

**Tomasz Poborca**

ORCID: 0000-0001-5560-0677

Uniwersytet Łódzki

## Hipoteza postmodernistycznego obrazu

**Słowa kluczowe:** postmodernizm, neobarok, narracja filmowa, film-gra, kino francuskie  
**Keywords:** postmodernism, neo-Baroque, film narration, mind-game film, French Cinema

*Zauważyliśmy, że postmodernizm w pewien sposób powiela, odtwarza – wzmacnia – logikę konsumpcyjnego kapitalizmu; dużo ważniejsze jest pytanie, czy w jakiś sposób logice tej stawia opór?*

Jameson, 1996, s. 213

*Oto odpowiedź: wypowiedzmy wojnę całości, bądźmy świadkami nieprzedstawialnego, prowadźmy ku poróżnieniom, ocalmy honor imienia*

Liotard, 1996, s. 61

Niełatwe zadanie stoi przed autorem pochylającym się nad zagadnieniem postmodernizmu w kinie, naukowa rzetelność wymaga bowiem jeśli nie precyzyjnej definicji tegoż terminu, to chociaż zarysowania jego ram – co brzmi przewrotnie, biorąc pod uwagę omawiane w dalszej części filmy: *Kontrakt rysownika* (*The Draughtsman's Contract*, reż. Peter Greenaway, 1982) i *Hipotezę skradzionego obrazu* (*L'Hypothèse du tableau volé*, reż. Raúl Ruiz, 1979). Uwaga na temat polisemii, tak charakterystycznej przecież dla ponowoczesności, zakrawa na banał i dowodzi tego, że po trzech dekadach od publikacji *Postmodernizmu i społeczeństwa konsumpcyjnego* Frederica Jamesona pojęcie postmodernizmu nadal „nie jest dziś ani powszechnie akceptowane, ani nawet rozumiane” (Jameson, 1996, s. 190). Chociaż Jameson wskazywał na nieznanomość przynależących do postmodernistycznego nurtu dzieł jako przyczynę tego stanu rzeczy, taka konstatacja obecnie – dawno po schyłku omawianego zjawiska – się nie broni. Słusznie natomiast problematyzuje kategoryzację utworów postmodernistycznych, której łatwiej dokonywać *ex post* niż według stałego manifestu i zestawu reguł, które nie istnieją i zaistnieć nie mogą. Jak pisze Jameson (1996, s. 191):

Form postmodernizmu będzie tyle, ile było ustabilizowanych form modernizmu klasycznego, ponieważ te pierwsze w swoich wyjściowych i lokalnych przejawach są zaprzeczeniem tamtych modeli. Rzecz jasna, w niczym nie ułatwia to opisanie postmodernizmu jako zjawiska spójnego, skoro jedność tego nowego impulsu – jeżeli taka jedność w ogóle istnieje – nie jest dana wprost, lecz skrywa się właśnie w modernizmie wypieranym przez postmodernizm.

Biorąc pod uwagę trudności z definicją samego modernizmu, sprawa komplikuje się na wzór stale rosnącego labiryntu, którego żywoplot przyozdabia się w kolejne kłęczka, czy też walki z mityczną hydrą – zadowoleni z konstrukcji pewnego opisu stajemy przed potrzebą obrony go z dwóch kolejnych stron. Jest to potrzeba fałszywa, czego świadomość jest tak naprawdę najistotniejszym dokonaniem postmodernistycznej myśli filozoficznej lub teorii, jeśli przyjmie się śmierć wszelkiej filozofii za dokonaną<sup>1</sup>. Pluralizm prawdy, odejście od wielkich narracji oraz odrzucenie dogmatycznych konstruktów Rozumu, Człowieka i Postępu stają się kluczowymi czynnikami w ratowaniu sztuki przed jej klęską – przed „uwięzieniem w przeszłości” (Jameson, 1996, s. 197). Tylko w tym duchu można w ogóle przyjąć próby przeniesienia postmodernistycznej teorii na grunt kina – pełne paradoksów i sprzeczności.

Jako jedną z głównych cech postmodernistycznej estetyki Jameson wymienia „rozmycie wcześniejszego rozróżnienia na kulturę wysoką i tak zwaną kulturę popularną” (Jameson, 1996, s. 192). Trudno w tym świetle, z pełną powagą, zaakceptować propozycję Arkadiusza Lewickiego, dzielącego nurt postmodernistyczny w kinie na: wysoki, właściwy i popularny (zob. Lewicki, 2007, s. 110–169). Sposób, w jaki autor *Sztucznych światów* dokonuje rozróżnienia, tylko wtedy jest do przyjęcia, gdy odrzucimy potrzebę racjonalnej totalizacji i skupimy się na pragmatycznym wymiarze owego podziału.

Jameson proponuje również, by na historię *per se* spojrzeć jak na konstrukcję martwą. Nie kieruje się jednak heglowską dialektyką i teleologią, która prowadzi Francisa Fukuyamę do zupełnie innych wniosków<sup>2</sup>, ale stara się uwypuklić zjawisko „zaniku poczucia historii”, odnoszące się do szerszych zagadnień epistemologicznych: „Oto cały nasz współczesny system społeczny zaczął stopniowo tracić zdolność przechowywania przeszłości, żyjąc w wiecznej terażniejszości i wiecznej zmianie, wymazującej wszystkie te rodzaje tradycji, które wcześniejsze formacje społeczne musiały w taki czy inny sposób ochraniać” (Jameson, 1996, s. 212).

W tej tendencji Jameson upatruje źródła wykorzystania pastiszu w estetyce postmodernistycznych dzieł sztuki. Skoro „innowacja stylistyczna jest niemożliwa, pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski,

---

<sup>1</sup> Takiej konstatacji sprzeciwia się Stefan Morawski, szukając – i nie znajdując – w dekonstruktywistycznych metodach czołowych myślicieli postmodernistycznych jakichś pozytywnych wniosków, wynikających z doprowadzenia filozofii do granic jej aporii (zob. Morawski, 1996, s. 81–102).

<sup>2</sup> Fukuyama, na fali upadków autorytarnych i zbrodniczych reżimów, przekonuje o istnieniu historii uniwersalnej, która cechuje się celowością, a jej finalnym etapem mają być liberalne demokracje i – przeciwnie do postulatów Marksa – kapitalizm (zob. Fukuyama, 2017, s. 27–41).

mówić głosami z muzeum wyobraźni” (Jameson, 1996, s. 197). Prowadzi go to do raczej pesymistycznych wniosków, jeśli przyjąć wszechobecną nostalgię utworów filmowych za niepożądaną – z punktu widzenia artystycznego – przez dzisiejsze kino głównego nurtu. Stąd pytanie o możliwość wykorzystania tego rodzaju poetyki do celów kontestacyjnych – nie tylko pokazać, oddać swoją formą ów kres, do którego doszła lub zmierza ludzkość, ale zmanifestować nią otaczającą sztuczność kapitalistycznego porządku.

