

**Karolina Kostyra**  
ORCID: 0000-0002-4983-9195  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## **Długi żywot filmu nostalgicznego: o funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem**

**Słowa kluczowe:** film nostalgiczny, Fredric Jameson, filmoznawstwo, nostalgia, studia nad pamięcią

**Keywords:** nostalgia film, Fredric Jameson, film studies, nostalgia, memory studies

Pojęcie filmu nostalgicznego (*nostalgia film*) zaproponowane przez Fredrica Jamesona ponad trzydzieści lat temu stale powraca w akademickiej refleksji filmoznawczej. Pierwsze reakcje pojawiły się już w 1984 roku, po publikacji artykułu *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu (Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism)*<sup>1</sup>. Rezonans był tak mocny, że gdy amerykański badacz zdecydował się przeobrazić tekst zamieszczony w „New Left Review” w książkę o tym samym tytule<sup>2</sup>, zmuszony był tłumaczyć się we wstępie z terminu „wokół którego narosło, niestety, nieco nieporozumień”<sup>3</sup>. Od czasu gdy Jameson po raz pierwszy wspomniał o filmie nostalgicznym, minęło już ponad trzydzieści lat, a hasło to nadal nie traci na znaczeniu. Co więcej, wydaje się, że z czasem nabrało jeszcze szlachetności i wśród badaczy zajmujących się zagad-

---

<sup>1</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” 1, 1984, nr 146, s. 53–92.

<sup>2</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. XVIII.

nieniami pamięci<sup>4</sup>, przeszłości<sup>5</sup>, historii<sup>6</sup> czy nostalgii<sup>7</sup> w kinie funkcjonuje jako teoretyczny kanon, który można zaakceptować bądź skrytykować i przekroczyć. W badaniach filmoznawczych — skoncentrowanych na kategoriach temporalnych i borykających się z niedostatkami właściwej sobie, niezadłużonej w innych dziedzinach metodologii — jamesonowski film nostalgiczny jawi się jako konkretne, czytelne pojęcie, stworzone w dodatku przez czołowego współczesnego teoretyka, a zatem nieobciążone niezręcznością powoływania się na naukowców niszowych i prowincjonalnych<sup>8</sup>.

Można by pomyśleć, że na popularność tego terminu pewien wpływ ma również fakt, że brzmi on nadzwyczaj zgrabnie. Film nostalgiczny, w oryginale *nostalgia film* lub też, jak podaje Jameson, z francuskiego *la mode rétro*<sup>9</sup>, w pierwszej chwili zdaje się przywoływać słodko-gorzka, sentymentalną nastrojowość albo wielkie romantyczne tęsknoty. Nic bardziej mylnego. We wstępie do *Postmodernizm, czyli...* autor uprzedza, że film nostalgiczny nie jest dla niego namiętym wyrazem dawnej tęsknoty określanej uprzednio jako nostalgia, ale wprost przeciwnie — to „zdepersonalizowane wizualne kuriozum”<sup>10</sup>, wykorzystujące style dawnych epok. Nostalgia nie jest już tym, czym kiedyś była — zgodnie przekonują dzisiaj nie tylko Jameson, lecz także Zygmunt Bauman<sup>11</sup> czy Simon Reynolds<sup>12</sup>. O ile modernistyczna nostalgia zasadzała się na dotkliwej tęsknocie za tym, co minione<sup>13</sup>, o tyle jej ponowoczesna mutacja nazywana jest tym terminem jedynie z braku lepszego określenia. Koniec modernizmu wiązał się jednocześnie z zanikiem indywidualnego, niemożliwego do podrobienia stylu. W tej

<sup>4</sup> Zob. R.J.A. Kilbourn, 'Prosthetic Memory' and Transnational Cinema: Globalised Identity and Narrative Recursivity in *City of God*, [w:] *Millennial Cinema: Memory in Global Film*, red. A. Sinha, T. McSweeney, London-New York 2011, s. 72–73.

<sup>5</sup> Zob. M.D. Dwyer, *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*, Oxford 2015, s. 8–9.

<sup>6</sup> Zob. M. Frey, *Postwall German Cinema: History, Film History and Cinephilia*, Oxford-New York 2013, s. 9–10.

<sup>7</sup> Zob. C. Sprengler, *The Nostalgia Film in Practice and Theory*, [w:] *idem, Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, Oxford-New York 2009, s. 67–92.

<sup>8</sup> Zob. V. Dika, *Reconsidering the Nostalgia Film*, [w:] *idem, Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge 2003, s. 89–141; C. Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh 2005, s. 117; P. Drake, 'Mortgaged to Music': *New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema*, [w:] *Memory and Popular Film*, red. P. Grainge, Manchester-New York 2003, s. 188–207; S. Armbruster, *Watching Nostalgia: An Analysis of Nostalgic Television Fiction and its Reception*, Bielefeld 2016, s. 83–83; B. Vidal, *Heritage Film: Nation, Genre, and Representation*, Columbia 2012, s. 17.

