

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.4

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Memory studies i kino nostalgiczne

Wprowadzenie

W poniższym artykule poruszony zostanie temat *memory studies*, ich ogólnej definicji, zakresu badań oraz ramowych pytań, na które odpowiadają. Jednym z obszarów, w którym studia pamięciologiczne okazują się zasadne i użyteczne, jest filmoznawstwo, a konkretnie analiza produkcji filmowo-serialowych w kontekście reprezentacji przeszłości. Ponieważ ich spektrum jest niezwykle szerokie, konieczne jest zawężenie tematu. Dlatego jako egzemplifikacja zagadnienia posłuży kino nostalgiczne, jego rozumienie i zakres, a także wybrane strategie stosowane przez twórców definiujących i redefiniujących ekranowe problematyzacje przeszłości – kształtujące, ale też kształtowane przez pamięć zbiorową. Jest to zasadne oraz istotne, ponieważ popkultura drugiej połowy XX wieku oraz początku XXI wieku została zdominowana przez modę retro, stałe przywoływanie przeszłości oraz poddawanie popkultury nieustannemu recyklingowi.

Studia pamięciologiczne

Memory studies, które będą określała także mianem studiów pamięciologicznych, można zdefiniować jako szeroko zakrojone, interdyscyplinarne badania nad rozmaitymi przejawami pamięci; obszar nauki, który w szczególnie intensywny i systematyczny sposób zaczął rozwijać się w latach 80. XX wieku. Oczywiście powyższa definicja jest bardzo ogólna i dalece niewystarczająca, także dlatego, że już samo pojęcie pamięci jest nieprecyzyjne i zależy od dziedziny, w jakiej się ją bada. Nauki, których częścią stają się *memory studies* są bardzo od siebie odległe, wprowadzając w omawiany obszar odmienne metodologie i aparaty terminologiczne – poczynając od historii, poprzez socjologię, antropologię, etnografię, nauki polityczne, filozofię aż po kulturoznawstwo, medioznawstwo, nauki o sztukach i literaturze. *Memory studies* to jednak nie tylko obszar humanistyki, ale także neurologia, a nawet kryminalistyka i studia nad pamięcią świadków.

Jak widać, jest to zakres tak rozległy i obejmujący tak wiele tematów, że nie sposób postrzegać go całościowo, choć oczywiście ścieżki badawcze poszczególnych

dziedzin nieustannie się przecinają, uzupełniają i warunkują. Stąd konieczność dalszego precyzowania i zawężania tematu. Pierwszym krokiem w tym kierunku jest dokonanie podstawowego dla *memory studies* rozróżnienia na pamięć zbiorową (zwaną też kolektywną, kulturową bądź społeczną) oraz indywidualną. Dlatego nazwiskiem konstytutywnym dla studiów pamięciologicznych, pojawiającym się w większości artykułów na ten temat, jest Maurice Halbwachs, który w pierwszej połowie XX wieku prowadził prace nad *mémoire collective*, czyli właśnie pamięcią zbiorową. Już wówczas koncepcja ta była dyskutowana – chociażby współczesny Halbwachswi Marc Bloch zarzucał mu „proste przeniesienie koncepcji związanych z psychologią jednostki na poziom zbiorowy” (Erll, 2008: 1). Jak pokazał rozwój dziedziny, było to jednak uproszczenie, aczkolwiek analogiczny proces stał się impulsem rozwoju *memory studies* w latach 80. XX wieku, gdy szczególnym zainteresowaniem cieszyły się badania nad pamięcią indywidualną. Dopiero stopniowo obserwacje dotyczących jej mechanizmów zaczęto rozszerzać na pamięć kolektywną oraz zagadnienia publicznego nią „zarządzania” (na przykład w naukach politycznych).

Pierwsza fala zainteresowania pamięcią nastąpiła więc wraz z XX wiekiem, gdy wielu naukowców zaczęło koncentrować się w swych badaniach na „przecięciach między kulturą a pamięcią” (Erll, 2008: 2), by wymienić tylko Zygmunta Freuda, Henri Bergsona, Emile’a Durkheima, Aby Warburga i Waltera Benjamina. Różnica pomiędzy ówczesnymi badaniami nad pamięcią a współczesną odsłoną *memory studies* polega jednak na tym, że wtedy były to osobne, wręcz indywidualne studia, które nie składały się na interdyscyplinarny fenomen, którym – po fazie pierwotnego rozproszenia – są one dzisiaj.

Choć pojęcie pamięci kolektywnej zaczęło obowiązywać i okazało się bardzo nośne, także dziś zdarza się, że *memory studies* budzą wątpliwości. Dotyczą one przede wszystkim tożsamości całego obszaru oraz pewnej płynności pojęcia pamięci zbiorowej – na przykład tego, czy jest ona czymś zasadniczo innym (i domagającym się odmiennego sposobu badania) niż mity, tradycje bądź pamięć indywidualna? Astrid Erll (2008: 2) zwraca jednak uwagę, że to właśnie rozległość obszaru *memory studies* pozwala na dialog interdyscyplinarny, połączenie powyższych terminów oraz związanych z nimi perspektyw badawczych, a także na „dostrzeżenie (niekiedy funkcjonalnych, niekiedy analogicznych, niekiedy metaforycznych) relacji między takimi zjawiskami, jak antyczne mity i osobiste wspomnienia niedawnych wydarzeń”.