Istotne w tej dyskusji na temat czysto filozoficznego kina postmodernistycznego jest wypowiedzenie wojny totalizmowi, co robi Lyotard, oraz wskazanie zupełnie innej od Jamesonowskiej drogi przyswojenia postmodernizmu przez kino. Mary Alemany-Galway (2008, s. 117) wskazuje na „dwa główne nurty obecne w postmodernistycznej teorii i praktyce: jeden związany z pracą Derridy i drugi z Jamesonem”<sup>3</sup>. To pierwszemu z nich przyznaje palmę pierwszeństwa w kwestii potencjału do „uświadamiania widowni, że one [stare style i formy narracji – T.P.] są jedynie konstrukcjami rzeczywistości, a nie rzeczywistością samą w sobie” (Alemany-Galway, 2008, s. 117). Amerykański teoretyk również daje wyraz świadomości tego zjawiska, pisząc o nim w kontekście autonomiczności podmiotu: „Nie chodzi o to, że jednostkowy, mieszczański podmiot należy do przeszłości. On jest mitem. On w ogóle nigdy nie istniał; nigdy nie było autonomicznych podmiotów tego rodzaju. Ów konstrukt jest po prostu filozoficzną i kulturową mistyfikacją, wynalezioną po to, by wmawiać ludziom, że »mają« własną podmiotowość i niepowtarzalną, osobową tożsamość” (Jameson, 1996, s. 196).

Przy tak opisanym podmiocie i podważeniu możliwości obiektywnego opisu rzeczywistości należy się zastanowić, czy nadal aktualne są słowa Rolanda Barthes’a o narodzinach czytelnika, które „należy przypłacić śmiercią Autora” (Barthes, 1999, s. 251) – czy przypadkiem nie jest tak, że „rozszyfrowanie tekstu stanie się kompletnie bezużyteczne” (Barthes, 1999, s. 250), niezależnie od tego, który z tych dwóch podmiotów umrze.

Niejako odpowiadając na pytanie wieńczące *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, Alemany-Galway (2008, s. 117) kontynuuje: „To właśnie świadomość sztuczności fikcyjnych rzeczywistości jest czynnikiem, który, łącząc pastisz dzieł popularnych z poststrukturalistycznymi/postmodernistycznymi formami narracji, podaje w wątpliwość jakąkolwiek strukturę rzeczywistości jako jedyną słuszną”.

Posługując się terminologią zaproponowaną przez Andrzeja Zalewskiego w *Strategicznej dezorientacji*, chciałbym zwrócić uwagę na rolę technik nieprzedmiotowych, a w szczególności narracyjnych (zob. Zalewski, 1998a, s. 14–39), jako najważniejszego narzędzia poststrukturalistycznej odmiany kina, szerzej określanego mianem postmodernistycznego. W tym celu przyjrę się utworom, które Lewicki wpisuje, lub wpisałby, w nurt postmodernizmu wysokiego (modernistycznego), a sam Zalewski – w nurt innowacyjny.

<sup>3</sup> Jeżeli nie jest to zaznaczone inaczej w bibliografii, cytowane fragmenty literatury w języku obcym zostały przetłumaczone przez autora artykułu.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że oba tytuły bywają zaliczane do kręgu sztuki klasycznego modernizmu i nie jest moim celem udowadnianie całkowitej słuszności sądu przeciwnego, ale płynna analiza i fenomenologiczna próba odnalezienia esencji owych dzieł w ich warstwach narracyjnych. Już Jameson (1996, s. 209) zauważył przecież, że „wszystkie cechy, które wymieniliśmy, nie są niczym nowym, ponieważ charakteryzowały w obfitości modernizm właściwy”. Wskazuje jednak, że moment, w którym „Joyce i Picasso nie tylko przestali być uważani za odpychających dziwaków, [ale – T.P.] stali się klasykami” (Jameson, 1996, s. 211), nadszedł, gdy owe cechy przestały być „drugorzędnymi albo mało ważnymi cechami sztuki modernistycznej, raczej peryferyjnymi niż centralnymi” (Jameson, 1996, s. 210) i „stały się one naczelnymi cechami wytwórczości kulturowej” (Jameson, 1996). Tendencję tę podkreśla również Zalewski (1998a, s. 40): „Dopiero postmodernizm fabularny w swym innowacyjnym nurcie przesunął dezorientację z poziomu techniki na poziom strategii i doprowadził tą drogą znaczenie tekstu filmowego do stanu destrukcji”.

Niemniej jednak rola tych oryginalnych form narracji, które stanowiły margines w okresie rozkwitu filmowego modernizmu – wyłania się jako kluczowa dla ukonstytuowania się odmiany postmodernizmu, gdzie przedrostek „post” oznacza kontynuację i nadbudowę. Temu przekonaniu wtóruje Alemany-Galway w *Postmodernism and the French New Novel: The Influence of Last Year at Marienbad on The Draughtsman’s Contract*:

Upieram się, że *Marienbad*, mimo iż zazwyczaj kojarzony z kinem modernistycznym, jest dziełem przełomowym dla rozwinięcia się kina postmodernistycznego/poststrukturalistycznego. Jego innowacyjne strategie narracyjne są zaczerpnięte bezpośrednio z przedstawicieli kierunku *nouveau roman*, który przez wielu krytyków literackich i kilku jego autorów był opisywany, jako punkt zwrotny między modernizmem a postmodernizmem (Alemany-Galway, 2008, s. 115).

Fundamentalną postacią tej transformacji wydaje się nie tyle Alain Resnais, co jego imiennik – Alain Robbe-Grillet, autor scenariusza do *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L’année dernière à Marienbad*, reż. Alain Resnais, 1961) i reżyser wielu znakomitych dzieł, które wypełniają lukę między badanymi prądami. W *Człowieku, który kłamie* (*L’homme qui ment*, reż. Alain Robbe-Grillet, 1968) główny bohater manipuluje obywatelami wsi, ale także sam autor manipuluje kinowym widzem za pomocą wykluczających się wypowiedzi i wielowariantowych przedstawień tego samego wydarzenia, tworzących współistniejące, lecz nie „współmożliwe”<sup>4</sup>, wersje rzeczywistości. Grą z odbiorcami, opierającą swoje zasady na sprzecznych informacjach zapisanych na ścieżce dźwiękowej i wizualnej, charakteryzują się wszystkie filmy Francuza. Środki stylistyczne, którymi posługuje się jako reżyser, są jednak rozwinięciem estetyki zaproponowanej przez Resnais’go, który burzył, dekonstruował i transfigurował rzeczywistość przedstawianą na ekranie, a co za tym idzie – także sposób percepcji rzeczy-

<sup>4</sup> Więcej na temat tego filmu i swoistego augustianizmu w spojrzeniu Alaina Robbe-Grilleta na kwestię reprezentacji czasu za pomocą obrazów pisze Gilles Deleuze w drugiej części *Kina*, zatytułowanej *Obraz-czas* (zob. Deleuze, 2008, s. 326).

wistości pozakinowej<sup>5</sup>. Zalewski nazywa te techniki narracyjnymi technikami dezorientacji, które mają za zadanie wydobyć na jaw sam akt narracji przez zwrócenie uwagi na fikcyjność porządku opowiadania. Alemány-Galway także stara się uchwycić owe strategie, wymieniając: „autorefleksyjność, seryjność/powtarzalność, prezentowanie nierozwiązywalnych zagadek i oferowanie wielości znaczeń, czasem wykluczających się i zostawiających otwarte pole do interpretacji” (Alemány-Galway, 2008, s. 116). Autorka przywołuje, jako elementarną, także technikę *mise-en-abyme*, która oznacza poetykę niekończącej się multiplikacji obrazu i zawierania się jednego obrazu w drugim.

