

Danuta Mikeska

KICZ W FILMIE POSTMODERNISTYCZNYM

„...należy pamiętać, że nowoczesny kicz prawdopodobnie nieprędko zakończy swój zwycięski pochód, że ten kicz również – zwłaszcza w filmie – przepojony jest krwią i sacharyną, a radio to wulkan muzycznego naśladownictwa. A jeśli państwo zadadzą sobie pytanie, jak dalece sami dotknięci są tą skazą, odkryją – a przynajmniej ja to odkryłem w sobie – że wcale nierzadko mewamy prawdziwą skłonność do kiczu.”

Hermann Broch: *Kilka uwag o kiczu*.

Rzecz ma być o kiczu i o filmie postmodernistycznym. Jeśliby uznać kicz za „raka na ciele sztuki”¹ to film postmodernistyczny, posługujący się nim jako jednym z środków wyrazu, trzeba by wówczas wziąć za zrakowaciałą tkankę. Posługując się nadal tą medyczną metaforyką, należałoby ową tkankę usunąć dla dobra organizmu – co w tym kontekście oznacza dla dobra sztuki. Czy jednak kicz rozmyślnie stosowany rzeczywiście dyskredytuje film postmodernistyczny jako dzieło sztuki?

Punktem wyjścia rozważań będzie charakterystyka ogólna kiczu jako takiego. Dalej – na przykładzie wybranych filmów Buza Luhrmana i Quentina Tarantino – pokazane zostanie jak funkcjonuje kicz w filmie postmodernistycznym. Wreszcie zostanie podjęta próba rozstrzygnięcia postawionej wyżej kwestii oraz próba umieszczenia odpowiedzi w szerszym kontekście: tj. zasugerowany zostanie związek między filmem postmodernistycznym, stosującym kicz jako środek wyrazu, a klimatem duchowym (intelektualno-kulturowym) końca dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku.

¹ Zob. A. O s ę k a: *Słowo wstępne*. W: A. M o l e s: *Kicz czyli sztuka szczęścia*. Warszawa 1978, s.8.

Hermann Broch wygłaszając odczyt zatytułowany *Kilka uwag o kiczu* tak rozpoczął: „Pozwolą państwo, że zacznę od ostrzeżenia: proszę nie oczekiwać, że dostarczę wam precyzyjnych definicji; wszelkie filozofowanie jest bujaniem w obłokach i z filozofią sztuki sprawa z pewnością nie przedstawia się inaczej. Jeśli więc przypadkiem stwierdzę, że chmura przypomina wielbłąda, bądźcie równie usłudni jak Poloniusz i zgódźcie się ze mną. W przeciwnym razie napotkacie zbyt wiele nie rozstrzygniętych pytań, a tych się obawiam, ponieważ nie mógłbym na nie odpowiedzieć inaczej, niż pisząc trzypomowe dzieło o kiczu, a tego wolałbym uniknąć”². Temat kiczu rzeczywiście prowokuje do podjęcia wielu tropów. Za Brochem wypadnie jednak powtórzyć: nie sposób uwzględnić tu wszystkich wątków dotyczących tego zjawiska. Precyzja definicji, które zostaną tu przywołane czy też sformułowane, będzie zapewne także pozostawiała wiele do życzenia oraz zachęcała do zadawania pytań, a jednak nie będzie tu miejsca na ich wyartykułowanie, a tym bardziej na próby rozstrzygnięcia. Tym niemniej by mówić o kiczu w filmie postmodernistycznym wypada określić, chociażby szkicowo, czym kicz właściwie jest, a przynajmniej wskazać jak można go rozumieć.

Czym zatem jest kicz? Na początek warto przyrzeć się etymologii terminu. Jak pisze Abraham Moles, w monografii poświęconej zjawisku kiczu, termin narodził się w Monachium około 1860 roku. Niemieckie wyrażenie potoczne *kitschen* oznacza robić coś byle jak, *verkitschen* natomiast to przemyścić coś, sprzedawać coś innego, zamiast tego, co było faktycznie zamówione – i jak zauważa Moles: „zawiera się tu idea czegoś etycznie pośledniejszego, stanowiącego negację autentyczności”³. Dalej dodaje: „Pojawienie się w językach germańskich określonego terminu wskazującego na to zjawisko [zjawisko kiczu] umożliwiło wstępne uświadomienie go sobie; poprzez słowo pojęcie staje się uchwytnie, można je stosować (...)”⁴.

² H. Broch: *Kilka uwag o kiczu*. W: tegoż: *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Tłum. D. Borkowska. Warszawa 1998, s. 103.

³ A. Moles: *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium psychologiczne kiczu*. Tłum. A. Szczepańska i E. Wende. Warszawa 1979, s. 13.

