



ŚMIERĆ UCZUĆ METAFIZYCZNYCH? WITKACY JAKO PROLEGOMENA DO TARANTINO: KONTEKSTY POSTMODERNISTYCZNEJ RECEPCJA MODERNISTYCZNEGO FILOZOFA

Barbara LASKOWSKA

THE DEATH OF METAPHYSICAL FEELINGS? WITKACY AS AN INTRODUCTION TO TARANTINO: CONTEXTS OF THE POSTMODERN RECEPTION OF A MODERNIST PHILOSOPHER



*Dziś,
kiedy uczucia podstawowe dla sztuki,
związane z poczuciem jedności i jedyności "ja",
zanikają, artysta, aby wydrzeć z siebie
moment metafizycznego zachwyty,
musi spiętrzyć daleko potężniejsze środki wyrazu.
Widz czy słuchacz, mając mały zapas uczuć tych do przeżycia,
może doznać wyladowania jedynie pod wpływem
dziel szarpiących mu z dostateczną siłą nerwy¹.*

•••

STRESZCZENIE

W artykule autor opisuje istotę teorii Stanisława I. Witkacego analizowaną w kontekście postmodernizmu i nowoczesności płynnej. Zastosowano tu analizę porównawczą z postmodernistycznym filmem w reżyserii Quentina Tarantino.

SŁOWA KLUCZOWE:

Postmodernizm, kultura współczesna, film postmodernistyczny, społeczeństwo konsumpcji

SUMMARY

In the article, the author describes the essence of Stanisław I. Witkacy's theory, analyzed in the context of postmodernism and liquid modernity. A comparative analysis was used here with the postmodern film directed by Quentin Tarantino.

KEY WORDS: *Postmodernism, contemporary culture, postmodern film, consumer society*

1. Futurologiczna myśl S. I. Witkiewicza

Dokąd zmierza współczesny świat? To pytanie zadał już Witkacy. I choć czasy, w których żył, zdecydowanie różnią się od epoki współczesnej, pytanie pozostaje nadal aktualne. Mimo że Witkacy nie przedstawił w swych pracach doprecyzowanej wizji kultury, z jej fragmentów

¹ S.I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, Warszawa 1979, s. 66-67.



wywnioskować można, że w świecie przewidzianym przez Witkiewicza Istnienie Poszczególne² jest trybikiem w zmechanizowanym społeczeństwie, które dziś określa się mianem społeczeństwa ponowoczesnego, konsumpcyjnego³.

Już na początku XX wieku Witkacy przekonywał, że z jednej strony religia, sztuka i filozofia osiągnęły swój zmięch w wyniku postępu technicznego⁴, a z drugiej – ludzie poprzez technizację swego życia ulegli zezwierzczeniu. Nie ulega wątpliwości, że „motywy obsesyjnych niepokojów, kompleksów, lęków i przerażeń, trawiącej wszystko i wszystkich nudy, płynącej z absolutnej niemożności jakiegoś sensownego działania w świecie bezsensu i chaosu, poczucie samotności i wyobcowania ze społeczeństwa – przewijają się przez wszystkie niemal jego sztuki i powieści”⁵. Poszukując źródeł katastroficznego myślenia Witkacego trzeba nawiązać do jego pobytu w Rosji w latach 1917- 1918, podczas którego był świadkiem rewolucji. Nie tylko język, tradycja, wartości i obyczaje polskie zmierzały ku rozpadowi, ale rzecz można, cała kultura i cywilizacja europejska zaczęła osiągać zmięch. Witkacy widząc konsekwencje zaistniałej sytuacji, zaczął mówić o niwelizmie, albowiem w nowej, konstruującej się właśnie kulturze dostrzegał upadek uczuć metafizycznych, co wiązało się z tym, że coraz mniej ludzi zdolnych było do transcendencji. Nowa kultura dla Witkacego okazała się płytka i bezwartościowa⁶.

W jego wizji przyszłości jednostki mające wyższe, „zwłaszcza duchowe potrzeby zostaną wyeliminowane. Wraz z nimi zginie prawdziwa sztuka⁷, filozofia i religia, a zastąpi je kultura masowa przeznaczona dla „zezwierzconego” tłum:

„Natrafiamy tu też na jakieś prawo «transcendentalne», absolutne, które widać musi rządzić wszelkimi możliwymi zjawiskami społecznymi w całym wszechświecie; prawo rozpuszczania się – w znaczeniu roztworu – wielkich ludzi w masie ludzkości, która rosnąc przez to w potęgę, utrudnia pojawienie się nowych wielkich indywiduów, aż do zupełnego ich zaniku i zaniku indywidualnej twórczości”⁸.