## Neobarokowa gra w ramy

Cristina Degli-Esposti Reinert (2008, s. 51) w *Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema* wskazuje, że „historyczny barok oddawał się samoświadomej grze ciągłej zmiany perspektyw – czynności, którą zdążyliśmy przypisać jako charakterystyczną dla postmodernizmu” i łączyć przepych barokowej i neobarokowej sztuki, a także okresów przejściowych, z pluralizmem poststrukturalizmu. Tym samym nie dziwi zbieżność strategii wymienianych przez Alemány-Galway w kontekście filmowej narracji z tymi, które przytacza Degli-Esposti Reinert jako typowymi dla baroku: „pycha, manieryzm, powtórzenie, parodia, satyra, menippea, intertekstualność, lustrzane odbicie, *trompe l'oeil*, labirynt, karnawalizacja, mutacje, teatralność, zniekształcenie, zaprzeczenie, kruchość, nieporządek, chaos, detal, i fragment” (Degli-Esposti Reinert, 2008, s. 52). Chociaż kulturowa świadomość, szczególnie wśród cywilizacji Zachodu, każe szukać reprezentacji powyższych wzorców w plastycznych dziełach sztuki – rzeźbie, architekturze, malarstwie, a Zalewski mógłby się nimi posłużyć, opisując demonstracyjne techniki dezorientacji, nietrudno je przełożyć na język opowiadania historii. Mówiąc o narracji neobarokowej, będziemy mieli na myśli po prostu narrację postmodernistyczną, która świadomie błądzi, nawarstwia się, dekonstruuje i uniemożliwia jednoznaczne sądy na temat „realizmu” przedstawienia i realizmu w ogóle. Dominantą takiej narracji jest próba wciągnięcia odbiorcy w nieustanną grę, w której celem jest odróżnienie prawdy od fałszu. Różnicą, która wyznaczałaby pewnego rodzaju cezurę między modernistyczną i postmodernistyczną odmianą zabawy, jest w pierwszym przypadku wiara w osiągnięcie tego celu, w drugim – ujawnienie fałszywych mechanizmów samej gry, a więc i niemożności dojścia do jednej prawdy.

Wbrew pozorom nie ma aż tylu reżyserów/reżyserek, którzy/które jednoznacznie – bez wzbudzania jakiegokolwiek sprzeciwu – kojarzeni/kojarzone są w środowisku filmowym z nurtem postmodernizmu i których dzieła

---

<sup>5</sup> W kontekście sztuki postmodernistycznej, która oddala się od poznawczego mimetyzmu i podąża w kierunku „gry pojęciowej wyzbytej dążeń do wszelkiego naśladowania rzeczywistości”, oraz analogicznych – za Lyotardem – rolę artysty i filozofa, twórczość Alaina Resnais'go przywołuje również Tadeusz Miczka (zob. Miczka, 1992, s. 38).

wpisowałyby się, za Lewickim, do kanonu postmodernizmu wysokiego. Zamykaniu w owych ramach nie sprzyja multiplikacja systemów teoretycznych, a także, może nawet przede wszystkim, niechęć wielu twórców do bycia szufladkowanym w ten sposób. Jeśli postmodernizm w powszechnym rozumieniu kojarzy się wyłącznie z pastiszem i recyklingiem treści, to trudno mieć pretensje do bardziej ambitnych autorów o pozostanie w szeregu nieokreśloności. Przyjęło się jednak, że dorobek Petera Greenawaya świetnie wpisuje się w tę kategorię i w naukowym dyskursie przywołuje się jego utwory jako emblematyczne. Wykorzystując ten fakt, można posłużyć się przykładem *Kontraktu rysownika*, by jeszcze raz wspomnieć o koncepcie postmodernistycznej narracji oraz „gry w realizm” z widzem i pomiędzy bohaterami diegezy.

Pełnometrażowy debiut fabularny Brytyjczyka nosi znamiona zgrabnej syntezy narracyjnego ukłonu w stronę szerszej widowni (wykorzystanie formatu zagadki kryminalnej) i wcześniejszych eksperymentalnych filmów krótkometrażowych, w których przejawiały się: niezwykła, absurdalna wręcz, skłonność do lingwistycznych gier i zabaw, a także ekstremalny fetysz katalogowania. Ekranizowana historia rozpoczyna się, gdy u schyłku XVII wieku w angielskim pałacyku pojawia się Pan Neville, tytułowy rysownik, i najęty zostaje przez panią domu do zrealizowania dwunastu szkiców posiadłości, które mają być prezentem dla nieobecnego pana domu. Pikanterii dodaje fakt, że tytułowy dokument zawiera klauzulę pozwalającą mężczyźnie na zaspokajanie swoich erotycznych potrzeb i wykorzystanie do tego ciała drugiej strony umowy.

Pedantyczność głównego bohatera, naiwność wobec otaczających go graczy, a przede wszystkim jego arogancka wiara w renesansową perspektywę geometryczną, jako narzędzia zdolnego do oddania rzeczywistości, stają się jego zgubą. Jak słusznie wskazuje Magdalena Strojna, ta perspektywa i velum – wierny rekwizyt protagonisty – nie są „technicznym sposobem uzyskania podobizn ludzi czy przedmiotów, lecz raczej metodą budowania niewzruszonego, przestrzennie jednolitego świata” (Strojna, 2004, s. 81). Zaufanie, jakim Neville darzy swoje zdolności rejestracyjne i umożliwiające je zdobycze techniczne poprzedników, nie tylko pozwala podmiotom z zewnątrz na ingerencję w jego „okno na świat” – jak opisałby to Alberti, lecz także pozostawia go nieczulego, czy wręcz ślepego na wszystko, co znajduje się poza ramą. „Artysta, zmierzając ku prawdzie przedstawienia, której gwarancją miało być użycie przyrządu perspektywicznego, nie zastanawia się nad tym, w jaki sposób uobecnić rzeczywistość w przedstawieniu, ale raczej, jak osiągnąć rzeczywistość w swoim przedstawieniu” (Strojna, 2004, s. 81). Tymczasem, tak jak ptaki, które przelatują nieubłaganie przez szkicowany z pieczołowitością krajobraz, tak sprytnie kobiety bezwzględnie wykorzystują słabość mężczyzny i popychają go w kierunku budowania sobie gilotyny.

Gra w *Kontrakcie rysownika* odbywa się nie tylko między bohaterami. Konsekwentna aranżacja *mise-en-page*, którą wypełniają kolejne ramy, wliczając w to ramę kadru, a także ramę przynależącą do dyspozytywu w sytuacji odbiorczej, jest niczym innym jak zaproszeniem widza do symultanicznego wytyczania granic i burzenia ich – „wszystkie reguły odwracające logiczne rozumowanie są punktem wyjścia prowadzenia otwartej gry z rzeczywistością i gry z językiem”

(Miczka, 1992, s. 65). Świadomość tej płynności relacji między obiektami diegetycznymi a sposobem kadrowania jest celem samym w sobie. Reżyser chce wydobyć na powierzchnię fakt, iż także „kamera, niewidzialna maszyna, która udając, że jest maszyną ukazującą to, co widzialne, jest tymczasem maszyną, której mechaniczne ramy nic nie wytwarzają poza zasłonięciem stojącego za nimi ślepego artysty. Jednym ruchem, wybierając ujęcie, ukazuje i zasłania to, co poza nim” (Miczka, 1992, s. 88).

Idzie on jednak o krok dalej i posługuje się również ramą narracyjną, a więc w pewnym sensie abstrakcyjną, ponieważ za taką należałoby uznać ciągle przemieszczanie się rysownika wokół posiadłości zgodnie z ruchem słońca – motyw zaczerpnięty z wcześniejszego *D jak dom* (*H Is for House*, reż. Peter Greenaway, 1973). Ten ruch także jest pewnym sposobem kadrowania rzeczywistości i wybierania w danym czasie jedynie niewielkiego fragmentu do percypowania, co implikuje fragmentaryczność wiedzy o rzeczywistości, a dalej – impotencję ludzkiego rozumu w kwestii dojścia do bezosobowej prawdy.