⁴ Tamże, s. 15

W cytowanej wyżej monografii francuski badacz mówi o kiczu jako o zjawisku generowanym społecznie. Przygląda się co prawda kiczowatym przedmiotom⁵ (i ta właśnie część jego rozważań będzie dalej pomocna) jednak celem jego analiz jest ostatecznie określenie kiczu jako swoistego zjawiska kulturowego. Tymczasem tu stawia się pytanie o kicz jako potencjalny środek wyrazu artystycznego. Używając terminu kicz ma się tu więc na myśli konkretny (tzn. posiadający pewne określone cechy) wytwór ludzki⁶. Innymi słowy: kicz i rzecz kiczowata są to tutaj synonimy i będą stosowane zamiennie.

Kicz zatem to konkretny, a więc posiadający określone cechy przedmiot. Niedoskonałość formy, w tym niewspółmierność formy do treści i przesada w stosowaniu środków wyrazu, czy nieodpowiedniość materiału dla konkretnych projektów – to właśnie niektóre z cech, które go charakteryzują⁷; w czym należy upatrywać jego istoty o tym nieco dalej. Tymczasem wypada zastanowić się nad możliwością klasyfikacji kiczowatych wytworów, a można je podzielić wyznaczając np. następujące zbiory: kicz religijny, kicz seksualny, kicz egzotyczny, kicz swojski (tak czyni zresztą w swojej pracy Abraham Moles)⁸. Kicz religijny to np. skórzany, polichromowany portret świętego ojca Pio bądź zegar z reprodukcją *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci, kicz seksualny (który może przybrać formy bardziej lub mniej wulgarne) reprezentują np. skórzane bądź odlewane w brązie akty zdobiące zegary, kicz egzotyczny – namiastka bądź pamiątka z dalekiej podróży – to, przykładowo, lampa, w której abażur podtrzymuje tancerka hula, kicz swojski wreszcie, to gipsowy krasnal, bociek, czy para ceramicznych staruszków na ławeczce – to zatem, co tak chętnie stawia się w tym czy tamtym ogródku. Możliwy jest także podział dychotomiczny np. na kicz „krzykliwy” i „dyskretny”⁹. Zilustrować go można

⁵ Zob. tamże - np. rozdziały: IV (tylko podrozdział III *O kiczu religijnym: Lourdes i Oberammergau*, s. 54-56 i podrozdział V *Typologia form elementarnych*, s. 58 - 63), VI (tu podrozdział IX *Kicz w architekturze*, s. 111-119), VII: *Kicz w życiu i literaturze*, s. 120-129, VIII: *Kicz muzyczny*, s.130-136.

⁶ wydaje się, że użycie słowa kicz w stosunku do przedmiotów natury nie jest możliwe

⁷ na ten temat zob. A. M o l e s: *Kicz...*, s.58 – 63.

⁸ Zob. tamże, s. 54 – 56 i 73 – 74.

⁹ Inny podział dychotomiczny: według klucza: kicz „słodki” – kicz „kwaśny”. O podziale takim wspomina Abraham Moles, powołując się na Gondę „który wprowadził w związku z tym problemem freudowskie przeciwstawienie instynktu seksualnego instynktowi śmierci, zasadę przyjemności związanej z konstrukcją i destrukcją”. Do pierwszej grupy, w tym przypadku, zaliczać się będą „figurki ogrodowe, lalki o różowej karnacji” i tym podobne, wzbudzające rozrzewnienie i sentyment wytwory, do drugiej natomiast przedmioty w rodzaju plastikowych szkieletów, przedmiotów rodem z kina grozy klasy B. Zob. A. M o l e s: *Kicz ...*, s. 74.

przy pomocy następujących przedmiotów: pod rodzaj pierwszy podpadać będą np. wszelkie pokraczne figurki sprzedawane w kwaciarniach, czy sklepach z pamiątkami, rodzaj drugi mogą reprezentować gipsowe, masowo produkowane kopie znanych rzeźb np. Wenus z Milo. Określenie kicz „krzykliwy” nie wymaga, jak się zdaje, szczególnych wyjaśnień. Na czym polega jednak kiczowatość wytworu takiego jak gipsowa Wenus z Milo? Czy inaczej: dlaczego kicz „dyskretny”? Figurka Wenus „ukrywa” swą kiczowatość, zachowując np. proporcje oryginału. Doskonale pasuje do tego przykładu cytowane już wyżej określenie Molesa: „zawiera się tu idea czegoś etycznie pośledniejszego, stanowiącego negację autentyczności”¹⁰ – miast dzieła sztuki otrzymujemy wszak jego, lichą przeciw, namiastkę. Konkludując: kiczowatość gipsowej Wenus leży w jej nieautentyczności; owa „namiastkowość” czy nieautentyczność manifestuje się na przykład w użytym materiale („wulgarny” gips miast „szlachetnego” marmuru). Istota kiczu leży – jak się zdaje – właśnie w tym, że zawsze „udaje” on coś czym nie jest. Pretenduje np. do miana rzeczy dekoracyjnej – jak ogrodowy krasnal – tyle, że jako przedmiot nie nosi wymaganej wartości estetycznej¹¹, chce być jak dzieło sztuki – przypadek gipsowej Wenus - tyle, że nie spełnia stawianych dziełu wymagań¹², pozostając marną jego namiastką.