Witkacy w swoich powieściach krytykuje przemoc oraz zanik uczuć metafizycznych, które są źródłem twórczości artystycznej. „Obawiał się światowej katastrofy, po której jednostka ludzka zostanie zdegradowana do małego, nieważnego trybiku, pozbawionego możliwości duchowego rozwoju”⁹, pisze Anna Żakiewicz. Można zatem dostrzec scenariusz wydarzeń, w którym zagładzie ulegnie człowiek rozumiany jako jednostka, albowiem ta zostanie usunięta z areny społecznej przez zmechanizowaną masę ludzką pozbawioną uczuć metafizycznych i poczucia dziwności istnienia. W dalszej perspektywie kultura elitarna wyparta zostanie przez kulturę masową, gdyż nie wymaga ona zaangażowania i wysiłku.

2. Postmodernistyczna (re)interpretacja kruchej terażniejszości

Kiedy przyjrzymy się otaczającemu nas światu, zauważymy, że rokowania Witkacego co do przyszłości okazały się nader słuszne. Nietrudno przecież dostrzec, że kultura elitarna została zdominowana przez kulturę popularną. Jak podkreśla J. Baudrillard, współcześnie „skończyła się przygoda sztuki nowoczesnej. Sztuka współczesna jest współczesna jedynie sobie samej. Nie zna już ruchu transcendencji ku przeszłości ani ku przyszłości, jej jedyną rzeczywistością jest działanie

² Pojęcie Istnienia Poszczególne Witkacy wyjaśnia jako coś jednego i tożsamego ze sobą, a składającego się w swym trwaniu jako samym dla siebie z jakości, implikuje pojęcie jedności w wielości; całość i części – niezawierające logicznej sprzeczności; dwoistość bytu (ciała i duszy). Zob. S.I. Witkiewicz, *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, Warszawa 1977, s. 557-571.

³ Albowiem człowiek „staje się osobą przez spożywanie seryjnie produkowanych towarów – by zacytować Baumana w: Z. Bauman, *Kultura i społeczeństwo. Preliminaria*, Warszawa 1966, s. 439

⁴ S.I. Witkiewicz, *Narkotyki...*, op. cit., s. 257-258.

⁵ A. Miłska, *Pisarze polscy*, Warszawa 1965, s. 386.

⁶ S.I. Witkiewicz, *Narkotyki...*, op. cit., s. 244-282.

⁷ Tamże, s. 177-179.

⁸ Tamże, s. 249-250.

⁹ A. Żakiewicz, *Witkacy*, Warszawa 2006, s. 71.



odbywające się w czasie rzeczywistym i zlanie z rzeczywistością”. Nie różni się ona niczym od tego, co techniczne, reklamowe, medialne czy cyfrowe. „Koniec z transcendencją”, „koniec z dywergencją”; „interfejs i performans” – oto dwa motywy przewodnie współczesności¹⁰.

Przypomnę, iż Witkacy w swojej futurologicznej myśli stwierdził, że ludzie przyszłości - czyli w gruncie rzeczy my, którzy teraz żyjemy - skupią się na tym, co cielesne, oddalając od pola swojej uwagi to, co duchowe. Wszak kult ducha zastąpiony dziś został kultem ciała: „Wszystko jest nacechowane seksualnie i znajduje tu teren do gry i przygody. Id przemawia wszędzie. Każdy dyskurs objawia się jako wieczny komentarz do seksu i pożądania [...]”¹¹ – diagnozuje Baudrillard. Niekiedy wydaje się, że ludzie istnieją wyłącznie po to, aby żyć dla przyjemności. Wielkie idee i wartości zostały przez nich zapomniane zarówno na korzyść tego, co materialne, cielesne, jak i realizowania własnych, w swojej naturze egoistycznych pragnień i pożądań. Witkacy przecież pisał:

„Na żadne tzw. «wyższe» zainteresowania nie ma się już czasu: grozi zupełne zbydlęcenie i ogłupienie. Ciągłe obniżanie poziomu artykułów, książek i teatru do gustu danego przekroju społecznego doprowadza do tego, że wychowuje się coraz niższej wartości pokolenia, do których poziomu znowu trzeba się obniżyć i w ten sposób dojdzie się wreszcie do społeczeństwa kretyków (...)”¹².

W świecie, w którym żyć nam wypadło, większość ludzi jest zabiegana. W pośpiechu tym zdarzają się chwile refleksji, gdzieś między rozmową telefoniczną, a łykiem kawy z automatu. Niestety, chwile te są zbyt krótkie, aby zauważyć pewne rzeczy, ponieważ, aby je dostrzec sam wzrok nie wystarcza. Czasami potrzebne jest coś więcej niż tylko oczy... I tu zdaje się jest klucz do dalszych poszukiwań tego, co metafizyczne lub wręcz przeciwnie: tkwi tu sedno zaniku uczuć metafizycznych. Dziś żyjemy w społeczeństwie konsumpcyjnym z charakterystyczną dla niego dominacją mas, a „tym, co odróżnia je od innych typów społeczeństw – pisze Z. Bauman - jest rozmywanie, a w ostatecznym rozrachunku zacieranie” podziałów, między towarami a ich konsumentami.