Poza pierwotnym podziałem na pamięć indywidualną i zbiorową, drugim istotnym punktem wyjścia dla *memory studies* jest sposób rozumienia pamięci kolektywnej. Oczywiście jest to zjawisko równie złożone, jak sama pamięć, jednak (roboczo) i najogólniejsza definicja mówi, że będzie to „wzajemna zależność między przeszłością a terażniejszością w kontekście społeczno-kulturowym” (Erll, 2008: 2). Takie rozumienie jest podstawą dla dalszego doprecyzowywania i operacjonalizowania w ramach poszczególnych nauk, co sprawia, że przedmiotem *memory studies* mogą być zarówno pamięć w rodzinie, wspomnienia weteranów, wielkie traumy (najważniejszą w badaniach europejskich pozostaje Holocaust), zagadnienia antropologii, takie jak tradycja wynaleziona i postpamięć, jak też kwestia archiwów oraz badania nad instytucją muzeum.

Poszczególni badacze i badaczki odnoszą się do zupełnie innych obszarów każdego z trzech elementów składowych podanej definicji, czyli przeszłości, teraźniejszości oraz kontekstu, korzystając z narzędzi i technik właściwych poszczególnym dyscyplinom, takich jak przeprowadzanie i analiza wywiadów (istotna jest tu rola historii oralnej), analiza prasy i kwerendy archiwalne, ale też – na przykład w ramach filmoznawstwa i medioznawstwa – interpretacja filmów/przekazów medialnych pod wybranym kątem. Tak dzieje się chociażby w ramach badań postkolonialnych, gdzie poszukuje się elementów postpamięci, strategii „przepisywania” kolonialnej oraz imperialnej przeszłości, konstruowania nostalgicznych obrazów tamtej rzeczywistości, a także dokonuje zmiany punktu widzenia z właściwej kolonizatorom na przynależną kolonizowanym – zarówno w warstwie fabularnej, ikonograficznej, jak i doboru środków filmowych (Loska, 2016). Analogicznie, jeden bardziej globalny temat często łączy kilka dziedzin i znajduje w nich odmienne, ale wzajemnie spójne aktualizacje, na przykład w ramach historii oralnej można badać pamięć indywidualną o II wojnie światowej, w filmoznawstwie – reprezentacje tego konfliktu na wielkim ekranie, na gruncie nauk politycznych i społecznych – zarządzanie ową pamięcią oraz funkcjonowanie polityki historycznej.

Wszystkie te węższe tematy lokują się w obrębie ramowych pytań stawianych w odniesieniu do pojęcia pamięci zbiorowej: „Jak kolektywne formy pamiętania funkcjonują w roli zbiorowych reprezentacji przeszłości?”. „W jaki sposób konstruują spectrum kulturowych źródeł dla tożsamości społecznych i historycznych?”. „W jaki sposób uprzywilejowują wybrane opcje i marginalizują inne?” (Keightley, Pickering, 2013: 2). Są one dość szerokie i – jak wspomniałam – w poszczególnych dyscyplinach składających się na *memory studies* będą nie tylko odmiennie zawężane, ale i sam proces poszukiwania odpowiedzi będzie uzależniony od metod i technik właściwych poszczególnym dziedzinom. Co istotne dla filmoznawstwa, kluczowa dla istnienia *memory studies* jest rola mediów oraz zjawisko mediatyzacji pamięci – nie tylko zbiorowej. Także pamięć indywidualna może bowiem opierać się, a wręcz zależeć od przekazów medialnych, poczynając od fotografii oraz *home movies* (domowych nagrań), a kończąc na powszechnie dostępnych materiałach (wiadomości, filmy dokumentalne, fabularne). Za przykład tego zjawiska może posłużyć powtarzana przy różnych okazjach historia dotycząca klasyki polskiego kina, czyli filmu *Kanał* (1956) Andrzeja Wajdy, na podstawie scenariusza (oraz przeżyć) Jerzego Stefana Stawińskiego. Zarówno reżyser, jak i scenarzysta opowiadali, iż zdarzało im się słyszeć wspomnienia ludzi, które były w istocie scenami zapamiętanymi z filmu, którego sugestywna materia niepostrzeżenie spłotła się z pamięcią jednostkową.

Wielu badaczy i badaczek *memory studies* podkreśla istotność roli mediów (poczynając od spisywania kronik historycznych) w procesie kształtowania pamięci, także zbiorowej. Stwierdzenie, że współcześnie „telewizja staje się podstawowym źródłem, z którego najwięcej ludzi uczy się historii” (Gray, 2008: 79) można odnieść również do innych mediów masowych o podobnej sile oddziaływania, w tym do kina i Internetu. Dla studiów pamięciologicznych ma to znacznie nie tylko dlatego, że konstytuuje obszar badań, a także metodologie i spektrum technik, ale również ze względów tożsamościowych. Warto się bowiem zastanowić, czemu *memory studies* pojawiły się akurat w latach 80. XX wieku, choć przecież wydarzenia badane w ich

ramach istniały dużo wcześniej, na przykład Holocaust bądź konsekwencje rozpadu systemu kolonialnego. To jednak dopiero w ósmej dekadzie XX wieku

(po «śmierci historii» oraz zwrotach: narracyjnym i antropologicznym) pamięć zbiorowa, początkowo powoli, potem w zapierającym dech w piersiach tempie, rozwinęła się w modne hasło nie tylko w świecie akademickim, ale także na arenie politycznej, w mediach i sztuce (Erl, 2008: 9).

