnym nazwiskiem (w ostatniej chwili zamazuje je i zmienia na Anderson), ale z powodu stroju, który nosi przez większą część filmu. Mężczyzna w puchowej kurtce i nausznikach wygląda śmiesznie i bezbronnie, a nie jak ktoś planujący przestępstwo.

Równie niezwykła jest postać szeryfa, a raczej pani szeryf (Frances McDormand). Nie jest ona błyskotliwą i seksowną policjantką. To dojrzała kobieta w zaawansowanej ciąży, prowadząca stateczny żywot i traktująca pracę zawodową jako dodatek do udanego życia osobistego. Najlepiej obrazuje to scena kończąca film. Po pełnym niespodziewanych i makabrycznych wydarzeń dniu Marge wraca do domu i tam nie wspomina nawet mężowi o tym, czego była świadkiem. Dla niej świata nie zmienią nawet najokropniejsze zbrodnie, bowiem oczekuje narodzin dziecka, które mają nastąpić za dwa miesiące.

Film braci Coen łączy więc elementy utrzymane w tonacji serio (śmierć jest traktowana z dużo większą powagą niż na przykład w filmach Tarantino) z fragmentami – przynajmniej w pierwszej chwili – zabawnymi. Dzieło to funkcjonuje na przecięciu wielu kodów: formalna przezroczystość łączy się z ujęciami nieumotywowanymi fabularnie – wiele tu planów panoramicznych

połączonych z patetyczną muzyką, pozbawionych jednak znaczenia semantycznego i będących jedynie popisem formalnym.

Najlepszym podsumowaniem tego fragmentu znów wydaje się konstatacja Jerzego Szyłaka, który pisze: „*Fargo* jest grą z widzem – grą na wskroś nowoczesną, postmodernistyczną z ducha, wyrosłą ze świadomości, że «nie można już mówić w sposób niewinny»”[32]. W zależności od tego, czego widz oczekuje od tego filmu, może on być zarówno historią kryminalną, jak i obyczajową, co implikuje zupełnie różny odbiór i inne przesłanie w dziele zawarte.

Pulp Fiction, *Blue Velvet* i *Fargo* to obrazy w pewien sposób do siebie podobne. Odwołują się do reguł gatunkowych i jednocześnie je przekraczają. Dopuszczają lekturę naiwną, a zarazem domagają się widza kompetentnego, nie poszukującego w kinie jedynie rozrywki. Nie sposób o nich powiedzieć, że są filmami nudnymi – akcja jest pełna napięcia, fabuła wartka. Ale, by w pełni je odczytać, trzeba odkryć ich drugie dno, spojrzeć na nie jak na dzieła postmodernistyczne.

Inne przejawy filmowego postmodernizmu

Postmodernizm filmowy może być zatem rozumiany na wiele sposobów. Wydaje się jednak, że dla zdefiniowania modelu postmodernistycznego najważniejszy jest sztuczny status świata przedstawionego. Twórcy postmodernistyczni nie ukrywają elementu kreacyjnego obecnego w ich dziełach lub tworzą światy, mające taki status w ramach diegezy. *Truman Show* (*The Truman Show*, 1998) Petera Weira, pokazujący „totalny” program telewizyjny, w którym główny bohater egzystuje od chwili swoich narodzin, *Dzieciątko z Macon* (1993) Greenawaya, w którym cała (choć stuprocentowej pewności co do tego widz mieć nie może) opowieść okazuje się teatralnym przedstawieniem, *Matrix* (1999) i jego dwie dalsze części (2003, 2003) Wachowskich, bezpośrednio inspirowany teorią symulakrów Jeana Baudrillarda, *eXistenZ* (1999) Davida Cronenberga, w którym rzeczywistość okazuje się grą komputerową to najlepsze przykłady filmów, w których obserwujemy świat z założenia nieprawdziwy, a jednak tym bardziej wciągający.

Rozbijaniu iluzji realności świata przedstawionego mogą również służyć pojawiające się w fabule elementy autotematyzmu. Choć wątek „filmu w filmie”

[32] Jerzy Szyłak, *Kino i coś więcej. Szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Rabid, Kraków 2001, s. 86.

Trinity (Carrie-Anne Moss) i Neo (Keanu Reeves) logują się do Matriksa

pojawiał się w kinematografii od samego niemal początku, żeby przypomnieć *Sherlocka Juniora* (1924) Bustera Keatona, i wykorzystywane były chętnie przez twórców modernistycznych, choćby przez Federico Felliniego, Andrzeja Wajdę czy François Truffauta, to jednak w ostatnich dekadach pojawiły się dzieła, w których autotematyzm był wykorzystany jako element postmodernistycznej gry z widzem. *Świadek mimo woli* (*Body Double*, 1984) Briana De Palmy, *Przejrzeć Harry'ego* (*Deconstructing Harry*, 1997) Woody'ego Allena, *Krzyk* (*Scream*, 1996) Wesa Cravena, *Kochanica Francuza* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981) Karela Reisza czy *Flirt* (1995) Hala Hartleya wykorzystują wątki autotematyczne w bardzo różny sposób, jednak we wszystkich tych dziełach wpisane są one w nowy paradygmat i służą burzeniu „fikcji prawdziwości" dzieła filmowego.

Również oparcie fabuły na formule gry jest jedną z technik, która często wykorzystywana jest jako element postmodernej strategii. Oczywiście logika gry przyjmować może bardzo różnorodne formy: od życia wprost zamienionego w zaaranżowaną rzeczywistość, jak to ma miejsce w *Grze* (*The Game*, 1997) Davida Finchera czy w *Kiedy rozum śpi* (1992) Marcina Ziębińskiego, przez wielokrotnie pojawiającą się we współczesnych thrillerach grę prowadzoną przez genialnego złoczyńcę ze stróżami prawa – tu również można by przywołać filmy Finchera, takie jak *Siedem* (*Se7en*, 1995) czy *Zodiak* (*Zodiac*, 2007), po erotyczne zabawy, które pojawiają się w *Niebezpiecznych związkach* (*Dangerous Liaisons*) nakręconych (choć widoczne to jest również w innych adaptacjach tej powieści) w roku 1988 przez Stephena Frearsa czy w rozgrywających się w podobnych okresach filmach *Kiedy rozum śpi*, *Szuler* (1991) Adka Drabińskiego czy w *Śmieszności* (*Ridicule*, 1996) Patrice'a Leconte'a. Jednak erotyczne rozgrywki

obecne są nie tylko w filmach kostiumowych, ale także w rozgrywających się współcześnie. *Nagi instynkt* (*Basic Instinct*, 1992) Paula Verhoevena, *Gorzkie gody* (*Bitter Moon*, 1992) Romana Polańskiego, *Seks, kłamstwa i kasety wideo* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989) Stevena Soderbergha czy *Dziewięć i pół tygodnia* (*Nine 1/2 Weeks*, 1986) Adriana Lyne'a to nie tylko postmodernistyczne zabawy związane z erotyką, ale również, z perspektywy czasu chyba coraz istotniejsze, spojrzenie na obyczajowość i uczuciowość czasów „płynnej nowoczesności".

Formuła, którą można by nazwać „podwójną lekturą", wskazuje, że iluzja prawdziwości bywa również rozbijana przez konstrukcję samej fabuły. Filmy, w których przewrotne zakończenie podważa realność świata przedstawionego także wpisują się w postmodernistyczny paradygmat, w którym właśnie pytania ontologiczne mają istotne znaczenie. Tego typu chwyty możemy znaleźć już w *Gabinecie doktora Caligari* (1919) Roberta Wiene, w którym opowieść ramowa każe nam zwątpić w prawdziwość całej historii. Jednak podobne rozwiązania fabularne w dużo większym natężeniu znajdziemy w filmach współczesnych, takich jak *Podejrzani* (*The Usual Suspects*, 1995) Bryana Singera, *Szósty zmysł* (*The Sixth Sense*, 1999) M. Nighta Shyamalana, *Podziemny krąg* (*Fight Club*, 1999) Davida Finchera czy *Otwórz oczy* (*Abre los ojos*, 1997) Alejandro Amenábara. Ostatnie sceny tych filmów nie tylko nas zaskakują, ale podważają wręcz status i istnienie niektórych postaci pojawiających się na ekranie, a także ontologiczną jedność przedstawionej rzeczywistości.

Sztuczność światów przedstawionych można również konstruować za pomocą estetyki nadmiaru i kiczu. Poetykę tę można odnaleźć już w filmach kampowych z lat 70., takich jak dzieła Johna Watersa czy Jima Shermana, albo w filmach francuskiego neobaroku opisanych w tym tomie przez Tadeusza Lubelskiego, ale jej najlepszymi przykładami w kinie końca XX wieku są filmy Baza Luhrmanna i Pedro Almodóvara. Australijski reżyser w takich dziełach jak *Romeo i Julia* (*Romeo + Juliet*, 1996) czy *Moulin Rouge!* (2001) tworzy widowiska krzykliwe, oparte na ciągłym ruchu kamery, agresywnym montażu, soczystych barwach, pomieszaniu porządków estetycznych, które jednocześnie wzruszają i oddziałują na emocje, a świadomość, z jaką Luhrmann stosuje formułę widowiska *bigger than life*, zdaje się niwelować efekt tandetności. Podobnie postępuje twórca filmu *Wszystko o mojej matce* (*Todo sobre mi madre*, 1999). Almodóvar konstruuje fabuły oparte na telenowelowych kliszach fabularnych, dodając do nich seksualne perwersje, kolorystyczną „pastelozę" i ckliwą muzykę, a jednak, dzięki pełnej kontroli nad przyjętą formą, udaje mu się stworzyć dzieła wybitne.

Leonardo DiCaprio i Claire Danes jako współcześni Romeo i Julia w filmie Baza Luhrmanna

Formuły filmowego postmodernizmu bywają rozmaite. Sam prąd, czy może raczej, jak starałem się wykazać – system sygnifikacji, trudno zamknąć w jednoznacznych ramach. Z jednej strony może być rozumiany jako zbiór pewnych technik podporządkowanych nadrzędnej strategii, z drugiej zaś wielu teoretyków jako postmodernistyczne określa filmy pokazujące jakieś istotne tendencje w rozwoju społeczeństwa ponowoczesnego czy różne post-wizje rozwoju. Ale może właśnie w tej niedookreśloności tkwi jego największa siła. Toteż w XXI wieku wciąż oddziałuje na twórczość nie tylko reżyserów przywołanych powyżej, ale również na twórców młodych, których dzieła mieszczą się w postmodernistycznym systemie sygnifikacji.

CHRONOLOGIA

- **1870**: pierwsze użycie terminu „postmodernizm" przez angielskiego malarza – Johna Watkinsa Chapmana
- **1917**: pojęcie pojawia się w książce Rudolfa Pannwitza – *Die Krisis der europäischen Kultur*
- **1934**: Federico de Onís nazywa postmodernizmem jeden z okresów w literaturze hiszpańskiej w książce *Antología de la poesía española e hispanoamericana*
- **1942**: Dudley Fitts potwierdza ustalenia de Onísa w tomie *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*
- **1947**: Arnold Toynbee w *A Study of History* postmodernistycznym nazywa jeden z okresów w historii współczesnego Zachodu
- **1949**: Joseph Hudnut publikuje artykuł *The post-modern house*
- **1959**: Irving Howe w swoim artykule zatytułowanym *Społeczeństwo masowe a proza postmodernistyczna* po raz pierwszy używa określenia postmodernizm dla oznaczenia nowych trendów w amerykańskiej powieści

1967: John Barth publikuje szkic *Literatura wyczerpania*
1969: esej Leslie Fiedlera zamieszczony w grudniowym wydaniu „Playboya": *Cross the border – Close the Gap*
1972: zburzenie osiedla Pruittg-Igoe w Saint Louis, symboliczny kres architektonicznego modernizmu
1975: Charles Jencks publikuje *The Language of Post-Modern Architecture*
1977: premiery *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa i *Bliskich spotkań trzeciego stopnia* Stevena Spielberga – początek „Kina Nowej Przygody"; *Głowa do wycierania* – pełnometrażowy debiut Davida Lyncha
1977–1978: Piazza d'Italia, Charlesa Moore'a w Nowym Orleanie, przykład architektonicznego pop-postmodernizmu
1979: Jean-François Lyotard publikuje *La Condition postmoderne*
1980: *Pepi, Luci, Bom i inne dziewczyny z dzielnicy*, pełnometrażowy debiut Pedro Almodóvara
1982: *Kontrakt rysownika* – debiut fabularny Petera Greenawaya
1983: pojawia się pojęcie „transawangardy międzynarodowej", obejmujące takie nurty europejskie jak Neue Wilde, Figuration Libre, a także amerykańską Nową Falę – w sztukach plastycznych transawangarda uważana jest za poprzedniczkę postmodernizmu
1984: Nowa Galeria Państwowa w Stuttgarcie, zaprojektowana przez Jamesa Stirlinga, przykład postmodernizmu wysokiego w architekturze; debiut Ethana i Joela Coenów – *Śmiertelnie proste*
1990: *Dzikość serca* Davida Lyncha nagrodzona Złotą Palmą w Cannes; premiera pierwszej serii serialu *Twin Peaks*
1991: *Barton Fink* braci Coen nagrodzony Złotą Palmą w Cannes
1992: *Wściekłe psy* – debiut Quentina Tarantino
1994: *Pulp Fiction* Quentina Tarantino nagrodzone Złotą Palmą w Cannes
2000: *Wszystko o mojej matce* Pedro Almodóvara nagrodzone Oscarem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

Propozycje lektur

Znaczna część powyższego rozdziału oparta jest na konstatacjach zawartych w książce mojego autorstwa *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym* (Wrocław 2007). Czytelnik odnajdzie tam zarówno rozwinięcie analiz poszczególnych filmów, jak i szczegółowe omówienie koncepcji postmodernizmu jako systemu sygnifikacji.
Z polskojęzycznych książek poświęconych temu zagadnieniu warto wymienić prace Tadeusza Miczki *Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym* (Katowice 1992) i Andrzeja Zalewskiego *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym* (Warszawa 1998). Ciekawy zbiór artykułów dotyczący postmodernizmu zawiera 401 numer „Kina na Świecie" (2000). Czytelnikom, którzy chcieliby poznać kluczowe teksty dotyczące

postmodernizmu w innych dziedzinach sztuki i nauki, można polecić zbiory *Nowa proza amerykańska* (Warszawa 1983), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (Kraków 1998) czy książki Grzegorza Dziamskiego.
Niezwykle bogata jest anglojęzyczna literatura dotycząca filmowego postmodernizmu. Należy wymienić takie pozycje jak: *Postmodernism in the Cinema* (New York, Oksford 1998) pod red. Cristiny Degli-Esposti, *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* (Lanham, 2002) Carla Boggsa i Thomasa Pollarda, czy *Postmodern Hollywood: What's New in Film and why it Makes Us Feel So Strange* (Westport, 2007) M. Keitha Bookera.
Nie sposób nawet pokusić się o wyliczenie książek poświęconych poszczególnym twórcom, których filmy zaliczane są w poczet filmowego postmodernizmu. Większość z nich doczekała się przynajmniej kilku monografii. Z książek poświęconych Davidowi Lynchowi najciekawsze wydają się pozycje autorstwa Todda McGowana (New York 2007) oraz Marthy P. Nochimson (Austin 2012). Z tomów poświęconych Quentinowi Tarantino spora część ma charakter publicystyczny, ale reżyser doczekał się także swojego tomu w serii *Popular Culture and Philosophy*, Richarda Greene'a i K. Silema Mohammada (Chicago-La Salle 2010). Utwory Petera Greenawaya były przedmiotem analizy w książce pod red. Ewy Mazierskiej (Warszawa 1992) oraz Pauli Willoquet-Maricondi i Mary Alemany-Galway (Plymouth 2008), wpisujących jego twórczość w interesujący nas kontekst kina postmodernistycznego. Również bracia Coenowie doczekali się kilku opracowań swojej twórczości, spośród których wymienię monografie R. Bartona Palmera (Chicago 2004) i Erica Rowella (Lanham 2007). Andrzej Pitrus i Alicja Helman (Kraków 2007) byli redaktorami tomu poświęconego Halowi Hartleyowi, a z amerykańskich pozycji dotyczących tego reżysera najciekawszy wydaje się tom pod red. Stevena Rybina (New York 2017). Monografie twórczości Luca Bessona napisali Susan Hayward (Manchester 1998), a na gruncie polskim Aleksandra Drzał-Sierocka (Warszawa 2012). Sylwetki poszczególnych reżyserów kojarzonych z postmodernizmem zostały także opisane w takich tomach zbiorowych jak *Kino amerykańskie. Twórcy* (Kraków 2006) pod red. Elżbiety Durys i Konrada Klejsy, *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność* (Kraków 2010) pod red. Łukasza Plesnara i Rafała Syski, czy w książce Andrzeja Pitrusa *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków* (Kraków 2010).

III

REAGANOMATOGRAFIA. KINO AMERYKAŃSKIE LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Rafał Syska

Rozdział poświęcony amerykańskiemu kinu lat osiemdziesiątych może być kompletny jedynie wtedy, gdy powiążemy go z innymi częściami książki. Stanowi bowiem uzupełnienie, zapowiedź lub rozwinięcie tematów podejmowanych przez innych autorów. Zasygnalizuję więc, jakich wątków nie podjąłem.

Częściowo pomijam analizy produkcyjne, odsyłając czytelnika do rozdziału Marcina Adamczaka, gdzie znajdzie opis zjawiska synergii, fenomen filmowego blockbustera i analizę takich praktyk ekonomicznych jak: merchandising, utowarowienie filmu i product placement. Fundamentalne dla agresywnego neoliberalizmu epoki Ronalda Reagana stało się również rozciągnięcie na całe Hollywood działań dystrybucyjnych opartych na metodzie „nalotu dywanowego" oraz powiązanie go z promocyjną rolą box office'u i strategicznym porozumieniem wytwórni filmowych z National Research Group. Nie sposób nie wspomnieć też o dalszej degradacji śródmiejskich sal kinowych, o upadku kin samochodowych i raptownym rozwoju multipleksów, które nie tylko związały konsumpcję filmów z zakupami i innymi gałęziami rozrywki przypisanymi centrom handlowym, ale również poprawiły standard oglądania filmów, szykując przestrzeń pod rychłą rewolucję CGI i cyfrowego dźwięku przestrzennego.

Marcin Adamczak konkluduje, że lata 80. powstrzymały negatywne konsekwencje Paramount Decree z końca lat 40., pozwoliły zbudować nowy system medialnych powiązań, quasi-trustowy system korporacyjnych zależności między praktykami produkcyjnymi a dystrybucyjnymi – w czym pomógł dalszy wzrost znaczenia kablowych stacji telewizyjnych i rewolucja VHS, a także inne

zjawiska, którymi tu się zajmę: transkontynentalne ekspansje dystrybucyjne, renesans gwiazdy filmowej jako narzędzia oddziaływania wizerunkowego, pojawienie się kreatywnych tandemów produkcyjnych i wypracowanie obowiązującego do dziś wzorca *high concept movie* (czyli jasnego zestawu kryteriów, na jakich powinien powstać użyteczny w świecie korporacyjnego Hollywoodu blockbuster). W latach 80. nastało „nowe kino – takie, jakie dziś znamy", anonsowane już w poprzedniej dekadzie, ale ostatecznie utrwalone w opisywanym właśnie dziesięcioleciu (i co najwyżej rozwinięte wraz z pojawieniem się CGI i cyfrowych form produkcji, postprodukcji i dystrybucji).

Sygnalizowany przez Adamczaka wątek instytucjonalizacji filmu niezależnego będzie rozwinięty przez Magdalenę Kempną-Pieniążek w rozdziale o latach 90. Analizę niektórych praktyk filmowego postmodernizmu uwzględnia Arkadiusz Lewicki. W rozdziale Andrzeja Pitrusa czytelnik znajdzie omówienie ówczesnego kina awangardowego wraz z nurtem kina eksploatacji. Wreszcie w rozdziale o kinie animowanym pojawią się analizy zjawisk, które zapowiadały rozkwit blockbusterowego kina realizowanego przez Disneya i Pixar.

Wspominam o tym już na wstępie, by dać odpór krytykom, postrzegającym Hollywood doby Reagana w kategoriach kryzysu artystycznego i słabości intelektualnej. Dziesięciolecie następujące po modernistycznych latach 70. to – zdaniem wielu – wyłącznie komercja, kino familijne dla nastolatków, kryzys filmowego autorstwa, a także oparty na patriotycznym uniesieniu rozwój wulgarnych form gatunkowych. Sąd to tylko częściowo prawdziwy, ponieważ różnorodność i nowatorstwo, z jakimi mamy do czynienia w dekadzie lat 80., każe postrzegać ówczesne kino jako najbardziej rewolucyjne od czasu przełomu dźwiękowego, ostatecznie zamykające fazę klasyczną i modernistyczną w historii Hollywoodu i otwierające okres „kina nowożytnego" we wszystkich możliwych wymiarach.

W niniejszym rozdziale wyróżniłem ich pięć, a opis poszczególnych zjawisk zwykle będę wieńczyć jednym szerzej opisanym przypadkiem (typowym dla anglosaskiej analizy *case study*). Zacznę od uzupełnień rozdziału Adamczaka, by między innymi zająć się rewolucją VHS jako największą w historii kina zmianą od czasu wprowadzenia dźwięku. Podejmę także wątek tandemów kreatywnych i zdefiniuję standard *high concept movie*, przybliżę ewolucję systemu wewnętrznej cenzury, a za *case study* obiorę kompanię produkcyjną Stevena Spielberga.

Drugą część rozdziału poświęcę zjawiskom oddziałującym na pejzaż ideologiczny dekady. Reaganomatografię – jak zwykło się określać znaczną część

ówcześnie powstającego kina – opiszę przez najistotniejsze dla Hollywoodu kryteria światopoglądowej kontrrewolucji, promocję konserwatywnych ideowo i neoliberalnych ekonomicznie wartości, a także reprezentujące te cechy nurty i gatunki. Za przykłady posłuży renesans kina fantastyczno-naukowego (w jego młodzieżowej i sensacyjnej odmianie), terapeutyczno-moralizatorska metaforyka powstających wówczas thrillerów erotycznych i nurt filmów wietnamskich, z *case study* – filmem *Kobra* / *Cobra*, 1986 George'a Pan Cosmatosa.