Ewa Mazierska (1992, s. 27) zwraca uwagę na to, że „prawdy u niego [Greenawaya – T.P.] nie da się nigdzie i nigdy oddzielić od fałszu: są one jak dwa widoki tej samej rzeczy czy dwie strony jednej kartki. Takie spojrzenie zbliża go do twórczości Julia Cortazara, Jorge Luisa Borgesa (ulubionego pisarza reżysera) [...]”. Trudno się z nią jednak zgodzić, gdy pisze, że „ten, kto ogląda filmy Greenawaya, chce wiedzieć, co one znaczą, co naprawdę wydarzyło się ich bohaterom” (Mazierska, 1992, s. 34). Taki stosunek widza do jego utworów, w szczególności tych wczesnych, byłby równie naiwny jak stosunek Neville’a wobec dworskiej partii morderczych szachów, która ma miejsce poza zasięgiem jego wzroku.

## Raúl Ruiz – intertekstualny pirat wód wysokich

Nie bez powodu przywołany zostaje Borges, bowiem jego twórczość stanowi jeden z wielu czynników łączących Greenawaya z filmografią Raúla Ruiza. Dostrzega to powiązanie także Michael Goddard: „[...] neobarokowa estetyka, także widoczna w utworach Jorge Luisa Borgesa i Witolda Gombrowicza, w których zabawa polega na całkowitym rozmyciu skomplikowanych barokowych struktur i pogrążeniu ich w chaosie, co dzieje się dokładnie pod koniec wielu filmów Ruiza, chociażby w *Hipotezie skradzionego obrazu*” (Goddard, 2013, s. 6).

Joanna Orzechowska (1981, s. 28) w wywiadzie z reżyserem wychodzi z podobną propozycją: „Znajduje się u pana także mnóstwo odwołań i cytatów z innych – Wellesa, Marcela Carne, Preveta, z prozy Marqueza, Borgesa [...] Czerpie pan także z popularnej powieści, z baroku hiszpańskiego i latynoamerykańskiego... Czyżby sprawdzał pan bagaż kulturowy widza?”

Argumentem za włączeniem Ruiza do dyskusji na temat filmu postmodernistycznego jest także uwaga Goddarda poświęcona *Wyspie skarbów* (*Treasure Island*, reż. Raúl Ruiz, 1985):

To w tym filmie Ruiz zbliża się najbardziej do idei piractwa, zawartych w postmodernistycznej prozie takich pisarzy jak Kathy Acker, których *modus operandi* było zasiedlanie wcześniej istniejących, anachronicznie fikcyjnych miejsc poprzez celowe akty plagiatu, by dekonstruować ich działanie i używać ich, jako narzędzi destabilizujących struktury płci, pożądania i podmiotowości. Nie oznacza to, że Ruiz był w jakiś sposób pod wpływem postmodernistycznych pisarzy, takich jak Acker; jest to raczej kwestia pokrewieństwa, co potwierdza późniejsza współpraca Ruiza z postmodernistyczną grupą performerską The Kitchen przy realizacji *Złotej łodzi* (1990), w którym również uczestniczyła Acker. Niemniej jednak, jeśli wiele filmów Ruiza z wczesnych lat osiemdziesiątych, i wcześniejszych, charakteryzowało się pastiszem i przeróbką znalezionych materiałów, w *Wyspie skarbów* osiąga to punkt kulminacyjny (Goddard, 2013, s. 83–84).

Mimo iż analiza *Hipotezy skradzionego obrazu* skupiać się będzie wokół zagadnień narracyjnych, warto zaznaczyć, że w wielu dziełach Chilijczyka przejawia się charakterystyczna dla postmodernizmu intertekstualność. W odpowiedzi na pytanie polskiej redaktorki autor przyznaje się do cytowania Wellesa, co szczególnie widoczne jest w *Trzech koronach marynarza* (*Les trois couronnes du matelot*, reż. Raúl Ruiz, 1983) – filmie opisywanym przez Andrzeja Kołodyńskiego jako „opowieść bez końca, ponieważ wciąż wyłaniają się z niej następne, tworząc zagmatwany trop prowadzący donikąd. Wszystko w tym filmie jest złudne, ale to część jego magii” (Kołodyński, 1986, s. 21). Istotnym aspektem, który skłaniałby do określenia sztuki Latynosa mianem postmodernistycznej, jest podejście do odbiorcy. Wbrew temu, co sugerowała Orzechowska, Ruiz nie uważa, aby jego „filmy były specjalnie trudne w odbiorze. Wystarczy postawa otwartości i chłonności” (cyt. za Orzechowska, 1981, s. 28). Obecnie największym wyzwaniem dla widza jest tak naprawdę jakość prezentowanej kopii, większość dzieł Ruiza z lat 80. pozostaje bowiem niedostępna lub krąży w obiegu kaset VHS, które nie oddają w należyty sposób warsztatu i zmysłu estetycznego twórcy. Można je bez najmniejszego problemu dostrzec w filmach odnowionych i poddanych cyfryzacji. Jednym z nich jest *Hipoteza skradzionego obrazu*, przy którym za stronę operatorską odpowiadał Sacha Vierny, a więc wieloletni partner Greenawaya.

Zarówno Ruiza, jak i Greenawaya, a w szczególności dwa omawiane tu szerzej obrazy, łączy znacznie więcej. Jak zauważają Ignacio López-Vicuña i Andreea Marinescu: „jego [Ruiza – T.P.] prace nigdy nie traktują siebie zbyt serio; są zawsze ukrytymi komediami, które adaptują manieryzm europejskiego kina autorskiego, ale również go niweczą, jak w *Hipotezie skradzionego obrazu*” (López-Vicuña i Marinescu, 2017, s. 8). Nienachalny komizm, który wynika raczej z absurdalności opisywanej dynamiki i świadomości prowadzonej wielopoziomowej gry niż z faktycznych gagów, ukrywa się w semantycznej warstwie domniemanej utworu – chciałoby się rzec, że znajduje się tam, gdzie leży skradziony obraz lub trzynasty szkic. Tam również spoczywa cel gier prowadzonych przez obu reżyserów – „by multiplikować narracyjne sekwencje, które odkrywają możliwość niesłychanej ilości form kinematograficznych narracji, nadal niewynalezionych, nadal nieopisanych. To forma wizualnej polisemii” (Ruiz, 1995, s. 111).



## Zeszłego roku na wystawie – analiza *Hipotezy skradzionego obrazu*

W *Hipotezie skradzionego obrazu* wieloznaczeniowość i wielokodowość, podobnie jak w przypadku *Kontraktu rysownika*, pojawia się już na poziomie gatunku – jest to w pewnym sensie mariaż dokumentalnego filmu muzealnego z filmem detektywistycznym. Zagadkę kryminalną zastępuje tajemnica tytułowego dzieła, którego brak z jednej strony przeszkadza w interpretacji całości malarskiego zbioru, lecz z drugiej otwiera pole do niezliczonych wariacji i wymyślnych scenariuszy.

Film otwiera statyczne ujęcie ulicy wypełnionej po brzegi zaparkowanymi autami, na której krańcu szczyt fasady układa się w ząbkowany dekol. Gdyby skupić się na nim, co sugerują perspektywa geometryczna i linie diagonalne kompozycji, można go symbolicznie odczytać jako pewien wyłom w strukturze okolicznej architektury, ale też miejsce, w którym na gładkiej powierzchni ściany potrafi kiełkować życie – rośnie tam jedyne drzewo w sąsiedztwie. W odniesieniu do całego tekstu taka interpretacja wydaje się równie bezpodstawna, co racjonalistyczne bajdurzenie przewodnika po osobliwym muzeum, i należy raczej spojrzeć na to ujęcie jak na kolejną ramę – jej celem jest osadzenie akcji w pewnej rzeczywistości i zdystansowanie widza od słów, które padną później. Rola ujęcia otwierającego w całościowej strukturze utworu Ruiza jest podobna do podróży przez opuszczone studio filmowe w *Benilde ou a Virgem Mãe* (reż. Manoel de Oliveira, 1975) – zwraca uwagę na sztuczność następujących po niej wydarzeń<sup>6</sup>.