Przynajmniej częściowej odpowiedzi na to pytanie dostarcza teza o zbieżności gwałtownego rozwoju *memory studies* z dalszym przyspieszeniem medialnym, które w nową fazę wkroczyło jeszcze w latach 50. XX wieku. Czas ten przyniósł w Stanach Zjednoczonych najpierw dostępność, a potem raptowną popularyzację telewizji – o ile w 1950 roku liczba odbiorników wynosiła półtora miliona, to w 1951 roku wzrosła do piętnastu milionów. W 1958 roku telewizory miało już 85% gospodarstw domowych (McLean, 2005: 204). Kolejny, nawet większy skok technologiczny, przyniosły lata osiemdziesiąte – była to pierwsza dekada, w której większość gospodarstw domowych miała dostęp także do telewizji kablowej i magnetowidu (Sirota, 2011). Oznaczało to, że – poczynając od lat pięćdziesiątych – przeszłość zaczynała być elementem teraźniejszości na zupełnie innych prawach niż wcześniej. Również dlatego, że telewizje emitowały wybrane stare filmy, które dawniej, po zejściu z wielkich ekranów, odchodziły do przeszłości zamkniętej, nie było ich już bowiem jak zobaczyć (leżały zapomniane w archiwach, czasem były nawet niszczone).

Lata osiemdziesiąte i rynek kaset VHS, a potem DVD, VOD, a zwłaszcza Internetu i repozytoriów, takich jak You Tube bądź archiwa cyfrowe, zintensyfikowały zjawisko dostępności. W jego wyniku przeszłość stała się immanentnym składnikiem teraźniejszości nie tylko w stopniu nigdy wcześniej nieosiągniętym, ale też w sposób rozproszony, jednoczesny i chaotyczny, a nie – jak dotychczas – linearny i uporządkowany. Oczywiście historia zawsze była utrwalana – w piśmie i obrazie – jednak po pierwsze, były to formy dostępne tylko dla elit, a po drugie, dopiero fotografia zaczęła zachowywać przeszłość w sposób możliwie dosłowny, doprowadzony niemal do doskonałości w dobie Internetu. Pierre Nora, prekursor badań nad „miejscami pamięci” (*lieux de memoire*), określił dwudzieste stulecie „wiekiem wspomnień” – „zrywem pamięci”, który „żwawo odtwarza przeszłość” „gromadząc ją” i narzucając narodom oraz jednostkom „obowiązek pamiętania” (Gray, 2008: 80). Sprawia to, że XX wiek, również dzięki mediom masowym, przyniósł przededefiniowanie samego postrzegania historii – dawniej przeszłość była bowiem uważana za coś jednolitego i ustalonego. W dobie „zrywu pamięci” historia przestała być już lyotardowską metanarracją (wielką narracją), stała się natomiast zmienna i dynamiczna, czego przykładem mogą być badania postkolonialne i postimperialne.

Film nostalgiczny

Najistotniejszy rodzaj relacji między pamięcią zbiorową a mediami dotyczy ich wzajemnego zapośredniczenia, czyli sytuacji, kiedy media funkcjonują jako narzędzia kształtowania oraz przechowywania pamięci. W tym ujęciu do charakterystyk pamięci kolektywnej zalicza się jej mediatyzowany i konstruktywistyczny charakter,

selektywność i związane z nią ograniczenie do konkretnej perspektywy (w przestrzeni publicznej konkurują więc ze sobą pamięć „oficjalna” oraz kontrapamięć – lub kontrapamięci). Co szczególnie istotne, pamięć kolektywna musi być fundowana na „historiach o wspólnej przeszłości, oferujących orientację w teraźniejszości i nadzieję na przyszłość” (Erll, 2011: 34).

Dlatego jedną z możliwości wprowadzenia *memory studies* na grunt filmoznawczy, zwłaszcza w obszarze kina popularnego, jest posłużenie się pojęciem reprezentacji. Oznacza to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, kto, jak, przy użyciu jakich środków i w jakim celu przedstawia wybrany fragment przeszłości oraz daną grupę/społeczność. Badania akurat w kinie głównego nurtu są uzasadnione (między innymi) wnioskami teoretyków i teoretyczek specjalizujących się w gatunkach. To bowiem one, jako jeden z kluczowych przejawów filmowego mainstreamu, określane są mianem

kulturowych metafor i psychicznych zwierciadeł różnych społeczności. Gatunki mówią do nas – widzów – jako całość, a przemawiają tak jak mity, których znaczenie (...) nie pokrywa się ze znaczeniem fabuły (...), lecz zawiera w samej strukturze opowiadań (Stachówna, 2001: 16).

Kino głównego nurtu, *ex definitione* inkluzyjne i adresowane do jak najszerszej publiczności, może być więc traktowane zarówno jako „komunikat, za którego pomocą wypowiada się zbiorowa, społeczna nieświadomość” (Stachówna, 2001: 17), jak też jako reprezentacja rzeczywistości (na poziomie fabuły, środków filmowych i narracji). Ona z kolei formuje wspomnianą nieświadomość oraz pamięć kolektywną.

Fikcja, zarówno literacka, jak i filmowa, ma potencjał generowania i formowania obrazów przeszłości, które będą przekazywane przez pokolenia. Historyczna akuratność nie jest troską „wytwarzających pamięć” książek i filmów (...), które kreują obrazy przeszłości wspólnie z pamięcią kulturową (Erll, 2008: 389).

W takiej optyce – w ramach wyznaczonych przez badania pamięciologiczne – filmy będą więc funkcjonowały przede wszystkim jako teksty zbiorowe. Astrid Erll definiuje to pojęcie w odwołaniu do zachowań czytelniczych, jej propozycję można jednak odnieść do mediów *en bloc*, w tym do kina. Teksty zbiorowe, literackie, filmowe, kultury w ogóle

nie są odbierane jako elementy wiążące i obiekty pamięci kulturowej, które należy zapamiętać, lecz jako wehikuły kolektywnej i medialnej konstrukcji oraz transmisji określonej wersji rzeczywistości i przeszłości. Teksty zbiorowe wytwarzają, nadają perspektywę oraz wprowadzają w obieg treści pamięci zbiorowej (Erll, 2009: 233).

Co znamienne,

teksty zbiorowe często należą do literatury popularnej (...), sięgającej do zasobów symbolicznych, przypisywanych pamięci kulturowej (...), tworzącej i umacniającej mity oraz przekazującej schematy typowe dla danej kultury (Erll, 2009: 233).