Kino tej dekady – czego są przykładem *Gry wojenne* (*WarGames*, 1983) Johna Badhama – zawieszone było między zimnowojennym napięciem podsycanym przez administrację Ronalda Reagana i krytyką liberalnych wartości a potrzebą buntu, inicjującą intrygę w filmach z bohaterem-indywidualistą. Jeśli kino kontestacji kojarzy się ze społeczną i obyczajową rewoltą (choć i tak opartą często na konserwatywnym systemie wartości), to lata 80. (temat trzeciej części rozdziału) postrzegane są przez pryzmat imponderabiliów tradycjonalistycznie nastawionego społeczeństwa. Aksjologia ówczesnej symboliki politycznej nie była jednak na tyle prosta, by wszystkie filmy opisywać wspólnym kodem ideowym, a liczne satyryczne komedie, horrory dla młodzieży, filmy o pokoleniu *yuppies*, Hughesowe *coming-of-age cinema*, pacyfistyczny nurt kina wietnamskiego drugiej połowy lat 80. czy nostalgiczne retro zaświadczały o niejednoznaczności na pozór oczywistej antynomii konserwatyzm–bunt (czego dowodem będzie seria filmów o Freddym Kruegerze).

Wbrew obiegowym opiniom lata 80. nie były wyłącznie czasem kryzysu wielkich filmowców (choć o emigracji wielu z nich, kryzysach twórczych i kłopotliwych kompromisach nie sposób nie wspomnieć). Tematem czwartego fragmentu rozdziału będzie zatem sytuacja filmowego autorstwa. Losy reżyserów skazywanych na zapomnienie (jak Robert Altman i Terrence Malick), ponoszą-

Gry wojenne Johna Badhama – krytyczny obraz wyścigu zbrojeń

cych klęskę za klęską (jak Francis Ford Coppola), realizujących coraz mniej wartościowe filmy (jak Arthur Penn i William Friedkin) trzeba połączyć z przypadkami filmowców przeżywających wówczas nieustanny rozkwit (Woody Allen, Martin Scorsese, Miloš Forman i Brian DePalma) oraz reżyserów oddziałujących na kino komercyjne z siłą tornada (Steven Spielberg, Robert Zemeckis i James Cameron). To również dekada ożywczych debiutów (Oliver Stone, Michael Mann, Jim Jarmusch, Steven Soderbergh) i choć każdy z tych filmowców wart jest szerszego opisania, osobne studium poświęcam jedynie Alanowi Parkerowi.

Najważniejszy jednak był wówczas gwiazdor – wracający do łask aktor, którego wynagrodzenie urosło w stopniu niebywałym, a którego emploi decydowało o charakterze filmów w o wiele większym stopniu niż tak lubiane przez filmoznawców iluzoryczne konwencje gatunkowe. Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Tom Cruise, komicy ze stajni Chavy'ego Chase'a, Dana Aykroyda czy Richarda Pryora – to postaci emblematyczne dla lat 80. Wybieram do opisu kilkoro z nich – Kathleen Turner, Glenn Close, Eddiego Murphy'ego i Mickeya Rourke, ponieważ akurat ich triumfy, wraz z bagażem kulturowych niuansów, stanowiły fenomen najbardziej oryginalny.

Być może zaproponowane przeze mnie ujęcie pozwoli scharakteryzować zarówno aspekty produkcyjno-dystrybucyjne i autorskie, perspektywę aktora, narzędzia typowe dla *audience studies*, jak i rozwój techniki oraz ideowo-socjologiczny wymiar fabuł. Przede wszystkim jednak pomoże docenić dekadę, która z roku na rok zyskuje w odbiorze jako nostalgiczny powrót do nastoletnich – także moich – czasów.

Corpo-Concept

Stephen Prince we wstępie do swej monumentalnej monografii kina amerykańskiego lat 80. zadał fundamentalne pytanie: „Gdzie jest kino?"[1]. Tym samym przesunął akcent z dominującego wcześniej dylematu strukturalistów, zawartego w pytaniu „co to jest kino?", na problematykę miejsca, w jakim film się uobecnia. Dziś aspekt ten kształtuje całą dziedzinę refleksji nad nową ontologią obrazu cyfrowego, ale już wtedy zapowiadał zmianę paradygmatu badawczego. Korporacyjne Hollywood i przemiany technologiczne produkcji, postprodukcji

[1] Stephen Prince, *A New Pot of Gold. Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980–1989*, Berkeley, Los Angeles, London 2002, s. XI.

i dystrybucji treści audiowizualnych doprowadziły do tak gwałtownego rozmycia się kina we wszechogarniającej kulturze multimedialnych doznań, że izolowany byt, jakim do niedawna był film, musiał utracić swą ontologiczną czystość. Pierwszą rewolucję w czasach „nowożytnego kina" przyniosły kasety VHS.

Ich początki zostały zanalizowane przeze mnie i Michała Lesiaka w poprzednim tomie, w opisie wojny formatów toczonej między JVC a Sony oraz sądowych batalii studiów filmowych. W latach 80. technologię wideo testowano już w lukratywnych praktykach biznesowych, a wytwórnie wypracowywały czytelny model dystrybucji (najpierw preferowano sprzedaż kaset, potem zdecydowano się na handel prawami do ich wypożyczania[2]). Pogodzono się też z myślą o nieodzownym piractwie[3], a szczególną wagę przywiązano do definicji pól eksploatacji, tak aby w przyszłości nie tracić praw do wykorzystywania filmu w jakiejkolwiek formie emisji. Odkryto więc w wideo-biznesie źródło ogromnych dochodów, ponieważ wiele filmów zarobiło więcej właśnie na kasetach niż w kinach lub podwoiło uzyskany wcześniej przychód. Liczby były imponu-

[2] W początkowym okresie studia proponowały zaporowe ceny kaset wideo (np. 80–90 dolarów za sztukę, co nawet dziś wydaje się kwotą ogromną). Dopiero z biegiem lat i zwiększaniem się liczby gospodarstw domowych posiadających magnetowid cena kasety spadała. Jednym z przełomów był *Top Gun*, który Paramount Pictures (po imponującej dystrybucji kinowej) wypuścił szerokim strumieniem na rynek wideo i przy koszcie kasety 26 dolarów i 95 centów w ciągu jednego tygodnia sprzedał aż dwa i pół miliona kopii, zarabiając 40 milionów dolarów (połowę tego, ile zarobił w kinach). Dopiero ten sukces skłonił wielu producentów do wprowadzenia na rynek wideo swych hitów (np. *E.T.* Spielberga). Kluczowym problemem były wypożyczalnie kaset wideo i opracowanie sposobu pozyskiwania od nich wpływu za każdorazowe wypożyczenie filmu. Studia podzieliły się na dwie grupy. Warner, 20th Century Fox i MGM preferowały – nieudany ostatecznie – system sprzedaży kasety z licencją ograniczoną w czasie; Paramount i Universal wolały do bazowej ceny kasety dodać kolejny koszt, który po poniesieniu go przez nabywcę umożliwiałby wypożyczanie kasety bez dodatkowych warunków; patrz: Stephen Prince, *A New Pot of Gold…*, op. cit, s. 107.

[3] Gdy na początku lat 80. studia filmowe nawiązały ścisłą więź z FBI, kalkulowały swe roczne straty na miliard dolarów, aktywizując w ten sposób służby federalne do walki z piractwem. Często więc zdarzały się masowe aresztowania, konfiskaty nielegalnych taśm (jeszcze w 1989 roku FBI w taki sposób zabezpieczyło 659 tysięcy kaset), a także procesy z wydawcami. Batalia była jednak przegrana, a decyzją Sądu Najwyższego z 1984 roku (po 8 latach kosztownych bojów) nagrywanie do użytku domowego nie zostało uznane za godzące w hollywoodzki biznes. Wyrok ten był kluczowy, bo celem studiów filmowych było wymuszenie na producentach taśm wideo, a zwłaszcza magnetowidów, uniemożliwienia kopiowania kaset (być może w celu ich dalszej dystrybucji). Nawiasem mówiąc, szczęściem przemysłu filmowego było zwycięstwo formatu VHS w walce z Betacamem, bo jakość materiału wideo była w tym wypadku na tyle niska, że już w latach 90. wideo zostało wyparte przez łatwiejsze do kontroli płyty DVD; por. m.in. Janet Wasko, *Hollywood in the Information Age*, University of Texas Press, Austin 1995.

jące: w 1980 roku wpływy z dystrybucji kaset wideo wynosiły 280 milionów dolarów, a w 1990 już ponad pięć miliardów; na początku dekady sprzedawano rocznie cztery miliony kaset (i niecały milion odtwarzaczy VHS), a pod jej koniec 200 milionów kaset i 75 milionów magnetowidów. 38 procent wszystkich przychodów z dystrybucji filmów pochodziło z rynku wideo (choć w wypadku wielkich wytwórni wartość ta była niższa z racji intratnego rozpowszechniania hitów w salach kinowych). W każdym razie zdecydowana większość małych wytwórni filmowych, specjalizujących się w kinie nisko i średniobudżetowym, tylko dzięki VHS-owi mogła tak raptownie rozwinąć swój biznes, a wielkie wytwórnie albo podwajały blockbusterowe zyski z dystrybucji – czego przykładem może być *Top Gun* (1986) Tony'ego Scotta i *Rambo* (*First Blood,* 1982) Teda Kotcheffa, albo – w wypadku finansowej klęski w regularnej dystrybucji kinowej – odbijały straty na rynku wideo (jak w przypadku *Lśnienia* / *The Shining*, 1980, Stanleya Kubricka czy *Rybki zwanej Wandą* / *A Fish Called Wanda*, 1988, Charlesa Chrichtona). Można wręcz mówić o osobnej serii filmów, które stały się hitami VHS i dopiero po latach, gdy w zremasteryzowanej wersji trafiły ponownie do kin, ujawniły ogrom doznań niedostępnych na telewizorze kineskopowym – wymieńmy tu: *Łowcę androidów* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta, *Rzecz* (*The Thing,* 1982) Johna Carpentera i *Diunę* (*Dune*, 1984) Davida Lyncha[4].

Fenomenalnie rozwijało się nie tylko kino mainstreamowe, ale także niezależne, ponieważ takie filmy jak *Inaczej niż w raju* (*Stranger than Paradise*, 1984, dystr. Goldwyn) Jima Jarmuscha, *Śmiertelnie proste* (*Blood Simple*, 1984, dystr. Circle Releasing) Joela i Ethana Coenów oraz pierwsze dzieła takich twórców, jak Wayne Wang, Joyce Chopra, Spike Lee, Abel Ferrara, Bob Balaban lub Gus Van Sant trafiły przede wszystkim do rozpowszechniania na kasetach wideo. Bywało, że kompanie dystrybucyjne, wzbogacone na sprzedaży pozyskanych za grosze praw licencyjnych, same zaczęły produkować filmy lub wprowadzać je do regularnej dystrybucji kinowej – emblematyczną drogę przeszła tu firma Miramax braci Weinsteinów.

W pejzażu amerykańskiego kina pojawiły się też wypożyczalnie kaset wideo – owe świątynie geeków, bezbrzeżne repozytoria obrazów i dźwięków, umożliwiające nastoletniemu pokoleniu fanów (popowej wersji kinofilów) układanie własnych kolekcji filmowych w dowolne kolaże motywów (co stanowiło

[4] Warto zauważyć, że wideo stało się także wsparciem dla realizatorów na planie zdjęciowym. Po raz pierwszy na taką skalę obok tradycyjnej kamery na taśmę optyczną zastosowano kamerę wideo. Filmowano nią kolejne ujęcia i przygotowywano wstępny montaż. Wkrótce kamera cyfrowa zastąpiła tę wideo, a potem całkowicie zniknęła taśma.

fundament intertekstualnego z zasady postmodernizmu – estetycznego i kulturowego kodu epoki). VHS zadał też ostatni cios kinom samochodowym (dziś traktowanym bardziej jako hipsterskie ciekawostki), ponieważ kultura filmowa to nie tylko oglądanie, ale też spędzanie czasu – na randkach, spotkaniach z kumplami, przy pizzy zamawianej przez telefon i wieczornym naśmiewaniu się z horrorów. Ileż to filmów opowiadało o śmierci kina (z melancholijną ikonografią zamykanych na cztery spusty sal kinowych), ale też ile powstało dzieł, które ukazały zupełnie nową szansę rozwoju dla wideo-kina (np. *Straceni chłopcy* / *The Lost Boys*, 1987, Joela Schumachera).

Jak pojawienie się dźwięku, tak też wkroczenie na scenę VHS-u zmieniło charakter powstających w Hollywood filmów. Oprócz rozwoju niezależnych wytwórni, odrodziło się też kino klasy B: niskobudżetowe horrory, filmy science fiction i komedie młodzieżowe, ponieważ wiele dzieł nie trafiło na ekrany kin, a niskie koszty dystrybucji wideo szły w parze ze znaczącym poszerzeniem się rynku zbytu. Oczywiście rozkwitł też film pornograficzny, którego rudymentarna funkcja seksualnego pobudzania odbiorcy bardziej pasowała do domowej recepcji niż do masturbacji praktykowanej w latach 70. w salach kinowych. *Hard core* utracił wówczas pozycję ulokowanej na marginesie, ale powiązanej z tradycyjnymi praktykami produkcyjnymi i dystrybucyjnymi formy audiowizualnej wypowiedzi, stając się niskobudżetowym, realizowanym masowo produktem, ale w swej VHS-owej fazie wpłynął na przemiany obyczajowe i seksualne dużej części nie tylko amerykańskiego społeczeństwa (dopiero pornografia internetowa stała się jeszcze bardziej rewolucyjną zmianą). W latach 80. dzięki wideo urosły kalifornijskie potęgi VCA Pictures, Homegrown Video czy Caballero Home Video, a przemysł miał nie tylko własne gwiazdy (jak legendarna w tej dekadzie Tracy Lords, a w kinie gejowskim Jeff Stryker),

Seks, kłamstwa i kasety wideo Stevena Soderbergha – „film zero" w historii amerykańskiego kina niezależnego

ale też własne nagrody z corocznie przyznawanymi statuetkami magazynu AVN („Adult Video News").

Kaseta wideo stała się więc fetyszem epoki – źródłem lęków (*Weekend Ostermana* / *The Osterman Weekend,* 1983, Sama Peckinpaha), motorem relacji międzyludzkich (*Seks, kłamstwa i kasety wideo* / *sex, lies, and videotape,* 1989, Stevena Soderbergha), MacGuffinem inicjującym intrygę fabularną: *Video Violence* (1987) Gary L. Cohena, przede wszystkim zaś narzędziem wolności i niezależności od wielkich dysponentów treści. W tym właśnie postrzegam największą rolę VHS-u: widz już nie musiał fatygować się do kina, by obejrzeć ulubiony film ani czekać na jego emisję na kanale telewizji kablowej lub wypatrywać powtórnego wprowadzenia hitu do dystrybucji (tak MGM czyniło raz na kilka lat z *Przeminęło z wiatrem* / *Gone with the Wind*, 1939, Victora Fleminga – podbijając szczyty *box office'u*). Odtąd widz sam tworzył osobiste kolekcje, projekcje dostosowywał do indywidualnego rytmu dnia (i nocy), kompilował programy, montował istniejące treści i z łatwością tworzył własne. Proliferacja kina (nie jako miejsca, lecz medium) szła w parze z demokratyzacją dostępu do audiowizualnych treści, a właśnie dostęp stał się fundamentalnym fetyszem kolejnych, choć w kontekście VHS-u już wtórnych, rewolucji przeniesionych kolejno przez DVD, divixy, Internet, torrenty. Hollywood raz na zawsze utraciło narzędzie kontroli nad filmem i jego widzem, lecz zarazem dostrzegło w pojawieniu się kaset wideo źródło dodatkowego przychodu. Zaakceptowało więc zmiany, uwzględniło ryzyko i straty, i w pojawieniu się VHS-u przestało upatrywać wyłącznie niebezpieczeństw. „Gdzie jest zatem kino?" – kino odtąd jest wszędzie.

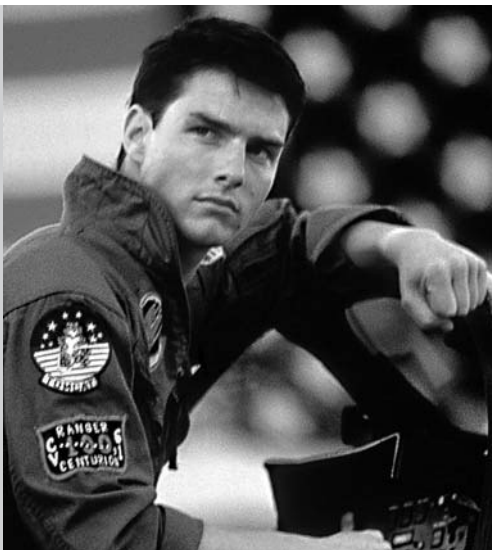
Jednym z wyzwań dla przemysłu kinematograficznego stała się w tym kontekście przyszłość sal kinowych, które po dekadach degradacji standardu projekcji zostały zmuszone do konkurencji z domowym odtwarzaczem wideo. W wielu miastach podjęto więc działania rewitalizacyjne (jak we wzorcowym osiemnastosalowym Cinepleksie w Universal City w Los Angeles). Na obrzeżach metropolii masowo wznoszono multipleksy, by ostatecznie powiązać seans z zestawem innych konsumpcyjnych praktyk. Wielkie ekrany i obligatoryjnie montowane w salach kinowych systemy dźwięku przestrzennego w standardzie Dolby Stereo dostarczały przeżyć, na jakie w prywatnych domach nie można było liczyć, a raptowna poprawa jakości oglądania filmów spowodowała, że mimo pojawienia się kaset wideo liczba widzów kinowych zaczęła wzrastać (w 1980 roku sprzedano miliard i 20 milionów biletów, w 1989 już miliard i 260 milionów, przy czym, wraz ze wzrostem średniej ceny biletu z 2,69 dolarów do

3,99, przychody z dystrybucji kinowej wzrosły z 2,8 miliarda dolarów do pięciu miliardów[5]).

Postępowi technologicznemu sprzyjał też precyzyjnie dobrany repertuar. Hollywoodzcy producenci nastawiali się na kosztowne, pełne efektów specjalnych filmy. Realizowali je jeszcze tradycyjną, analogową techniką, ale z rozmachem pirotechnicznych parad, kaskaderskich popisów i akustycznych doznań. Natychmiast zareagowała Amerykańska Akademia Filmowa, która *Poszukiwaczom zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) Stevena Spielberga przyznała jeszcze specjalnego Oscara za efekty dźwiękowe, ale od kolejnego sezonu statuetka za montaż efektów akustycznych już regulaminowo trafiała do twórców blockbusterowego kina, za przykład niech posłużą tu filmy takie jak: *ET* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982) Stevena Spielberga, *Pierwszy krok w kosmos* (*The Right Stuff*, 1983) Philipa Kaufmana, *Powrót do przyszłości* (*Back to the Future,* 1985) Roberta Zemeckisa, *Obcy – decydujące starcie* (*Aliens,* 1986) Jamesa Camerona, *RoboCop* (1987) Paula Verhoevena, *Kto wrobił królika Rogera?* (*Who Framed Roger Rabbit,* 1988) Zemeckisa, *Indiana Jones. Ostatnia krucjata* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) Spielberga. Efekty dźwiękowe nie musiały już imitować realnej akustyki, ale tworzyły własną ontologię, zapowiadając rewolucję kolejnych dekad.

Narratolodzy w tej generalnej zmianie widzą jeden z powodów zastąpienia kina spójności fabularnej (dominującego w dobie filmu klasycznego i w mniejszym stopniu – modernistycznego) kinem immersyjnego spektaklu. W tym pierwszym wypadku więź widza ze światem przedstawionym wynikała ze stale podtrzymywanego wrażenia realności i rozbudowy narzędzi konstytuujących proces identyfikacji widza z bohaterem (lub sympatyzowania z jego wartościami i działaniami). Tymczasem w latach 80. coraz silniej dominowało kino immersyjnego widowiska. Zasadzało się ono na antynomii dystansu (wynikłego z ujawnienia obecności aparatu kinematograficznego, które z narcystycznym zachwytem demonstrowało swoje inscenizacyjne możliwości) i pełnej absorpcji widza w świecie przedstawionym (stanowiącej konsekwencję zastosowania narzędzi wizualnych, montażowych i akustycznych, które prowadziły do wrażenia bycia w samym środku zdarzeń). To właśnie wtedy kino oparte na napięciu wynikłym z psychoemocjonalnych walorów intrygi i intelektualnych zdolności protagonisty zastąpił multisensoryczny przekaz postfabularnego kina ekscesu. I choć proces ten w pełni dostrzegamy dzisiaj, to – przyglądając się takim dzie-

[5] Stephen Prince, *A New Pot...*, op. cit., s. 2.



Top Gun Tony'ego Scotta – idealnie skrojony *high concept movie*

łom jak: *Top Gun*, *Szklana pułapka* (*Die Hard*, 1988) Johna McTiernana, *RoboCop*, *Predator-drapieżca* (*Predator*, 1987) Johna McTiernana lub *Błękitny grom* (*Blue Thunder*, 1984) Johna Badhama – nie mamy wątpliwości, że „nowe kino atrakcji" właśnie w latach 80. wykształcało swój kod opowiadania.

Jego zapowiedzią było tak zwane kino „nowej przygody", mające olśnić widowiskowymi konfrontacjami bohaterów, efektami specjalnymi i audiowizualną dynamiką doznań. Do tego doszedł wideoklipowy standard opowiadania, promowany wtedy przez stację telewizyjną MTV. To on przyczynił się do powstania charakterystycznych sekwencji montażowych, które koncentrowały się na pojedynkach toczonych we wszystkich możliwych miejscach i konfiguracjach osobowych. Intryga stawała się wtórna, coraz bardziej niewiarygodna i pretekstowa – liczył się konflikt oparty na sile fizycznej, dialog złożony z błyskotliwych ripost i nowy schemat budowy napięcia, w którym zamiast punktu kulminacyjnego ważne stało się proporcjonalnie rozłożone natężenie zdarzeń w stałej amplitudzie audiowizualnych wyładowań – co stanowi dziś standardowy model blockbusterowej dramaturgii.