Istnieje jeszcze co najmniej jedna oryginalna charakterystyka kiczu, o której warto tu wspomnieć – ujęcie kiczu Hermanna Brocha. Po pierwsze kicz funkcjonuje wg austriackiego autora niejako w ramach sztuki, podczas gdy kicz w rozumieniu Molesa i takim jakie przyjęto wyżej funkcjonowałby jeśli nie poza sztuką to przynajmniej na jej peryferiach. Podczas gdy kicz, o którym dotychczas była mowa to najczęściej dzieło anonimowego twórcy, to wg Brocha kiczem posługują się artyści, także ci określane mianem wielkich – jak pisze: „System kiczu może do złudzenia przypominać sztukę, zwłaszcza jeśli posługują się nim tacy mistrzowie jak Wagner, jak dramaturdzy francuscy, na przykład Sardou, czy też, by sięgnąć po przykład

¹⁰ Tamże, s. 13.

¹¹ Nie musi to oznaczać, że nie może nosić żadnej wartości estetycznej – wszak do wartości estetycznych zalicza się także negatywne takie np. jak brzydota.

¹² Na roztrząsanie jakie wymagania stawia się przedmiotowi aby uznać go dziełem sztuki nie mamy tu miejsca chodziło by tu bowiem o nic innego jak o podanie definicji dzieła sztuki.

z malarstwa, jak Dali”¹³. Kicz wedle Brocha wytwarzają „radykalni esteci”, poszukujący jedynie pięknego efektu¹⁴ nie zaś trwałego, czystego piękna, które pojawia się jedynie tam gdzie praca artysty zostaje podporządkowana nadrzędnej, etycznej idei dobra – w rozumieniu platońskim. Podczas gdy system kiczu wymaga od swoich zwolenników: „pracuj pięknie” (w sensie: dla efektu), system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło: „pracuj dobrze”¹⁵. Tym rozstrzygnięciem można – jak się zdaje – zamknąć niezbędną, bazową, by tak się wyrazić, charakterystykę kiczu. Wypadnie teraz zapytać o kicz w filmie postmodernistycznym.

Umberto Eco napisał: „Postmodernizm to stan ducha przeciwstawny awangardzie i jej pokłosiu. Jeśli rzeczywistość jest labiryntowa, bez nici Ariadny, to możliwe i pożądane jest skrzyżowanie z sobą intrygi i refleksji, powagi i zabawy, zagadki metafizycznej i rozrywki, ironii autorskiej i świadomego eklektyzmu. Słowem najlepszym rozwiązaniem twórczym jest kolaż wątków i chwytów zastanych w literaturze tak wybitnej, jak i wagonowej”¹⁶.

Kolaż wątków i chwytów już zastanych dotyczy nie tylko literatury określanej mianem postmodernistycznej, ale także filmu. Obok pastiszu filmowcy spod znaku postmoderny posługują się często parodią, w jednym dziele łączą różne techniki filmowe, a także różne konwencje stylistyczne.

Tak jak w postmodernistycznym dziele literackim łączą się próbki literatury „wybitnej...i wagonowej ” tak też w dzieło sztuki filmowej czerpie z wybitnych, a z drugiej strony i z mniej niż przeciętnych wzorców. Tym samym postmodernizm znosi podział na dzieła kultury wysokiej i masowej – jak pisze Stefan Morawski: „postmodernizm wyrasta z kultury wysokiej, a próbuje funkcjonować analogicznie do kultury masowej. Do odbiorców pierwszej trafia dzięki zachowaniu reguły gry intertekstualnej, do odbiorców drugiej – dzięki łatwości i swojskości tego materiału, który oferuje oraz nastawieniu ludyczno – rozrywkowemu i czysto komercyjnemu”¹⁷. Kultura masowa jawi się jako część szerszego zjawiska mianowicie cywilizacji konsumpcyjnej – stąd właśnie dzieła kultury masowej traktuje się przede wszystkim

¹³ H. B r o c h: *Kilka uwag...*, s. 115.

¹⁴ Zob. tamże, s.56.

¹⁵ Zob. tamże, s. 115.

¹⁶ Cyt. za S. M o r a w s k i: *Kłopoty z postmodernizmem*. „Kino” 1991, nr 2, s. 18.