Bauman przypomina, że „w społeczeństwie konsumentów nikt nie może się stać podmiotem, nie zmieniając się najpierw w towar, nikt nie może utrzymywać swego upodmiotowienia, nie reanimując, nie wskrzeszając i nie uzupełniając nieustannie zdolności, jakich się oczekuje i wymaga od sprzedawanego towaru”¹³. W tym kontekście celem jednostki jest kreowanie swego życia w ten sposób, aby nieustannie angażować się w działania konsumpcyjne. Wnioski z cytowanych słów wydają się niezbyt optymistyczne. Rodzi się bowiem pytanie, czy ponowoczesna jednostka czuje się źle w roli „sprzedawalnego towaru”? Wszakże, jak sądzę, konsumpcyjny styl życia, z wszelkimi możliwymi konsekwencjami, ponowoczesnej jednostce -w ekstatycznym supermarketowym stanie- daje poczucie szczęścia... Albowiem wtedy „powstaje całe sztuczne życie, a prawdziwe problemy tracą swoją wartość. Następuje zupełny zanik możliwości prawdziwie głębokiego życia i przychodzi potem czas, że sztuka nawet wydać się może bezcelowym bezsensem”¹⁴. Do takiego społeczeństwa wielka sztuka po prostu nie trafia. Społeczeństwo masowe nie rozumie kultury elitarniej, a więc „(...) logika konsumpcji eliminuje tradycyjnie wzniosły status artystycznego przedstawienia w obrębie sztuki. Ściśle rzecz biorąc nie można już uprzywilejowywać istoty czy znaczenia względem obrazu (...) Podczas gdy całą sztuką aż do początków ery popartu opierała się na tradycji patrzenia «głębinowego» postrzegania świata, on sam uznaje się za analogiczny względem owego immanentnego porządku znaków, zbieżny z ich przemysłową, masową i seryjną produkcją, a zatem mający równie sztuczny, sfabrykowany charakter jak całe pozostałe środowisko”¹⁵. I tym razem Witkacy nie myli się, gdy twierdzi: „(...) sztuka musi w dalszym rozwoju społecznym zniknąć, na tle zaniku samego poczucia osobowości i związanych z nim uczuć metafizycznych”¹⁶.

¹⁰ J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, Warszawa 2005, s. 87-91.

¹¹ J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, Warszawa 2005, s. 174.

¹² S.I. Witkiewicz, *Narkotyki...*, op. cit., s.178.

¹³ Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, Kraków 2009, s. 18.

¹⁴ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, Warszawa 1978, s. 472.

¹⁵ J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006, s. 147-148.

¹⁶ S.I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976, s. 20.



Przypomnijmy, że przyczyną takiego stanu rzeczy może być także odsunięcie na dalszy plan wielkich wartości, ponieważ „(...) nikt już nie chce umierać za idee. Czas wypełnia terażniejszość, a terażniejszość wypełnia się zabawą. W takiej atmosferze filozof i artysta tracą poczucie misji – ich osiągnięcia w wieżach z kości słoniowej dokonania obnażają własną jałowość. Wiedzą, że nie można już dłużej pogłębiać przepaści między kulturą elit a powszechnością oczekiwań, że chcąc być w społeczeństwie, muszą z konieczności być teraz w społeczeństwie masowym, uwzględnić jego reguły gry”¹⁷.

Co oznacza, że stanowi to kaskaderski wyczyn dla filozofów i artystów, którzy aktywność w swoich dziedzinach sprowadzić muszą do działań karnawalizacyjnych. To, co było dotychczas zbiorem osiągnięć najwybitniejszych jednostek, dziś zostaje przekazane w ręce człowieka masowego, który z owymi dokonaniem czyni to, co uznaje za odpowiednie wedle własnego gustu i upodobania. Trzeba zatem zrozumieć, że sztuka współczesna głównie zabiega o to, „by poddać w wątpliwość, podważyć i obalić wszystko to, co w wyniku akceptacji społecznej, uczenia się i nauczania skostniało w schematy «związków koniecznych»”¹⁸.

W tym kontekście powstaje wrażenie, że „każdy artysta, a często i w każdym kolejnym dziele, bił się o zbudowanie nowego, a prywatnego, języka”, żywiąc przy tym złudną nadzieję, że uda mu się stworzyć ze swojego prywatnego języka, język prawdziwy i komunikatywny a także ustanowić go narzędziem porozumienia, jednocześnie uciekając przy tym „na nowe ugory, nie przeorane jeszcze pługiem porozumienia, z chwilą gdy nadzieja bliska jest spełnieniu”¹⁹. Z tej perspektywy współczesna kultura, w której dominuje styl pop „pragnie być sztuką banału”. Jednakże -wydawać się może, że -przewrotnie przekonuje J. Baudrillard- to współcześnie banał jest kategorią metafizyczną. „Przedmiot jest banalny jedynie poprzez swe użycie, w chwili, w której jest używany”. Natomiast przestaje być banalny w momencie, w którym przedmiot zaczyna znaczyć. Zatem współcześnie prawdą przedmiotu jest znaczenie, nie zaś konieczność służenia czemuśkolwiek. Prawdą przedmiotu współczesnego jest również bycie obiektem manipulacji, jednak nie jako narzędzie, tylko jako znak²⁰. Przejdźmy w tym miejscu do jednej z dziedzin kultury współczesnej, jaką jest film.