Za jej ojców uznaje się dwóch producentów: Dona Simpsona i Jerry'ego Bruckheimera, panów V&V (Verbal & Visual), autorów takich hitów jak: *Flashdance* (1984) Adriana Lyne'a, *Gliniarz z Beverly Hills* (*Beverly Hills Cop*, 1984) Martina Bresta, *Top Gun* czy *Gliniarz z Beverly Hills 2* (*Beverly Hills Cop II*, 1987) Tony'ego Scotta. Współtworzona przez nich idea *high concept movie* okazała się najbardziej odpowiednią dla swoich czasów. Nie tylko dlatego, że dobrze zdefiniowała gusta odbiorców, idąc w parze z technologiczną, gatunkową i fabu-

larną specyfiką epoki, ale też dlatego, że była perfekcyjną odpowiedzią korporacyjnego Hollywoodu na neoliberalną ekonomię Ronalda Reagana. *High concept movie* zakładał potrzebę tak lapidarnie i syntetycznie ujętego tematu filmu, by można go było zawrzeć w kilkudziesięciu słowach streszczenia, klarownie wyrażając przekaz, deklarując aksjologię i tworząc podstawę pod inscenizacyjny popis kinematograficznego przemysłu. Trudno zapomnieć w tym kontekście ironicznej odpowiedzi na tę ideę, jaką w autotematycznym *Graczu* (*The Player*, 1992) zawarł Robert Altman (u którego każdy scenarzysta, przyjęty na audiencję przez hollywoodzkiego producenta, musiał streszczenie filmu zawrzeć w 25 słowach i znaleźć w fabule miejsce na rolę Julii Roberts). *Gracz* to satyra starego modernisty, ale w dobie „kina, jakie znamy", *high concept movie* był podstawą (choć nie zawsze gwarantem) sukcesu. Nie liczyła się realność sytuacji, lecz intrygujący punkt wyjścia akcji, mający potencjał widowiskowych rozwinięć. Przepis był prosty: należało wymyślić coś, co nawet wydawało się absurdalne lub mało prawdopodobne, by potem, w procesie racjonalizacji zastanej sytuacji, zmusić (super)bohatera do rozwiązania narzuconego mu problemu (terrorystów, kosmitów, klęsk żywiołowych – bez znaczenia).

W ten sposób powstały wspomniane wyżej filmy: *RoboCop* (gdzie zabity podczas jednej z akcji policjant wraca do służby jako humanoidalny cyborg, walczący odtąd zarówno z zakłócającymi nową tożsamość wspomnieniami, jak i przestępcami korporacyjnymi chcącymi przejąć władzę za pomocą supernowoczesnych technologii), *Predator-drapieżca* (gdzie zrzucony do Puszczy Amazońskiej komandos toczy walkę z wyposażonym w śmiertelnie groźne zmysły przybyszem z kosmosu), *Szklana pułapka* (gdzie nowojorski policjant, próbując uratować rozpadające się małżeństwo, przypadkowo trafia w sam środek akcji terrorystycznej, samotnie rozprawiając się z napastnikami), *Top Gun* (gdzie ambitny młody pilot, skłonny do brawury, pokonuje w bitwie powietrznej sowieckie myśliwce), *Gliniarz z Beverly Hills* (gdzie wyszczekany czarnoskóry policjant z robotniczego Detroit prowadzi śledztwo w elitarnych środowiskach Los Angeles), oraz *Błękitny grom* (gdzie testowany przez uczciwego policjanta supernowoczesny helikopter wspiera bohatera w walce ze skorumpowanym oficerem amerykańskiej armii).

Listę można by ciągnąć długo. Film ma być odtąd samograjem, choć dla stworzenia takiego wrażenia należało zaprząc do pracy kreatywny team scenarzystów, script doctorów, speców od efektów specjalnych i lokowania produktów, montażystów i kaskaderów, operatorów i projektantów makiet (pamiętajmy, że jeszcze nie było fotorealistycznego CGI i wszystko należało zbudować na planie

zdjęciowym). *High concept movie* był idealnym produktem dla korporacji medialnych, kosztował majątek, ale zapewniał sowite zyski z różnych „okienek" dystrybucyjnych, sprzedaży gadżetów i biletów do parków tematycznych, z kooperacji z licznymi franczyzobiorcami, wydawcami książek, komiksów, gier wideo, płyt i kaset (bo od czasów V&V każdy film musiał być reklamowany przez precyzyjnie przygotowywany dla jego promocji dyskotekowy hit – jak *Take My Breath Away* z *Top Gun*, utwór Giorgio Morodera i Toma Whitlocka, nagrodzony Oscarem dla najlepszej piosenki).

Don Simpson i Jerry Bruckheimer to zatem dwaj mistrzowie hollywoodzkiej produkcji (pierwszy zmarł przedwcześnie na skutek przedawkowania narkotyków, Bruckheimer po dziś dzień należy do czołówki producentów). V&V nie byli jednak wyjątkami, bo w latach 80. pojawiło się jeszcze kilka fenomenalnych tandemów produkcyjnych, starających się zrewolucjonizować kino amerykańskie.

Największą sławę zyskali Andrew Vajna i Mario Kassar, czyli kompania Carolco. Obaj zdobyli szlify daleko od Hollywood: Vajna realizował filmy karate w Hongkongu, a Kassar działał na rodzimym rynku libańskim. Spotkali się w 1975 roku w Cannes, wkrótce stworzyli firmę, dla której wybrali nazwę przejętą ze zbankrutowanej wytwórni z Panamy, i zaczęli pracować dla innych studiów jako producenci wykonawczy. Był to charakterystyczny model biznesowy: wielkie studia przekazywały podwykonawcom różnego typu zadania, mitygując nie tylko odpowiedzialność, ale też rozmaite kłopoty (np. umowy ze związkami zawodowymi, logistykę planu zdjęciowego etc.). Na planie *Ucieczki do zwycięstwa* (*Escape to Victory*, 1981) Johna Hustona, filmu o więźniach hitlerowskiego oflagu przygotowujących się do meczu piłki nożnej z esesmanami (w obsadzie pojawił się Kazimierz Deyna), poznali Sylvestra Stallone. Wykupili dla niego z Warnera prawa do adaptacji powieści Davida Morrella *Pierwsza krew* (*First Blood*) i z pożyczek zaciągniętych w Europie i Libanie sklecili budżet legendarnego *Rambo*, jako reżysera zatrudniając Teda Kotcheffa. O filmie napiszę więcej w drugiej części rozdziału; tu warto przypomnieć rozmiar sukcesu Carolco. Film nie tylko zarobił (zwłaszcza w obrocie wideo) 125 milionów dolarów (przy budżecie 15 milionów), ale stał się najbardziej ikonicznym (może obok *E.T.*) dziełem kina lat 80.

Kolejne produkcje Vajny i Kassara realizowały zaproponowany w *Rambo* model opowieści: *Rambo II* (*Rambo: First Blood Part II*, 1985) George'a Pan Cosmatosa, gdzie tytułowy bohater wyjeżdża do Wietnamu, by wyciągnąć stamtąd przetrzymywanych od dziesięciu lat amerykańskich jeńców wojennych; *Harry*

Angel (*Angel Heart*, 1987) Alana Parkera, legendarny dreszczowiec o śledztwie zleconym prywatnemu detektywowi przez samego Lucyfera; *Książę ciemności* (*Prince of Darkness*, 1987) Johna Carpentera, horror o katolickim księdzu z Los Angeles, który w trakcie porządków w parafialnej piwnicy odkrywa tajemniczą ciecz będącą prasubstancją czystego zła; *Rambo III* (1988) Petera MacDonalda, gdzie bohater wyjeżdża na wojnę z sowieckimi okupantami Afganistanu; *Czerwona gorączka* (*Red Heat*, 1988) Waltera Hilla, odmienny geopolitycznie kryminał o współpracy amerykańskiego policjanta z radziecką milicją na ulicach Moskwy oraz *Johnny Przystojniak* (*Johnny Handsome*, 1989) Waltera Hilla, gdzie Mickey Rourke wcielił się w przestępcę o zniekształconej od urodzenia twarzy, który podejmuje się trudnego zlecenia za obietnicę operacji plastycznej.

Studio słynęło z wysokich gaż płaconych gwiazdom (co z jednej strony przyciągało je do niezbyt ambitnego kina, a z drugiej – stało się przyczyną rewolucyjnej zmiany w sposobie wynagradzania aktorów, największych beneficjentów przemian finansowych w hollywoodzkiej kinematografii). Siłą Carolco było też mistrzowskie rozpoznanie rynków międzynarodowych – jeśli amerykańskie studia musiały mierzyć się ze znaczącym wzrostem kosztów realizacji filmów, to przy stosunkowo mało dynamicznym wzroście dochodów z rynku wewnętrznego potrzebne było pozyskanie większych wpływów w Europie, na Dalekim Wschodzie i w krajach Ameryki Łacińskiej. Hongkońsko-libańskie doświadczenie Kassara i Vajny było w tym kontekście pomocne, a wypracowane narzędzia stały się wzorcowe dla wielu innych studiów filmowych w Ameryce.

Podobnie działał duet izraelskich producentów, Menahema Golana i Yorama Globusa, właścicieli Cannon Group. Obaj – podobnie jak twórcy Carolco – do amerykańskiego kina przybyli z zagranicy i znajomość obcych rynków także w ich wypadku stała się przepustką do finansowych sukcesów. Nazywani mistrzami przedsprzedaży, handlowali prawami do filmów jeszcze niepowstałych i w ten sposób uzupełniali budżet rozwijanych projektów. Najczęściej należały do nich niskobudżetowe, liche komedie erotyczne, popularne wówczas kino akcji i horrory. Z sukcesem kręcili serie filmów o nindży (*Wejście Nindży* [*Enter the Ninja*, 1983] w reżyserii samego Golama z aktorskim udziałem Franco Nero i Sho Kosugiego), blisko związani byli z Rogerem Cormanem, a potem – podobnie jak Vajna i Kassar – za sowite honoraria filmowe pozyskiwali gwiazdy. Charles Bronson wystąpił u nich w kontynuacji swego przeboju *Życzenie śmierci 2* (*Death Wish 2*, 1982) Michaela Winnera, Chuck Norris pojawił się w legendarnym *Zaginionym w akcji* (*Missing in Action*, 1984), a potem w *Inwazji na USA* (*Invasion U.S.A.*, 1985) – oba Josepha Zito i *Oddziale Delta* (*The Delta Force*,

1986) Golana (ten drugi film przywoływał izraelskie korzenie producentów, bo opowiadał o odbiciu pasażerów samolotu porwanego przez libańskich terrorystów), zaś Sylvester Stallone stał się gwiazdą w emblematycznej dla epoki Reagana *Kobrze*.

Wspominam nazwisko prezydenta Stanów Zjednoczonych nieprzypadkowo, bo Cannon Group najczęściej było kojarzone z prawicowym, agresywnym i pełnym przemocy kinem akcji, skierowanym do prorepublikańskiej publiczności. Stygmat ten nie przeszkodził w finansowym wspieraniu ambitnego kina i nieoczekiwanie dla wszystkich Cannon stał się po 1985 roku jednym z najciekawszych podmiotów produkujących lub dystrybuujących filmy Johna Cassavetesa, Roberta Altmana, Jean-Luca Godarda, a zwłaszcza Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego.

Ten ostatni właśnie pod skrzydłami Golama i Globusa nakręcił swe najwybitniejsze amerykańskie filmy. Współpraca zaczęła się od płatonowowskich z ducha *Kochanków Marii* (*Maria's Lovers*, 1984), z Johnem Savage'em w roli weterana, który mimo wsparcia żony (Nastassja Kinski) nie zdołał odnaleźć się w powojennej rzeczywistości. Potem według scenariusza Akiry Kurosawy powstał thriller *Uciekający pociąg* (*Runaway Train*, 1985), z kreacjami Jona Voighta (Złoty Glob) i Erica Robertsa, w którym dwóch zbiegów z więzienia porywa na Alasce pociąg i przemierza amerykańskie tajgi i lodowe pustynie – co w wypadku Konczałowskiego ewokowało pamięć radzieckiej *Syberiady* (*Sibiriada*, 1979). W pamięci widzów pozostał też dramat *Cisi ludzie* (*Shy People*, 1987), ulokowana na bagniskach Luizjany opowieść o toksycznych relacjach między wziętą nowojorską dziennikarką (Jill Clayburgh), jej uzależnioną od kokainy córką (Martha Plimpton) i twardą, choć udręczoną przez patriarchalny system matką trójki synów (nagrodzona na festiwalu w Cannes Barbara Hershey). Potem już dla innych producentów Konczałowski nakręcił film akcji *Tango i Cash* (*Tango and Cash*, 1989) z Sylvestrem Stallone i Kurtem Russellem oraz kryminalny komediodramat z Whoopie Goldberg i Jamesem Belushim *Homer i Eddie* (*Homer and Eddie*, 1989), ale status wybitnego filmowca Ameryki wypracował właśnie u Golama i Globusa.

Artystyczną swobodę i wsparcie zyskiwali u nich też inni filmowcy. W Cannon Group powstał ostatni autorski film Johna Cassavetesa *Strumienie miłości* (*Love Streams*, 1984, Złoty Niedźwiedź w Berlinie); tu znalazł pomoc błąkający się po przedmieściach Hollywoodu Robert Altman, reżyserując adaptację sztuki Sama Shepparda *Oszalały z miłości* (*Fool for Love*, 1985); tu Franco Zeffirelli znalazł fundusze na adaptację opery Giuseppe Verdiego *Otello* (1986); wreszcie

tutaj Godfrey Reggio zrealizował kontynuację *Koyaanisqatsi* (1982) zatytułowaną *Powaqqatsi* (1988), a Jean-Luc Godard *Króla Leara* (*King Lear*, 1987). W rachunku ekonomicznym nie przeszkadzały niepowodzenia finansowe tych filmów, ponieważ Cannon Group pieniądze zarabiało gdzie indziej: na komiksowych peplum (*Herkulesie* / *Hercules*, 1983 Luigiego Cozzi), na horrorach (*Siła witalna* / *Lifeforce*, 1985 Tobe'a Hoopera), na heroicznym fantasy (*Barbarzyńcy* / *The Barbarians*, 1987 Ruggera Deodato), na przygodowych naśladowcach serii o Indianie Jonesie (*Kopalnie króla Salomona* / *King Solomon's Mines*, 1985 J. Lee Thompsona) czy wreszcie na cyberpunkowych filmach karate (*Cyborg*, 1989) Alberta Pyuna, z udziałem ostatniej gwiazdy studia – Jean-Claude'em Van Damme). Na konto wytwórni wpływały także pieniądze pozyskiwane z dystrybucji wielu europejskich filmów – może nie ze słabo przyjętych *Piratów* (*Pirates*, 1986) Romana Polańskiego, ale na pewno z *Ataku* (*De aanslag*, 1987) Fonsa Rademakersa, zdobywcy Oscara dla najlepszego filmu obcojęzycznego.

Sławę zyskali też luźno związani z Warner Bros producenci Jon Peters i Peter Guber. Pod ich skrzydłami Steven Spielberg nakręcił swój pierwszy „nierozrywkowy" film *Kolor purpury* (*The Color Purple*, 1985), a uatrakcyjnione dla masowego widza adaptacje zaangażowanej prozy lub filmy podejmujące ważne społecznie tematy stały się odtąd znakiem rozpoznawczym duetu. Efekty były różne; Petersa i Gubera atakowano za nadmierny sentymentalizm lub uproszczenia analizowanych zjawisk. Tak było w uroczych, ale demolujących satyryczny wydźwięk pierwowzoru Johna Updike'a *Czarownicach z Eastwick* (*The Witches of Eastwick*, 1987) George'a Millera (znanego dotychczas z serii o przygodach Mad Maxa), w których Jack Nicholson jako sam diabeł uwodził trzy znudzone prowincjonalnym życiem kobiety (lśniące tu: Cher, Michelle Pfeiffer i Susan Sarandon). Największe sukcesy producenci odnieśli pod koniec dekady,

Czarownice z Eastwick George'a Millera, czyli patent na przebój według powieści Johna Updike'a

gdy otrzymali Oscara dla najlepszego filmu roku za *Rain Mana* (1988) Barry'ego Levinsona, w którym Tom Cruise zagrał młodzieńca odkrywającego zdolności matematyczne u brata-autystyka (Oscar dla Dustina Hoffmana) i wpierw wykorzystał go do zarabiania pieniędzy w kasynach Las Vegas, a potem uczył się przy nim odpowiedzialności i opiekuńczości (film odegrał w dodatku niezwykle ważną rolę, uczulając społeczeństwo na niezrozumiały i pomijany wcześniej problem autyzmu). Kilka miesięcy po premierze *Rain Mana* obaj producenci rozbili *box office* ekspresjonistycznym w warstwie scenograficznej *Batmanem* (1989) Tima Burtona, kultową i zrealizowaną na poważnie adaptacją komiksów Boba Kane'a z Michaelem Keatonem w roli tytułowej i Jackiem Nicholsonem jako Jokerem.

Praca w duecie pozwalała dzielić się obowiązkami i umożliwiała wykorzystanie różnych kompetencji, a jeśli oparta była na zaufaniu i lojalności (fundamentalnych wartościach w każdym biznesie), dawała przewagę nad samotnikami. Wśród tych ostatnich tylko Saul Zaentz stanowił wyjątek, bo w latach 80. zaangażował się w pojedyncze, ale prestiżowe i artystycznie ambitne projekty. Najpierw otrzymał Oscara za *Amadeusza* (*Amadeus*, 1984) Miloša Formana – brawurową adaptację dramatu Petera Schaffera o fikcyjnym, ale uniwersalizującym temat sławy, zawiści i artystycznego koniunkturalizmu konflikcie Antonia Salieriego z Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem, a potem zebrał pochwały za dwa inne filmy: *Wybrzeże Moskitów* (*The Mosquito Coast*, 1988) Petera Weira i *Nieznośną lekkość bytu* (*The Unbearable Lightness of Being*, 1988) Philipa Kaufmana – niezbyt wierną, ale zaskakująco atrakcyjną dla masowego widza adaptację skandalizującej powieści Milana Kundery (z Danielem Day-Lewisem i Juliette Binoche).

Nie w pełni udała się za to wyprawa za Wielką Wodę Davidowi Puttnamowi, słynnemu producentowi z Wielkiej Brytanii, autorowi sukcesów Kena Russella i Hugh Hudsona oraz pierwszych filmów Alana Parkera i Ridleya Scotta. Puttnam najpierw wyprodukował dobrze przyjęte dzieła Rolanda Joffé: *Pola śmierci* (*The Killing Fields*, 1984) i *Misja* (*The Mission*, 1986), które stały się ważnym głosem w walce o prawa człowieka. Opowiadały o podobnych tragediach: pierwszy o ludobójstwie dokonanym przez Czerwonych Khmerów (widzianym z perspektywy dwóch dziennikarzy), drugi o masakrze Indian przeprowadzonej w siedemnastowiecznej misji hiszpańskich jezuitów przez portugalskich łowców niewolników. Oba filmy otrzymały Oscary za zdjęcia Chrisa Mengesa, a *Misja* dodatkowo zasłynęła muzyką Ennia Morricone i zapadającymi w pamięć kreacjami Jeremy'ego Ironsa i Roberta De Niro.

Puttnam wydawał się więc idealnym kandydatem na szefa produkcji Columbii Pictures, ale niespodziewanie, po objęciu sterów, prowadził studio od jednej klęski do drugiej. Plan miał ambitny. W mowie inauguracyjnej grzmiał: „Rolą filmu jest podnieść moralną i społeczną wrażliwość widza", w innym miejscu dodawał: „Medium ma zbyt silny wpływ na nasze życie i sposób postrzegania siebie, by pozostawić je izolowanej tyranii *box office'u*"[6]. Puttnam tak krytycznie odniósł się do blockbusterowego kina akcji, że zwolnił producenta odpowiedzialnego za dystrybucyjny sukces *Rambo II* (1985) – filmu promowanego przez TriStar Pictures, podmiot podporządkowany Columbii. Potem starał się przehandlować prawa licencyjne do *sequeli* takich dzieł jak *Pogromcy duchów* (*Ghostbuster*) i *Karate Kid*, a w zamian sfinansował kosztowne projekty, które okazały się dystrybucyjnymi katastrofami. Taki był *Ishtar* (1987), podpisany przez Elaine May, będący narcystycznym wybrykiem Warrena Beatty'ego, który razem z Dustinem Hoffmanem zagrał wędrujących po Maroku zwariowanych piosenkarzy uwikłanych w szpiegowskie intrygi. Ciekawsze były *Przygody barona Münchhausena* (*The Adventures of Baron Munchausen*, 1988), ale ten budżetowo nieokiełznany film Terry'ego Gilliama o sile wyobraźni i imaginacji został źle przyjęty przez krytykę i trafił na kasety VHS (gdzie ulotniły się jego plastyczne walory).

Polityka Puttnama doprowadziła Columbię do finansowych turbulencji, których finałem było wycofanie się Coca Coli i wejście do zarządu inwestorów z Sony (co uznawane jest za umowny początek przejmowania Hollywoodu przez korporacje z Dalekiego Wschodu). I nawet pojedyncze sukcesy producenta nie pozwoliły mu wyjechać z Ameryki z twarzą. Do nich warto zaliczyć *Małego Nikitę* (*Little Nikita*, 1988) Richarda Benjamina, w którym wschodząca gwiazda amerykańskiego kina, River Phoenix, zagrał nastolatka przymuszanego przez agenta FBI (Sidney Poitier) do donoszenia na podejrzewanych o współpracę z ZSRR rodziców. Na konto Puttnama należy też zapisać odważną dystrybucję dwóch nieamerykańskich filmów, które stały się oscarowymi triumfatorami: *Nadziei i chwały* (*Hope and Glory*, 1987) Johna Boormana oraz *Ostatniego cesarza* (*The Last Emperor*, 1989) Bernardo Bertolucciego.

Ze zmiennym szczęściem działał inny europejski klasyk, Dino De Laurentiis, który jeszcze w latach 70. odniósł triumf *King Kongiem*, potem zebrał przychylne opinie za *Ragtime* (1981) Miloša Formana, by po długim procesie reali-

[6] Charles Kipps, *Out of Focus: Power, Pride, and Prejudice: David Puttnam in Hollywood*, Morrow, New York 1989, ss. 190 i 200.

zacji ponieść spektakularną klęskę *Diuną* – hipnotyczną, ale wciąż przemontowywaną i w końcu skazaną na dystrybucję wideo adaptację słynnej powieści Franka Herberta. Laurentiis najlepiej czuł się w wielkobudżetowych filmach przygodowych, fantasy i science fiction – wymieńmy tu filmy takie jak: *Flash Gordon* (1980) Mike'a Hodgesa, seria *Conan Barbarzyńca* (*Conan the Barbarian*, 1982) Johna Milliusa i *Conan Niszczyciel* (*Conan the Destroyer*, 1984) Richarda Fleischera – oba ze wschodzącą gwiazdą Arnolda Schwarzeneggera, *Bunt na Bounty* (*Bounty*, 1984) Rogera Donaldsona z Anthonym Hopkinsem i Melem Gibsonem oraz wystawny fresk koprodukowany z Chińczykami *Tai-Pan* (1986) Daryla Duke'a – który w historii kina zapisał się dlatego, że przetarł szlak Jeremy'emu Thomasowi przed produkcją *Ostatniego cesarza*. Laurentiis niespodziewanie stał się też czołowym promotorem horrorów i thrillerów. Najpierw wykupił prawa do rozwijania serii: *Halloween*, *Amityville* i *Martwe zło* (*The Evil Dead*), a potem zrealizował tak ważne dla amerykańskiego kina grozy dreszczowce jak: *Martwa strefa* (*Dead Zone*, 1983) Davida Cronenberga, *Rok smoka* (*Year of the Dragon*, 1985) Michaela Cimino, *Blue Velvet* i *Łowca* (inny tytuł: *Czerwony smok* / *Manhunter*, 1986) Michaela Manna.