<sup>9</sup> F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. XVIII–XIX.

<sup>11</sup> Z. Bauman, *Retrotopia: jak rządzi nami przeszłość?*, przeł. K. Lebek, Warszawa 2018.

<sup>12</sup> S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Warszawa 2018.

<sup>13</sup> F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 19.

chwili twórcy kultury czerpią już tylko z przeszłości, dobierając dawne style estetyczne niczym maski<sup>14</sup>. Z „podrabianiem” przeszłości nieodłącznie związane jest zjawisko pastiszu, różniące się od wcześniejszej modernistycznej parodii tym, że wyzbyty jest wyższych celów, zaangażowania czy dowcipu. To posąg o ślepych gałkach ocznych, pusta i bezmyślna parodia.

Jednym z jej wcieleń jest właśnie film nostalgiczny — twór, w którym, jak czytamy w książce Jamesona, „historia stylów estetycznych zajmuje miejsce »prawdziwej« historii”<sup>15</sup>. Inaczej mówiąc, przeszłość sprowadzona jest do swojego pocztówkowego wyobrażenia, w którym fryzury, stroje, stare przeboje czy aura danej dekady mają prymat nad „rzeczywistą historią”. Tego typu strategię zdaniem Jamesona zapoczątkowało *Amerykańskie graffiti* (*American Graffiti*, USA 1973) George’a Lucasa — udana próba przywołania lat pięćdziesiątych, za którymi Amerykanie spoglądają z „nostalgia”, widząc w nich okres stabilności, dobrobytu i kielkujących tendencji kontrkulturowych. Ten ostatni aspekt, skupiony wokół subkultur i gangów młodzieżowych, wyzyskuje *Rumble Fish* (USA 1983) Francisa Forda Coppoli, realizacja nazwana przez Jamesona typowym, choć niekonsekwentnym przykładem filmu nostalgicznego. Lata trzydzieste w kinie powracają w *Chinatown* (USA 1974) Romana Polańskiego oraz *Konformiście* (*Il conformista*, Francja-Włochy-RFN 1970) Bernarda Bertolucciego, a styl czarnego kryminału lat czterdziestych widoczny jest filmie *Żar ciała* (*Body Heat*, reż. L. Kasdan, USA 1981).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że zaproponowane przez autora przykłady dobierane są dosyć swobodnie, gdyż realizacje różnią się stylem autorskim, tonacją, gatunkiem czy rodowodem geograficznym, Jameson wymienia je niezobowiązująco, jak przystało na wytrawnego erudyte. W tekście *Transformations of the Image in Postmodernity*<sup>16</sup> przywołuje także na marginesie dylogię *Ojca chrzestnego* (*The Godfather*, reż. F.F. Coppola, USA 1972, 1974), serial *Crime Story* (1986–1988, NBC, USA), a także analizuje twórczość kubańskiego reżysera Humberta Solása, którego — nieznaną raczej poza ojczyznę reżysera realizację — *Un Hombre de éxito* (Kuba 1985) klasyfikuje jako przykład filmu nostalgicznego. Jeśli dodać do tego *Poszukiwaczy zaginionej Arki* (*Raiders of the Lost Ark*, reż. S. Spielberg, USA 1981) oraz *Gwiezdne Wojny: Nową nadzieję* (*Star Wars*, reż. G. Lucas, USA 1977)<sup>17</sup>, otrzymamy bardzo różnorodny zestaw tytułów.

Argumentacja autora za taką, a nie inną egzemplifikacją jest oczywiście spójna i przekonująca. A nawet gdyby tak nie było, to przecież do przykładów nie należy się nadmiernie przywiązywać — służą one klarownemu zilustrowaniu tezy

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>16</sup> F. Jameson, *Transformations of the Image in Postmodernity*, [w:] *idem*, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, London-New York 1998, s. 93–135.

<sup>17</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, przeł. P. Czaplński, Kraków 1997, s. 190–213.

i nie powinny mieć samoistnej rangi przewyższającej teorię, do której są przypisane. Inną kwestią jest, że dobór tak różnorodnych dzieł połączonych w zasadzie tylko podobnym, powierzchownym podejściem do minionych czasów, zachęca kolejnych zainteresowanych tematem do poszerzania spektrum o następne, często niewiele wnoszące przykłady<sup>18</sup>. Elastyczność, z jaką sam autor pojęcia dobiera tytuły, usprawiedliwia powoływanie się na film nostalgiczny wszędzie tam, gdzie inni badacze odnajdują korelację współczesnego kina z historią. Rodzi to ambiwalentne skutki. Z jednej strony nieprawomyślne użycia oryginalnego konceptu niosą z sobą pewien potencjał odnośnie do refleksji teoretycznej. Z drugiej jednak, towarzyszy im ryzyko zbanalizowania czy niezrozumienia pierwotnego znaczenia i intencji, stojących za interwencją Jamesona.