Główna część filmu, która charakteryzuje się względną jednością miejsca, czasu i akcji, to już wspomniana wycieczka po muzeum. Przewodnik wprowadza widza w świat obrazów niejakiego Tonnerre'a, prezentuje ich zagadkę i niecodzienny skandal, jakie wywołały, a którego nie sposób uzasadnić samą ich treścią. Tu warto zwrócić uwagę na pewną intertekstualną paralelę – autor obrazów, podobnie jak Neville w *Kontrakcie rysownika*, został oskarżony o rozpowszechnianie wiedzy o jakiejś nie do końca zidentyfikowanej ceremonii<sup>7</sup> – oskarżony z powodu takiej, a nie innej interpretacji dzieł przez współczesne mu organy władzy. Obok przewodnika w filmie obecny jest niewidzialny narrator, którego umiejscowienie w świecie przedstawionym nastęrcza nie lada trudności. Chociaż wydaje się wchodzić w dyskusję z diegetycznym interlokutorem, co insynuują ujęcia zbliżone do punktu widzenia pierwszej osoby, ich faktyczna relacja nigdy nie jest ukonstytuowana w pełni – przewodnik zamyka za sobą drzwi, zasypia w fotelu i zachowuje się tak, jakby mówił do siebie. Chwilami manifestuje się także drugi niewidzialny narrator, który poprawia pierwszego, kiedy ten mówi o sześciu obrazach zamiast siedmiu. Osobliwa relacja między

<sup>6</sup> Co ciekawe, oba filmy charakteryzuje też tryb detektywistyczny. Oliveira prezentuje widzom zagadkę zgoła odmienną, aczkolwiek nadal mistyczną – kto odpowiada za niepokalane poczęcie?

<sup>7</sup> Wątek, który Ruiz będzie kontynuował chociażby w *Genealogii zbrodni* (*Généalogies d'un crime*, reż. Raúl Ruiz, 1997).

nimi a fizycznie obecnym w przestrzeni muzeum mężczyzną każe doszukiwać się analogii w takich dziełach jak *India Song* (reż. Marguerite Duras, 1975), w których status ontyczny narratorów jest trudny do określenia i nie można ich przypisać ani do konkretnego miejsca, ani do konkretnego czasu, a część ścieżki dźwiękowej należy traktować jako zupełnie autonomiczną.

Tajemnica wystawy tkwi w tytułowym skradzionym obrazie, który wedle teorii kustosa ma stanowić brakujące ogniwo w semantycznym łańcuchu dzieł, połączonych ze sobą wspólnym tematem lub metodą, których na pierwszy rzut oka „nie łączy nic, nawet styl”. Analogicznie do pozytywistycznej teorii języka Wittgensteina kolekcjoner-przewodnik twierdzi, że zebrane przez niego obrazy (*tableaux*) tworzą iluzję, natomiast rzeczywistość pokazać mogą tylko ich ożywione, namacalne wersje (*tableaux vivants*) – przełożenie ich na zrozumiały, interpersonalny język. Narzędzie, którym się posługuje, jest techniką analogiczną do zastosowania velum w *Kontrakcie rysownika* – wytwarza sztuczne granice, wewnątrz których rzeczywistość jawi się jako niezmienny zbiór danych do analizy. Tym samym pokonuje, w jego mniemaniu, granicę ich fizycznych ram oraz ram perspektywy – ambicja, której utopijność i ułudę podkreśla Ruiz. Chilijczyk korzysta z rozwiązań *mise-en-abyme* już na poziomie rokokowej scenografii i dekoracji ściennych w stylu Ludwika XV, składających się w dużej mierze z kolejnych ram.

Translacja obrazów przez nadanie im trzeciego wymiaru<sup>8</sup>, jakiej z pomocą manekinów i aktorów dokonuje przewodnik, oraz sposób ich rozmieszczenia na terenie posiadłości są manierą analogiczną do projektowania i eksponowania ogrodów. Analizując *Kontrakt rysownika*, Piotr Bieńkowski zwraca uwagę, że: „Szczególnie dynamiczny rozwój sztuki ogrodowej symboliki nastąpił [...] w renesansie, kiedy to ogród zaczęto traktować jako odbicie samego człowieka w pełni świadomego i wyzwolonego. Nadawanie kształtu dzikiej i pozbawionej regularności przyrodzie traktowano jako gest zwycięstwa i pojednania rozumu z naturą” (Bieńkowski, 1998, s. 221).

Ornamentem, który do tej konstrukcji zaprosił barok, było „wprowadzenie elementu zaskoczenia, osłupienia i zaciekawienia wśród oprowadzanych po nim gości, a więc pewnego rodzaju gry z widzem” (Bieńkowski, 1998, s. 221). Pochylenie się nad aspektami narracyjnymi zazwyczaj charakteryzuje się teoretyzowaniem i traktowaniem dzieła w sposób holistyczny, co jest także zadaniem tej analizy, ale przytaczając ideę gry w kontekście plastycznym, należy przenieść ją na grunt omawianego filmu. Nieprzypadkowo prezentowane są – z wielką starannością – dwie wersje obrazów Tonnerre’a: namalowane na płótnie i ożywione przez kolekcjonera. Zabieg ten, podobnie jak rama otwierającego ujęcia i liczne zabawy lalkami (kolejna forma odtworzenia materiału źródłowego), ma za zadanie uświadomić widza i przekazać mu w miarę komunikatywnie wszelkie reguły gry. Z pozoru nieistotny detal okaże się decydujący w świetle finalnej

<sup>8</sup> Praktyka, którą zapowiada jedno z pierwszych ujęć wewnątrz muzeum. Swobodnie przemierzająca się pomiędzy wystawionymi obrazami kamera skupia się na jednym z nich, by specyficznym ruchem półkolistym, jakby po łuku, nadać mu głębi – spojrzeć za prezentowane na płótnie postaci.

konkluzji na temat przynależności utworu do nurtu postmodernistycznego. Pod tym względem zdecydowanie bliżej mu do *Caravaggio* (reż. Derek Jarman, 1985) niż do *Pasji* (*Passion*, reż. Jean-Luc Godard, 1982) – oba filmy wykorzystują technikę *tableau vivant*, ale nadają jej zupełnie inny status ontyczny.

Pierwszą z muzealnych zagadek jest tajemnica dwóch naturalnych źródeł światła widzianych w obrazie, co przeczy wszelkim zasadom naturalizmu przedstawienia i, jak wskazuje sam kustosz, sugeruje istnienie dwóch słońc. Taki stan rzeczy kłóci się z racjonalną epistemologią, dlatego w dalszej części i kolejnym *tableau vivant* enigma zostaje prędko pozbawiona mistycyzmu. Opiekun zbiorów wyjaśnia bowiem, iż lustro obecne w odgrywanej w ogrodzie kompozycji z Dianą i Akteonem odbija światło słoneczne i kieruje je wprost w piwniczne okienko do komnaty, gdzie ma miejsce akcja uprzednio prezentowanego, lecz chronologicznie kolejnego obrazu. Podobnym tropem łączone są następne płótna – za każdym razem z zaskakującym, precyzyjnie zaprojektowanym i umiejscowionym rekwizytem lub gestem, wyjaśniającym współzależność sąsiadujących *tableaux*.