W omawianej dekadzie Laurentiis zbudował od podstaw wielkie studio w Wilmington w stanie Północna Karolina i koncepcję rodzinnej wytwórni DEG (De Laurentiis Entertainment Group), na której czele postawił córkę z małżeństwa z Silvaną Mangano – Raffaellę. Uwielbiał niekonwencjonalne działania reklamowe – taka była promocja filmu *Mania pieniędzy* (*Million Dollar Mystery*, 1987) Richarda Fleischera, w ramach której widz, który jako pierwszy wywnioskował z fabuły dzieła, gdzie ukryty jest realnie istniejący skarb, został nagrodzony tytułowym milionem dolarów. Niejedna osoba z tego powodu wielokrot-

Blue Velvet Davida Lyncha – niekonwencjonalny film niekonwencjonalnego producenta Dino de Laurentiisa

nie kupowała bilet do kina, a szef działu marketingu DEG z przekąsem stwierdził: „Inni mieli Stallone'a. My mieliśmy gwiazdę większą: chciwość"[7]. Czas brawurowych mogołów bezpowrotnie jednak się kończył i w następnej dekadzie korporacyjnego Hollywood miejsca dla Laurentiisa już nie będzie.

Wszystkich wymienionych wyżej producentów (z wyjątkiem Puttnama) charakteryzuje dystans do wielkich wytwórni filmowych. Od lat 40. XX wieku testowano bowiem ideę unitu producenckiego, który wypracowując własny styl zarządzania i wyboru tematów, łączył kolejne przedsięwzięcia w filmowe serie. Lata 80. okazały się w tym kontekście szczególnie twórcze, bo choć producenci tej miary co Bruckheimer czy Zaentz musieli utrzymywać bliskie więzi z jedną z patronackich wytwórni (odpowiednio Paramount i Orion), to filmy realizowali w dość swobodnych warunkach: odpowiadali za każdą fazę produkcji i dopiero na etapie rozpowszechniania przekazywali gotowy utwór do działań promocyjnych i dystrybucyjnych.

Dla wielkich wytwórni był to zatem okres gwałtownych zmian właścicielskich, powstawania multimedialnych korporacji i wypracowania nowych strategii dystrybucyjnych (wideo i telewizje kablowe). To z jednej strony czas fuzji, neoliberalnych form zarządzania firmą i blockbusterów, ale z drugiej – kolejny etap rozwijania współpracy z niezależnymi producentami i docierania do niszowej widowni ambitnego kina. W latach 80. taką rolę odgrywał Orion Pictures, studio założone przez Arthura B. Krima, Erica Pleskowa i Roberta S. Benjamina, byłych szefów United Artists, z którego odeszli jeszcze przed realizacją niesławnych *Wrót niebios* (*Heavens Gates*, 1980) Michaela Cimino. Orion był bardziej kompanią dystrybucyjną, wspierającą niezależnych producentów w promocji i rozpowszechnianiu filmów – jak Hemdale, gdzie powstały: *Elektroniczny morderca* (*Terminator*, 1984) Jamesa Camerona czy *Pluton* (*Platoon*, 1986) Olivera Stone'a. Orion angażował się zatem w projekty już gotowe, ale też – podpisując strategiczne porozumienia z poszczególnymi producentami – dawał im możliwość pozyskania kredytów bankowych i zapewniał kluczową dla powodzenia misji strategię sprzedaży. Dzięki temu była to nie tylko dekada blockbusterów, ale też dzieł artystycznych wspieranych właśnie przez Orion, takich jak: *Excalibur* (1981) Johna Boormana, *Amadeusz*, *Missisipi w ogniu* (*Mississippi Burning*, 1988) Alana Parkera, *Tańczący z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990) Kevina Costnera oraz wszystkie dzieła Woody'ego Allena z tego okresu. Dla równowagi Orion dystrybuował takie hity jak: *Rambo*, *F/X* (1987) Roberta

[7] Za: Stephen Prince, op. cit., s. 152.

Mandela i *RoboCop*. Żadna wytwórnia w latach 80. nie zbudowała zatem tak wartościowej marki, jak właśnie Orion. Niestety, w przyszłości dla takich wytwórni, specjalizujących się w średnio i wysokonakładowych filmach o artystycznych ambicjach, nie będzie już miejsca.

Także inne wytwórnie walczyły wówczas o ambitnego odbiorcę. Ciekawym przykładem jest inny symbol dekady – TriStar Pictures (znany z animowanego logo z galopującym pegazem). Wytwórnia ta powstała jako pierwszy, ale – jak się okaże – jeszcze niedoskonały model multimedialnej synergii. Victor Kaufman, jeden z szefów produkcji studia Columbia, przekonał zarząd macierzystej firmy, że najsensowniejszym sposobem walki z telewizjami kablowymi i wydawcami kaset wideo jest zaproszenie ich do partnerskiej współpracy. W 1983 roku ogłoszono więc powstanie wytwórni NOVA (tak pierwotnie nazywało się TriStar Pictures), której pakiet właścicielski należał w równym stopniu do Columbii, tradycyjnej stacji telewizyjnej CBS i kablowego HBO. Wyprodukowane przez studio filmy (średnio- i niskobudżetowe) miały być rozpowszechniane najpierw w kinach (przychód Columbii), potem równocześnie na kasetach wideo (przychód wszystkich podmiotów) i w telewizji kablowej (przychód HBO), a na końcu w stacji tradycyjnej (tu monopol uzyskiwał CBS). Układ wydawał się idealny i studio stało się jedną z dominujących marek ówczesnego kina hollywoodzkiego. Nie trwało to jednak zbyt długo: CBS jeszcze w połowie dekady wycofało się ze współpracy (zachowując prawa do emisji wideo i w ramówce telewizyjnej), HBO uczyniło to niedługo później, a przejęcie Columbii przez Sony ostatecznie zamknęło historię TriStar.

Do tego czasu studio zrealizowało m.in. takie filmy jak: *Urodzony sportowiec* (*The Natural*, 1984) Barry'ego Levinsona z Robertem Redfordem w roli utalentowanego baseballisty; piękny plastycznie (zdjęcia Néstora Almendrosa), nastrojowy dramat *Miejsca w sercu* (*Places in the Heart*, 1984) Roberta Bentona z nagrodzoną Oscarem Sally Field w roli samotnej wdowy, która z pomocą kilkorga innych rozbitków życiowych próbuje w czasie wielkiego kryzysu uratować przed bankructwem teksańską farmę; oparty na kultowej powieści Williama Whartona *Ptasiek* (*Birdy*, 1984) Alana Parkera; przyjęty cierpko, choć mierzący w blockbusterowy hit thriller futurystyczny *Ucieczka* (*Runaway*, 1984) Michaela Crichtona; urokliwe *Krótkie spięcie* (*Short Curcuit*, 1986) Johna Badhama, opowiadające – w przeciwieństwie do poprzednika – o sympatycznych robotach poznających blaski i cienie życia na wolności; fantazyjny musical z Davidem Bowiem *Labirynt* (*Labyrinth*, 1986) Jima Hensona; a także idealnie wpisujący się w nostalgię za latami 50. film Francisa Forda Coppoli *Peggy Sue wyszła za*

mąż (*Peggy Sue Got Married*, 1986) z nominowaną do Oscara Kathleen Turner. Pod koniec dekady TriStar podbił publiczność gwiazdorskim komediodramatem *Stalowe magnolie* (*Steel Magnolias*, 1989) Herberta Rossa, kryminałem Sidneya Lumeta *Rodzinny interes* (*Family Business*, 1989) oraz pełnym patosu freskiem *Chwała* (*Glory*, 1989) Edwarda Zwicka o czarnoskórych żołnierzach biorących udział w Wojnie Secesyjnej (Oscary dla Denzela Washingtona za rolę drugoplanową i dla Freddiego Francisa za najlepsze zdjęcia).

Tak jak Orion Pictures był firmą zbudowaną od podstaw i niemal samowystarczalną, a TriStar Pictures to od pewnej chwili jedynie ekspozytura Columbii, tak New Line Cinema i Miramax należały do grona rodzinnych firm produkcyjno-dystrybucyjnych, które szczęśliwym trafem zdołały zawojować całe Hollywood. Pierwsza z nich powstała jeszcze w latach 60., związana była ze środowiskiem nowojorskim i specjalizowała się w dystrybucji filmów nieamerykańskich (za *Przygotujcie chusteczki* / *Préparez vos mouchoirs*, 1978, Bertranda Bliera otrzymała Oscara w kategorii najlepszy film obcojęzyczny). W produkcję weszła z przytupem, zjednując krytykę mającymi kinofilską publikę dziełami Johna Watersa. W omawianej dekadzie szczególnym zainteresowaniem cieszył się jego *Polyester* (1981), satyryczna opowieść o serii katastrof spadających na głowę wzorcowej pani domu: mąż – reżyser filmów pornograficznych – ma romans z sekretarką, syn po wyjściu z więzienia okazuje się zwariowanym artystą, a córka zachodzi w ciążę i wyprowadza się do podejrzanie zachowujących się zakonnic. Waters należał do odchodzącego kręgu anarchizujących filmowców-kontestatorów, którzy nierzadko przekraczali granice dobrego smaku i strefę komfortu widza (*Polyester* był eksperymentem z zapachami, które widzowie mieli wywąchiwać ze specjalnej kartki odrywanej fragment po fragmencie w konkretnych scenach filmu). Reżyser znalazł w New Line bezpieczną przystań, u boku innych nonkonformistycznych twórców, np. Erica Mitchela, autora pokoleniowego manifestu *Underground U.S.A.* (1980).

Przełom w historii New Line Cinema nastąpił w 1985 roku, gdy sensacyjny sukces pierwszego z serii horrorów o Freddym Kruegerze – *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1985) Wesa Cravena – a potem ogromne dochody z kolejnych odcinków serii finansowo ustabilizowały firmę. *Koszmar z ulicy Wiązów* stał się symbolem dekady i jednym z hitów eksportowych amerykańskiego kina. Pozwolił też produkować kolejne średniobudżetowe dzieła studia, m.in. popularną w środowisku homoseksualistów farsę *Trylogia miłości* (*Torch Song Trilogy*, 1986) Paula Bogarta, słodko-gorzką adaptację sztuki Harveya Fiersteina, która jasnymi barwami i urokiem osobistym aktorów (w tym

Matthew Brodericka i Ann Bancroft) opowiedziała o gejach bez histerycznego lęku wywołanego przez epidemię AIDS. I choć dziś New Line Cinema kojarzy się z kinem blockbusterowym, bo to właśnie ten podmiot, wsparty funduszami Warner Bros., wyprodukował serię o *Władcy pierścieni* (*The Lord of the Rings*), to w latach 80. był jedną z najprężniej rozpychających się w kinie młodzieżowym i niezależnym kompanii produkcyjnych.

Miramax to z kolei legenda lat 90., symbol instytucjonalizującego się wówczas kina niezależnego i promotor Quentina Tarrantino. W dekadzie wcześniejszej ta prowadzona przez braci Harveya i Boba Weinsteinów kompania wyspecjalizowała się w dystrybucji filmów europejskich, eksperymentalnych i dokumentalnych – m.in. wprowadziła do kina kolektywny film *Aria* (1988), animowaną fantazję René Laloux *Gandahar* (1988) i legendarny dokument *Cienka niebieska linia* (*The Thin Blue Line*, 1988) Errola Morrisa, który rekonstruując pewne śledztwo, wykazał błędy w akcie oskarżenia i uratował przed egzekucją niewinnego człowieka. Weinsteinowie, podglądając działania promocyjne Simpsona i Bruckheimera, szybko doszli do wniosku, że nie ma sensu budować alternatywnego zestawu narzędzi wizerunkowo-promocyjnych dla kina niskobudżetowego; lepiej przenieść je niemal jeden do jednego na grunt kina autorskiego. Dla swej rewolucyjnej koncepcji szukali tylko odpowiedniego materiału. Znaleźli go w projekcie Stevena Soderbergha *Seks, kłamstwa i kasety wideo*, zbudowali mu silną markę dzięki festiwalowym nagrodom (film wygrał nie tylko Cannes, ale również Sundance) i zarzucili amerykańskie kina setkami kopii w systemie „nalotu dywanowego". Obraz zarobił 25 milionów dolarów, stał się pierwszym przygotowywanym na blockbusterowy odbiór filmem niskobudżetowym i tytułem „zero" w historii amerykańskiego kina niezależnego (więcej o tym fenomenie piszą Marcin Adamczak i Magdalena Kempna-Pieniążek). Był to dopiero pierwszy szczebel w karierze Weinsteinów – najlepsze lata Miramax miał jeszcze przed sobą.

Na koniec wędrówki po tylko pozornie drugim planie hollywoodzkich wytwórni warto zajrzeć do stacji telewizyjnej HBO – potentata na rynku amerykańskim (około 60% wszystkich amerykańskich abonentów), który w opisywanych czasach dynamicznie wkroczył w produkcję filmów. Hollywoodzkie wytwórnie, zjednoczone w dość dziurawym froncie walki z HBO, najpierw odmawiały sprzedaży licencji na najbardziej lukratywne hity, potem same założyły sieci telewizji kablowych, by ostatecznie uznać upokarzającą klęskę. Gdy w 1979 roku Fox odmówił sprzedania praw do filmu *Odskok* (*Breaking Away*, 1979) Petera Yatesa, HBO w ramach retorsji nie kupiło w kolejnym sezonie licencji na

żaden inny film studia. Dwa lata później Universal bezskutecznie próbował wstrzymać negatywne skutki porozumienia przedsprzedażowego dotyczącego filmu *Nad złotym stawem* (*On Golden Pond*, 1981) Marka Rydella – pięknego studium miłości dwojga starszych ludzi, z nagrodzonymi Oscarami Henrym Fondą i Katharine Hepburn. Zwykło się bowiem handlować prawami do emisji filmów jeszcze przed ich produkcją, zabezpieczając się przed ewentualną klęską finansową i łatając budżet każdego przedsięwzięcia. Korzyści takiej transakcji były oczywiste, ale niekiedy zdarzały się straty. Tak właśnie było w wypadku filmu Rydella, przehandlowanego za marną wobec ogromnych zysków kinowych kwotę trzech i pół miliona dolarów, które pewnie byłyby zwielokrotnione, gdyby porozumienie podpisywano już po premierze dzieła.

Nad złotym stawem – wzruszające kino o starości ze starymi gwiazdami: Katharine Hepburn i Henrym Fondą

Hollywood zareagował na wzrost znaczenia HBO nerwowo. Niektóre wytwórnie same decydowały się rozwijać sieć telewizji kablowych (Warner posiadał wpływy w trzeciej co do wielkości stacji – The Movie Channel). Inne zdecydowały się połączyć siły i stworzyć własny podmiot zarządzający kablówkami, co skończyło się bezprecedensową katastrofą, ponieważ działalność Premiere (założonego przez Paramount, Universal, Foxa i Columbię, przy wsparciu potentata – także na rynku satelitów – Getty Oil) została uznana za potencjalnie monopolistyczną i jeszcze przed inauguracją (planowaną na 1 stycznia 1980 roku) porzuconą przez swych twórców. Podobnie inne przedsięwzięcia studiów filmowych spaliły na panewce: Columbia, ABC i Fox zdecydowały się przejąć od Viacomu, drugiego co do wielkości giganta kablowego, Showtime, ale Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych, powołując się na Ustawę Shermana, tak często mieszającą wytwórniom szyki, uznał pionową monopolizację dystrybucji za działanie grożące powstaniem trustu.

Hollywood przegrał więc wojnę z HBO na wszystkich polach. Stacja telewizyjna wkrótce stała się jednym z największych na świecie wydawców kaset wideo, na własnych warunkach weszła do projektu TriStar Pictures i z impetem zaczęła samodzielnie produkować filmy. W pierwszym okresie tej działalności najgłośniejszym zdarzeniem było wsparcie projektu Alana J. Pakuli *Wybór Zofii* (*Sophie's Choice*, 1982), filmu o zmaganiu się dwojga ludzi (Kevin Kline i nagrodzona Oscarem Meryl Streep) z traumą drugiej wojny światowej. Film kosztował 12 milionów dolarów, Pakula po długich bojach zgromadził ledwie 8 milionów i po resztę zwrócił się do HBO. Stacja podjęła ryzyko (zwłaszcza że żadne liczące się studio nie chciało współfinansować projektu) i zapewniła sobie prawa do emisji wideo i w telewizjach kablowych. Potem czyniła to z jeszcze większym rozmachem: w 1983 roku założyła wytwórnię Silver Screen Partners, dokapitalizowała ją kwotą 75 milionów dolarów i zawarła kontrakt na realizację 12 filmów. W ten sposób powstał m.in. legendarny thriller *Autostopowicz* (*The Hitcher*, 1986) Roberta Harmona, w którym Rutger Hauer wcielił się w tajemniczego prześladowcę młodego kierowcy, co zwykle interpretowano jako alegorię AIDS.

Na marginesie warto wspomnieć, że Silver Screen miało jeszcze drugiego ważnego partnera biznesowego – The Walt Disney Company, a ściślej – należącą do tego giganta ekspozyturę nisko i średniobudżetowych filmów dla dorosłych – Touchstone Pictures. W koprodukcji z nią powstały tak ważne dla dekady filmy, jak inaugurująca współpracę komedia kryminalna *Twardziele* (*Tough Guys*, 1986) Jeffa Kanewa z Kirkiem Douglasem i Burtem Lancasterem, nagrodzony Oscarem za rolę Paula Newmana *Kolor pieniędzy* (*The Color of Money*, 1986) Martina Scorsese, jeden z największych przebojów dekady, *Trzech mężczyzn i dziecko* (*Three Men and a Baby*, 1987) Leonarda Nimoya, głośny film o lektorze wojskowego radiowęzła działającego podczas wojny w Indochinach *Good Morning, Vietnam* (1988) Barry'ego Levinsona, *Koktajl* (*Cocktail*, 1988) Rogera Donaldsona z Tomem Cruisem jako początkującym barmanem, a na koniec dekady dwa przeboje: *Kto wrobił królika Rogera?* i *Stowarzyszenie umarłych poetów* (*Dead Poets Society*, 1989) Petera Weira.

Obraz kina amerykańskiego nie był zatem jednorodny, a wytwórnie, choć musiały dbać o płynność finansową i komercyjne wymogi projektów (za oceanem nikt przecież nie subsydiował filmów), często decydowały się na produkcję dzieł trudnych i oryginalnych. Jednym z wyzwań stojących przed nimi była cenzura obyczajowa, a ściślej mówiąc wewnętrzny system oceny filmów kierowanych do dystrybucji. Z poprzednich tomów *Historii kina* czytelnik być może

zapamiętał fakt, że USA były jednym z nielicznych krajów świata, w którym nigdy nie działała centralna, instytucjonalna, niezależna od samych studiów filmowych cenzura. W zamian, w okresie klasycznego Hollywoodu, funkcjonował założony przez największe wytwórnie podmiot, Production Code Administration, który za pośrednictwem tzw. Kodeksu Haysa kontrolował scenariusze, napominał filmowców i – w ekstremalnych sytuacjach – doprowadzał do przemontowywania gotowych już filmów. Czynił to tylko po to, by nie narazić Hollywoodu na ataki ze strony organizacji kobiecych, kościołów, stowarzyszeń i klubów walki o trzeźwość, moralność i konserwatywny system zasad. Pod koniec lat 60. PCA został zastąpiony przez CARA (Classification and Rating Administration), czyli departament MPAA (podmiotu zrzeszającego większość producentów i dystrybutorów Ameryki), certyfikujący dostęp do filmów w oparciu o kryterium wieku odbiorcy.

W latach 80. system ten przeszedł trzy poważne kryzysy. Już na początku dekady podano w wątpliwość zasadność przyznawania kategorii „R" (*Restricted*, czyli widz poniżej 17 roku życia musiał być pod opieką dorosłego) filmom o tematyce nieprzeznaczonej dla dzieci i młodzieży. Taką kategorię otrzymało wówczas *Zadanie specjalne* (*Cruising*, 1980) Williama Friedkina, kryminał z Alem Pacino osadzony w nocnych klubach dla homoseksualistów o sadomasochistycznych preferencjach. Film połączył w krytyce gejów (którzy niechętnie odnieśli się do utworu sprowadzającego seks do przemocy i fetyszy) oraz organizacje konserwatywne (widzące w dziele Friedkina zepsucie, demoralizację i przemoc). Tymczasem CARA przyznała filmowi kategorię „R", mimo że niemal wszyscy (również zbuntowani kiniarze) oczekiwali zmiany klasyfikacji na „X" (zwykle kojarzonej z filmami pornograficznymi). „R" sugerował widzowi, że jest w kinie bezpieczny i nic strasznego go na seansie nie czeka, ale w wypadku *Zadania specjalnego* sytuacja wydawała się odmienna.