¹⁷ S. M o r a w s k i: *Postmodernizm a kultura filmowa*. „Kino” 1991, nr 3, s.14.

jako produkty rynkowe. W tym z kolei, że przedmiot uczyniono w ramach cywilizacji konsumpcyjnej, i dalej, w ramach kultury masowej produktem Moles upatruje nową (w stosunku do dziewiętnastowiecznej) modalność kiczu¹⁸. Co za tym idzie „postmodernizm artystyczny, będący wytworem kultury wysokiej samoredukującej się do poziomu kultury masowej”¹⁹ musiał znaleźć miejsce dla kiczu – co też uczynił, nadając mu charakter swoistego środka wyrazu artystycznego. Ilustrację tej tezy stanowią takie filmy postmodernistyczne jak: *Roztańczony buntownik (Strickly Ballroom)*, *Romeo i Julia*, *Moulin Rouge* Buza Luhrmana czy w *Pulp fiction* i *Kill Bill* Quentina Tarantino. Warto w tym miejscu podkreślić, że – jeśli chodzi o zjawisko kiczu w filmie – można by odwołać się do twórczości i innych reżyserów – przychodzą na myśl na przykład Pedro Almodovar czy Peter Greenaway. W przypadku pierwszego trzeba by się jednak zastanowić czy jego dzieła są w istocie postmodernistyczne. Jeśli natomiast chodzi o Walińczyka, to kicz w jego filmach niełatwo uchwycić: po pierwsze jest on, by tak rzecz ująć, mało oczywisty, dodatkowo odwracają od niego uwagę wyrafinowane intelektualne gry, w które wciąga widza reżyser. Dzieła Luhrmana czy Tarantino nie stwarzają tego rodzaju kłopotów: kicz jest w nich, by tak rzecz wyrazić, odsłonięty, jawny, od razu rzuca się w oczy. W *Roztańczonym buntowniku (Strickly Ballroom)*, *Romeo i Julii*, *Moulin Rouge* czy w *Pulp fiction* i *Kill Bill* ma jednocześnie charakter specyficzny – na czym ta specyfika polega? Otóż filmy Luhrmana i Tarantino można – jak się zdaje – nazwać „dziećmi” kampowej wrażliwości, opisaney przez Susan Sontag w *Notatkach o kampie*.

Kamp – ujmując rzecz najogólniej – jest rodzajem estetyzmu, sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego tyle, że nie w kategoriach piękna, ale w kategoriach sztuczności i stylizacji²⁰; jak jednak zauważa Sontag: „Istnieje nie tylko optyka kampu, kampowy sposób patrzenia na rzeczy. Kamp jest również właściwością łatwą do rozpoznania w przedmiotach i zachowaniu ludzi. Są „kampowe” filmy, ubrania, meble, popularne piosenki, powieści, ludzie, budynki...”²¹. Dalej – i to jest

¹⁸ Por. A. M o l e s: *Kicz...*, s. 20 i 26.

¹⁹ Por. S. M o r a w s k i: *Kłopoty...*, s. 19.

²⁰ Por. S. S o n t a g: *Notatki o kampie*. Tłum. W. W a r e n s t e i n. „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s.308.

²¹ Tamże.

w kontekście niniejszych rozważań niezwykle istotne – pisze: „Wiele okazji kampu jest z „poważnego” punktu widzenia złą sztuką lub kiczem”²². Jeśli chcieć utożsamić kampf i kicz trzeba zaznaczyć, że kicz taki będzie miał specyficzne właściwości. Żeby je określić przyjrzyjmy się pochodzącym od Sontag określeniom kampu:

- (a) „Kampowe przedmioty i osoby są w znacznej mierze sztuczne”²³,
- (b) „Kampf jest wizją świata w kategoriach...stylu szczególnego rodzaju. Jest to miłość do tego, co przesadne, co „się nie mieści” (...)”²⁴.
- (c) „Znakiem probierczym kampu jest duch ekstrawagancji”²⁵.
- (d) „...kampf jest próbą zrobienia czegoś niezwykłego. Ale często niezwykłego w znaczeniu szczególnego i oszałamiającego (...)”²⁶.
- (e) „Kampf jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo „stylu” nad „treścią, „estetyki” nad „moralnością”, ironii nad powagą”²⁷.

Przypomnieć w tym miejscu warto cechy kiczu przywołane wcześniej: niedoskonałość formy, w tym niewspółmierność formy do treści (zaakcentować trzeba, co uprzednio pominięte zostało milczeniem: chodzi tu o formę mierną przy głębokiej treści – np. w kiczu religijnym) i przesada w stosowaniu środków wyrazu, czy nieodpowiedniość materiału dla konkretnych projektów; za istotę kiczu uznano wyżej, że zawsze „udaje” on coś czym nie jest. Tyle kicz, który teraz wypadałoby określić mianem pospolitego. Z kampfem będzie łączyć go na pewno przesada w stosowaniu środków wyrazu, możliwe, że i nieodpowiedniość materiału dla konkretnych projektów, a także sztuczność (w przypadku pospolitego kiczu tak przecież można określić to co opisaliśmy jako „udawanie” czegoś czym się nie jest). Występuje tu jednak pewna różnica fundamentalna. Podczas gdy kicz pospolity charakteryzuje najczęściej niedoskonałość formy, jej, by tak to określić, niedorozwój, to forma kampu jest (czy może: powinna być) olśniewająca, oszałamiająca. Przerost formy nad treścią – to sformułowanie znakomicie określa kampf. Do kiczu pospolitego można by zatem odnieść słowa Sontag: „Kiedy coś jest po prostu złe (a nie jest kampfem), bywa tak

²² Tamże, s.311.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 311.