Dobitnym przykładem obecności *memory studies* w badaniach nad kinem popularnym są rozważania na temat filmu nostalgicznego (wpisującego się w przytoczoną powyżej kategorię tekstów zbiorowych), zwłaszcza w artykułach Fredrica Jamesona publikowanych na początku lat 90. XX wieku. Z jednej strony wiążą się one ze wzmożonym zainteresowaniem *memory studies* i strategiami uobecniania przeszłości w teraźniejszości, z drugiej, odnoszą się do praktyk twórczych nasilających się w Hollywood od końca lat sześćdziesiątych. To bowiem wówczas, wraz z nastaniem postmodernizmu, w kinematografii zaczęła dominować – silnie obecna do dziś – moda retro, której wczesne przykłady to *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967, reż. Arthur Penn), *Ojciec chrzestny* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola), *Żądło* (*The Sting*, 1973, reż. George Roy Hill), *Wielki Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974, reż. Jack Clayton) bądź *Ojciec chrzestny II* (*The Godfather: Part II*, 1974, reż. Francis Ford Coppola).

Rozważania nad kinem nostalgicznym wymagają doprecyzowania dwóch podstawowych terminów, czyli retro i nostalgii. W najbardziej ogólnym, potocznym rozumieniu retro będzie oznaczać odwoływanie się do przeszłości na poziomie estetycznym. Simon Reynolds w *Retromanii* definiuje je jako „świadome fetyszyzowanie minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrza i przedmiotów), a realizowane dzięki twórczemu wykorzystaniu pastyszu i cytatu”¹ (Reynolds, 2018: 12). Szerzej pisze o retro jako o luźnym określeniu wszystkich zjawisk odnoszących się do względnie nieodległej przeszłości kultury popularnej. Definicja ta obejmuje cały jej obszar (głównym tematem książki jest muzyka) i okazuje się trafna także w odniesieniu do kina amerykańskiego. Wyszczególnia też dwa kluczowe elementy badanego zjawiska. Po pierwsze, retro jest rozumienie jako kategoria estetyczna, dla której kluczowy jest autorefleksyjnie cytowany bądź odtwarzany styl danej epoki. Po drugie, retro dotyczy stosunkowo niedawnej przeszłości, co odróżnia je od zawsze obecnego w kulturze sięgania do historii „zamkniętej”, której świadkowie już odeszli. Retro jest zatem „fascynacją stylem, modą, dźwiękami i gwiazdami, które zaistniały w naszej pamięci”² (Reynolds, 2018: 13).

Reynolds wyróżnia też inne konstytutywne cechy retro. Po pierwsze, strategia ta nie jest ani idealizująca, ani sentymentalizująca (co odróżnia ją od nostalgii). Po drugie, opiera się na dosłownym zapisie – fotografiach, nagraniach wideo, rejestracji dźwięku. W tym kontekście istotne są ramy czasowe retro, które obejmują nie całą historię i wszelkie nawiązania do przeszłości, ale okres od rewolucji przemysłowej. Pokrywa się on bowiem z wynalezieniem mediów dosłownie rejestrujących rzeczywistość. Po trzecie, obiektami zainteresowania mody retro będą artefakty kultury popularnej – w odróżnieniu od wcześniejszych odrodzeń opierających się przede wszystkim na obiektach tak zwanej kultury „wysokiej” i antykwarycznej.

Ta cecha, czyli poszerzanie spektrum artystycznych inspiracji o pogardzaną wcześniej kulturę masową, wiąże się z kolei z dominującym w drugiej połowie

1 W oryginale – „samoświadome” (*self-conscious*) fetyszyzowanie, nie „świadome”, co ma istotne znaczenie, ponieważ retro jest z definicji autorefleksyjne i autotematyczne (Reynolds, 2011: 12).

2 W oryginale – „żywej” (*living*) pamięci, nie „naszej”, co ma istotne znaczenie dla rozumienia retro jako obejmującego relatywnie nieodległą przeszłość (Reynolds, 2011: 14).

XX wieku paradygmatem postmodernistycznym (retro i film nostalgiczny są zresztą rozpatrywane jako jego kluczowe kinowe przejawy). W przeciwieństwie do poprzedzających go realizmu i modernizmu, „postmodernizm jako system sygnifikacji zwraca się z kolei ku przeszłości. Pełna realizacja tego kodu następuje w chwili, gdy może on oprzeć się na dokonaniach już istniejących” (Lewicki, 2007: 77). Dlatego wśród kluczowych strategii twórców postmodernizmu znajdziemy pastisz, cytat intertekstualny i autotematyzm, techniki „możliwe tylko w momencie, gdy istnieje dająca się przywołać tradycja” (Lewicki, 2007: 77), funkcjonująca w mediach i poprzez nie. Powoduje to, że pamięć zostaje „pochwycona w ramy (sidła) schematu mediów, a to oznacza, że większość (...) wspomnień dotyczy kultury popularnej” (Burszta, Kuligowski, 2005: 62).

Konstruowane w kinie retro reprezentacje przeszłości są rzecz jasna nieobiektywne i powstają jako funkcja licznych kontekstów, na przykład dominujących trendów (obecność retro w popkulturze także poza kinematografią, w muzyce, wzornictwie, modzie), czynników produkcyjnych (kapitalizowanie mody oraz powielanie sukcesów filmów, które dobrze się sprzedają) bądź politycznych (jako element polityki historycznej). Oznacza to, że filmowe reprezentacje przeszłości są efektem estetycznej kolonizacji – „uogólnionej manifestacji (...) w komercyjnej sztuce i smaku”, na którą „otwierają się okresy generacyjne” (Jameson, 1988: 75–76). Jesteśmy bowiem „skazani na oglądanie historycznej rzeczywistości przez pryzmat potocznych wyobrażeń i stereotypów o niej, podczas gdy ona sama pozostaje na zawsze poza naszym zasięgiem” (Jameson, 1998: 201). Innymi słowy, historia stylu zastępuje historię rzeczywistą, wraz z jej społecznym, ekonomicznym i politycznym kontekstem, który także zresztą ulega przedefiniowaniu w zależności od doraźnych potrzeb.