Zaufanie do CARA zatem topniało. Przyczynił się do tego także drugi skandal sezonu – *Kaligula* (*Caligula*, 1980) Tinto Brassa, wyprodukowany przez wydawcę „Penthouse'a" Boba Guccione. Cóż z tego, że nikt nie wątpił, że film jest przykładem pornografii, skoro *Kaligula* przeszedł tzw. Test Millera i mógł być skierowany do tradycyjnej dystrybucji. W myśl zasad owego „testu" aby dzieło mogło być zakwalifikowane do tej kategorii, musiało spełnić jednocześnie trzy warunki: zawierać sceny eksplicytnego seksu, wzbudzić w „przeciętnych" widzach klimat do lubieżnych myśli i nie mieć żadnych wartości politycznych, naukowych, literackich czy artystycznych. Z tym ostatnim kryterium był kłopot, bo *Kaliguli* akurat pewnych zalet scenograficzno-historycznych odmówić nie

było można. W konsekwencji w wielu stanach film trafił na wokandę i w przynajmniej w dwóch miastach (w Bostonie i Nowym Jorku) biegli sądowi, powołując się na „Test Millera", przekonali skład orzekający, że *Kaligula* nie jest filmem pornograficznym. Guccione triumfował, ale ponownie zbuntowani kiniarze odmówili dystrybucji dzieła i bezradny producent ostatecznie wyciął z filmu najbardziej hardcorowe sceny, uzyskał dla filmu kategorię „R" i z powodzeniem rozpowszechnił *Kaligulę* na kasetach wideo.

Skandale z początku lat 80. stanowiły jasny sygnał, że seks i nagość przestały być akceptowane przez środowiska cenzorskie. MPAA i CARA odtąd chętniej piętnowały filmy kategorią „X", ale – z drugiej strony – skoro kino nie było już jedynym miejscem ich rozpowszechniania, stygmat ten nie musiał koniecznie niwelować wszystkich szans dystrybucyjnych dzieła. Ba! Wielu filmowców (jak np. Brian De Palma) wręcz zabiegało o tę kategorię, widząc w niej szansę niekonwencjonalnej promocji filmu. Trudno też było przeoczyć tendencję typową dla dekady: seks – owszem – stał się w porównaniu do lat 70. bardziej skrywany, ale ekranowa przemoc wybuchła z niespotykaną dotychczas siłą. Być może była to odpowiedź na politykę administracji Ronalda Reagana, być może wyraz tęsknoty za silnym i zdecydowanym protagonistą, który ostatecznie zastąpił neurastenika z poprzedniej dekady. Dość powiedzieć, że przemoc zadomowiła się w kinie hollywoodzkim, anektując nawet filmy dla dzieci i młodzieży, a seks – jeśli był – to najczęściej związany z agresją i brutalnością.

Z tym faktem związany był trzeci skandal cenzorski lat 80., który dotknął ulubieńca dekady, Stevena Spielberga. Jego filmy wydawały się idealnie skrojone pod kino familijne; nadawały się na bezpieczne wyprawy do kin rodziców z dziećmi i grup nastolatków. Gdy jednak na ekranie pojawił się *Indiana Jones i Świątynia Zagłady* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), gdzie skala

Kaligula, czyli skandal w amerykańskich kinach

okrucieństwa przekraczała dopuszczalne granice, głosom oburzenia nie było końca. Zareagowało MPAA, które zagroziło stygmatyzacją filmu literką „R", co stanowiłoby dla dzieła wyrok śmierci. Spielberg walczył o naturalną dla siebie kategorię „PG" (*Parental Guidance* – co oznaczało, że sugerowane jest towarzyszenie dzieciom osób dorosłych). Ostatecznie, po krótkich bojach, CARA salomonowo uzupełniło system certyfikacji o kategorię „PG-13" (*Parents Strongly Cautioned* – co sugerowało, że pewna część materiałów na pewno nie jest odpowiednia dla dzieci poniżej trzynastego roku życia). Nie był to satysfakcjonujący wszystkich werdykt, bo krytycy tej decyzji szybko uznali „PG-13" za furtkę do obniżania dostępu do filmów zasługujących dotychczas na „R", a narastające przekonanie, że „PG-13" to gwarant powodzenia mainstreamowych filmów doprowadził do faktycznego dziecinnienia wielkobudżetowych spektakli.

Pod koniec dekady coraz częściej zaczęto też krytykować najwyższą kategorię w systemie CARA – „X" (zwłaszcza że przemysł porno dla celów promocyjnych swoje filmy określał już nieformalnym mianem „XXX"). Na ekranach coraz częściej gościły brutalne horrory i thrillery erotyczne, które mimo nagromadzenia okrucieństwa, sadyzmu i seksu nie mogły być w żadnym wypadku uznane za obsceniczne kino porno. CARA zdecydowała się więc stworzyć jeszcze jedną kategorię, o krok bardziej restrykcyjną od „R" – „NC-17" (*No children under 17 admitted* – co z jednej strony sugerowało, że film nie jest dziełem pornograficznym, ale zarazem szczelnie ograniczało dostęp do niego widzom niebędącym dorosłymi).

Wspomniany przypadek filmu Spielberga nieprzypadkowo kończy tę część rozdziału, bo jego koncepcja produkcyjno-reżyserska jest nie tylko najbardziej charakterystyczna dla omawianej dekady, ale również scala wszystkie opisane wcześniej cechy korporacyjnego Hollywood.

Kazus 1: Steven Spielberg

Gwoli ścisłości należy wspomnieć, że Steven Spielberg zadebiutował już w poprzedniej dekadzie, gdy nakręcił pierwszy wakacyjny blockbuster *Szczęki* (*Jaws*, 1975) – zwiastun przemian hollywoodzkiej kinematografii. Ale to w latach 80. potwierdził swój talent, stając się dojrzałym twórcą i królem *box office'u*. Poprowadził też, wspólnie z George'em Lucasem, gromadkę filmowców, scenarzystów, projektantów efektów specjalnych i producentów ku władzy nad ówczesnym kinem.

Tak jak szybko zachwycono się zdolnościami Spielberga w realizacji dochodowych filmów rozrywkowych, tak długo nie doceniano go jako reżysera godnego nagród Oscara. Pozwalano mu zarabiać pieniądze i nie odmawiano biegłości warsztatowej, ale nawet nie nominowano go do nagrody Akademii za *Kolor purpury*, choć sam film otrzymał 11 innych oscarowych nominacji. Uznano, że Spielberg nie tyle reżyseruje, ile bawi się reżyserią z czystą dziecinną radością, fetyszyzując eskapistyczne możliwości kina. W fakcie, że protagonistą jego filmów było często dziecko (mniejsza o to, czy metrykalne, czy charakterologiczne), widziano przejaw naiwności i idealizmu.

Nie było to jednak uczciwe, a potrzeba realizacji dzieł „poważnych" pogłębiała się u Spielberga z upływem czasu. Od połowy lat 80. reżyser zaczął kręcić filmy „parami"– projekt na temat poważny sąsiadował w reżyserskim (i producenckim) grafiku z *box office'owym* hitem. Taki był wspomniany *Kolor purpury* oraz nakręcone niedługo potem *Imperium słońca* (*The Empire of the Sun*, 1987). W adaptacji powieści Alice Walker, z debiutem Whoopie Goldberg w roli Afroamerykanki uciemiężonej przez patriarchat, rasizm i patologiczne związki rodzinne, opowiedział o tym, że każdy może skutecznie walczyć o własną godność i liczyć w tej walce na czyjeś wsparcie. *Imperium słońca* to z kolei analiza emocjonalnej degradacji, z jaką musiały się mierzyć dzieci w czasie wszystkich możliwych wojen – w tym wypadku w trakcie okupacji Chin przez armię Hirohito. W obu wydaniach reżyser opowiadał o lękach indukowanych przez cywilizacyjny postęp i przemożną siłę zła (manifestującego się w rasizmie, nazizmie czy totalitaryzmie). W obu też dostrzegał nadzieję, albo w solidarności równie uciemiężonych, albo w świecie wyobraźni i pasji, chroniących człowieczeństwo w najgorszych nawet warunkach. Spielberg daleki był przy tym od historiozoficznej analizy. Wolał aksjologiczne napięcia rozpoznane niegdyś w filmach Franka Capry czy Walta Disneya, łącząc światopoglądowy konserwatyzm z tendencjami równościowymi, sentymentalnym humanizmem wypracowanym przez powojenną lewicę i ciepłym idealizmem. Owszem, była to wizja wygładzona, czasem uproszczona, zawsze jednak dobrze opowiedziana i zwieńczona konstruktywnym przesłaniem. Spielberga zdawała się napędzać potrzeba stworzenia kina, które przez narzędzia nowoczesnej rozrywki i eskapizmu miało zapewniać widzowi poczucie bezpieczeństwa (w dobrze rozpoznanych konwencjach filmowych) i rozwiązywać istotne problemy.

Tak było w *E.T.* (*E.T. Extra Terrestial*, 1982), gdzie pod płaszczykiem familijnego science fiction, opisującego przyjaźń dziesięcioletniego chłopca z zagubionym na Ziemi przybyszem z kosmosu, opowiedział o nieobecności wiecznie

zabieganych rodziców, rówieśniczych konfliktach przekształcających dzieciństwo w niełatwy do przejścia tor przeszkód i samotności doświadczanej przez wszystkie – niezależnie od wieku, rasy i pochodzenia – myślące istoty. *Poszukiwacze zaginionej arki* to z kolei pierwszorzędna rozrywka, ale też opowieść o walce bohaterskiego archeologa z wszelkimi zagrożeniami – od pająków po nazistów. W afirmatywnym finale *E.T.* u boku głównego bohatera staje starszy brat, przyjaciele z klasy i rodzice, mając przeciw sobie machinę bezdusznych instytucji militarnych i badawczych; w *Poszukiwaczach zaginionej arki* jak manifest zabrzmiała potrzeba zawiązania powtórnego przymierza wszystkich ludzi dobrej woli z newage'owo bezcielesnym Absolutem – bo Spielberg, Żyd poszukujący Boga, obecną w jego filmach tematykę wiary często zawierał w religijnym synkretyzmie.

Hollywood był mu w tym pomocny, bo choć twórca *E.T.* dobrze wiedział, że nie było już powrotu do tradycyjnych gatunków, nie można było też utrzymać modernistycznej poetyki rozproszonych struktur narracyjnych i kontestacyjnej demitologizacji. Jej alternatywą stało się hybrydyczne, ale konsolidujące się wokół nowych form gatunkowych (np. „kina nowej przygody" czy „familijnego filmu science fiction"), wpisujące się w zjawisko *New Sincerity*[8] – użyteczną aksjologicznie, gatunkowo i biznesowo estetykę nowej prawicy, stanowiącą odpowiedź na ironię kontestacji.

Atrakcyjność i siła oddziaływania tej wizji kina spowodowały, że Spielbergowi i Lucasowi zawdzięczamy wychowanie całego pokolenia filmowców realizujących wpisane w tę tendencje filmy. Taki był Joe Dante, u którego wpływ Spielberga ujawnił się już w pierwszym samodzielnym hicie, *Pirania* (*Piranha*, 1978), kręconym w stylistyce inspirowanej *Szczękami*. Sukces tego filmu, podpatrującego dorobek kolegi, wytyczył kierunek filmowej twórczości reżysera, specjalizującego się odtąd w mrocznych, choć nieco kampowych filmach grozy, jak *Skowyt* (*The Howling*, 1982) i *Strefa mroku* (*Twilight Zone: The Movie*, jedna z nowel, 1983). Spotkanie na planie z samym Spielbergiem pozwoliło Dantemu na zrealizowanie jego pierwszych wielkobudżetowych filmów (*Gremliny rozrabiają* / *Gremlins*, 1984; *Badacze kosmosu* / *Explorers*, 1985; *Interkosmos* / *Innerspace*, 1987). To właśnie nawiązania do sielankowego amerykańskiego kina lat 50. lub twórczości Franka Capry, przekształcające dotychczas mroczne bądź krytyczne kulturowo gatunki (horror i fantastyka naukowa) w ich familijne wersje, najdobitniej wskazują na powinowactwo ze Spielbergiem.

[8] Jim Collins, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, New York, 1997, ss. 149–150.

E.T. Stevena Spielberga – familijne science fiction i wielki hit kina lat 80.

Podobnie rzecz ma się z Robertem Zemeckisem, który pod opieką Spielberga doskonalił warsztat, współtworząc scenariusz komedii *1941* (1979). Również dzięki niemu Zemeckis zadebiutował jako reżyser, realizując dobrze przyjętą, nostalgiczną komedię o początkach beatlemanii *Chcę trzymać cię za rękę* (*I Wanna Hold Your Hand*, 1978). Wytrawny rzemieślnik, wyczulony na komercyjne aspekty każdego przedsięwzięcia, najlepiej czuł się w młodzieżowym kinie przygodowym, balansującym między komedią a łagodnym dreszczowcem. Po sukcesie filmu przygodowego *Miłość, szmaragd i krokodyl* (*Romancing the Stone*, 1984) podbił publiczność *Powrotem do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985), pełną humoru opowieścią o podróżującym do lat 50. nastolatku. Filmy te utrwaliły pozycję Zemeckisa, promując go na najwierniejszego i najzdolniejszego ucznia szkoły Spielberga, specjalizującego się w nowoczesnej baśni filmowej, stawiającej na wyraziste oddzielenie dobra od zła, kreowanie rzeczywistości nagradzającej optymizm i akcentującej konstruktywne przesłania. Gdy największym sukcesem końca dekady stał się film *Kto wrobił królika Rogera?*, mistrzowsko zainscenizowany kryminał o śledztwie prowadzonym w środowisku bohaterów kreskówek, pozycja Zemeckisa (autora późniejszej światopoglądowej wykładni całej generacji spielbergowskich filmowców, czyli *Forresta Gumpa*, 1994) była bezdyskusyjna.

Również Ron Howard z powodzeniem żonglował gatunkami i cytatami, bawiąc się materią i narracją kina (i w kino). Howard, syn popularnych aktorów, debiutował na scenie w wieku dwóch lat, z miejsca zyskując status dziecięcej gwiazdy. W latach 80. zdyskontował młodzieńczy sukces, przyciągając do kin masową publiczność komediową odmianą fantastyki – warto tu wymienić: *Nocną zmianę* (*Night Shift*, 1982), *Plusk* (*Splash*, 1984), *Kokon* (*Cocoon*, 1985)

i *Rodzicielstwo* (*Parenthood*, 1989). Wybitnym osiągnięciem Howarda z tego okresu była zrealizowana z ogromnym rozmachem baśń *Willow* (1988), jeden z kamieni milowych filmowego fantasy, w którym – podobnie jak we wszystkich innych wymienionych filmach – na sukces wizualny zapracowało założone przez Lucasa studio projektujące efekty specjalne Industrial Light and Magic.

Do tej grupki trzech związanych ze Spielbergiem filmowców można jeszcze dodać wielu innych, okazjonalnie związanych z nim scenarzystów i reżyserów: Barry'ego Levinsona, Lawrence'a Kasdana i Philipa Kaufmana, kompozytora Johna Williamsa, producentkę Kathleen Kennedy, designerów efektów dźwiękowych Bena Burtta i Charlesa L. Campbella oraz efektów wizualnych Richarda Edlunda. W latach 80. autor *E.T.* mógł już zrobić wszystko – jako reżyser, producent czy szef gigantycznego przedsiębiorstwa pod marką „Spielberg", będącego filmową megafabryką nastawioną na dostarczanie publiczności kolejnych widowisk. On i związana z nim gromadka filmowców jeszcze długo robiła filmy nie tylko dochodowe, ale też istotne społecznie i rozładowujące napięcia kulturowe. Czym byłoby bowiem kino lat 80. bez brawurowej sagi o przygodach Indiany Jonesa okraszonej charakterystycznym motywem Johna Williamsa na trąbkę? Czy kogoś innego byłoby stać na niezwykłą pomysłowość kina przygodowego, które bawi się samo sobą i jest jednocześnie inteligentną rozrywką – co stanowiło (o czym pisze Arkadiusz Lewicki) jedną z form postmodernizmu? Spielberg wszedł w kino bez kompleksów – i nauczył Hollywood od nowa robić to, w czym zawsze było najlepsze – zachwycaniem się własnymi zdolnościami do kreacji alternatywnych światów, budową enklaw eskapizmu, dostarczaniem wzruszeń i zarabianiem pieniędzy.

Zamówienie z Białego Domu

Już końcówka lat 70. XX wieku przyniosła w Stanach Zjednoczonych odczucie narastającego sprzeciwu wobec tradycji kontrkulturowej i przekonanie o potrzebie narodzin postawy tak zwanego „nowego patriotyzmu". W 1980 roku republikański polityk, Ronald Reagan, wygrał wybory prezydenckie i za podstawę swojej ideologii przyjął „nowoczesny tradycjonalizm", nieustępliwą politykę zagraniczną, rewizję poglądów na temat wojny w Wietnamie, walkę z frustracjami, pesymizmem i defetyzmem lat 60. i 70., oraz konstruktywizm oparty na demontażu lewicowego światopoglądu. W warstwie ekonomicznej zatriumfował neoliberalizm i korporacjonizm, w postawie wobec ZSRR – zintensyfikowany wyścig zbrojeń, który finansowo wykończył przeciwnika, w aspektach społecz-

nych – bezkompromisowa walka z przestępczością (zwłaszcza w zdegradowanych w tej sferze wielkich miastach), a w polityce symbolicznej – jasne odwołania do prekontestacyjnych zasad utożsamianych z dekadą lat 50. i postacią Dwighta Eisenhowera. Reagan – średnio utalentowany aktor, za to charyzmatyczny przywódca, który zręcznie wykorzystywał filmowe doświadczenia w komunikacji z wyborcami – zwrócił się o pomoc do Hollywood, wierząc, że właśnie wspierające go nie wprost filmy i nurty pomogą oddziaływać na masową wyobraźnię i politykę symboliczną (program wykorzystania przestrzeni kosmicznej do stworzenia tarczy antynuklearnej nazwał nieprzypadkowo „Gwiezdne wojny").

Nie jest przy tym prawdą, że filmowa odpowiedź na te przemiany objawiła się dopiero wraz z dojściem do władzy Reagana, ponieważ Hollywood wyprzedziło polityczne przeobrażenia i już w latach 70. powstawały filmy o samotnych mścicielach z Charlesem Bronsonem. Mimo to premiera *Ramba* była w tym kontekście rewolucyjna, bo film z Sylvestrem Stallone jest ważny z kilku powodów. Po pierwsze, stanowił odpowiedź na program polityczny republikanów, dokonując krytyki kontestacji i wzywając do rehabilitacji weteranów wojny w Wietnamie. Po drugie, sprytnie odwracał konwencje kontrkulturowego kina o samotnym buntowniku, wyznaczając kierunek rozwoju nowoczesnego kina akcji. Po trzecie, to o nim (ściślej mówiąc – o drugiej części cyklu) wypowiedział się Reagan osobiście, w przemówieniu poprzedzającym akcję odbicia zakładników przetrzymywanych w Libanie: „Chłopcy, widziałem *Rambo* ostatniej nocy. Teraz wiem, co mam robić, gdy następnym razem coś podobnego się zdarzy"). Po czwarte, utwór Kotcheffa zapoczątkował długi cykl filmów o silnych fizycznie herosach broniących dawnych wartości, a wcielały się nich gwiazdy lat 80.: Sylvester Stallone (*Nocny jastrząb* / *Nighthawks*, 1981, Bruce'a Malmutha; *Kobra*; *Tango i Cash*), Arnold Schwarzenegger (*Conan barbarzyńca*, *Elektroniczny morderca*, *Komando* / *Commando*, 1985, Marka L. Lestera; *Uciekinier* / *The Running Man*, 1987, Paula Michaela Glasera i *Jak to się robi w Chicago?* / *Raw Deal*, 1986, Johna Irvina), Chuck Norris (*Oko za oko* / *An Eye for an Eye*, 1981, *Samotny wilk McQuade* / *Lone Wolf McQuade*, 1983, oba Steve'a Carvera i wspomniany już *Oddział Delta*), Steven Seagal (*Nico – poza prawem* / *Above the Law*, 1988, Andrew Davisa).

W ten sposób odeszła w cień formacja rozdygotanych emocjonalnie antybohaterów kontrkultury, a na ekranach zaczęli królować niezłomni żołnierze *marines*, nieprzekupni policjanci i twardzi strażnicy Teksasu. Bynajmniej nie charakteryzował ich – jak się przyjmuje – prymitywizm i barbarzyństwo. Prze-

Jak to się robi w Chicago?, czyli jeden z dowodów sympatii reaganowskiego Hollywoodu dla Polaków

ciwnie: rygoryzm moralny, przywiązanie do wartości konserwatywnych, patriotyzm i szlachetna odwaga. Bohaterowie serii o Rockym i Rambo, filmów o Kobrze, Nico, Braddocku i naszym rodaku Kaminskim z *Jak to się robi w Chicago?* stanowili nowoczesny wariant komiksowych herosów pokroju Spidermana, Batmana i Supermana (choć byli bardziej cieleśni, spoceni i nieeleganccy) – stojąc na straży bezpieczeństwa obywateli i działając w opozycji do skorumpowanego i zdegenerowanego systemu. Nie pomagali im ani ubezwłasnowolnieni przez liberalne media zwierzchnicy, ani bierne społeczeństwo, które w sytuacji kryzysu wartości zamykało się w kokonie strachu i cynizmu. Reagan za pośrednictwem bohaterów Stallone'a i Schwarzeneggera przywracał wiarę, że zawsze znajdzie się ktoś prawy i silny, kto weźmie w obronę zastraszone społeczeństwo i dla kogo wartościami jest wyszydzana przez liberałów rodzina, wiara w Boga, pracowitość i tradycyjny podział obowiązków. Ale zarazem musiał to być ktoś z krwi i kości, heros dnia powszedniego: weteran armii amerykańskiej, policjant mieszkający po sąsiedzku, odważny agent CIA, innymi słowy: nowoczesny kowboj.

W ten sposób na najważniejszą formę gatunkową dekady wyrosło kino akcji, hybryda filmu policyjnego, wojennego, szpiegowskiego, wschodnich sztuk walki i fantastyczno-naukowego, charakteryzująca się dynamicznym montażem, pirotechniką, intensyfikacją przemocy i werbalną wulgarnością. Protagoniści cechowali się rozbudowaną muskulaturą, często używali siły fizycznej, a z konfrontacji wychodzili bez szwanku. Zmienił się sposób prezentacji aktów przemocy, który w miejsce znanego z poprzedniej dekady modelu akcentującego fizjologiczność scen brutalności (z rozbryzgującą się w zwolnionym tempie

krwią i obrazami deformacji ciała) preferował bardziej komiksową wersję *ultraviolence*, unikając detali rozczłonkowywanego ciała i pornografii śmierci.