3. Od zmierzchu stylu modernistycznego do świtu postmodernistycznej konwencji

W historii filmu trudno mówić o jakimś szczególnym momencie, w którym nastąpił przełom modernistyczny. Skądinąd zmianę tę można wiązać z przełomem na gruncie sztuki, kultury i filozofii. Szczególnie zaś widoczne zmiany w filmie, które odnosić można do postmodernizmu, obserwujemy w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku²¹. Z tej perspektywy wyróżniki postmodernizmu w filmie to swobodne nawiązywanie do fragmentów historii kina „zarówno w formie parodii, pastiszu, persyflażu jak i sentymentalnego stylu retro”, a także pomieszanie gatunków, na przykład:

„łączenie filmu fabularnego z kreskówką lub też pomieszanie technik, gdy w film tradycyjny wplatane są sceny możliwe do realizacji wyłącznie dzięki technice komputerowej; zatarcie granic między rzeczywistością a fikcją”²².

I właśnie te cechy wyznaczające postmodernizm w filmie doskonale widoczne są w filmach Quentin Tarantino. Nieprzypadkowo swoją uwagę skupię na filmach Tarantino, albowiem zauważam w jego twórczości, choć może zabrzmieć to przewrotnie, powinowactwo z Witkiewiczem. Reżyser ten jest w swojej dziedzinie Witkacym naszych czasów. Tarantino w błyskotliwy sposób wykorzystuje fragmenty dzieł literackich, komiksów oraz innych filmów. Wielość znaczeń, pluralizm, różnorodność wątków, a także intertekstualność to typowe cechy filmów Tarantino. I z tej perspektywy stwierdzić można, że sztuka nowoczesna

¹⁷ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 227-228.

¹⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 167.

¹⁹ Tamże, s. 167.

²⁰ J. Baudrillard, *Spoleczeństwo...*, op. cit., Warszawa 2006, s. 151.

²¹ K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, op. cit., s. 209.

²² Tamże, s. 211-212.



„zamiast utwierdzania rzeczywistości w jej ponurej funkcji cmentarzyska niespełnionych szans (...) wydobywa na powierzchnię fakt wiecznego niedokonania znaczeń, a więc ukazuje także zasadniczą niewyczerpalność otchłani tego, co możliwe”. Natomiast -jak dalej pisze Z. Bauman- „sensem sztuki ponowoczesnej jest dekonstrukcja sensów; a wyrażając się ściślej – że sensem tym jest odsłonięcie tajemnicy znaczenia, tej właśnie tajemnicy, którą nowoczesna praktyka teoretyzowania usiłowała ze wszech miar ukryć lub zafałszować: że mianowicie, sens «istnieje» jedynie w procesie interpretacji i krytyki i umiera wraz z nim”²³.

Charakterystyczne dla filmów Tarantino, że konsumujemy w nich „nie tyle jakiś konkretny spektakl czy obraz sam w sobie, lecz potencjalna sekwencja wszelkich możliwych spektakli oraz pewność prawa następstwa, segmentacji i montażu programów, która sprawia, że znika ryzyko pojawienia się czegokolwiek w formie innej niż spektakl lub jeden z wielu znaków”²⁴.

Zygmunt Bauman podkreśla: „Działanie artysty ponowoczesnego polega na bohaterskim wysiłku ugłosnienia tego, co bezgłośnie, uczynienia namacalnym tego, co niewidzialne – ale też i na tym, by (pośrednio, przez odmowę uznania społecznie uprawomocnionych znaczeń i kanonów ich wyrażania) wykazać, że nie tylko jeden głos czy kształt jest możliwy, a więc by zapraszać do udziału w nigdy nie kończącym się procesie sensotwórstwa”²⁵.