Subiektywna sygnatura owych przejść granicznych staje się szczególnie namacalna, kiedy alternatywne rozwiązania wyrażane są bezpośrednio przez samego kustosza, lecz odrzucane ze względu na ich domniemany charakter „spekulacyjny”. Czynnikiem, który legitymizuje jedyną słuszną teorię przewodnika, jest skradziony obraz, siódma część zbioru, której miejsce tak naprawdę sytuowane jest w jego środku. Na jaw wychodzą nie tylko proces racjonalizacji i totalizacji sensów oraz doszukiwanie się ich *ex post* w procesie detektywistycznym (zupełnie niczym ta analiza, próbująca umieścić dzieło Ruiza w zbiorze utworów postmodernistycznych), ale przede wszystkim argumentacja teleologiczna. Od zarania dziejów, od początków filozofii jedną z głównych przesłanek optujących za istnieniem Boga było przeświadczenie o tym, że świat tak skomplikowany, a jednocześnie tak uporządkowany musiał zostać zaprojektowany. Toteż cała podróż przez salony muzeum byłaby próbą zjednania autora obrazów z instancją boską albo jeszcze dalej – podstawienia za autora owego kustosza, a więc Barthes'owskiego czytelnika, gdyby nie wszystkie zabiegi ukazujące luki w takim rozumowaniu, w szczególności kwestia wiarygodności narratora.

O takiej instancji focalizującej pisał Jacek Ostaszewski w tekście *Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym* i powołując się na teorię Wayne'a Booth'a (zob. Ostaszewski, 2010, s. 60), dowodził, iż taka struktura utworu systematycznie pogłębia pewien dystans między autorem tekstu a diegetycznym narratorem. Efektem utraty zaufania odbiorcy, którą ów dystans ma symbolizować, jest według Ostaszewskiego odejście od identyfikacji widza z instancją opowiadającą i jego przejście na stronę sporu, po której stoi sceptyczny wobec swego tworu autor. *Hipoteza skradzionego obrazu* przysparza jednak większych trudności, bowiem niewiarygodnych narratorów jest tutaj więcej niż jeden. W przypadku dzieła Ruiza bardziej adekwatne wydaje się posłużenie terminologią innego teoretyka: „Wprowadzenie narratora niewiarygodnego bywa czasami diagnozowane jako oznaka nihilizmu czy relatywizmu. Ze wszystkich jednak prób etykietowania wyjątkowo trafne wydaje się określenie Ronnyego

Bláßa: »sceptycyzm epistemologiczny«. Wprowadzenie do tkanki fikcji narratora niewiarygodnego oznacza zakwestionowanie statusu przedstawianej właśnie rzeczywistości” (Ostaszewski, 2010, s. 69).

Temu właśnie służą zabiegi opisane w *Hipotezie skradzionego obrazu*, jednak kwestionowanie rzeczywistości i niewiarygodność nie zatrzymują się na etapie podania w wątpliwość słów kustosza i głosu narratora. Chilijczyk idzie o krok dalej i, wykorzystując motyw ramy – tak jak u Greenawaya, zadaje pytania o możliwość przedstawienia obiektywnej prawdy w ogóle – również za pomocą medium kina, czyli kolejnej ramy, którą „można uważać za sztuczny zabieg interpretacyjny polegający na ograniczeniu przedmiotu przez wyznaczenie mu granic” (cyt. za Strojna, 2004, s. 76).

*Hipoteza skradzionego obrazu* jest też przejawem oryginalnej idei Ruiza, w którą immanentnie wpisane są pojęcia płynności, niekończącego się wyznaczania granic oraz subiektywnej, niezainteresowanej racjonalistyczną diagnozą interpretacji<sup>9</sup>, a mianowicie wiary w „ukryty film”, którą nosi w sobie każdy kinofil: „Przekonanie, że oglądamy lub kręcimy tylko jeden film zamienia się w każdym z nas w to: z filmu na film jesteśmy w pogoni za tajnym filmem – ukrytym, ponieważ jego pragnieniem jest pozostanie w cieniu. [...] Bez takiego sekretnego filmu nie istnieją w kinie jakiekolwiek emocje” (Ruiz, 1995, s. 110).

To zagadnienie, zahaczające o rejony psychoanalitycznej teorii filmu z jednej strony, a z drugiej o mistycyzm i filmowe *saudade*<sup>10</sup>, świetnie komponuje się z ostatnim obrazem przedstawianym przez kustosza. Okultystyczny finał podróży po gatunkach (dramat antyczny, dramat historyczny, XIX-wieczny romans, a także obraz składający się z intertekstualnych, trójosobowych kompozycji, nawiązujących do poprzednich dzieł) ze sporą dawką magicznego symbolizmu, dymiącymi trąbami i zwisającym z sufitu ciałem, które raz wprawione w ruch nie przestaje się kręcić, jest wyrazem pędu reżysera ku przedstawieniom wymykającym się klasycznym ograniczeniom – bliższym surrealizmowi lub realizmowi magicznemu. Ruiz nazywał je „koszmarami siesty” (fr. *cauchemars de sieste*) „o estetyce filmów Walta Disneya” (Goddard, 2013, s. 79).

## Wielka wojna między Misterium i Ministerstwem

Wracając do problemu przypisania dzieła Ruiza do któregoś z nurtów, warto zwrócić uwagę na jeden z argumentów strony przeciwnej. Jeżeli coś ma stanąć na przeszkodzie zaklasyfikowaniu *Hipotezy skradzionego obrazu* jako dzieła postmodernistycznego, to paradoksalnie, przywoływana wcześniej, teoria

<sup>9</sup> Opowiadając o koncepcji ukrytego filmu, Ruiz powołuje się na pewną legendę, według której każdy Portugalczyk posiada jakiś sekret – znany tylko sobie: „[...] na przykład wiedza na temat głębokości dziury w ścianie jakiegoś zapuszczonego budynku. Wszelkie działania tego człowieka jest zorganizowane wokół zazdrośnie strzeżonego sekretu” (zob. Ruiz, 1995, s. 110).

<sup>10</sup> Pojęcie to należy rozumieć jako nostalgiczne wspomnienie filmu, który nie powstał, ale mógłby. Z tego terminu korzysta Ruiz, prezentując koncept ukrytego filmu (zob. Ruiz, 1995, s. 108).

Zalewskiego, który z kolei powtarza tezę Briana McHale'a „o zmianie dominanty kompozycyjnej z epistemologicznej na ontologiczną przy przejściu od powieści modernistycznej do postmodernistycznej” (Ostaszewski, 2010, s. 71). Zastosowania teorii w praktyce Zalewski dokonuje w analizie porównawczej w tekście *Imię Carmen i Dzikość serca – dwa typy filmowej nieciągłości*, gdzie zarzuca Jean-Lucowi Godardowi, iż „jest epistemologiczny, wykreowana przezeń refleksyjna świadomość, nacechowana maniakalnym wręcz sceptycyzmem, chciałaby wessać i rozpuścić w sobie byt” (Zalewski, 1998b, s. 52).