Kobiety najczęściej zepchnięte były na plan drugi, stając się ozdobą bohatersko walczących mężczyzn, a intryga sensacyjna ogniskowała się wokół przyjacielskich konfliktów typowych dla tzw. *buddy movies* (filmu kumpelskiego). W ten sposób powstały m.in.: *48 godzin* (*48 Hrs.*, 1982) Waltera Hilla, *Gliniarz z Beverly Hills* – oba z Eddiem Murphym, *Zabójcza broń* (*Lethal Weapon*, 1987) Richarda Donnera i *Wykidajło* (*Road House*, 1989) Rowdy'ego Herringtona, a także popularna seria filmów wykorzystujących wschodnie sztuki walk: *Nico* ze Stevenem Seagalem i *Krwawy sport* (*Bloodsport*, 1988) Newta Arnolda z Jean-Claude'em Van Damme.

Kino sensacyjne początku lat 80. było najżywszą odpowiedzią na polityczne uwarunkowania, jakie przyczyniły się do zmiany postaw większej części amerykańskiego społeczeństwa. Spełniały podobną funkcję, jak przed laty twórczość Franka Capry i kino New Dealu – obrazowały w strukturze przekazu filmowego program społeczny i polityczny sygnowany przez ówczesna władzę. Nowy typ bohatera, choć oparty na archetypicznych wzorcach zaczerpniętych z westernu, nowy typ ideologii, choć charakterystyczny dla dominującego modelu kina hollywoodzkiego – oba te elementy stały się nadrzędnym wyznacznikiem filmu akcji lat 80.

Nierzadko kino akcji uatrakcyjniano futurystyczną ikonografią, choć w miejsce filozoficznej refleksji typowej dla ambitnego science fiction, koncentrowano się na efektach specjalnych i żywiołowej intrydze: *Predator-drapieżca*, *RoboCop*, *Pamięć absolutna* (*Total Recall*, 1990) Paula Verhoevena. Gatunek ten rzadko podejmował tematykę polityczną, choć już w latach 90. pojawiły się sygnały nurtu terrorystycznego, będącego hybrydą filmu policyjnego, szpiegowskiego i katastroficznego – jak *Szklana pułapka*.

Przed upadkiem ZSRR to komunista i sowiecki imperializm byli największym zagrożeniem dla bezpieczeństwa USA, a w czasie rządów Ronalda Reagana popularnością cieszył się nieformalny cykl kina „zimnowojennego": *Inwazja na USA*, gdzie były agent CIA (Chuck Norris) walczy z sowieckim terrorystą, *Rocky 4* (*Rocky IV*, 1985) Sylvestra Stallone, w którym tytułowy bohater wyprawia się do Moskwy na pojedynek z bokserem-sadystą, a także kilka innych: *Top Gun*, *Żelazny orzeł* (*Iron Eagle*, 1986) Sidneya J. Furie, *Bez wyjścia* (*No Way Out*, 1987) Rogera Donaldsona, *Mały Nikita*, *Czerwona gorączka* i *Rambo III* – ten ostatni opowiadający o wojnie w Afganistanie.

Filmy te stanowiły swoisty substytut zwycięstwa: skoro nie udało się wygrać prawdziwej wojny w Wietnamie, to trzeba było dowieść siły amerykańskiego oręża w wojnach zastępczych i zmediatyzowanych. Było to szczególnie ważne w latach 80., gdy administracja Reagana zaczęła odzyskiwać utracone wpływy w krajach Ameryki Łacińskiej, wspierając tamtejsze siły antykomunistyczne. Niemniej tylko *Wzgórze Rozdartych Serc* (*Heartbreak Ridge*, 1986) Clinta Eastwooda, które opowiadało o konflikcie w Grenadzie, mogło cieszyć urzędników Białego Domu, bo większość pozostałych dzieł była wobec interwencjonizmu krytyczna: *Zaginiony* (*Missing*, 1982) Costy-Gavrasa o Chile, *Pod ostrzałem* (*Under Fire*, 1983) Rogera Spottiswoode'a o Nikaragui i *Salwador* (*Salvador*, 1986) – stanowiący pierwszy polityczny manifest Olivera Stone'a. Ważne na tym tle były filmy podejmujące tematykę wietnamską, najczęściej w fabułach skupionych na amerykańskich żołnierzach wciąż przetrzymywanych w wietnamskich obozach: *Zaginiony w akcji* i *Rambo II*.

Superherosi i weterani z Wietnamu nie wyczerpują specyfiki „reaganomatografii". Nostalgia kina lat 80. realizowała się także w transpozycji gatunków filmowych spopularyzowanych już w poprzedniej dekadzie. Fantastyka grozy, popularna w dekadzie Eisenhowera, powróciła więc w kilku efektownych remake'ach: *Blob-zabójca* (*The Blob*, 1988) Chucka Russella, *Rzecz* (*The Thing*, 1982) Johna Carpentera, *Mucha* (*The Fly*, 1986) Davida Cronenberga. Nie tylko horror służył nostalgii. Równie elegijny klimat oddziaływał na film *Peggy Sue wyszła za mąż* (gdzie tytułowa bohaterka próbuje naprawić nieudane wybory życiowe na powtórnym balu maturalnym), uroczą komedię *Kokon* – o grupce staruszków, którzy dzięki kosmitom odzyskują utracone z wiekiem siły witalne, a przede wszystkim na *Powrót do przyszłości* (w którym do podróży do ery Eisenhowera potrzebujemy wehikułu czasu) i serial *Cudowne lata* (*The Wonder*

Powrót do przyszłości – kwintesencja nostalgii za latami 50.

Years, 1988–1993), który wprawdzie opisywał lata 60., ale o kontestacji mówił co najwyżej mimochodem.

Konsekwencją reganomatografii stała się również popularność thrillera erotycznego, będącego z jednej strony typową dla czasów Reagana krytyką rozwiązłości, zdrady małżeńskiej i pułapek czyhających na bohaterów eksperymentujących z erotyką (w *Fatalnym zauroczeniu* / *Fatal Attraction*, 1987, Adriana Lyne'a dopatrywano się na przykład metafory AIDS: niewinny skok w bok skończył się prześladowaniami zranionej kochanki „infekującej" bezpieczeństwo rodziny bohatera), ale z drugiej strony – odpowiedzią na wszechobecność pornografii i powiązanego z przemocą seksu (*Amerykański żigolak* / *American Gigolo*, 1980, Paula Schradera, *Żar ciała* / *Body Heat*, 1981, Lawrence'a Kasdana, *Świadek mimo woli* / *Body Double*, 1984, *9 ½ tygodnia* / *Nine ½ Weeks*, 1986, Adriana Lyne'a, *Blue Velvet,* 1986, Davida Lyncha, *Dzika orchidea* / *Wild Orchid*, 1989, Zalmana Kinga, czy będące kostiumowymi odpowiednikami tej gatunkowej formy: *Niebezpieczne związki* / *Dangerous Liaisons*, 1988, Stephena Frearsa i *Valmont*, 1989, Miloša Formana).

Przemiany nastąpiły także na płaszczyźnie gatunkowej, ponieważ nowoczesne kino przygodowe (jak zainicjowana *Poszukiwaczami zaginionej arki* seria o przygodach Indiany Jonesa) lub fantastyczno-naukowe (jak *E.T.*) wprzęgnięto w ramy filmu familijnego, promującego tradycjonalistyczne ideowo przesłanie. Obok kina akcji to właśnie ta tendencja reaganomatografii była najważniejszym wyznacznikiem zjawiska. Pamiętajmy, że lata 80. to czas kolejnego *baby boomu* i kina musiały zapewnić całym rodzinom uciechę z projekcji jednego filmu, więc powstały filmy dla całych rodzin: *Pogromcy duchów* (*Ghostbusters,* 1984) Ivana Reitmana, *Gremliny rozrabiają* Joe Dantego, *Willow* i *Kevin sam w domu* (*Home Alone*, 1990) Chrisa Columbusa. Niedługo potem do wyścigu włączyła się także wytwórnia Walta Disneya, która po serii filmów wyprodukowanych przez Touchstone była gotowa do realizacji animowanych blockbusterów. Film rodzinny (w wersji PG lub PG-13) stał się w ten sposób standardowym już produktem korporacyjnego Hollywood.

Kazus 2: *Kobra*

W strategii zaproponowanej przez reaganowskie Hollywood potrzebna była dekada lat 50., gdy na ekranach triumfowały westerny, wojnę z komunistami można było wygrać, a rodzące się subkultury nie stanowiły społecznego zagrożenia. Z tamtej, wyidealizowanej dekady przybywał na ratunek współczesnej

metropolii Marion Cobretti (Sylvester Stallone) w filmie *Kobra* – jeden z superherosów nurtu. Przyjrzyjmy się sekwencji wprowadzającej, gdy szaleniec, nazywający się Kingiem, bierze kilkunastu klientów supermarketu jako zakładników, zabija jednego z nich, barykaduje się w sklepie i żąda wprowadzenia w życie swego programu ideowego zwanego „New World" – bełkotliwej kondensacji kontrkulturowych sloganów. Pod hipermarket przyjeżdża – jak kontestacyjny *easy rider* – na motorze, parkuje na miejscu dla niepełnosprawnych, odziewa się w stroje i insygnia faszystowskie, a walczy z kapitalizmem i tradycją chrześcijańską (zamachu dokonuje w przededniu świąt Bożego Narodzenia, strzelając raz do koszyka z zakupami, innym razem do lalki Świętego Mikołaja).

Bezradna policja wzywa na pomoc Cobrettiego. Ten przybywa jak mityczny jeździec znikąd, samochodem stylizowanym na auta z lat 50., z tablicą rejestracyjną o znaczącym napisie „potęga 50" („awesome 50"). Wchodzi do supermarketu i w samotnej walce zabija przeciwnika. Nim odłoży do kabury broń, obróci ją kilka razy na palcu – jak bohater klasycznego westernu. „Ja nie negocjuję, ja likwiduję" – mawia; „Ty jesteś chorobą, a ja jestem lekarstwem" – zwraca się do szaleńca o meksykańskiej fizjonomii. W symbolicznej scenie podaje dłoń zmartwiałej ze strachu dziewczynie i wyprowadza z piekła ocalonych zakładników.

Kobra, czyli wykładnia reaganomatografii

Na zewnątrz nie czekają na niego zaszczyty, lecz kąśliwe uwagi dziennikarzy: „Czy musiał pan go zabić?", „Ludzie chcą wiedzieć, czemu policjant wydał wyrok!". Zrównany z błotem – jak bohaterski Rambo, który heroiczną walkę z partyzantami Wietkongu przypłacił załamaniem nerwowym, śmiercią przyjaciół, samotnością i pogardą lewicowych mediów – pozostaje na straży bez-

pieczeństwa Amerykanów. „(Super)bohater potrzebny od zaraz" – tak wyglądał prawicowy ideologicznie przekaz reaganomatografii i kina akcji lat 80.

Soft bunt

Poprzedni fragment rozdziału dowiódł, że to prawicowe i dynamiczne kino akcji stanowiło o charakterze reaganomatografii. Ale przecież nie wypełniło ono w całości hollywoodzkiej produkcji lat 80., w której kwitły też nurty i cykle polemiczne wobec dominujących światopoglądowo wzorców. W tej dekadzie trudno było sobie pozwolić na otwarty bunt. Filmowcy nie mieli wsparcia ideologów nowej lewicy, kontestacja została niemal zapomniana, a ruchy progresywne, charakterystyczne dla przełomu wieków, dopiero tworzyły kod przyszłych manifestów. Rebelianckie tendencje ówczesnego Hollywoodu były zatem „miękkie", często subwersywne, mediujące między otwartym konfliktem a dążnością do konformizmu, czasem tropiące kulturowe zagrożenia i cywilizacyjne lęki w wygodnictwie i karierowiczostwie bohaterów pokolenia *yuppie*. Zwłaszcza kino młodzieżowe, preferujące zbuntowanych protagonistów, wytworzyło słabszą, ale wciąż wywrotową odmianę kontrkulturowego oporu.

Czołową postacią tego nurtu był John Hughes – jako scenarzysta, reżyser i producent – twórca dojmującej wizji świata współczesnych nastolatków: dzieciaków, bezbronnych, przegranych, poszukujących bliskości i zrozumienia, zderzonych z hipokryzją dorosłych. Tacy byli bohaterowie *Klubu winowajców* (*The Breakfast Club*, 1985), piątka uczniów typowej *high school*, reprezentujących różne postawy i stereotypy, którzy w ramach kary musieli w ciągu dziewięciu godzin sobotniej odsiadki napisać wypracowanie na belferski temat „kim jestem?". Mało który film amerykański okazał się tak emblematyczny jak właśnie *Klub winowajców*, stając się katalogiem postaw, charakterów i postaci typowych odtąd dla *teen-movies*: szkolnego playboya i awanturnika, zakompleksionego kujona, snobistycznej przewodniczącej klasy, popularnego mistrza zapasów czy zamkniętej w sobie outsiderki.

Bardziej anarchistyczną wersją tych zjawisk był kultowy *Wolny dzień pana Ferrisa Buellera* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), w którym tytułowy bohater (Matthew Broderick), lubiany i zaradny uczeń liceum, udawał się na wagary pożyczonym od kumpla ferrari, ukrywając się przed tropiącym go dyrektorem szkoły. Szybko okazywało się, że podróż młodych bohaterów na *downtown* to w istocie wędrówka w głąb siebie, sprawdzanie niedocenianych wcześniej zdolności i ujawnianie skrywanych pragnień, zaniechań czy słabostek. Centralnym

motywem filmów Hughesa stała się zatem próba osiągnięcia ideałów amerykańskiej kultury i popkultury (piękna dziewczyna u boku), zyskanie akceptacji rówieśników i zaprojektowanie własnej przyszłości. Ich rozrywkowy charakter bynajmniej nie spłycał tematyki, był bowiem pomocny w przebrnięciu przez fabułę, przynosił konstruktywną konkluzję i stanowił receptę dla mniej zaradnych, brzydszych i zakompleksionych widzów.

Tak było na przykład w *Dziewczynie z komputera* (*Weird Science*, 1985), gdzie wytwór wyobraźni i pomysłowości dwóch nielubianych nastolatków, idealna Lisa, stał się fantomową przepustką do świata ceniącego wysoki status i promującego kult sukcesu. Sentymentalny *romkom* zdawał się zbierać wszystkie rozterki młodzieży dobitniej niż niejeden dramat społeczny na podobny temat. Taki był *casus* całej filmografii Johna Hughesa: kina dla młodzieży, które nie ogłupiało odbiorców, nie trywializowało rozterek, za to dawało wnikliwy wgląd w buzującą lękiem i niepewnością rzeczywistość nastoletnich mieszkańców amerykańskich przedmieść.

Uniwersalne odtąd tematy *teen movies* orbitowały wokół stałych wątków: pierwsza randka, pierwszy sex, pierwsza impreza bez nadzoru rodziców, pierwszy zapalony *joint*, czy pierwszy alkohol. Ale *high school* to też okres gwałtownego wykuwania się światopoglądu, młodzieńczego etosu czy orientacji politycznej. Kino młodzieżowe zmieniło się wraz z wejściem w dekadę lat 80.: bohaterowie odłożyli skórzane kurtki *easy raiders*, zdjęli buntownicze miny *à la* James Dean, zmyli brylantynę i dyskotekowy make-up. Wyrosła z kontrkultury postawa programowej niezgody na wojnę i politykę ustąpiła miejsce buntowi o mniejszym kwantyfikatorze: szkoła to pole walki o wpływ i dominację, tema-

Klub winowajców – jak nauczyć się dorosłości, pozostając niepokornym

tem stało się wykorzystywanie własnej seksualności, tężyzny fizycznej czy zasobnych kont rodziców. Nastolatkom z uniwersum kinowego liceum blisko było do symboli popkultury – herosów ze stajni Marvela czy DC Comics, bo przetrwanie okresu *high school* miało znamiona wyczynu. Bycie fajnym zyskuje u nastolatków rangę projektu egzystencjalnego, a poddańczy kult popularności ma swoich zwycięzców (królowa balu, sportowiec), jak i przegranych (kujon, outsiderka).

I tak w głośnej komedii *Śmiertelne zauroczenie* (*Heathers*, 1988) Michaela Lehmanna bohaterka Winony Ryder, pierwszej „wiecznej nastolatki kina", nerdka opluwana przez klikę snobistycznych *cool kids*, weszła w komitywę nawet z psychopatą, aby wyrównać rachunki licealnych krzywd. W filmie *Beztroskie lata w Ridgemont High* (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982), autorskim triumfie debiutującej Amy Hackerling, kładącej podwaliny pod nowy gatunek, bohaterowie – w odróżnieniu od rówieśników z poprzedniej dekady – egzystowali beztrosko, zgodnie z zabawowym optymizmem lat 80.

W reguły kina młodzieżowego wpisał się także musical lat 80., będący mieszanką eksplicytnego erotyzmu, pragnień emancypacyjnych i niezideologizowanego dążenia do wolności. Hitem stał się *Wirujący seks* (*Dirty Dancing*, 1987) Emile'a Ardolino z Patrickiem Swayze i Jennifer Grey w rolach kochanków przeżywających chwile uniesień podczas wakacyjnego romansu. Film zarobił ponad 200 milionów dolarów i zgarnął Oscara za piosenkę *(I've Had) The Time of My Life*, a wśród polskich nastolatek zyskał status dzieła kultowego. Oparty na prowokacyjnym scenariuszu (z wątkiem aborcji), przyjął perspektywę kobiecą, seksualizując mężczyzn i desakralizując tradycyjne wartości rodzinne. Nośnikiem wydarzeń uczynił bohaterkę, która – porzuciwszy niewinność – z werwą zaczęła posługiwać się erotyzmem, aby osiągnąć własne cele.

Podobne pragnienie wolności żywiła Alex z *Flashdance*, historii osiemnastoletniej tancerki z nocnego klubu, która pragnąc dostać się do szkoły baletowej, dorabiała jako spawaczka, a w codziennym życiu przyjmowała inne męskie role. Oba filmy stały się zwiastunami nowoczesnej kobiecości, opowieściami o pragnieniu autonomii i swobody (obyczajowej, ekonomicznej i twórczej) oraz dojrzewaniu do seksualności, które było możliwe jedynie w opozycji do postaw konserwatywnych strażników dziewczęcości: ojców i mężów. Męską wersją tych musicali był *Footloose* (1984) Herberta Rossa, w którym Kevin Bacon zagrał zmuszonego do przeprowadzki na prowincję nastolatka, gorszącego lokalnych kaznodziejów muzyką rockową i tańcem. *Footloose* odbierano jako apologię wolności, pochwałę spontaniczności młodych ludzi i wizję świata,

w którym muzyka stała się orężem protestu. Nawet dziś, słysząc ścieżkę dźwiękową każdego z omawianych filmów, trudno ustać w miejscu i nie odczuć utraty równowagi świata konserwatywnych wartości.

Kino młodzieżowe (w komediowej, dramatycznej i musicalowej formie) orbitowało więc w stronę postaw buntowniczych. Wsparła je w tym rozwijająca się komedia satyryczna. Niektórzy badacze uznają to zjawisko za najbardziej dystynktywne dla ówczesnego kina popularnego, związane zarówno z nazwiskami reżyserów (Jerry i David Zuckerowie, Jim Abrahams, Harold Ramis, John Landis, Ivan Reitman), jak i komików wyrosłych ze *stand-upu* oraz hitowych formatów telewizyjnych, takich jak *Saturday Night Live* (Steve Martin, John Belushi, Dan Aykroyd, Chavy Chase czy John Candy). Wszyscy oni trafili w swój czas, bo kontrkulturowa satyra pomagała w odreagowaniu zimnowojennych lęków, konserwatyzmu i turbokapitalizmu.

Jednym z osiągnięć gatunku była seria *National Lampoon's* (*W krzywym zwierciadle*), zapoczątkowana komedią *W krzywym zwierciadle: Wakacje* (*Vacation*, 1983). Saga o rodzinie Griswoldów, która – śladem dziewiętnastowiecznych traperów – wyrusza w pełną perypetii podróż z Chicago do kalifornijskiego parku rozrywki (wspomniane *Wakacje*), albo na Stary Kontynent (*Europejskie wakacje* / *European Vacation*, 1984), bądź w rodzinnym mieście przygotowując się do Świąt Bożego Narodzenia (*W krzywym zwierciadle: Witaj, Święty Mikołaju* / *Christmas Vacation*, 1989) odbijała Amerykę w krzywym, choć łaskawym i nieco zaróżowionym zwierciadle. Owszem, mieliśmy w tych filmach kąśliwą karykaturę, krytykę hipokryzji, opaczną interpretację atrybutów kultury amerykańskiej, ale dominowały solidarność i duma z bycia Amerykaninem. Gwiazdą serii był Chevy Chase, który do kina trafił z nowojorskich kabaretów i stacji telewizyjnych, w 1976 roku stając się jednym z aktorów i tekściarzy wspomnianego *Saturday Night Live.* Wytrwały w staraniach o uszczęśliwienie wszystkich na siłę, lawirując między tanim gagiem a celną satyrą, dominował w wielu innych popularnych komediach: *Golfiarze* (*Caddyshack*, 1980) Harolda Ramisa, *Fletch* (1984) Michaela Ritchie, *Szpiedzy tacy jak my* (*Spies Like Us*, 1985) Johna Landisa.

Ten ostatni tytuł zapisał się w pamięci widzów jako jedyne filmowe spotkanie Chavy Chase'a z Danym Aykroydem. Opowieść o szpiegach-fajtłapach, realizujących najtrudniejsze misje z ramienia rządu USA, kpiła z nieudolności tajnych służb i z braku profesjonalizmu waszyngtońskich elit politycznych – tak jak w uzbrojonych w pokaźny arsenał slapstickowych dowcipów filmach braci Zuckerów i Abrahamsa: *Ściśle tajne* (*Top Secret!*, 1984) i *Naga broń* (*The*

Czy leci z nami pilot? – logika w komedii nie jest konieczna, ale żelazna dyscyplina gagów już tak

Naked Gun: From the Files of Police Squad!, 1988). Te komedie godne swych protoplastów – braci Marx w latach 30. i Mela Brooksa w 70. – stanowiły mistrzowskie odnowienie formuły *crazy comedy*, wypełniając filmy spiętrzeniem absurdalnych gagów: rewelacyjny pastisz kina katastroficznego *Czy leci z nami pilot?* (*Airplane!,* 1980), a także jego kontynuacja *Spokojnie, to tylko awaria* (*Airplane II: The Sequel*, 1982) Kena Finklemana – dzieła zastępujące anarchistyczną destrukcję urokliwą nostalgią za kinem, które bezpowrotnie minęło.