Oto „ostry dialog, zaburzona chronologia i makabryczny humor są cechami charakterystycznymi każdego filmu Tarantino”²⁶. Dominuje w nich czarny humor, z kolei realizm przedstawiany jest w krzywym zwierciadle. Reżyser subtelnie przeplata ze sobą kolejne epizody, które można odczytywać od początku do końca i od końca do początku, a nawet od środka. Niech za przykład takiego stanu rzeczy posłuży film *Pulp Fiction*, który zbudowany jest na zasadzie „pasticzu, cytatów, zawłasczeń i ironii – czyli ulubionej postmodernistycznej gry intertekstualnej”²⁷. Oto brak skrupułów charakteryzujący głównych bohaterów filmu, morderców: Vincenta Vegi (John Travolta) i Julesa Winnfielda (Samuel L. Jackson) powoduje, że początkowo widz reaguje na nich z odrazą. Jednakże jest to pozorne wrażenie, albowiem „z zimną krwią wykonują swoją pracę, choć mogą także budzić szacunek, tocząc między sobą pseudofilozoficzne konwersacje”. Oczywiście między jednym a drugim zabójstwem. Prowadzone przez nich rozmowy są błyskotliwe, zaś słowo staje się znaczącym elementem przyciągającym widza²⁸. Dotyczy to nie tylko dialogów omawianych powyżej postaci lecz cechy te charakterystyczne są dla większości osób grających w filmach Tarantino²⁹.

Wydaje się, że Tarantino stosuje narracyjną technikę dezorientacji, a szczególnie tę, dzięki której przedmiotowość diagenety jest „dziwnie” rozproszona w czasowym wymiarze narracji. Chodzi tu o „powolność”. Sceny filmowe są przedłużane, powodując w czasie przedstawiania poczucie „rozpuszczania się” czasu, rzecz jasna. Zatem zdarzenia filmowe stają się rzeczami, a rzeczy

²³ Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, op. cit., s. 171-172.

²⁴ J. Baudrillard, *Spoleczeństwo...*, op. cit., s. 158.

²⁵ Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, op. cit., s. 168.

²⁶ E. Janowska, D.A. Kopczyńska (red.), *100 najlepszych filmów świata. Podróż przez stuletnią historię filmu*, Olsztyn 2008, s. 57.

²⁷ K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, op. cit., s. 225-226.

²⁸ Zacytujmy fragment –jak uważam - rewelacyjnego dialogu Julesa Winnfielda z Ringo z filmu *Pulp Fiction*: „Czytujesz Biblię? Z rzadka. Znam fragment na pamięć. Księga Ezechiela: 25,17. «Ścieżka sprawiedliwych wiedzie przez nieprawości samolubnych i tyranie złych ludzi. Błogosławiony ten, co w imię miłosierdzia i dobrej woli prowadzi słabych doliną ciemności, bo on jest stróżem brata swego i znalazcą zagubionych dzieciak. I dokonam srogiej pomsty w zapalczym gniewie, na tych, którzy chcą zatruć i zniszczyć moich braci; i poznasz, że Ja jestem Pan, gdy wywrę na tobie swoją zemstę». Powtarzam to gównu od lat. Kto słyszał te słowa, za chwilę nie żył. Ale nie rozumiałem ich. Myślałem, że to niezły tekst przed usmażeniem dupy jakiemuś skurwielowi. Od dziś rana myślę inaczej. Teraz myślę, że może to znaczy, że ty jesteś zły, a ja sprawiedliwy... A pan 9 mm jest pasterzem chroniącym moją sprawiedliwą dupę w dolinie ciemności. A może jest tak, że ty jesteś sprawiedliwy, ja – pasterzem, a świat jest zły i samolubny. To by mi się podobało. Ale to gównu prawda. Prawda jest taka, że ty jesteś słaby, a ja jestem tyranie złych ludzi. Ale staram się, Ringo. Naprawdę, bardzo się staram być pasterzem. Idź”.

²⁹ Warto zauważyć, że „Tarantino, który wcześniej pracował w sklepie z kasetami wideo, naszpikował ten osobliwy film cytatami z historii filmu i kultury. Mają one charakter werbalny i estetyczny. Na przykład scena, jaka rozgrywa się na skrzyżowaniu, kiedy to Butch napada na Marscellusa, została skopiowana z ‘Psychozy’, podaje za: Janowska, D. A. Kopczyńska (red.), *100 najlepszych...*, op. cit., s. 56.



zdarzeniami³⁰. W przypadku filmów Tarantino efekt ten osiągniany jest m.in. dzięki skupianiu się kamery na długich monologach oraz na masakrowaniu człowieka przez człowieka; dodatkowo sceny te przesycone są ironią i pastiszem, a także, powtórzmy, grą intertekstualną. W toku opowieści naruszane są ustalone normy czasowe. Odbiorcę filmu dezorientuje zarówno niejasność porządku zdarzeń, jak i „eksponowanie martwego trwania niektórych wydłużanych w czasie projekcji chwil”. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że film postmodernistyczny różni się w tej kwestii od modernistycznego tym, że została przesunięta dezorientacja z „poziomu techniki na poziom strategii”, doprowadzając znaczenie „tekstu filmowego do stanu destrukcji”³¹. Nie ulega wątpliwości, że to, „co zwykliśmy nazywać filmem, jest dziś w znacznym stopniu tworem intermedialnym”, co oznacza, że „w jednym przekaziu” integrowane są najrozmaitsze techniki i technologie”. Oprócz miksowania różnych form dzieł miesza się tu to, co audiowizualne z mediów elektronicznych z tym, co analogowe w wideo; animacja cyfrowa z grafiką komputerową. W jednym filmie znaleźć możemy mieszankę sztuki wysokiej i niskiej: od teatru, literatury, plastyki, tańca, fotografii po muzykę popularną, elitarną, komiksy itp. beletrystykę³². Wymieszanie świata realnego i wirtualnego w filmie, klasyki i tego co nowoczesne wywołuje myśli katastroficzne.