Zalewski – niezależnie od intencji – celnie oddaje schemat płynnej narracji w filmie Godarda, która uchyla się od konstrukcji obiektywnych, a co za tym idzie, utrudnia identyfikację pojedynczego wątku jako inicjującego fabułę (zob. Zalewski, 1998b, s. 50). Pojęcie *histoire*, którym się posługuje, należy rozumieć jako ustanowienie pewnego *fabulem* – narracyjnej bazy, fundamentu ontycznego, który konstytuuje się m.in. z pomocą powtórzeń. Bez tak skonstruowanego źródła pierwotnego wszelkie wypaczenia, irracjonalne odejścia w bok od nieistniejącej normy, odrzeczywistnienia stają się dla odbiorcy zbyt ulotne – trudno zrozumieć ich relacje między sobą. Semantyczne środki stylistyczne zaczynają prowadzić ze sobą nieustającą bitwę. Żegłowanie między brzegami znaczonych i znaczących, za Małgorzatą Jakubowską (zob. Jakubowska, 2006, s. 13–37), przeistacza się w walkę o przetrwanie wśród wzburzonych fal: „Należy jednak przestrzec, że tępiona historia nie jest bynajmniej papierowym, bezkrwistym przeciwnikiem, z którym walka przychodziłaby łatwo [...] Manipulator, chciałby wyrzucić historię i skończyć z nią raz na zawsze; historia z kolei objawia niewyczerpaną wprost żywotność i skłonność do odradzania się w postaci zwartej” (Zalewski, 1998b, s. 50).

Różnica między dziełami Francuza z lat 80. a *Hipotezą skradzionego obrazu* została podkreślona już wcześniej, natomiast gdyby przyjąć dekonstruujące zabiegi Godarda za element tajemniczy i reakcję *histoire* (należałoby raczej powiedzieć o wyobrażonej reakcji odbiorcy filmowej treści próbującego odczytać jej kody) za czynnik porządkowy, czyli ministerialny, można opisaną tak walkę przełożyć na grunt kolejnej refleksji Ruiza. W rozdziale *Poetics of Cinema* zatytuowanym *Mystery and Ministry* przedstawia pomysł interpretacji odwiecznych translokacji wiedzy, a co za tym idzie – także władzy, za pomocą gry:

Misterium tworzy obiekty, a Ministerstwo stara się je odebrać. Obiekty Misterium są unikalne, niepowtarzalne (ale mogą być kopiowane). Kiedy Ministerstwo kradnie jeden z obiektów, krzyczą „Prototyp”, uruchamiają jego masową produkcję, i zyskują punkt. Jeśli Misterium powiedzie się ukrycie obiektu, wtedy oni zdobywają punkt. Gracze Misterium potrafią tworzyć rozmaite obiekty, ale generalnie można podzielić je na dwie grupy: utopie i dzieła sztuki (Ruiz, 1995, s. 91–92).

W dalszej części wykładu autor *Trzech koron marynarza* aplikuje powyższe reguły do rozmaitych wydarzeń historycznych. Celem przywołania tej zabawy nie jest jedynie prosta analogia, ale zwrócenie uwagi na fakt, iż to, co Zalewski przypisuje kategorycznie sztuce modernistycznej, czyli podejście radykalnie

epistemologiczne, kiedy zostaje przeniesione na platformę gry<sup>11</sup>, staje się meta-tekstualnym pastiszem. Struktura narracji-labiryntu, której ucieleśnieniem jest podróż kustosza po kolejnych pomieszczeniach i terytorializacja racjonalnych interpretacji za pomocą *tableaux vivants*, przekształca się w strukturę narracji-kłacza w miarę postępującej destrukcji zaufania do narratora, a odkrycie reguł gry prowadzi do nieustannej semantycznej re-terytorializacji (zob. Jakubowska i Żyto, 2015). Opisana transformacja i zastosowanie kategorii kłacza służy temu, by „podkreślić [...] sprzeczne hipotezy generowane przez te narracje, szczególnie co do ontologicznego i epistemologicznego statusu ukazywanego świata” (Jakubowska i Żyto, 2015, s. 20). Sformatowany w ten sposób tekst zaczyna nabierać kształtów wcześniej opisywanych jako charakterystyczne dla postmodernizmu, m.in. ze względu na całkowite wymieszanie kategorii gier zaproponowanej przez Rogera Callois w książce *Gry i ludzie* (zob. Callois, 1997, s. 164–172). Co ciekawe, francuski socjolog także interpretował sposób funkcjonowania organizacji społecznych na zasadzie rozgrywki: „Wszelka instytucja działa poniekąd jak gra czy zabawa, jawi się tedy jako gra czy zabawa, którą należało wprowadzić, opierając się na nowych zasadach, i która wyrugowała dawniejszą grę czy zabawę. [...] Z tego punktu widzenia rewolucja jawi się jako zmiana zasad gry” (Callois, 1997, s. 171).

Podsumowując, w powyższej analizie na pierwszy plan wyłania się problem wyznaczenia cezur, która twardo oddzielałaby oba prądy – wskazałaby jednolity i dający się obiektywnie ująć moment kryzysu pewnego światopoglądu. Obszerny wstęp do omówienia filmu Ruiza, który zwraca uwagę na istotną rolę dezorientacyjnych technik narracyjnych w procesie identyfikacji dzieła postmodernistycznego<sup>12</sup>, powinien stanowić silny argument w dyskusji na temat jego umiejscowienia w tym nurcie. Podkreślone zostały także inklinacje autora do korzystania z intertekstualnych nawiązań, przede wszystkim do sztuki wysokiej, i posługiwania się wielokodowością, dzięki aplikacji cech kina gatunkowego i wprowadzeniu elementów humorystycznych.

Warto w tym momencie wrócić do zagadnienia narracji neobarokowej<sup>13</sup>, której podstawowym narzędziem jest demonstracja sztuczności przedstawianego świata poprzez grę i – co kluczowe – odsłonięcie tajemnicy tej gry przed widzem, czyli

<sup>11</sup> Thomas Elsaesser, omawiając zagadnienie filmów gier umysłowych (ang. *mind-game films*), także zwracał uwagę na fakt, że ich „[...] nadrzędną cechą [...] jest chęć dezorientowania” oraz że „[...] dotyczą one nie tylko zagadnień typowych dla filmów gatunkowych, [...] lecz również problemów epistemologicznych” (zob. Elsaesser, 2018, s. 31).

<sup>12</sup> Zalewski zwraca uwagę na wiele sposobów identyfikowania dzieł postmodernistycznych, wymieniając chociażby Noëla Carrola i Jamesa Lewisa Hobermana, których koncepcje jeszcze lepiej korespondują z omawianymi w tym tekście dziełami. Ostatni z nich definiuje „[...] postmodernizm w kinie jako odmianę awangardy, tyle że przesyconą ironią i dystansem w stosunku do »prawdziwie« awangardowych utworów” – dystansem, który często podkreślał Ruiz, skupiając się na utworach fabularnych (zob. Zalewski, 1998a, s. 8).

<sup>13</sup> Z powodu obracania się w kręgu kina francuskiego należy tu zwrócić uwagę na brak pokrewieństwa między omawianą narracją neobarokową a neobarokiem filmowym, którego głównymi przedstawicielami byli Leos Carax, Jean-Jacques Beineix i Luc Besson. Propozycja Raphaëla Bassana, którą przytacza Tadeusz Lubelski, odnosi się przede wszystkim do warstwy wizualnej utworów – stąd niemal synonimiczne określenie *cinéma du look* (zob. Lubelski, 2013, s. 7–8).

odkrycie kart – czystych i pozbawionych notacji. Demistyfikacja i zniszczenie binarnej opozycji na prawdę i fałsz stają się wartościami rozstrzygającymi dla tak pojmowanego postmodernizmu filmowego, a przede wszystkim pozostają one w zgodzie z cytowanym w motcie manifestem Lyotarda. „Wypowiadając wojnę całościom”, czyli grom o zamkniętej strukturze, pozwalającej na precyzyjne kalkulacje probabilistyczne, i dając świadectwo „nieprzedstawialnego”, czyli istniejącego poza lub pomiędzy całościami, artystyczna maszyna jest – być może – w stanie odeprzeć kapitalistyczne pragnienie zamiany każdego przedmiotu i myśli w towar – nomadyczna struktura sensotwórcza unika przechwycenia znaczeń i uwięzienia ich pośród niewzruszonych murów językowego hegemonu<sup>14</sup>.