²⁵ Tamże, s. 316.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 319.

często dlatego, że jest zbyt mierne w swoich ambicjach. Artysta nie próbował zrobić czegoś naprawdę dziwnego. („Tego za wiele”, „To nazbyt fantastyczne”, „To nie do wiary” – są to klasyczne wypowiedzi kampowego entuzjazmu)”²⁸. Żadnej z tych entuzjastycznych wypowiedzi nie sposób przecież odnieść do gipsowego krasnala. Czy można do filmów Lührmana i Tarantino? Czy ich filmy faktycznie są kampowe?

„Kampowe przedmioty i osoby są w znacznej mierze sztuczne”²⁹ – pisze Sontag. Ucieleśnienie „kampowej osoby” można zobaczyć w *Roztańczonym buntowniku* Lührmana: tancerze przestrzegający ścisłego regulaminu dotyczącego kroków tanecznych przez swój przesadny makijaż, dziwaczne fryzury, stroje przypominają groteskowe lalki. Sztuczność – kampowość zostaje w tym filmie zgrabnie wykorzystana dla podkreślenia kontrastu między światem tancerzy podporządkowanych federacji tańca, a wywodzącym się z niego głównym bohaterem, młodym buntownikiem, chcącym tańczyć własnymi, nowymi krokami i światem dziewczyny, w której się zakochał. Jeśli chodzi o miłość do tego co przesadne, co – jak mówi Sontag – „się nie mieści” widoczna jest ona bez wątpienia w Lührmanowskim *Moulin Rouge*, ale także w *Kill Bill* Tarantino – np. w scenie masakry w japońskiej restauracji³⁰, gdzie główna bohaterka „dosłownie wyrąbuje sobie mieczem drogę wśród 76 zamaskowanych napastników”³¹ (w trakcie krwawej jatki włącza się nagle podkład muzyczny – lekki, klasyczny rock’n’roll – nie wiedzieć czemu widz nie może powstrzymać się od śmiechu, czy to nie dowód na iście kampową przesadę?). Duch ekstrawagancji natomiast przenika każdy z wymienionych wyżej filmów. Przywołać tu warto choćby kilka przejawów reżyserskiej fantazji. W *Kill Bill (vol.1)* to np. japoński miecz jako narzędzie zemsty, siedemnastoletnia, ubrana w szkolny mundur zabójczyni, co więcej: na usługach szefowej yakuzy. Lührman tymczasem proponuje np. szekspirowski, klasyczny dramat, *Romeo i Julia*, rozgrywający się w świecie gangsterskich porachunków, wszystko to podlane sosem kicz i to kicz pospolity: w stylu hawajskiej koszuli Romea, czy wszechobecnego kiczu

²⁸ Tamże, s.315.

²⁹ Tamże, s.311.

³⁰ *Kill Bill (vol. 1)*.

³¹ E. C i a p a r a: *Quentin Tarantino kradnie, ile może*. „Film”, 2003, nr 10, s. 41.

religijnego (od krawatu Tybalta po neonowy wystrój w kościele ojca Laurencea). Dalej: kamp – jak twierdzi Sontag - wyraża zwycięstwo „stylu” nad „treścią, „estetyki” nad „moralnością”, ironii nad powagą³². Styl zwycięża treść we wszystkich trzech filmach Luhrmana gdzie opowiadana historia jest w gruncie rzeczy błaża: oto dwoje, kochających się młodych otoczonych przez nieprzyjazny świat. Forma za to niezwykle atrakcyjna: od aluzji do dokumentalnych filmów, kręconych na wielkich zawodach tanecznych³³ tyle, że z przerysowanymi, groteskowymi postaciami tancerzy w *Roztańczonym buntowniku*, przez klipowe ujęcia w *Romeo i Julii* po dziką ferię barw i szalone, dynamiczne ujęcia w *Moulin Rouge* – tu forma przyprawia wręcz o zawrót głowy. Podobnie, jeśli idzie o stosunek formy do treści, ma się rzecz w filmie Tarantino. Opowieść o zemście i samotnym mścicielu, sama w sobie to nic nadzwyczajnego – jednak wyróżnia ją styl w jakim opowiada ją amerykański reżyser. *Kill Bill*, bo o tym filmie tu mowa, to estetyka komiksu³⁴, zdjęcia białoczarne i kolorowe do tego animowana sekwencja stylizowana na japońską animację... itd., wszystko to zmontowane w dynamiczną, intrygującą całość. Jeśli idzie natomiast o relację estetyki i moralności niech za ilustrację wystarczy to, co o *Pulp fiction* napisał Zygmunt Kałużyński: „...wszystko dzieje się w warunkach wolności nieliczącej się z konsekwencją. Gdy ktoś psuje interesik czy zawadza, czy po prostu się nie podoba, to się go rąbie i już. Czyli nagie uczucia zwykłaków. Już tytuł filmu wyrażał ten program: „Pulp fiction”, czyli „Kryminał tandetny” (...). Jednak wykonanie było dalekie od tandety (...)”³⁵.