Wpisując estetyczną kolonizację w szerszą optykę pamięciologiczną, można przywołać pojęcie orientacyjnych punktów pamięci – „ukształtowanych w kulturze i obowiązujących w społeczeństwie «obrazów pamięci»”.

Pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także ona nie potrafi przechować przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera (Assman, 2009: 69).

Funkcjonują one także w kinie, ponieważ pamięć zbiorowa, z definicji mediatyzowana, zaczyna dotyczyć – na przykład – określonych typów postaci bądź konkretnych przestrzeni (jak *femme fatale* albo miasto w *film noir*). Mogą to być także punkty pamięci przywołujące szersze doświadczenie kulturowe i/lub społeczne, kondensujące w sobie znaczenie na zasadzie *pars pro toto* (jak figura włości – *hobo* – w kontekście wielkiego kryzysu, w produkcjach zarówno klasycznego Hollywood, jak i późniejszych, na przykład *Podróże Sullivana* [*Sullivan's Travels*, 1941, reż. Preston Sturges] i serial *Mad Men* [2007-2015]).

Najlepszym przykładem takiego funkcjonowania mody retro jest film nostalgiczny, choć należy zaznaczyć, że retro i nostalgia nie są terminami wymiennymi ani synonimicznymi. Retro jest bowiem kategorią estetyczną, a nostalgia emocjonalną i psychologiczną – „nostalgia (od *nostos* – „wracać do domu – i *algia* – „tęsknota”)

jest tęsknotą za domem, który już nie istnieje, albo nie istniał nigdy” (Boym, 2002: 273). O ile więc retro pozostaje neutralne, o tyle nostalgia „wiąże się z poczuciem nieodwracalnej utraty raju, jako że może istnieć tylko dzięki odruchowi retrospektywnej idyllizacji” (Popescu, 2002: 107–108). Niemniej jednak stworzenie filmu nostalgicznego wymaga posługiwania się estetyką retro (będącego w tym wypadku kategorią szerszą, ale niewymienną), ponieważ wszystkie filmy nostalgiczne muszą być retro – jako osadzone w samoświadomie rozumianej przeszłości i/lub ją przetwarzające. Zarazem jednak należy pamiętać, że nie każde retro będzie nostalgiczne (więc utożsamianie tych pojęć o różnych zakresach jest błędne) – ten ostatni aspekt będzie zależał od konkretnych środków wyrazu filmowego, łączonych w danej produkcji z przytoczonymi powyżej wyznacznikami retro.

Przeszłość pamiętana nostalgicznie ulega zatem przekształceniom innego rodzaju. W modzie retro dokonuje się wyboru konkretnych mód i artefaktów (z pominięciem innych) poddawanych recyklingowi oraz praktykom pastiszowania. Nostalgizacja wymaga natomiast już nie tylko selekcji, ale też jednoznacznej idealizacji, postrzegania przeszłości jako czasów lepszych, prostszych i stabilniejszych, niezależnie od ich kontekstu politycznego, społecznego bądź ekonomicznego (który jest często rugowany z ekranu).

W ten sposób refleksja nad filmem nostalgicznym oraz samoświadomym powracaniem do przeszłości w kinie mieści się w ramowych pytaniach *memory studies* – o genezę i kulturowe źródła tożsamości społecznych i historycznych, a także uprzywilejowanie wybranych zbiorowych reprezentacji przeszłości (w tym wypadku mitologizowanych) kosztem innych (na przykład antagonistycznych, określanych mianem kontrapamięci).

Zdefiniowany przez Fredrica Jamesona film nostalgiczny oznacza połączenie, czy raczej nałożenie się na siebie, kategorii retro i nostalgii. „Ujęty wąsko, obejmowałby bez wątplenia tylko filmy o przeszłości i szczególnych wydarzeniach pokoleniowych” (Jameson, 1998, 197–198), prezentowanych w korzystnym świetle. Film nostalgiczny „przekazywał «przeszłość» dzięki lśniącej cechom obrazu” oraz „atributom mody”, posługując się „«intertekstualnością» będącą zamierzoną, wbudowaną cechą estetycznego efektu, operatorem nowej konotacji «przeszłości» i pseudohistorycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zastępuje «prawdziwą» historię” (Jameson, 1988: 75).

W tym sensie retro – sięganie do estetycznej przeszłości i minionych stylów – zostaje poddane działaniu nostalgii, co dobrze widać w przytoczonym przez Jamesona przykładzie. W *Amerykańskim graffiti* (*American Graffiti*, 1973) George Lucas wraca bowiem w mityzowane czasy swej nastoletniości, czyli lata 50. XX wieku, które spędził w małomiasteczkowej Ameryce. Tworząc „nie tyle konstrukt generacji, ile jej iluzję”, zapoczątkował ideę „kina jako implantu pamięci [zbiorowej]” (Hoberman, 2019, Kindle Locations: 244–245). Również Astrid Erll (2008: 390), badając obraz II wojny światowej w beletrystyce i filmach, podkreśla, że jednym z porządków reprezentacji, które mogą wywołać konkretny tryb pamięci kulturowej, jest porządek mityczny (obok eksperymentalnego, antagonistycznego i refleksyjnego).