Zaproponowana cezura filozoficzna oparta na epistemologicznym zagadnieniu prawdy pozwala na zestawienie ze sobą w triadę, jak trójkatne kompozycje w przedostatnim *tableau* ze zbioru filmowego kustosza: prekursorskiego *Zeszłego roku w Marienbadzie*, wahającą się jeszcze *Hipotezę skradzionego obrazu* i wytyczający kierunek *Kontrakt rysownika*. Lecz to tylko hipoteza... postmodernistycznego obrazu.

### Bibliografia

- Alemany-Galway, Mary (2008). Postmodernism and the French New Novel: The Influence of Last Year at Marienbad on The Draughtsman's Contract. In: Willoquet-Maricondi, Paula and Alemany-Galway, Mary (eds.). *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, 115–136.
- Barthes, Roland (1999). Śmierć autora. Tłum. Tadeusz Żeleński-Boy. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1/2(54/55), 247–251.
- Bieńkowski, Piotr (1998). Kalejdoskop nicości? *Kwartalnik Filmowy*, 19(21–22), 214–225.
- Callois, Roger (1997). *Gry i ludzie*. Tłum. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska. Warszawa: OW Volumen.
- Degli-Esposti Reinert, Cristina (2008). Neo-Baroque Imaging in Peter Greenaway's Cinema. In: Willoquet-Maricondi, Paula and Alemany-Galway, Mary (eds.). *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*. Lanham: The Scarecrow Press, 51–78.
- Deleuze, Gilles (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*. Tłum. Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Elsaesser, Thomas (2018). *Kino – maszyna myślenia: refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Przyłipiak, Mirosław (red.). Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Fukuyama, Francis (2017). *Koniec historii i ostatni człowiek*. Tłum. Tomasz Bieroń, Marek Wichrowski. Wstęp Piotr Kłodkowski. Kraków: Znak.
- Goddard, Michael (2013). *The Cinema of Raúl Ruiz*. New York: Columbia University Press.
- Jakubowska, Małgorzata (2006). *Żeglowanie po filmie*. Kraków: Rabid.
- Jakubowska, Małgorzata i Żyto, Kamila (2015). Labirynt i kłące – paradygmaty współczesnej narracji filmowej. W: Kluszczyński, Ryszard, Kłys, Tomasz i Korczarowska-Różycka, Natasza (red.). *Paradygmaty współczesnego kina*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 11–22.

<sup>14</sup> Kwestię wydobycia „aktu zdolnego do stworzenia mitu, a nie czerpania zeń korzyści czy zysku” poprzez „wyjście poza wszelkie warstwy wizualne” i ustawienie osoby „w postaci czystej, zdolnej do wyłonienia się ze zgliszczy, do przeżycia końca świata” poruszał również Deleuze w kontekście analizy walki z hitleryzmem w twórczości Hansa-Jürgena Syberberga (zob. Deleuze, 2008, s. 475–483).

- Jameson, Fredric (1996). Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne. W: Nycz, Ryszard (red.). *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Tłum. Przemysław Czapliński. Kraków: Baran i Suszczyński, 190–213.
- Kołodziej, Andrzej (1986). Trzy korony marynarza (rec.). *Film*, 10, 21.
- Lewicki, Arkadiusz (2007). *Sztuczne światy: Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- López-Vicuña, Ignacio and Marinescu, Andreea (2017). Introduction. In: López-Vicuña, Ignacio and Marinescu, Andreea (eds.). *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. Detroit: Wayne State University Press, 1–28.
- Lubelski, Tadeusz (2013). Co nam dziś mówi neobarok? *Kino*, 7–8, 18–21.
- Liotard, Jean-François (1996). Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm. W: Nycz, Ryszard (red.). *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Tłum. Michał Paweł Markowski. Kraków: Baran i Suszczyński, 47–61.
- Mazierska, Ewa (1992). Nierzeczywistość i gra. W: Mazierska, Ewa (red.). *Peter Greenaway*. Warszawa: Fundacja Sztuki Filmowej, 27–34.
- Miczka, Tadeusz (1992). *Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Morawski, Stefan (1996). *The Troubles With Postmodernism*. London: Routledge.
- Orzechowska, Joanna (1981). Odkrywanie fikcji. *Film*, 47, 7, 28.
- Ostaszewski, Jacek (2010). Narrator niewiarygodny w filmie fabularnym. *Kwartalnik Filmowy*, 71–72, 60–74.
- Ruiz, Raúl (1995). *Poetics of Cinema*. Tłum. Brian Holmes, Paris: Dis Voir.
- Strojna, Magdalena (2004). Dekonstrukcja Kontraktu rysownika. Ramowanie ramy. *Kwartalnik Filmowy*, 46, 75–90.
- Zalewski, Andrzej (1998a). *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Warszawa: Ośrodek Wydawniczo-Poligraficzny SIMP.
- Zalewski, Andrzej (1998b). Imię Carmen i Dzikość serca – dwa typy filmowej nieciągłości. *Kwartalnik Filmowy*, 21/22, 48–63.

### Streszczenie

Filmowy postmodernizm bywa niekiedy trudny do precyzyjnego określenia, czego dowodził już Frederick Jameson. Ten artykuł jest próbą redefinicji zjawiska, a raczej zawężenia pola analizy do zagadnień narracji, której neobarokowa, złożona struktura kłacza wydaje się kluczowym elementem w filozoficznej batalii o ujawnienie pluralizmu prawdy. W omawianych filmach istotnym czynnikiem, który pomaga w tym deziluzyjnym procesie, jest gra z widzem. Posługując się terminologią Arkadiusza Lewickiego i Andrzeja Zalewskiego, która na stałe wpisała się w filozoficzny dyskurs w Polsce, autor dokonuje w artykule analizy *Hipotezy skradzionego obrazu* Raúla Ruiza pod kątem jego prekursorskiego statusu jako filmu postmodernistycznego oraz porównuje narzędzia, z których korzysta Chilijczyk – ramy narracyjne i diegetyczne, niewiarygodny narrator, *mise-en-abyme*, do środków stylistycznych, po jakie sięgali Peter Greenaway, a wcześniej Alain Robbe-Grillet i Alain Resnais.



---

## Hypothesis of the postmodern image

### Summary

Postmodernism in films is sometimes difficult to define precisely, as already proven by Frederick Jameson. This article attempts to redefine the phenomenon, or rather narrow, the field of analysis to the issues of narration, the neo-Baroque complex structure of a rhizome, which seems to be a key element in the philosophical battle to reveal the pluralism of truth. An important factor in the analysed films that helps achieve this disillusion is the concept of a game with the viewer. Using the terminology of Arkadiusz Lewicki and Andrzej Zalewski, which has become a permanent part of the film studies discourse in Poland, this article analyses *The Hypothesis of the Stolen Painting* by Raúl Ruiz in terms of its precursor status as a postmodern film, and compares the tools used by the Chilean filmmaker – narrative and diegetic frames, untrustworthy narrator, *mise-en-abyme* – to the stylistic means of Peter Greenaway, and earlier Alain Robbe-Grillet and Alain Resnais.