Jeśli chodzi wreszcie, o ironię i powagę, to wypada zauważyć, że nie sposób traktować serio tego, co jest tak bardzo – jak kreowane światy Tarantino i Luhrmana – nierealne. W przypadku pierwszego dzieje się tak głównie za sprawą ogromnego ładunku przemocy, w przypadku drugiego przez mnożenie (czasem do granic wytrzymałości widza) pospolitego kiczu w makijażu, kostiumach, scenografii. Wobec oczywistej przesady (jednego czy drugiego typu) odbiorca reaguje najczęściej śmiechem zdając sobie na ogół sprawę z tego, że humor obu reżyserów ma charakter przewrotny –

³² Zob. S. S o n t a g: *Notatki...*, s.311.

³³ To tylko, rzecz jasna, jeden z ciekawych rysów formy filmu.

³⁴ W estetyce komiksu utrzymana jest np. scena, w której zabójczyni - grana przez Deryl Hannah - przebrana za pielęgniarkę, zdążyła by zgładzić główną bohaterkę.

³⁵ Z. K a ł u ż y ń s k i: *Kino na nowy wiek*. Wrocław 2001, s.77 – 78.

ironiczny. Ilustracją niech będzie, na swój specyficzny sposób komiczna, scena z *Pulp Fiction*, w której dwóch bezwzględnych, płatnych zabójców rozmawia o tym jaką to – w najwyższym stopniu oburzającą (mówiąc delikatnie) – zbrodnią jest porysowanie lakieru sportowego samochodu.

Można by mnożyć przykłady – wydaje się jednak, że już przywołane są wystarczające by pokusić się o konkluzję: jeśli idzie o jego charakter, kicz w filmach Luhrmana i Tarantino to po prostu kamp. Przy czym wypadnie tu jeszcze wspomnieć o podziale Sontag na kamp naiwny (czysty) i kamp świadomy. Podczas gdy pierwszy powstaje nieumyślnie: tworzony z pełną powagą wcale nie chce być śmieszny, drugi – tworzony jako kamp, „który wie, że jest kampem”³⁶ – przeciwnie. Sontag pisze: „Jeżeli zastosujemy wobec kampu nieco mniej surowe kryteria, powiemy, że jest on albo zupełnie naiwny albo zupełnie świadomy (kiedy ktoś bawi się w kampfowość).”³⁷ Jak się wydaje filmów Luhrmana i Tarantino dotyczy to ostatnie. Pozostaje już zatem tylko powtórzyć pytanie ze wstępu i – co istotniejsze – podjąć próbę jego rozstrzygnięcia. Czy zatem kicz – a zwłaszcza kicz w wydaniu kamp, zastosowany z pełną świadomością – dyskredytuje film postmodernistyczny jako dzieło sztuki?

Twórczość Luhrmana czy Tarantino, stanowiąca próbkę filmu postmodernistycznego stosującego jako środek wyrazu kicz, może zachwycić gdy zna się reguły gry – gdy wiadomo, że ich autorzy żonglują konwencjami i bawią się cytatami. Wówczas seans filmowy staje się pretekstem dla intelektualnej zabawy: odczytywania starego w nowych kontekstach. Zachwyty rodzi się nie tylko jako konsekwencja odczytywania tzw. drugiego kodu³⁸. Także warstwa „zewnątrzna” – czysto wizualna – w wydaniu Luhrmana czy Tarantino jest atrakcyjna. Uwodzi dynamika ujęć, zabawa barwą, isticie barokowy przesyt, uwodzi kicz. Kicz stosowany rozmyślnie, spotęgowany, zyskujący rangę nowego środka wyrazu – Elżbieta Ciapara

³⁶ Zob. S. S o n t a g: *Notatki ...*, s.314.

³⁷ Tamże, s. 315.

³⁸ Tzw. dwukodowość charakteryzuje – idziemy tu za Charlesem Jencksem - dzieła postmodernistyczne; oznacza to, że przemawiają one do odbiorców na dwóch poziomach równocześnie: raz do wąskiego grona fachowców (czytających np. subtelne nawiązania do tradycji), dwa do szerokiej publiczności (odbierającej dzieło w sposób naiwny: takim jakim bezpośrednio się jawi). Zob. C. J e n c k s: *Wstęp do języka architektury postmodernistycznej*. W: *Postmodernizm – kultura wyczerpana?* Red. M. G i Ź y c k i. Warszawa 1988, s. 48. „Zarówno odbiorcy wytrawni, jak i naiwni mogą wziąć z tych utworów [tj. utworów postmodernistycznych – D. M.] tyle, ile im pozwala ich kompetencja kulturowa.” S. M o r a w s k i: *Postmodernizm...*, s. 14.

pisze: „Kicz w *Moulin Rouge* jest tak ostentacyjny, że przestaje być kiczem. Lührman wynosi go do rangi upiornej sztuki (..)”³⁹.