Według A. Gwoźdź „cena, jaką za wejście w obszary symulacji płaci twórca, jest wysoka. To zerwanie z tysiącletnią tradycją obrazów – odbić, obrazów – odwzorowań; to koniec estetyki rejestracji i filozofii reprodukcji (...) To kres etyki obrazu opartej na ‘prawdzie ekranu’ i pożegnanie z kamerą jako medium pośredniczącym między światem a jego filmowymi obrazami. To wreszcie koniec ‘humanistycznego’ wizerunku człowieka, kultywowanego wskutek ontologicznej przyległości realności i jej modela- początek nieskończonej transformowalności obrazu i każdej jego części z osoba”³³. Czy jednak do końca?

Filmy Tarantino wiązałabym bardziej z konotacjami kampu, mniej z nawiązaniem do kiczu. Kamp jest przecież³⁴ stylem zawsze związanym z przesadą i skrajnością. Postrzeganie świata przebiega w kategoriach sztuczności, upozorowania, zaś forma dominuje nad treścią. Przypomnę, że filmy Tarantino to mieszanka kina gangsterskiego, thrilleru, kryminału oraz czarnej komedii³⁵. Syntezę przemocy reżyser doprowadza do granic wytrzymałości, oraz humoru, przewrotności, a także ironii. Muzyka współgra tu rewelacyjnie z obrazem – jednak także w sposób ironiczny³⁶. Nie ma co się dziwić, wszak „Kiedy reżyserowi uda się rozbawić widza do łez scenami, w których ktoś traci życie, można uznać to za cud, a co najmniej za niecodzienne osiągnięcie”³⁷. Oprócz ciętych kończyn i lejących się litrów krwi do czynienia mamy z ciętymi ripostami, rewelacyjnymi dialogami – dającymi poczucie bycia w akcji – oraz samą, trzymającą w napięciu – poza słowem - akcją filmu. Tarantino stosuje również odwołania do konkretnych filmów, aktorów i gatunków³⁸. Odkryć można także nawiązanie do teatru absurdu. Filmy te bogate są dzięki godzeniu sprzeczności świata, przewrotnemu ukazaniu tragizmu i komizmu, a także przedstawieniu jednostki borykającej się w chaotycznym świecie pozbawionym uczuć metafizycznych. W tym miejscu warto dodać, że zawierają one typową dla filmu postmodernistycznego dwukodowość. Widz, który zdaje sobie sprawę z intertekstualności, z

30 A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 32-33.

31 A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja...*, op. cit., s. 32-33.

32 Tamże, s. 39-40.

33 A. Gwoźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, s. 23-24.

34 Tamże, s. 191.

35 Zob. S. Sontag, *Notatki o kampie*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 325-329; oraz w tym samym numerze czasopisma artykuł tejże autorki: *Przeciw interpretacji*, s. 307-323.

36 Jak powiada Tarantino: „Kradnę ze wszystkich filmów, jakie kiedykolwiek nakręcono lecz krytycy podkreślają, że chodzi raczej o filmy klasy B i jeszcze niżej, i głoszą zmierzch kultu twórcy «pulpy», zanim ten zdążył się w pełni rozwinąć”.

Podają za: K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, op. cit., s. 225-226.

37 Ciekawym przykładem wydaje się muzyka rockandrollowa podczas masakrowania kilkadziesiątu napastników przez Pannę Młodą w filmie *Kill Bill 1*. Ponadto ironię potęguje – jak uważam – tekst wypowiedziany do konających ludzi: „Ci, którzy szczęśliwie przeżyli, brać dupy w troki i won! Ale zostawcie odcięte części ciała. Stanowią teraz moją własność!”.

38 E. Janowska, D.A. Kopczyńska (red.), *100 najlepszych...*, op. cit., s. 56.

39 Przykładowo fragment dialogu Butch i Fabienne z filmu *Pulp Fiction*, który nawiązuje do słów głównego bohatera filmu *Szklana pułapka*: „Czyj to motocykl? To nie motocykl, to Hopper. Czyj to chopper? Zeda. Kto to jest Zed? Zed zszedł, kochanie, Zed zszedł”.



zabawy reżysera z konwencjami i formą wyrazu -co charakterystyczne jest dla postmodernistycznego kina – ma szansę otrzymać niebywałą dawkę zabawy intelektualnej, pobudzającą do dalszej gry w rozpoznawanie, interpretowanie, reinterpretowanie i dekonstruowanie świata przedstawianego przez tego znakomitego reżysera.