Jameson proponuje jednak także drugie, mniej oczywiste, rozumienie filmu nostalgicznego, który „w szerszym sensie (...) chciał przywrócić atmosferę i styl”

(Jameson, 1998, 197-198) minionych epok, czego przykładem są *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977), także w reżyserii Lucasa.

Amerykańskie graffiti i Gwiezdne wojny jako filmy nostalgiczne

Amerykańskie graffiti spełnia kryteria węższej definicji filmu nostalgicznego – za pomocą samoświadomych środków idealizuje wybrany okres z relatywnie nieodległej przeszłości, w tym wypadku ery Eisenhowera. Idealizacja ta wynikała zarówno z pobudek indywidualnych – podobnie jak większość ludzi, także twórcy z pokolenia Lucasa trawieni byli tęsknotą za swoim dzieciństwem i nastoletniością – jak i bardziej globalnych. Niepokoje lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych generowały bowiem intersubiektywną potrzebę powrotu do przysłowiowych „dawnych, dobrych czasów”, przez co właśnie w tamtym okresie lata pięćdziesiąte zaczęły stawać się „uprzywilejowanym, straconym obiektem pożądania” (Jameson, 1988, 75). Jak obserwuje J. Hoberman, George Lucas

obwiniając niekończącą się wojnę w Wietnamie (...) zdecydował, że nadszedł czas, aby ludzie wychodząc z kina czuli się lepiej niż kiedy do niego wchodziłi (Hoberman, 2019, Kindle Locations: 181–183).

Stąd potrzeba zrobienia filmu, który mitologizował erę Eisenhowera, kreując

mit generacji i kolektywne *Wyśnione Życie* (*Dream Life*), którego społeczeństwo doświadczało przez media masowe (Hoberman, 2019, Kindle Locations: 195–198).

Tendencja ta, zapoczątkowana jeszcze w latach siedemdziesiątych (podtrzymana w 1978 roku przez niezwykle popularny musical *Grease* [reż. Randal Kleiser]), znalazła kulminację w kolejnej dekadzie i administracji konserwatywnego prezydenta Ronalda Reagana. Jego retoryka polityczna opierała się na dwóch głównych, powiązanych ze sobą filarach: obietnicach powrotu do (rzekomego) konserwatywnego rajy lat 50. XX wieku oraz demonizowaniu okresu kontestacji i kontrkultury, co doskonale korespondowało z kinem nostalgicznym wracającym do ery Eisenhowera.

Nostalgizacja oznaczała więc eliminację obszarów konfliktu i skupienie się na estetyce, a zwłaszcza tych jej elementach, które zostały podniesione do rangi ikon. Dlatego twórcy z lat osiemdziesiątych, wzorem Lucasa osadzający akcje filmów w erze Eisenhowera, przywoływali jej wykreowaną w popkulturze, pastelową atmosferę oraz cytowali konkretne, pochodzące z niej dzieła. Zwielokrotniali w ten sposób mitologizację, przenosząc na metapoziom nie tylko filmową hiperrzeczywistość, ale i samą nostalgię. Przykłady znajdziemy w *Powrocie do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985, reż. Robert Zemeckis), *Peggy Sue wyszła za mąż* (*Peggy Sue Got Married*, 1986, reż. Francis Ford Coppola) albo *Stań przy mnie* (*Stand by Me*, 1986, reż. Rob Reiner). Diegezy tych filmów były symulakrami, dodatkowo wypełnionymi cytatami intertekstualnymi (na przykład nawiązania do gwiazd, filmów, muzyki). Dlatego w wielu z nich, zwłaszcza charakteryzujących się luźniejszą narracją i pretekstową fabułą, jak *Amerykańskie graffiti*, znaczenie mają nie tyle perypetie bohaterów, ile ich kulturowa przynależność do fetyszizowanego świata kina i popkultury,

konstruowanego za pomocą typów postaci i rekwizytów podniesionych do rangi ikon (jak buntownik w dżinsach, skórzanej kurtce i fryzurze na Elvisa).

Proces ten rzeczywiście jest przykładem zastępowania „prawdziwej” historii przeglądem stylów i estetyki, potwierdzającym obserwację, że „nostalgia w swej istocie jest historią bez winy” (Boym, 2002: 274). W *Amerykańskim graffiti* dokonuje się bowiem proces dokładnie odwrotny niż w gatunkach progresywnych, gdzie jedną ze strategii „zachowywania pewnych cech formuły gatunkowej, przy jednoczesnym posługiwaniu się logiką nieumiarkowania (*excess*)” było „wypełnianie fabuł elementami subwersywnymi (seksualnymi, tanatycznymi, skatologicznymi), które podlegały represjonowaniu (wytłumieniu) w modelu klasycznym” (Klejsa, 2008: 122). W nostalgii za epoką rock’n’rolla wszelkie treści problematyczne zostają natomiast wyparte przez konserwatywne.

Przykładem szerszego rozumienia filmu nostalgicznego są z kolei *Gwiezdne wojny*, czysta fikcja nieodnosząca się do rzeczywistości historycznej. Inaugurująca Kino Nowej Przygody³ *space opera* Lucasa przywracała jednak konkretne doświadczenie kinematograficzne i telewizyjne typowe dla lat pięćdziesiątych. Lucas był wówczas dzieckiem wychowywanym na tanich *science-fiction* i „sobotnio-popołudniowych serialach w rodzaju *Królika Rogera* – łajdacy przybywający z kosmosu, prawdziwi amerykańscy bohaterowie, bohaterki w opałach”. *Gwiezdne wojny* „zaspokajały głęboką (...) tęsknotę za powtórny ich przeżyciem”, „przywracały nastroj i kształt specyficznych obiektów artystycznych dawnego okresu”; dzięki nim „dorosła publiczność zdolna jest zaspokoić głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki” (Jameson, 1998: 198–199).