Zatem nobilitacja? Kwestię zdaje się rozwiązywać fakt, że filmy Lührmana i Tarantino zebrały szereg nagród⁴⁰ – zostały zatem wyróżnione jako dzieła sztuki filmowej. Blask *Moulin Rouge* czy *Kill Bill* – którego nie sposób im odmówić – oszałamia. Kiedy jednak ten zachwyty „efektem” mija, rodzi się pytanie: właściwie po co? Sontag pisze: „Smak kampu zakłada przede wszystkim zabawę, aprobatę. Chce się bawić”⁴¹. Rzeczywiście: filmy Lührmana i Tarantino zdają się nie wychodzić poza ramy wyrafinowanej (czy może perwersyjnej) estetycznej zabawy. Można pokusić się w tym miejscu o twierdzenie, stanowiące zarazem rozstrzygnięcie, choć nie ostateczne, kluczowej kwestii: kicz nie dyskredytuje omawianych filmów jako dzieł – on je współtworzy. Równocześnie trzeba zauważyć, że film postmodernistyczny, włączający kicz do arsenału środków artystycznego wyrazu, stosujący kicz bardziej lub mniej ostentacyjnie, jawi się po prostu jako naturalna pochodna, czy konsekwencja, postmodernistycznej myśli – przejaw klimatu intelektualnego połowy dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku.

Po pierwsze – jak powtórzyć można za Krystyną Wilkoszewską – „Postmodernizm jest czasem zamętu, w którym tzw. szary człowiek zachęcany jest do beztroskiej zabawy”⁴². Związek zatem skłonny do zabawy postmodernizmu i zjawiska kiczu jest o tyle naturalny, że sam kicz jest przecież określany mianem „sztuki szczęścia” (Moles) czy łączony z pojęciami zabawy, zabawy beztroskiej (zob. twierdzenia Sonntag o kampie). Z drugiej strony określa się kulturę postmodernistyczną (za Johnem Barthem) mianem kultury „wyczerpanej”⁴³. W tym

³⁹ E. C i a p a r a: *Do kabaretu wstęp*. „Film”, 2001, nr 9, s. 59.

⁴⁰ Nagrody dla filmów Buza Lührmana: *Roztańczony buntownik* (1992) zdobył 8 statuetek Australijskiego Instytutu Filmowego (w tym za reżyserię i scenariusz), a także nominacje do Nagrody Brytyjskiej Akademii Filmowej (za scenariusz i film) oraz Nagrodę Publiczności na MFF w Toronto. *Romeo i Julia* (1996) film uhonorowany licznymi wyróżnieniami, w tym Nagrodą Brytyjskiej Akademii filmowej za najlepszy scenariusz, Nagrodą Davida Leana za najlepszą reżyserię oraz Nagrodą Alfreda Bauera na MFF w Berlinie. *Moulin Rouge* (2001) m. in. nominowany do Nagrody Amerykańskiej Akademii filmowej w kategorii najlepszy film roku 2001. Nagrody dla filmów Quentina Tarantino: *Wściekle psy* (1992) – film otrzymał nagrodę FIPRESCI na festiwalu w Toronto oraz nagrodę krytyków londyńskich. *Pulp fiction* (1994) – Oscar, nagroda Brytyjskiej Akademii Filmowej, Złoty Glob i Independent Spirit Award za scenariusz. Film został ponadto uhonorowany Złotą Palmą w Cannes.

⁴¹ S. S o n t a g: *Notatki ...*, s. 323.

⁴² K. W i l o k o s z e w s k a: *Czym jest postmodernizm?* Kraków 1997, s. 65.

⁴³ Skłonność do zabawy jest zresztą naturalną, by tak się wyrazić, konsekwencją wobec zastanego stanu rzeczy: jeśli wszystko już było coś pozostaje jeśli nie twórcza, mimo wszystko, zabawa. Por. tamże, s. 23.

kontekście, jeśli rozumieć kicz szeroko, jako manifestację nieautentyczności, to – odwołując się do twierdzeń Bartha, że wszystko już było – sztuka, określana przydomkiem postmodernistycznej, jest niejako skazana na kicz. Konkretnie: na podawanie jako dzieła tego, co jest echem, powtórką, konstrukcją stworzoną ze skrawków dzieł niegdysiejszych, a w ten sposób na udawanie sztuki, na bawienie się w sztukę. Co więcej: mianem postmodernizmu określa się przecież ogół zjawisk wykraczających poza obszar działalności artystycznej tj. także to, co dzieje się w filozofii, a nawet w nauce⁴⁴. Stwierdza się nawet swoiste zatarcie granic między tymi obszarami – obszarem sztuki z jednej, a filozofii, nauki z drugiej strony – niegdyś zdecydowanie rozdzielanymi: „Oto filozofia upodobniła się w postmodernizmie do literatury czy też „pisma”, (...) nauka zaś – jak twierdził Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej* – zatarła granice, oddzielające ją od sztuki”⁴⁵. Powstaje w związku z tym pytanie czy nie jest możliwe określenie myśli postmodernistycznej – filozofii postmodernistycznej – mianem kiczu intelektualnego, które to określenie zyskiwałoby przy tym charakter wcale nie metaforyczny. Oznaczałoby bowiem, podobnie jak w przypadku sztuki, zgodę tej filozofii na – w pełni świadome – powtarzanie⁴⁶ i, co się z tym wiąże, udawanie⁴⁷.