Tarantino budzi zachwyt, a jego filmy (wielokrotnie nagradzane) stanowią -jak uważam - postmodernistyczne dzieło sztuki. Ta wszechobecna subwersywność może powodować niepokój metafizyczny³⁹.

4. Okrutne nauki mistrza Witkacego

Pomimo że Tarantino i Witkacy żyją w innych, zupełnie odmiennych od siebie epokach, wydają się być sobie bliscy. Nie ulega wątpliwości, że punktem scalającym obu tych artystów jest teatr absurdu i groteska, które są zarazem sposobem twórczej perswazji dla odbiorcy. Z godną podziwu stanowczością obaj reprezentują w swojej twórczości elementy nieustannie zaskakujące i szokujące odbiorcę - dają przy tym dużą dawkę ambiwalentnych odczuć. To jednak nie wszystko. Ich dzieła stanowią materię dla afirmacji przez odbiorcę tekstów przez nich przedstawianych. Można powiedzieć, że punkt wyjścia Witkacego wyznaczył w dużej mierze modernizm, a w sposób szczególny druga jego faza, ekstatyczna, w której do głosu doszły formy brutalniejsze od tych, które proponowała wcześniejsza dekoracyjna elegancja. W tejże fazie wewnętrzne napięcia i intensywność przeżyć prowadziły „ku intensywności formy – ostrej, zbuntowanej, przez swobodę i spontaniczność często wiodącej wprost ku abstrakcji”. Sztuka Witkacego jednocząc formę i treść, podporządkowywała wszystko motywowi przewodniemu, wszak nie miała ona niczego odtwarzać lecz wyrażać, a przede wszystkim potęgować wrażenie oraz intensyfikować wzruszenie⁴⁰. Wprawdzie Tarantino jest dzieckiem postmodernizmu, jednak i jego twórczość stanowi popisowe pole spontaniczności, swobody przekazu naciskającego na formę, aż do granic abstrakcji. Witkacy

„Był namiętnym apostołem formy tzw. «czystej» – abstrakcyjnej, wyzwolonej od «ślepego naśladownictwa» natury. (...) Witkiewicz zwalczał na scenie, jako pozaartystyczne, wszelkie elementy prawdopodobieństwa psychologicznego, logiki, życiowych i społecznych uwarunkowań, odrzucał tradycyjną akcję i perypetie starej dramaturgii, traktując je jako naturalistyczne przeżytki. Uważał, że teatr powinien się rządzić własnymi, odrębnymi prawami, a nie odzwierciedlać realny byt, realne postacie. Był to (...) «antyteatr»»⁴¹.

Podobne cechy odnajdujemy w filmach Tarantino. Bliskie im jest także filmowe przedstawienie świata reżysera ze światem reprezentowanym w sztuce teatralnej filozofa. Oto świat widziany oczami Witkiewicza zmienia się w koszmar, w którym ludzie „degeneraci przemienieni w perwersyjne bestie, zżerane nie zaspokojonymi nigdy pożądaniem, lub bezduszni i zmechanizowani jak automaty czy marionetki pociągane przez kogoś za sznurki – płaczą się po scenie, rzucają się na siebie, kochają i mordują wzajem, nie wiadomo w jakim celu wykonują tysiąc niepotrzebnych i absurdalnych czynności, wygłaszają tysiąc monologów, dialogów i tyrad. Najbardziej abstrakcyjne formuły filozoficzne, ścisłe terminy naukowe, głębokie i przenikliwe myśli mieszają się tam z bełkotem idiotów»⁴². Podobna konwencja widoczna jest w malarstwie Witkacego: „Zarówno obrazy olejne, jak i kompozycje pastelowe dezorientują w pierwszej chwili nieprzygotowanego widza. Pełne są bowiem niezwykle, różnorodnych kształtów, atakują jaskrawymi barwami. Czerwień kontrastuje z zielenią, oranż z błękitem, żółcień z fioletem. Ekspresję i dynamikę tych prac potęguje czarny, niespokojnie wijący się kontur, rozdzielaający poszczególne plamy barwne (...) Wszystko wiruje, fruwa, unosi się nad fantastycznym pejzażem wśród egzotycznych roślin. Niekiedy rozpoznajemy zapożyczenia, cytaty

³⁹Witkacy niepokój metafizyczny definiuje w sposób następujący: Niepokój metafizyczny to uwolnienie od praktycznych celów niepokoju życiowego i leżącego u jego podstawy «metafizycznego uczucia», jako «bezpośrednio danej jedności osobowości» w terminach ostatecznych i niesprowadzalnych. Por. S.I. Witkiewicz, *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, Warszawa 1977, s. 80.