Podobne składniki nieprzemijającej popularności można znaleźć w rozpisanej na siedem części *Akademii policyjnej* (pierwszy odcinek: *Police Academy*, 1984, Hugha Wilsona). Atrakcyjność serii wynikała z połączenia fabularnego samograja (kadeci z tytułowej akademii to zbieranina indywidualności o skontrastowanych i przerysowanych osobowościach) z obsesją Amerykanów na punkcie praworządności, utożsamianej z siłą i skutecznością aparatu bezpieczeństwa (lata 80. to okres wyciągania kolejnych metropolii z pułapki rosnącej przestępczości). *Akademia policyjna* zaskakiwała zmyślnym humorem sytuacyjnym i ekwilibrystyką żartu, by za chwilę zaatakować widzów klozetowym gagiem. Dzieła wyrosłe na gruncie komedii satyrycznej prezentowały więc humor dla odbiorców o różnych gustach, zawsze wyśmiewając aktualne mody, zjawiska społeczne, konwencje, czy poglądy polityczne.

Również filmy innych twórców celnie posługiwały się metazabawą, osadzoną w postmodernistycznym reżimie intertekstualności. I tak *Pogromcy duchów* to przykład *love comedy*, którą zachwycali się zarówno krytycy ceniący inteligentną grę z konwencjami, jak i widzowie szukający czystej rozrywki. Mariaż komedii i horroru, wzbogacony efektami specjalnymi, opowiadał o czterech naukowcach zmagających się ze zjawiskami paranaturalnymi w Nowym Jorku i odniósł ogromny sukces komercyjny (300 milionów dolarów z ogólnoświatowej dystrybucji). Doczekał się udanego sequela, a Dan Aykroyd i Bill Murray

ugruntowali pozycje ikonicznych gwiazd gatunku. Także słynny obraz *Blues Brothers* (*The Blues Brothers*, 1980) Johna Landisa umiejętnie łączył reguły gatunkowe z refleksją o eskapistycznej roli kultury masowej, stając się częścią popkulturowego dziedzictwa dekady, głównie dzięki pamiętnym aranżacjom muzyczno-tanecznym oraz scenom pościgów.

Kino lat 80. to także triumfy Steve'a Martina, „srebrzystowłosego" i „złotoustego" gwiazdora nie tylko fars *Człowiek o dwóch mózgach* (*The Man with Two Brains,* 1983) Carla Reinera i *Trzej Amigos* (*¡Three Amigos!*, 1986) Johna Landisa, gwiazdora romantycznej odmiany humoru cechującej filmy takie jak: *Cały ja* (*All of Me,* 1984) Carla Reinera, *Jeden bilet dla dwojga* (*Planes, Trains & Automobiles*, 1987) Johna Hughesa, *Roxanne* (1987) Freda Schepisiego i *Rodzicielstwo*. Emploi predestynowało go do sięgnięcia – już w następnej dekadzie – po bardziej poważny repertuar, a podobne próby podjęli także inni komicy epoki: Dan Aykroyd i Bill Murray. Trafiając w gust przeciętnego odbiorcy, filmowe parodie z tego okresu dowodziły, że nie zawsze trzeba traktować rzeczywistość poważnie, a zwrot ku drugiej osobie – jak w pięknej opowieści o samotności w Dniu Dziękczynienia *Jeden bilet dla dwojga* – to reakcja na dominujący w amerykańskim społeczeństwie hiperkonsumpcjonizm i dążność do autokreacji.

Krytyka objęła też pokolenie *yuppie*. Wprawdzie klasa średnia była największym beneficjentem korporacjonizmu ery Reagana, ale socjolodzy coraz częściej akcentowali narastająca atrofię, walki konkurencyjne przenoszone na życie rodzinne czy proceduralność wkradającą się we wszelkie formy aktywności człowieka. W kinie familijnym dominowały jeszcze tradycyjne układy rodzinne – z zapracowanym ojcem, zatrudnioną poza domem matką i zostawionymi samopas nastolatkami. W bardziej krytycznych filmach obyczajowych dekady bohaterami stawali się single, egzystujący w sterylnych boksach korporacyjnego *open space'u* i zestandaryzowanych mieszkaniach. Dla tych pozornie spełnionych protagonistów wyprawa do nieznanych sobie dzielnic stanowiła podróż bez mała egzotyczną – jak w *Po godzinach* (*After Hours*, 1985) Martina Scorsese, niewinny skok w bok kończył się horrendalnymi konsekwencjami – jak w *Fatalnym zauroczeniu*, a romansowe wieloboki stawały się źródłem fizycznych zagrożeń – co zobrazowano w *Złym wpływie* (*Bad Influence*, 1990) Curtisa Hansona.

Najciekawsze polemiki z optymistyczną wizją życia klasy średniej powstały na początku i na końcu dekady. W generacyjnym manifeście trzydziestolatków, *Wielkim chłodzie* (*The Big Chill*, 1983) Lawrence'a Kasdana, grupka przyjaciół

ze studiów na pogrzebie kolegi zmarłego samobójczą śmiercią dokonuje gorzkiego bilansu swych karier, życiowych wyborów, rozczarowań i aktów konformizmu. Narkotyki, samotność, nieudane małżeństwa czy karierowiczostwo – choć pokazane z dystansem i poczuciem humoru – stanowiły pesymistyczne podsumowanie doświadczeń pokolenia zbyt młodego, by zaliczyć się do hippisów, ale też zbyt zaawansowanego wiekiem, by nawiązać więź z generacją o dekadę młodszą, już całkowicie wyzbytą sentymentów, terapeutycznej ironii i etycznej podbudowy. W publicystyczne tony popadł z kolei Oliver Stone w *Wall Street* (1988), w którym naiwny makler giełdowy, pod wpływem swego mentora – rekina giełdy papierów wartościowych (Oscar dla Michaela Douglasa), najpierw ulega „fatalnemu zauroczeniu" władzą i korporacyjnym układem, a potem, widząc rozpad swojego związku, destrukcję rodziny i kapitalistyczny wyzysk, donosi na nienasyconego spekulanta i przywraca elementarną uczciwość w relacjach biznesowych.

W tej dekadzie zachwytu bogaceniem się szerokich warstw społecznych gdzieniegdzie pobrzmiewały krytyczne tony. Tak było w filmach portretujących bezdomność i biedę – jak w ulokowanych w okresie wielkiego kryzysu *Chwastach* (*Ironweed*, 1988) Hectora Babenco, z kreacjami Jacka Nicholsona i Meryl Streep (scena, gdy bohaterka-kloszardka śpiewa piosenkę w nocnym klubie, wyobrażając sobie aplauz publiczności, należy do najwspanialszych w dorobku aktorki), jak również w psychoanalitycznym studium seksualnego zauroczenia i chciwości *Dom gry* (*House of Game*, 1988) Davida Mameta oraz w wizjach współczesnej biedy (choć pokazanej w jasnych barwach): *Nieoczekiwanej zmianie miejsc* (*Trading Places*, 1983) Johna Landisa *i Włóczędze z Beverly Hills* (*Down and Out in Beverly Hills*, 1986) Paula Mazursky'ego.

Do krytycznych nurtów dekady należał też trend filmów traktujących o społecznym wykluczeniu: politycznym, płciowym, generacyjnym i tożsamościowym. Niezaprzeczalną wartością tej tendencji stało się uświadomienie, że niekoniecznie trzeba godzić się na funkcjonowanie w zastanej rzeczywistości, ponieważ ucieczka od jej wyroków pozwala przełamać schemat, wyrwać się z kręgu nakazów i przymusów, i dokonać wolty.

Na przykład w *Pocałunku kobiety pająka* (*Kiss of the Spider Woman*, 1985) Hectora Bebenco fabuła stała się pretekstem do refleksji na temat zasypywaniu podziałów między ludźmi w obliczu ekstremalnej sytuacji. Para jakże różniących się bohaterów: oskarżony o deprawację homoseksualista (Oscar dla Williama Hurta) i więzień polityczny (Raul Julia), nawiązując nić porozumienia podczas wspólnej odsiadki, dowodziła, że akceptacja inności może być formą

Pocałunek kobiety pająka – oscarowa rola Williama Hurta w opowieści o tolerancji i sile wyobraźni

oporu wobec okrucieństwa i ucieczką ku wolności. A działo się tak także dzięki fantazmatycznej opowieści, w którą zanurzył politycznego współwięźnia homoseksualny narrator (pierwotnie przygotowywany przez strażników do roli donosiciela), ukazując potęgę wyobraźni (także ozdrowieńczej roli kina) i siłę wizji nowego społeczeństwa, zdolnej tworzyć wspólnotę otwartą na innego.

Marginalizowany problem przemocy wobec kobiet podjął z kolei Jonathan Kaplan w filmie *Oskarżeni* (*The Accused*, 1988). W bohaterce dramatu (oscarowa rola Jodie Foster) jedni dostrzegli świadomą siebie kobietę, wyzwoloną i bezkompromisowo decydującą o sobie, inni oskarżyli ją o zbyt swobodny styl życia, który jakoby sprowokował grupkę mężczyzn do gwałtu. Sam akt przemocy, ukazany w migawkowych wspomnieniach, szokował brutalnością. Był niczym ból fantomowy (ale też realnie doświadczane cierpienie), a szarpana narracja odbierała widzowi komfort śledzenia zdarzeń. Także dlatego, że to właśnie „przeciętni widzowie" (w diegezie dzieła Kaplana świadkowie gwałtu) okazali się – w równym stopniu jak sprawcy – odpowiedzialni za zło, biernie przyzwalając na eskalację przemocy.

Kino lat 80. przyglądało się również środowisku osób niepełnosprawnych. Akcja *Dzieci gorszego boga* (*Children of a Lesser God*, 1986) Randy Haines rozgrywała się w szkole dla głuchoniemej młodzieży. James (świetny William Hurt) był w niej pełnym pasji i zaangażowania idealistą, który niekonwencjonalnymi metodami nauczania docierał do podopiecznych, by jak najlepiej przygotować ich do dorosłego życia. Sarah (nagrodzona za tę rolę Oscarem głuchoniema aktorka Marlee Matlin) początkowo była zamkniętą w świecie milczenia buntowniczką i dopiero niesentymentalnie pokazany romans bohaterów spowodował, że z aroganckiej, rozkapryszonej i instrumentalnie wykorzystującej swe kalectwo dziewczyny wykluła się inteligentna i wrażliwa istota. Jej ekspresyjny sposób komunikacji (miganie) zarówno odgradzał ją od Jamesa (a za nim widzów),

jak go uwiódł. Film nie nadawał niepełnosprawności rangi wyjątkowego ograniczenia, ale traktował głuchoniemych z empatycznym zrozumieniem, bez wzbudzania litości.

Podobnie humanistyczną wymowę odnajdziemy w filmie *Maska* (*Mask,* 1985) Petera Bogdanovicha, uświadamiającym widzom oczywistą prawdę: deficyty fizyczne nie oznaczają braku ludzkich pragnień. Kibicujemy więc parze bohaterów (Eric Stolz w roli cierpiącego na deformację twarzy Jamesa i Cher w roli troskliwej matki), współodczuwamy ich ból, przeżywamy nikłe momenty nadziei – do tego stopnia, że wydają się triumfami ekstatycznej radości. Sarę i Jamesa połączyła komitywa w działaniu, aktywność w wyzywaniu losu. Oboje mieli w sobie tyle wolności, że zdecydowali się na życie pełnią jego doznań. *Dzieci gorszego boga* i *Maska* pokazały, czym jest niepełnosprawność w oderwaniu od rzewnej celebracji.

Również filmowy obraz starości zwykle akcentował szereg deprywacji towarzyszących tej fazie życia: brak własnego miejsca w rodzinie, utrata podmiotowości, społeczna percepcja zrównująca starość ze zniedołężnieniem. Wbrew temu ujęciu w kinie lat 80. kiełkowała nowa wizja starości: optymistyczna, choć nie tkliwa, zapewniająca prawo do budowy szczęścia od nowa. Tak było w filmie *Podróż do Bountiful* (*Trip to Bountiful*, 1985) Petera Mastersona, opartym na broadwayowskiej sztuce, gdzie bohaterką była wiekowa Carrie Watts (Oscar dla Geraldine Page), wdowa i matka dorosłego syna, niczym mebel wtłoczona w kąt mieszkania dzielonego ze zrzędliwą synową. U schyłku życia Carrie niespodziewanie pragnie powrócić do idyllicznych krajobrazów dzieciństwa i raz jeszcze odwiedzić miasteczko Bountiful, a ucieczka z domu i tytułowa podróż to nie tylko spóźniona transgresja szalonej staruszki, ale też dążność do odzyskania poczucia rudymentarnej godności i prawa do decydowania o własnym losie. Podobne impulsy kierowały panią Daisy z filmu Bruce'a Beresforda *Wożąc panią Daisy* (*Driving Mrs. Daisy,* 1989), stateczną wdowę i przedstawicielkę socjety z południa Stanów. Kreowana przez Jessicę Tandy (Oscar) bohaterka jest rezolutną staruszką, która wbrew oczekiwaniom środowiska nie poddaje się starości: chce prowadzić samochód, samodzielnie robić zakupy, dbać o własne sprawy, w czym pomaga jej najbliższy, choć początkowo przyjęty bez ufności, człowiek – czarnoskóry szofer (Morgan Freeman). Oba filmy, podobnie jak *Nad złotym stawem i Kokon*, ukazywały proces przemijania jako brak zgody na wtłoczenie w zamknięty katalog ról i wyobrażeń, ponieważ w jesieni życia najbardziej ograniczają embargo na marzenia i brak autonomii.

Także temat alkoholizmu poddany został metodycznej analizie. Specyfiką medium filmowego zawsze było wywieranie wpływu poprzez obraz, stąd w filmach traktujących o pijaństwie znajdziemy feerie alkoholowych powidoków: scen rozrób w zadymionych spelunach, libacji w tanich czynszówkach czy bohaterów uchwyconych w nieprzerwanej serii upodleń. Taki był początek początek *Werdyktu* (*The Verdict*, 1982) Sidneya Lumeta i film Johna Hustona *Pod wulkanem* (*Under the Volcano*, 1984); równie świetna okazała się *Ćma barowa* (*Barfly,* 1987) Barbeta Schroedera. Dzieła te szczęśliwie uniknęły nadmiernej traumatyzacji czy eksploatacji zjawiska, mimo naturalnych dla tego typu kina skłonności do pornograficznego przedstawiania wszystkich detali alkoholowej degradacji. Zamiast tego, stosując czasem narzędzia narracji subiektywnej, zmusiły widzów do postrzegania świata oczami alkoholika.

Również kwestie ekologiczne znalazły odzwierciedlenie w krytycznych nurtach kina lat 80. O tym, że człowiek negatywnie wpływał na przyrodę, mówiono od dawna (zwłaszcza w dobie kontrkultury), ale nie zapomniano o tym i w tej dekadzie. Najpopularniejszym filmem promującym idee proekologiczne były *Goryle we mgle* (*Gorillas in the Mist,* 1989) Michaela Apteda, oparte na autobiografii badaczki życia goryli górskich, Dian Fossey, z życiową kreacją Sigourney Weaver. Fossey zawdzięczamy odkłamanie wizerunku goryli, utrwalonego w popkulturze jako bezlitosnych bestii, rodem z *King Konga*, ale samej bohaterce, mimo determinacji, nie udało się nie tylko uratować swych podopiecznych, ale też własnego życia – przeciwnik w osobach band kłusowników był zbyt silny.

Problem odpowiedzialności człowieka za świat przyrody podjął również film *Koyaanisqatsi* Godfreya Reggio (tajemniczy tytuł w języku Indian Hopi tłumaczy się jako „życie w stanie trwałej nierównowagi"). Ten brak balansu ujawniał się zwłaszcza w relacjach między naturą a cywilizacją, a sam film –

Koyaanisqatsi – potwierdzenie, że apokalipsa będzie najpiękniejszym show w dziejach naszej planety

realizowany wiele lat, będący zbiorem hipnotycznych impresji – stanowił przepiękne plastycznie (zdjęcia Rona Frickego) i dźwiękowo (muzyka Philipa Glassa) ostrzeżenie przed rychłą zagładą naszej planety.

W *Koyaanisqatsi* ludzkość pozbywała się jeszcze jednego grzechu – wojny. W latach 80. na tyle silnie wrócono jednak do narracji o potrzebie intensyfikacji działań militarnych (tylko one mogły zapewnić przewagę nad wrogami zza żelaznej kurtyny), że dopiero w drugiej połowie dekady zaczęły wracać filmy antywojenne. Ich pierwszym zwiastunem był telewizyjny film *Nazajutrz* (*A Day After*, 1983) Nicholasa Meyera, opowiadający o skutkach wojny jądrowej, a ściślej mówiąc o skażeniu radioaktywnym w Kansas City. Wątki wietnamskie w wersji dalekiej od afirmatywnego tonu zasygnalizował niedługo potem Alan Parker w *Ptaśku*, ale niespodziewany front filmów o tragicznych skutkach interwencji w Wietnamie objawił się dopiero w sezonie 1986/1987.

Wówczas niejednoznaczny obraz konfliktu odmalował Stanley Kubrick w *Pełnym magazynku* (*Full Metal Jacket*, 1987), gdzie przedstawił dryl w jednostce szkoleniowej – równie destrukcyjny (jeden z żołnierzy nie wytrzymuje napięcia, popada w szaleństwo i po zabiciu dowódcy popełnia samobójstwo), co użyteczny (bo sztywne procedury w klimacie permanentnego stresu ułatwiają walkę z wrogiem i stają się jedynym sposobem zachowania życia w warunkach frontowych). Wspomniane w innym miejscu filmy Barry'ego Levinsona *Good Morning, Vietnam*, Francisa Forda Coppoli *Kamienne ogrody* i Briana De Palmy *Ofiary wojny* stanowiły empatyczny wariant filmowego pacyfizmu. Ale na wyżyny ekspresyjnego (i publicystycznego) patosu, wspartego osobistym doświadczeniem, wspiął się Oliver Stone – najpierw w *Plutonie*, potem w *Urodzonym czwartego lipca* (*Born on the Fourth of July*, 1989). Pierwsze z dzieł, nagrodzone czterema Oscarami, w tym dla filmu i reżysera, to niemal archetypiczna opowieść inicjacyjna, w której o moralność naiwnego chłopaka (Charlie Sheen), jadącego na ochotnika do Wietnamu, toczą pojedynek dwaj sierżanci: chrystusowy Elias (Willem Dafoe) i zły Barnes (Tom Berenger). W drugim z dzieł Ron Kovic (pierwsza wymagająca rola Toma Cruise'a), okaleczony na wojnie w Indochinach, przechodzi kolejne fazy udręki weterana: niezgodę na inwalidztwo, konfrontację z oschłością procedur, samotność odrzucenia, litość środowiska, alkoholizm, agresywność i mizantropię, wreszcie dojrzewanie ideologiczne, które zamienia go w antywojennego aktywistę.

Film wojenny w swej pacyfistycznej i antymilitarnej wersji, która zwłaszcza w dobie polityki odprężenia zaczęła przejmować narrację w kinie hollywoodzkim, sukcesywnie stawał się wizją przeszłości – wprawdzie ponurej, ponieważ

prowadzącej całe pokolenie Amerykanów na śmierć, ale będącej już tylko historią. Pod koniec lat 80. ZSRR chylił się jednak ku upadkowi, wojna w Afganistanie stała się jeszcze większą klęską Sowietów niż porażka Amerykanów w Wietnamie, a paniczny strach przed wojną nuklearną zaczął być zastępowany strachem przed grupami terrorystycznymi, wyposażonymi w broń atomową kupioną od zdemoralizowanych żołnierzy ZSRR. Lęk ustąpił więc miejsca poczuciu bezpieczeństwa – chyba największego od lat 20. XX wieku, a dekada George'a W. Busha i Billa Clintona zapowiadała się jako pasmo sukcesów i spełnień.

Nieprzypadkowo więc horror, należący do najbardziej kontrkulturowych gatunków filmowych, pod koniec okresu stracił na sile wyrazu. Nie był już potrzebny jako katalog subwersywnych przekazów, nie musiał już pełnić funkcji metaforyzującej cywilizacyjne obawy. Tym bardziej trzeba cenić jego rozkwit w latach 80., który był nie tylko kontynuacją zjawisk poprzedniej dekady, ale ciekawą transformacją motywów, wątków, społecznych ról i strategii odbiorczych. W tym właśnie gatunku, a ściślej mówiąc – w dominującej wersji kina grozy dla nastolatków – skupiały się najlepiej „miękkie", kontrkulturowe, krytyczne wobec sytuacji społeczno-politycznej tendencje kina hollywoodzkiego. Trzecią część rozdziału kończę zatem analizą tych filmów, zwłaszcza serii *Koszmar z ulicy Wiązów*.

Kazus 3: Kino grozy dla nastolatków

Popularność horroru w latach 80. wynikała z wielu przyczyn – m.in. z rozrostu branży produkcyjno-dystrybucyjnej kina klasy B, która wykorzystała optymalizującą koszty technologię VHS oraz z renesansu tradycyjnych (choć poddawanych procesowi hybrydyzacji) form gatunkowych. Horror – przybierający bardziej ironiczną, postmodernistyczną i nierzadko komediową postać – tracił dawny kontrkulturowy charakter; stał się bardziej optymistyczny, rozrywkowy i przeznaczony dla nastoletniego widza. Znakomicie odnalazł się więc w typowym dla ówczesnego kina lawirowaniu między buntem a konserwatyzmem, w fetyszyzacji niekomputerowych jeszcze efektów specjalnych i nucie autotematyzmu. Daleki był od kontestacyjnej energii dawnego horroru *gore* (choć pozostał okrutny i krwawy), ale nadal wzbogacał fabułę o ważną kulturowo metaforykę. Był też czytelnym wehikułem relacji z kinem lat 50., i tak jak ideologia Reagana odwoływała się do czasów Dwighta Eisenhowera, tak w kinach i na kasetach wideo zagościły remake'i filmów o trzydzieści lat starszych: *Blob-zabójca*, *Rzecz*, *Mucha* lub dzieła pastiszujące dawną fantastykę grozy: *Gremliny*

rozrabiają, albo wręcz umieszczające niektóre sceny w dekadzie lat 50.: *Noc pełzaczy* (*Night of the Creeps*, 1986) Freda Dekkera.