Co interesujące, ta cecha *Gwiezdných wojen* okazała się trwała ze względu na wyjątkową popularność i fenomen serii Lucasa. Pierwszy film, nakręcony w 1977 roku, przywracał bowiem emocje po raz pierwszy przeżywane w latach pięćdziesiątych i opisane przez Jamesona. Z kolei *Przebudzenie mocy* (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*, 2015, reż. J. J. Abrams) jest obliczone na podobny efekt w odniesieniu do widzów, którzy widzieli wcześniejsze odsłony kosmicznej sagi jako dzieci i nastolatki w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Twórcy wykorzystują ich nostalgię całkowicie świadomie, *Przebudzenie mocy* odwołuje się bowiem nie tylko fabularnie, ale też estetycznie do części pierwszej, łącząc cechy sequela i remake’u. Film jest więc requelem (inna nazwa to legacyquel), opartym na podobieństwie (ale też ciągłości) fabuły, analogicznych postaciach (oraz ich funkcjach w opowieści), a także doborze środków filmowych (jak poetyka zdjęć).

Tak zarysowane kryteria filmu nostalgicznego – przywołującego nie realną przeszłość, lecz konkretne doświadczenie kinematograficzne i kulturowe o charakterze intersubiektywnym – spełnia coraz więcej współczesnych produkcji, szczególnie tych planowanych w oparciu o marketing nostalgii. Można wskazać *La La Land*

3 Za początek Kina Nowej Przygody uważa się rok 1977, gdy premierę miały *Gwiezdne wojny* oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) Stevena Spielberga. Największy rozkwit tego zjawiska przypadł na lata osiemdziesiąte i właśnie z nimi jest kojarzony, co związane było z premierą filmu *Indiana Jones i poszukiwacze zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, reż. Steven Spielberg).

(2016, reż. Damian Chazelle), autorefleksyjnie oparty na sentymencie za starymi musicalami, dynamiczny rozwój uniwersum *Gwiezdných wojen*, a zwłaszcza każdy remake klasycznych animacji Disneya typu *live action*. Przykładem niech będą *Piękna i Bestia* (*Beauty and the Beast*, 2017, reż. Bill Condon) oraz *Król lew* (*The Lion King*, 2019, reż. Jon Favreau), do tego stopnia bazujące na popularności pierwszych filmów (*Beauty and the Beast* 1991, Gary Trousdale, Kirk Wise; *The Lion King*, 1994, reż. Roger Allers, Rob Minkoff), że odtwarzające je omal dosłownie (identyczne ujęcia, kostiumy, ta sama muzyka). Nieprzypadkowo producenci, wybierając disneyowskie hity mające być pierwowzorami remake'ów, szczególnie chętnie sięgają po te, które miały premiery w latach 90. XX wieku (choć oczywiście nie tylko) – ówczesny podstawowy target tych produkcji to dzisiejsi trzydziesto-, czterdziestolatkowie, akurat wkraczający w fazę nostalgii za sielskim dzieciństwem.

Szczególnie dobitnym przykładem współczesnego funkcjonowania kina nostalgicznego (w szerszym rozumieniu Jamesona), jest serial *Stranger Things* (2016–). Wpisuje się on w wszechobejmującą modę na retro, ze szczególnym uwzględnieniem obecnie kluczowej roli kulturowej lat osiemdziesiątych. Wtedy jest osadzona akcja, ale – co znacznie ważniejsze – właśnie wówczas narodził się wspomniany fenomen Kina Nowej Przygody, do którego serial nawiązuje na wszystkich możliwych poziomach autotematyzmu. Przede wszystkim są to liczne – i rozpoznawalne dla pokolenia wychowanego na ówczesnej popkulturze – nawiązania do dziesiątków kultowych już dziś klasyków z epoki, takich jak *E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial)*, 1982, reż. Steven Spielberg), *Duch (Poltergeist)*, 1982, reż. Tobe Hopper), *Ciemny kryształ (The Dark Crystal)*, 1982, reż. Jim Henson i Frank Oz) albo *Staż przy mnie*. Co więcej, wypełniają one fabułę zorganizowaną w ramach formuł charakterystycznych dla lat osiemdziesiątych, takich jak na przykład Kino Nowej Przygody (ze szczególnym uwzględnieniem fantasy) i kino nowego barbarzyństwa. Pojawiają się także konkretne cytaty intertekstualne związane z kulturą czasu wolnego, ikonografią oraz muzyką, co zapewniło piosenkom Kate Bush (*Running Up That Hill*) i Metalliki (*Master of Puppets*) powtórną popularność u millenialsów oraz nową rozpoznawalność wśród Gen Z. *Stranger Things* na wiele sposobów przywołują więc popkulturowe doświadczenie, przez które przefiltrowane i zdefiniowane zostaje kolektywne wyobrażenie czasów reaganizmu (na przykład w kontekście wszechobecnych lęków wynikających z zaostrzenia relacji zimnowojennych).

Co interesujące, w zestawieniu z „oryginalnymi” filmami nostalgicznymi z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, opiewającymi erę Eisenhowera, następuje tu zarówno powielenie mechanizmu ich wytwarzania oraz funkcjonowania, jak też znaczące przesunięcie. Z jednej strony serial jest wynikiem procesu kreatywnego i pragnień nostalgicznych ludzi będących z kinem lat osiemdziesiątych w relacji takiej samej, jaka łączyła Lucasa i popkulturę lat pięćdziesiątych (twórcami są bracia Matt i Ross Duffer); adresowanym do publiczności już wychowanej w kulturze retro i nastawionej na nostalgiczne przeżywanie konkretnej dekady związanej z dzieciństwem i młodością. Serial *Stranger Things*, podobnie jak wcześniej *Gwiezdne wojny*, jest więc przede wszystkim fenomenem generacyjnym, który zdobył popularność także wśród młodszych pokoleń. Z drugiej strony, rzeczywistości, jaką przywołuje, nie da się opakować w fałszywą i naiwną niewinność, cechującą pamięć zbiorową

dotyczącą ery Eisenhowera. Reaganizm – mimo niesłabnącej popularności zarówno samego Ronalda Reagana, jak i hiperamerykańskiej popkultury tamtego okresu – po prostu nigdy nie zyskał tożsamości, która miałaby rys wyłącznie optymistyczny.