⁴⁰I. Jakimowicz, *Witkacy*, Warszawa 1987, s. 76.

⁴¹A. Miłska, *Pisarze...*, op. cit., s. 385.

⁴²Tamże, s. 386.



z cudzych dzieł (...) W niektórych pracach odnajdujemy postaci z pisanych wówczas przez Witkacego dramatów⁴³. Witkacy przyjął pluralizm postaw, akcentując ukierunkowanie na odbiór formy, która sprzężona była z głębinami podświadomości, zaś jako ta, która implikuje metafizyczne treści, „stanowiła mechanizm uruchamiający konieczne i zbawcze związki z Absolutem”. Dzięki temu prezentowała zawartą w dziele jedność w wielości, unaoczniając „zasadę budowy wszechświata”, a także „łagodziła naturalne poczucie obcości i zagrożenia samotnej ludzkiej jednostki”. Trzeba jednak pamiętać, że pojęcie uczucia metafizycznego Witkacy z czasem zastąpił terminem „jedność osobowości” (egzemplifikujące jedność wielości).

Dodajmy, że filozofia Witkacego zawierała w sobie sprzeczne elementy „od pozytywizmu poprzez symbolizm, fascynację katastrofizmami (...) ekspresjonizmem i koncepcjami czysto formalnymi po przecucie egzystencjalizmu”. Jednakże przy tym zaznaczyć należy, że budował on nową teorię – nie tylko klasycystycznie – metafizyczną, ale obejmującą całość jego poglądów⁴⁴. Witkacy, pozornie daleki od kwestii społecznych i politycznych, potrafił także rewelacyjnie pokazać „reflektorem groteski” oraz „rentgenem prześwietlić najstarsze ukrywane pod pozorami ładu oznaki upadku sanacyjnego państwa, rozkładu i kryzysu władzy”⁴⁵. Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że Tarantino i Witkacy także różnią się w swoich koncepcjach. Tarantino umie żyć bez cierpienia i Boga ciesząc się tym, co przynosi życie doczesne. Bez wątpliwości egzemplifikuje swoją postawę i twórczością czasy ponowoczesne i konsumpcyjny styl życia. Natomiast Witkacy bez tego, co transcendentne żyć nie umiał. Przez całe swoje nowoczesne życie poszukiwał możliwości realizowania uczuć metafizycznych, co wymagało zaangażowania i często okazywało się źródłem cierpienia.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, Warszawa 2005.
Baudrillard J., *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, Warszawa 2005.
Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006.
Bauman Z., *Konsumowanie życia*, Kraków 2009.
Bauman Z., *Kultura i społeczeństwo. Preliminaria*, Warszawa 1966.
Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000.
Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003.
Jakimowicz I., *Witkacy*, Warszawa 1987.
Janowska E., Kopczyńska D. A. [red.], *100 najlepszych filmów świata. Podróż przez stuletnią historię filmu*, Olsztyn 2008.
Milska A., *Pisarze Polscy*, Warszawa 1965.
Sontag S., *Notatki o kampie*, [w:] *Literatura na Świecie*, nr 9, 1979, s. 325-329; oraz w tym samym numerze czasopisma artykuł tejże autorki: *Przeciw interpretacji*, s. 307-323.
Wilkożewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008.
Witkiewicz S. I., *Narkotyki. Niemyte dusze*, Warszawa 1979.
Witkiewicz S. I., *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, Warszawa 1977.
Witkiewicz S. I., *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976.
Witkiewicz S. I., *622 upadki Bunga*, Warszawa 1978.
Zalewski A., *Strategiczna dezorientacja. Perypetie w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998.
Żakiewicz A., *Witkacy*, Warszawa 2006.
Żeleński (Boy) T., *ST. I. Witkiewicz: „Wariat i zakonnica”. „Nowe wyzwolenie [w:] L. Eustachiewicz, Dwudziestolecie 1919 – 1939*, Warszawa 1982, s. 296-297.

⁴³A. Żakiewicz, *Witkacy...*, op. cit., s. 43.

⁴⁴I. Jakimowicz, *Witkacy...*, op. cit., s. 42.

⁴⁵A. Milska, *Pisarze...*, op. cit., s. 388.



Filmy

Kill Bill vol. I i II.

Pulp Fiction

CONTACT ADDRESS

dr Barbara Laskowska

Wyższa Szkoła Humanistyczna w Lesznie, Poland

Nr ORCID 0000-0003-4386-8988

RECENZIA TEXTOV V ZBORNÍKU

Recenzované dvomi recenzentmi, členmi vedeckej rady konferencie. Za textovú a jazykovú úpravu príspevku zodpovedajú autori.

REVIEW TEXT IN THE CONFERENCE PROCEEDINGS

Contributions published in proceedings were reviewed by two members of scientific committee of the conference. For text editing and linguistic contribution corresponding authors.