Popularność horroru wynikała zatem z konserwatyzmu epoki – co brzmi o tyle paradoksalnie, że kino grozy częściej kojarzyło się z prądami anarchizującego *exploitation cinema* i z funkcją negatywu obowiązujących wzorców kultury. Tymczasem rozkwit horroru w dekadzie Reagana wynikał z umiejętności łączenia atrakcyjnych dla młodego widza elementów *gore* lat 70. z kojącym bunt konserwatyzmem epoki. Z jednej więc strony bohaterem filmów pozostawał nastolatek, szukający seksualnych przygód w trakcie weekendowych imprez lub wakacyjnych obozów, a na ekranie królowało okrucieństwo stanowiące rezultat – mimo fantastycznego pochodzenia zła – dysfunkcji społecznych instytucji. Z drugiej strony złagodzono generacyjne konflikty, gloryfikowano rodzinną solidarność i rzadko krytykowano kościół czy religię, do której – niekiedy – odwoływano się w walce ze złem. Konserwatyzm dekady osłabił znaczenie kina drogi, przywiązał bohaterów do rodzinnego domu i miasteczka, wytyczał akceptowane społecznie cele: maturę, college i uniwersytet, a później pracę i założenie rodziny. Kanalizował bunt w gatunkach atrakcyjnych dla nastoletniego odbiorcy, ale już oswojonych i przepojonych światopoglądem republikańskiej epoki. Nawet implicytne znaczenia, tkające metaforykę utworów, utraciły subwersywny pazur przesłania. Odstąpiono od krytykowania szkoły, policji i rodziny, piętnując w tym miejscu erotyczną rozwiązłość (groźba AIDS), rozwód i zdradę (bo ofiarą zła stawały się osłabione w ten sposób rodziny), odmienności (bo z nich wylęgali się seksualni maniacy) i brak więzi z religią. Tak powstawały optymistyczne horrory, w których nikt jeszcze nie myślał o politycznej poprawności.

Najbardziej efektowna seria amerykańskiego kina grozy pojawiła się w połowie lat 80.: w *Koszmarze z ulicy Wiązów* osiągnięto najwyższy poziom rzemiosła i strawestowano mity reaganomatografii inteligentnym nawiązaniem do tradycji dawnego *slashera*. Inicjujący cykl obraz Wesa Cravena poprzedziły dziesiątki innych filmów, zwykle realizowanych przez niewielkie kompanie produkcyjne i za niewielkie sumy, a potem dystrybuowane na kasetach VHS. Bohaterem zazwyczaj był nastolatek, częściej nastolatka, która inicjację w dorosłość okupowała śmiercią przyjaciół i konfrontacją z sadystycznym przeciwnikiem. Bohaterami były nawet dzieci – jak w słynnym *Duchu* (*Poltergeist*, 1982) Tobe'a Hoopera, opowiadającym o typowej rodzinie prześladowanej przez duchy Indian, których zbezczeszczone groby posłużą pod inwestycję deweloperską, a także w popularnej serii slasherów *Cicha noc, śmierci noc* (*Silent Night,*

Deadly Night, 1984) Charlesa E. Selliera Jr., w którym kilkuletni chłopczyk, żyjąc wspomnieniem przebranego w strój świętego Mikołaja mordercy swych rodziców i okrucieństwem katolickiego sierocińca, już jako dorosły mężczyzna – zmuszony przez pracodawcę do założenia w święta Bożego Narodzenia feralnego kostiumu – popada w szaleństwo i mści się na znienawidzonej zakonnicy.

Bardziej fantastyczne pochodzenie zła pojawiło się w osławionej serii horrorów *Piątek, trzynastego* (pierwsza część: *Friday, the 13th*, 1980, Seana S. Cunninghama), opowieści o zbrodniach dokonywanych na nastolatkach albo przez matkę Jasona Voorheesa, albo przez niego samego, zamienionego w upiorne monstrum po tym, jak chłopiec utopił się w jeziorze, ponieważ grupka kolonijnych opiekunów zajęta była uprawianiem seksu. Szczególny rodzaj zemsty łączy też dziesięcioletnich bohaterów *Bloody Birthday* (1981) Eda Hunta, w którym dwóch chłopców i jedna dziewczynka, urodzeni w chwili zaćmienia Księżyca, stają się sadystycznymi zbrodniarzami mordującymi dla zabawy kolejne nieprzyjazne im osoby.

Ogromnie popularna była także *Laleczka Chucky* (*Child's Play*, 1988) Toma Hollanda, w której brzydka zabawka, przejęta przez ducha psychopatycznego zbrodniarza, trafia w ręce małego Andy'ego – wychowywanego samotnie przez ubogą matkę. Good Guy był wymarzonym prezentem chłopca, na który kobieta nie mogła sobie pozwolić, kupując feralny egzemplarz od przypadkowo poznanego złodzieja. Przyniesiony do domu Chucky ożywa i wypowiadając słynną kwestię; „I'm Chucky. Wanna play?", prowadzi Andy'ego od jednej zbrodni do drugiej. Gdy samotny i stęskniony za bliskością chłopiec buntuje się przeciw przyjacielowi, Chucky decyduje się zabić i jego. Ponownie to świat dorosłych wykorzystuje dziecko do realizacji swych celów i raz jeszcze ono staje się jego ofiarą, pokutując w nastoletnim i dorosłym (w następnych częściach serii) życiu za grzech paserstwa matki, sadyzm mordercy i – na dalekim planie – kapitalistyczną nierówność szans.

W połowie lat 80. na ekranach zaczęła królować, najciekawsza w tym kontekście, seria Wesa Cravena[9] *Koszmar z ulicy Wiązów* (1984–2010). Craven cyzelował pomysł od lat 70., sublimując w scenariuszu i postaci Freddy'ego Kruegera osobiste doświadczenia i polityczno-kulturowe tropy. Punktem wyjścia dla fabuły był szczególny status monstrum, egzystującego na dwóch płaszczyznach ontologicznych. Po pierwsze, Freddy był seksualnym maniakiem, wycho-

[9] Wes Craven był w istocie tylko scenarzystą i reżyserem pierwszej części serii. Potem sprzedał prawa do filmu i postaci Freddy'ego Kruegera New Line Cinema i tylko raz wrócił do reżyserii *Koszmaru…* w siódmej, autotematycznej części (w której także zagrał samego siebie).

wywanym w biedzie, upokorzeniu i atmosferze pogardy – jako bękart spłodzony w wyniku zbiorowego gwałtu dokonanego na pielęgniarce w zakładzie dla obłąkanych. Dorastając z tym stygmatem, powoli popadał w szaleństwo, manifestując je nienawiścią wobec dzieci – zwykle lepszych i szczęśliwszych od niego. Craven widział we Freddym pedofila, ale producenci z New Line Cinema wymogli na reżyserze zniwelowanie seksualnego aspektu zbrodniczych czynów (powrócą one dopiero w remake'u pierwszej części, w 2010 roku). W ten sposób realistyczny Freddy stał się postrachem idyllicznego, fikcyjnego miasteczka o symbolicznej nazwie Springwood w stanie Ohio. Złapany i postawiony przed sądem, zdołał uniknąć kary dzięki sprytowi adwokatów, powołujących się na błędy proceduralne. Wówczas rodzice pokrzywdzonych pociech zdecydowali się na dokonanie linczu, uśmiercając Freddy'ego i paląc jego ciało w piecu.

Obudź się! *Koszmar z ulicy Wiązów*

Krueger jednak wrócił, bo osiągnął nowy status i zaczął funkcjonować jako bohater koszmarów, obdarzony potężną siłą, zdolny do zabicia śpiących osób. Stał się szczególnego typu upiorem, który nie opuszczał (przynajmniej na początku) przestrzeni snu, ale zawłaszczał ją dla siebie, zmieniając noce swych ofiar w najstraszliwszy i zwykle zakończony prawdziwą śmiercią horror. Craven inspirował się zaobserwowanymi przez psychiatrów przypadkami śmierci imigrantów z Sajgonu i weteranów wojny w Wietnamie, którzy umierali podczas snu, gdy – to już przypuszczenie – koszmary wynikłe z żołnierskich przeżyć były tak straszne, że śniące osoby przypłacały to zawałem serca. W serii o ulicy Wiązów ofiarami zmór były nastolatki, wybrane i wskazane przez Kruegera – połączone więc tym doświadczeniem, ale zarazem skazane na samotną i pozbawioną wsparcia ze strony rodziców walkę.

W takim materiale scenariuszowym nietrudno dostrzec potencjał metafor i skojarzeń z pedofilią. Dziecko, bojące się nocy i łóżka, nawiedzane przez mężczyznę uwielbiającego zadawać mu ból, egzystujące w domu, w którym matka woli nie dostrzegać niepokojów córki – te sygnały podpowiadały określoną interpretację. Craven portretował rodziny na pozór doskonałe, wymarzone przez konserwatywnych ideologów, ale jednocześnie przepojone hipokryzją i międzygeneracyjną nieufnością. Nastolatek w jego filmach stale pokutował za grzechy rodziców. To on, w zastępstwie ojców i matek, stawał do konfrontacji z Kruegerem, nieświadomy przyczyn tak ukierunkowanej manifestacji zła. Często areną walki była sypialnia – symboliczne miejsce, u Cravena zawieszone pomiędzy dzieciństwem (łóżko jako teren dziecięcych fantazji) a dorosłością (łóżko jako miejsce zbliżeń seksualnych), w którą bohaterowie nie byli w stanie wkroczyć, ponieważ akt seksualny często kończył się śmiercią, a ich nieświadomość determinowana była przez destrukcyjne dla psychoseksualnego rozwoju wydarzenie z dzieciństwa – w tym wypadku pedofilskie akty Freddy'ego.

Lincz na Kruegerze, dokonany przez rodziców jego ofiar, wywołał skutek odwrotny od zamierzonego. Zrepresjonowane przeżycia z dzieciństwa manifestowały się w procedurach typowych dla (auto)terapii: snach lub hipnozie, a cały cykl filmów (przede wszystkim trzecia część) odtwarzał proces uświadamiania sobie zapomnianych doświadczeń (stąd w kolejnych *sequelach* dowiadujemy się coraz więcej o biografii Freddy'ego i jego ofiar).

Na ten psychoanalityczny aspekt nakłada się kontekst kulturowo-polityczny. Horror jest negatywem idealizowanego w innych gatunkach społeczeństwa, i choć lata 80. konformizowały kino grozy, to nawet w *Koszmarze z ulicy Wiązów* trudno go było uniknąć. Pokuta za winy rodziców dotyczyła nie tylko płaszczyzny psychoseksualnej, ale również społeczno-ekonomicznej. Craven powiązał ten aspekt filmu z czymś, co nazwał *rubber reality*[10], widząc w idealizmie lat 80. letarg konserwatyzmu, groźne poczucie samozadowolenia wyznaczanego wzrostem gospodarczym, osłabieniem kontrkultury i upadkiem „imperium zła", jakim był Związek Radziecki. Dla Cravena optymizm ery Reagana był złudny, prowadził do kryzysu (jego przejawem było tąpnięcie na Wall Street w końcówce dekady). Za ów letarg konserwatyzmu – sugerował Craven – będą płacić dzieci, podobnie jak zbuntowane nastolatki po dekadzie lat 50., zranione obłudą rodziców, odreagowujące destrukcyjnym zatraceniem. Na dziecięce koszmary – przedsionek jawy – rodzice reagowali u Cravena w jeden tylko

[10] John Kenneth Muir, *Horror films of the 1980s*, McFarland, Jefferson 2007, s. 407.

sposób: zrzucali winę na histerię i fantazję nastoletniego wieku i oferowali tabletkę nasenną, która w konfrontacji z Freddym była wyrokiem śmierci[11].

Nie byłby *Koszmar z ulicy Wiązów* najciekawszym horrorem dekady, gdyby nie maestria Wesa Cravena i jego współpracowników. Powstał bowiem film niezwykły, pomysłowy scenariuszowo i inscenizacyjnie, który przyczynił się do realizacji kilku *sequeli*, serialu telewizyjnego, komiksów i rozwoju rynku sprzedaży gadżetów. Freddy Krueger, odtwarzany przez Roberta Englunda, stał się obok Michaela Myersa i Jasona Voorheesa najbardziej znaną postacią horroru dla nastolatków. Przewyższał ich jednak: pomysłowością morderstw, różnorodnością narzędzi, sprytem, inteligencją i ironią. Krueger miał za sobą świat sennej imaginacji, pozwalający bawić się rozległą u dziecka wyobraźnią i przenieść akcję filmów we wszystkie możliwe rejony.

Postać Freddy'ego stała się ikoną późnych lat 80. Gdy w 1991 roku The National Coalition on Television Violence przeprowadziło badania wśród 10–13-letnich uczniów szkół w Kalifornii, aż 66 % respondentów identyfikowało Freddy'ego, a tylko 36 procent Abrahama Lincolna. Równolegle burmistrz Los Angeles, Tom Bradley, chcąc uczcić współczesne postaci kina grozy, zaproponował, aby dzień 13 września 1991 roku ustanowić świętem Freddy'ego Kruegera – co ze zgrozą i bez poczucia humoru wypominał konserwatywny filmoznawca i kulturoznawca Michael Medved[12].

Czy rzeczywiście tego rodzaju filmy wpłynęły na przesunięcie granic tolerowania przemocy w mediach, czy ukazując przemoc wobec dzieci i nastolatków, promowały negatywne wzorce – trudno wyrokować. Z serii o Freddym Kruegerze pamięta się dziś przede wszystkim gadżety lat 80. – kasetę magnetofonową, plakat z Limahlem, powoli zamykane, ale jeszcze działające kina *midnight movies*. Pamięta się też wspaniale zainscenizowane sceny konfrontacji z Freddym (obraz piekła z drugiej i trzeciej części, zamianę dziecka w marionetkę sterowaną wyprutymi z rąk żyłami, pożeranie Freddy'ego przez wtopione w jego ciało dziecięce ofiary). Najważniejsza była jednak – podobnie jak w arcydzielnej powieści *To* (*It*, 1986) Stephena Kinga – przyjaźń, odwaga i poświęcenie „małych dorosłych" oraz zawierzenie własnej wyobraźni – bo tylko ona pozwalała zło dostrzec i pokonać, by nie zawładnęło jawą dorosłości.

[11] Tony Williams, *Hearts of Darkness: The Family in the American Horror Film*, University Press of Mississippi, Cranbury 1996, s. 232.

[12] Michael Medved, *Hollywood vs. America. Popular Culture and the War on Traditional Values*, Harper Collins, New York 1992, s. 211.

Europejska perspektywa badawcza, która wyróżniła postać reżysera filmowego jako jednoosobowego autora filmu, z rzadka broniła się w strategiach obowiązujących w kinie amerykańskim. Niemniej dekada lat 70. stanowiła w tym kontekście tak interesujące odstępstwo, że kult reżysera stał się dla maszyny dystrybucyjnej równie ważny jak reklamowy status aktora-gwiazdy. Nie wszystko z tej tendencji legło w gruzach wraz z klęską *Wrót niebios*, o którą jednoosobowo obwiniano Michaela Cimino, a z którą kojarzono perturbacje produkcyjne i dystrybucyjne kilku innych reżyserów: Williama Friedkina z *Zadaniem specjalnym*, Miloša Formana z *Hair* (1979), Stanleya Kubricka z *Lśnieniem*, Roberta Altmana z *Popeyem* (1980) i Francisa Forda Coppoli z *Czasem Apokalipsy* (*Apocalypse Now*, 1979). Rosło jednak przekonanie, że model reżyserski, sensacyjnie wkomponowany w kapitalistyczny system produkcji filmowej, w kolejnej dekadzie potrzebuje radykalnych korekt.

Niejeden czytelnik obruszy się, widząc w gronie pogrobowców kina autorskiego Altmana i Coppolę. *Popeye* (zrealizowana w tandemie Paramountu i Disneya fabularna wersja opowieści o marynarzu-siłaczu, z debiutującym w tytułowej roli Robinem Williamsem) okazała się przecież umiarkowanym sukcesem finansowym (skądinąd największym w dorobku Altmana od czasów osławionego *M*A*S*H*, 1970), ale właśnie „umiarkowanym", nie zaś bezdyskusyjnym na miarę *Gwiezdnych wojen* (*Star Wars*, 1977) George'a Lucasa. W latach 80. nie dało się bowiem utrzymać wewnętrznej sprzeczności zawartej we frazie „umiarkowany sukces", bo o powodzeniu każdego projektu decydował efekt rozbicia *box office'u*, a nie „zwrot kosztów produkcji". Hollywoodzkie wytwórnie – o czym szerzej pisze Adamczak – zarabiały odtąd na blockbusterach, czerpiąc z nich korzyści finansowe związane z merchandisingiem i wydłużeniem dystrybucji na kolejnych polach eksploatacji. *Popeye* tego nie zapewnił, a musicalowo-slapstickowa konwencja i scenograficzny rozmach (na Malcie zbudowano od podstaw kompletną wioskę rybacką – dziś atrakcję turystyczną wyspy) nie przekuły się w sukces filmu szykowanego na bożonarodzeniowy hit. Ostatecznie za „umiarkowane" powodzenie dzieła obwiniono skłonnego do ironii i demitologizacji Altmana – tu istotnie reżyserującego ciężką ręką.

Popeye dowiódł więc potrzeby zmian, ale *Czas Apokalipsy* wydawał się triumfem Coppoli – przyniósł mu Złotą Palmę w Cannes, kilka Oscarów, zachwyty krytyków i korzyści finansowe. Czy na pewno? Czy jakikolwiek producent zgodziłby się na realizację filmu w warunkach tak wielkiej nieprzewidy-

Popeye Roberta Altmana – niesatysfakcjonujący, „umiarkowany" sukces Paramountu i Disneya

walności projektu, która widzowi – owszem – dostarczyła anegdot i podziwu, ale finansującego przedsięwzięcie producenta doprowadziła co najmniej do palpitacji serca? Coppola, łącząc funkcje producenta i reżysera, jeszcze sobie pozwolił na niedotrzymywanie preliminarza kosztów i terminów ukończenia zdjęć, eksperymentując z trybami narracji subiektywnej i oryginalnymi narzędziami filmowej techniki. Ale jako producent innych projektów stawał się oszczędnym bankierem i słabym organizatorem – czego dowiódł w konflikcie z Wimem Wendersem, sprowadzonym do Stanów Zjednoczonych z misją realizacji biografii Dashiella Hammetta (*Hammett*, 1982), co skończyło się dla niemieckiego filmowca czteroletnią gehenną. Lata 80. uczyły, że w relacjach producent-reżyser obaj musieli zostać zwycięzcami, a przykład Coppoli, który kolejnymi filmami przynosił katastrofalne straty kolejnym producentom, był emblematyczny.

Początek opisywanej dekady stanowił zatem tąpnięcie w obrębie statusu reżysera-autora. Jednak nie każdego z nich dotknął ten kryzys. Część reżyserów – Martin Scorsese, Woody Allen, Brian De Palma, Miloš Forman, David Lynch, Alan Parker – z powodzeniem kontynuowała karierę. Zaproponowana przez Stevena Spielberga i George'a Lucasa formuła autorstwa wkomponowanego w potrzeby korporacyjnego Hollywoodu przyniosła z kolei szansę rozwoju takim filmowcom jak: Robert Zemeckis, Ron Howard, Ridley Scott, John Carpenter, John Hughes, John McTiernan, James Cameron, Paul Verhoeven, Michael Mann. Lata 80. to także pora świetnych debiutów i błyskotliwych karier takich twórców jak: Oliver Stone, Jim Jarmusch, bracia Joel i Ethan Coen, John Sayles, Steven Soderbergh czy Barry Levinson, co potwierdzało trwałość mechanizmów wsparcia autorskiego kina.

Warto jednak zacząć od dowodów klęski, bo rozpędzona w latach 70. kariera niejednego filmowca rozbiła się w konfrontacji z modelem *high concept movie*. Najgorzej los obszedł się z Terrence'em Malickiem, który po „umiarkowanym" sukcesie *Niebiańskich dni* nie zdołał zebrać pieniędzy na swoje opus magnum, *Q*, alegoryczną opowieść o pochodzeniu świata, której niewykorzystane intencje możemy odnaleźć dopiero w *Drzewie życia* (*The Tree of Life*, 2011). Malick długo nie mógł znaleźć dla siebie miejsca w kinie i wrócił dopiero w 1998 roku *Cienką czerwoną linią* (*The Thin Red Line*).

Inaczej potoczyły się losy Roberta Altmana, który filmów kręcił wiele, ale niemal wszystkie poza wielkimi studiami – czasem dla telewizji, a od pewnej chwili, gdy zdecydował się na opuszczenie Nowego Jorku i przeprowadzkę do Paryża, już za europejskie fundusze. Wyróżniały się adaptacje sztuk teatralnych, nieodległe inscenizacyjnie od polskiej tradycji teatru telewizji, takie jak: *Wróć do nas, Jimmy Dean* (*Come Back to The Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*, 1982), niesłusznie zapomniana opowieść o grupce dojrzałych kobiet spotykających się w reaktywowanym po latach fanklubie słynnego aktora; *Pechowcy* (*Streamers*, 1983), o prześladowaniu żołnierza-homoseksualisty w Wietnamie; *Secret Honor* (1984), monodram Philipa Bakera Halla, wcielającego się w popadającego w mizantropię prezydenta Richarda Nixona; czy *Oszalały z miłości* (1985), oparty na sztuce Sama Sheparda film o przekleństwie kazirodczej miłości. Oprócz tych niszowych dzieł Altman realizował też tradycyjne filmy kinowe, ale zarówno nakręcony dla MGM *O. C. & Stiggs* (produkcja 1984, premiera dopiero w 1987), będący sympatyczną serią harców dwóch znudzonych nastolatków z Phoenix, jak też *Poza terapią* (*Beyond Therapy*, 1987), nieśmieszna farsa o psychoanalitykach – przyniosły wyłącznie rozczarowanie. Powrót do formy nastąpił pod koniec dekady, gdy Altman nakręcił efektowną nowelę kolektywnego filmu *Aria* (1988), potem ceniony w środowiskach lewicowych miniserial polityczny *Tanner 88* (1988), a wreszcie świetny serial o destrukcyjnej zażyłości braci van Gogh *Vincent i Theo* (*Vincent & Theo*, 1990) z wybitnymi rolami Tima Rotha i Paula Rhysa.

Od klęski do klęski toczyły się losy innego wielkiego filmowca poprzedniej dekady, Francisa Forda Coppoli, którego dzieła – czasem eksperymentalne, czasem nostalgiczne, a czasem społecznie zaangażowane – okazywały się rozczarowaniami lub wręcz katastrofami. Tak było z kosztowną i oryginalną plastycznie komedią muzyczną *Prosto w serce* (*One from the Heart*, 1982) oraz adaptacjami powieści Susan Eloise Hinton – *Wyrzutkami* (*The Outsiders*, 1983) i *Bojownikiem* (*Rumble Fish*, 1983), które w pamięci pozostawiły jedynie debiuty