Ostatecznie: w epoce, która z samego udawania czyni sztukę, a z sztuki (której kompetencje rozciągają się daleko poza tradycyjnie wyznaczony obszar) zabawę bardziej lub mniej wyrafinowaną, w epoce w której gigantyczny gipsowy szczeniak czy ogromny, bombko podobny, Balonowy Kwiat (*Ballon Flower*) Jeffa Koonsa (ten ostatni ustawiony na Berlińskim Postdamer Platz) zyskują poklask,

⁴⁴ W sensie nauk szczegółowych. W związku z takim rozumieniem odróżnia się w tekście głównym filozofię i naukę.

⁴⁵ M. Ś w i e r k o c k i: *Postmodernizm paradygmat nowej kultury*. Łódź 1997, s. 59.

⁴⁶ „Oto po dwudziestu pięciu z górą wiekach filozofii myśl zachodnia zatoczyła koło – pozostając wciąż w obrębie metafizyki znalazła się na drugim jej biegunie, biegunie „nieobecności”, jak chce Derrida, biegunie, z którego dalsza droga, w dowolnym kierunku, wieść może już tylko z powrotem w stronę „obecności”, i tak dalej, *ad infinitum*, albowiem nie ma ucieczki z zakłętą kręgu logo- fonocentryzmu metafizyki.” Tamże, s. 23.

⁴⁷ Derrida, wskazywany przez wielu jako jeden z głównych przedstawicieli myśli postmodernistycznej, według innych stojący w opozycji do postmodernizmu (zob. Ch. N o r r i s: *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*. Tłum. A. P r z y b y s ł a w s k i. Kraków 2000.) tak czy inaczej dokonujący z pozycji współczesności namysłu nad filozofią, stwierdza w swych późnych pismach, że musi ona być ostatecznie metafizyką obecności (zob. M. Ś w i e r k o c k i: *Postmodernizm*, s. 25) – co ostatecznie oznacza, że skazana jest na powtarzanie za tradycją. Równocześnie jednak metafizyka musi być „uprawianą inaczej, świadomie, nie można bowiem filozofować tak, jak dotychczas” (tamże), a to dlatego, że myślicielowi postmodernistycznemu towarzyszy

uznanie zyskują także filmy Luhrmana, Tarantino, czy filmy postmodernistyczne w ogóle, pozostając po prostu dziećmi swoich czasów. Powstaje pytanie czy którekolwiek z dzieł postmodernistycznej kinematografii zastygnie w a-czasowej doskonałości „prawdziwego dzieła sztuki” Brocha – w a-czasowej doskonałości arcydzieła. Zależy to, jak się zdaje, wyłącznie od tego jak głęboko w naturze ludzkiej zapałała korzenie owa, wskazywana przez Brocha, poniekąd od zawsze człowiekowi towarzysząca, ale do czasów postmodernizmu usuwana przecież jak chwast, skłonność do kiczu.

świadomość niemożności osiągnięcia celu (tj. ostatecznych odpowiedzi na metafizyczne pytania). Tym samym ma się jednak do czynienia – jak się wydaje – ze swoistą grą pozorów, z metafizyką udawaną.

BIBLIOGRAFIA:

- Broch H.: *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*. Tłum. D. Borkowska. Warszawa 1998.
- Ciapara E.: *Do kabaretu wstąp*. „Film”, 2001, nr 9.
- Ciapara E.: *Quentin Tarantino kradnie, ile może*. „Film”, 2003, nr 10.
- Kałużyński Z.: *Kino na nowy wiek*. Wrocław 2001.
- Moles A.: *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium psychologiczne kiczu*. Tłum. A. Szczepańska i E. Wende. Warszawa 1979.
- Morawski S.: *Kłopoty z postmodernizmem*. „Kino”, 1991, nr 2.
- Morawski S.: *Postmodernizm, a kultura filmowa*. „Kino”, 1991, nr 3.
- Sontag S.: *Notatki o kampie*. Tłum W. Warenstein. „Literatura na świecie”, 1979, nr 9.
- Świerkocki M.: *Postmodernizm paradygmat nowej kultury*. Łódź 1997.
- Wilkoszewska K.: *Co to jest postmodernizm?* Kraków 1997.