Wprawdzie powrót do dzieciństwa z reguły konotuje idealizację przeszłości, ale – paradoksalnie – nostalgia *Stranger Things* ma charakter „cyniczny, mówiący, że ta dekada była bólem, nie szczęściem i kampem” (Wetmore, 2018: 3). Z owego bólu twórcy wybierają zaś fragmenty i przebliski rzeczywistości, które można idealizować, na przykład solidarność i sprawczość nastolatków w konfrontacji z przerażającym i ponurym światem dorosłych.

Podsumowanie

Filmowe reprezentacje przeszłości wynikają z charakteru pamięci kolektywnej, mogąc też na nią wpływać. Powstanie *Amerykańskiego graffiti* w 1972 roku z jednej strony wynikało z popkulturowych trendów lat siedemdziesiątych, z drugiej zainspirowało cały nurt kina kolejnej dekady (nostalgia za epoką rock'n'rolla), który wraz z atmosferą polityczną (reaganizm) utrwalił stereotypowe i uproszczone wyobrażenia o erze Eisenhowera. Obrazy takie są z reguły kontrowersyjne, ponieważ kolektywna pamięć nigdy nie może obejmować całej zbiorowości, ale jedynie jej wybrane grupy. W tym sensie będzie więc zarazem łączyła i dzieliła. Jak jednak zauważa Astrid Erll, „pamięciotwórczy efekt literatury i kina nie leży w jednoznaczności ideologicznej wytwarzanych przez nie obrazów, ale w potencjale pobudzania dyskusji”, zwłaszcza w rzeczywistości, w której „umysł kulturowy” (*cultural mind*) nieodwracalnie i w coraz większym stopniu zamienia się w „umysł medialny” (*medial mind*) (Erll, 2008: 396).

Bibliografia

- Assman, J. (2009). *Kultura pamięci*, tł. A. Kryczyńska-Pham. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Boym, S. (2002). *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, tł. L. Stefanowska. W: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Czarne.
- Burszta, W.J., Kuligowski, W. (2005). *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*. Warszawa: Muza.
- Erll, A. (2008). *Towards a Conceptual Foundation for Cultural Memory Studies*, W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Hand-book*. Berlin-New York: DeGruyter.
- Erll, A. (2008). *Cultural Memory Studies: An Introduction*. W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Media and Cultural Memory*. Berlin-New York: DeGruyter.
- Erll, A. (2008). *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Media and Cultural Memory*. Berlin-New York: DeGruyter.
- Erll, A. (2009). *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tł. M. Saryusz-Wolska. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan.

- Gray, A. (2013). *Televised Remembering*. W: E. Keightley, M. Pickering (red.), *Research Methods for Memory Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hoberman, J. (2019). *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan*. New York–London: The New Press.
- Jameson, F. (1988). Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu, tł. K. Malita. *Pismo Literacko-Artystyczne*, 4.
- Jameson, F. (1998). *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tł. P. Czapliński. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Keightley, E., Pickering, M. (2013). *Introduction Methodological Premises and Purposes*. W: E. Keightley, M. Pickering (red.), *Research Methods for Memory Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Klejsa, K. (2008). *Filmowe oblicza kontestacji*. Warszawa: Trio.
- Lewicki, A. (2007). *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Loska, K. (2016). *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*. Kraków: Universitas.
- McLean, A. (2005). *1958 – Movies and Allegories of Ambivalence*, W: M. Pomerance (red.), *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*. New Brunswick–New Jersey–London: Rutgers University Press.
- Popescu, S. (2002). *All that Nostalgia*, tł. Justyna Struzińska. W: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Czarne.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* New York: Faber&Faber.
- Reynolds, S. (2018). *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tł. F. Łobodziński. Warszawa: Kosmos Kosmos.
- Sirota, D. (2011). *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now – Our Culture, Our Politics, Our Everything*, New York: Ballantine Books (wydanie elektroniczne).
- Stachówna, G. (2001). *Niedole miłowania. Ideologa i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid.
- Wetmore, K.J. Jr. (2018). *Introduction: Stranger (Things) in a Strange Land or, I Love the '80s?* W: K.J. Wetmore Jr. (red.), *Uncovering Stranger Things. Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series*. Jefferson: McFarland & Company.

Abstrakt

Artykuł koncentruje się na zagadnieniu *memory studies*, interdyscyplinarnych badań nad fenomenem pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz relacji między nimi wzajemnie, przeszłością a teraźniejszością oraz kontekstem społecznym. *Memory studies* funkcjonują na przecięciu wielu różnorodnych dyscyplin, a w ramach filmoznawstwa ich egzemplifikacją mogą być choćby badania nad postmodernizmem filmowym, a zwłaszcza filmem nostalgicznym i modą retro, które zostają zdefiniowane i omówione na przykładach pochodzących z kina amerykańskiego lat siedemdziesiątych obrazujących strategie stosowane przez twórców definiujących i redefiniujących ekranowe reprezentacje przeszłości, kształtowane, ale też kształtujące, pamięć zbiorową.

Słowa kluczowe: *memory studies*, pamięć, film nostalgiczny, nostalgia, retro, retromania