Jamesonowska myśl służy również często jako swego rodzaju odskocznia — polemiczny punkt odniesienia, użyteczny przy analizie dzieł o nostalgicznym zabarwieniu. Jak się często okazuje, zdaniem danego filmoznawcy taka czy inna realizacja owszem, może i ma pewne elementy „płytkiego” filmu nostalgicznego, ale przecież przy wnikliwej obserwacji przedstawia się jako utwór zdecydowanie przewyższający „zdepersonalizowane wizualne kuriozum”<sup>19</sup>. Amelia DeFalco w podobnym kontekście wspomina o *Daleko od nieba* (*Far from Heaven*, USA, Francja 2002) Todda Haynesa<sup>20</sup>, Dan Hassler-Forest analizuje *Uczeniowską balanę* (*Dazed and Confused*, reż. R. Linklater, USA 1993)<sup>21</sup>, a Jakub Majmurek pisze o skomplikowanej naturze nostalgii w *Mrocznych cieniach* (*Dark Shadows*, USA 2012) Tima Burtona<sup>22</sup>. Wspomniani autorzy zgadzają się, że każda z tych opowieści rozgrywa się w minionych czasach, co uprawniałoby do zaklasyfikowania ich jako „filmów nostalgicznych”, ale zwracają zarazem uwagę na właściwe im niepowtarzalne walory, dzięki którym dzieła te nie powinny być poddawane krzywdzącym, redukcyjnym kategoryzacji. Może się wręcz wydawać, że teoria Jamesona wpędza w poczucie winy sporą część akademików zainteresowanych kinem portretującym minione dekady.

Potencjalni analitycy mogą sięgnąć do teorii Jamesona nawet wtedy, gdy dany film nie nawiązuje jednoznacznie do lat pięćdziesiątych czy siedemdziesiątych. Wielokierunkowa wykładnia, na jakiej amerykański badacz rozpatruje nostalgiczną kina, daje zainteresowanym tematem duże pole manewru. Na naj-

<sup>18</sup> Will Brooker przywołuje *Od wesela do wesela* (*The Wedding Singer*, reż. F. Coraci, USA 1998). Zob. W. Brooker, *Retro/Nostalgia Film*, [w:] *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, red. R.E. Pearson, P. Simpson, London-New York 2001, s. 539.

<sup>19</sup> F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. XVIII–XIX.

<sup>20</sup> Zob. A. DeFalco, *A Double-Edged Longing: Nostalgia, Melodrama, and Todd Haynes's Far From Heaven*, „Iowa Journal of Cultural Studies” 2004, nr 5, s. 26–39.

<sup>21</sup> Zob. D. Hassler-Forest, *Richard Linklater's Post-Nostalgia and the Temporal Logic of Neoliberalism*, [w:] *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, red. S.H. Jeong, J. Szaniawski, Bloomsbury 2016, s. 199–216.

<sup>22</sup> Zob. J. Majmurek, *Hrabia Drakula jedzie do Waszyngtonu*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/majmurek-hrabia-drakula-jedzie-do-waszyngtonu/> (dostęp: 28.06.2018).

bardziej oczywistym poziomie film nostalgiczny powinien po prostu rozgrywać się w przeszłości, a ta sprowadzona zostaje do swojego stereotypowego wyobrażenia. Tak jest w osadzonym w 1962 roku *Amerykańskim graffiti* oraz w *Konformiście*, w którym przegląda się epoka włoskiego faszyzmu. Czasem jednak zwrot w kierunku minionych czasów realizuje się w bardziej subtelny sposób. Akcja filmu *Żar ciała* z 1981 roku rozgrywa się w tym samym czasie, kiedy został on wyprodukowany, z tym że współczesność projektowana jest tu w taki sposób, aby przypominała złoty okres czarnego kryminału. Świadczyć o tym mają elementy z tak różnych porządków, jak krój czcionki na planszach tytułowych oraz ekranowy sposób bycia Williama Hurta — aktora znakomitego warsztatowo, ale pozbawionego wyrazistej osobowości na wzór amantów klasycznego Hollywood. Ponadto w artykule *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* Jameson dodatkowo komplikuje sprawę, zwracając uwagę na nowo przygodowe produkcje: *Gwiezdne wojny* i *Poszukiwaczy zaginionej Arki* — filmy, których nostalgiczność zasadza się w strategii odbiorczej przywołującej popularne niegdyś w telewizji seanse familijne. Co ciekawe, tytuły te autor traktuje jako odtrutkę na pustkę filmu nostalgicznego:

*Gwiezdne wojny*, dalekie od bezcelowej satyry na martwe już formy, zaspokajały głęboką (czy wolno mi powiedzieć: tłumioną?) tęsknotę za powtórnym ich przeżyciem. [...] W tym sensie ów film *metonimicznie* jest filmem historycznym albo nostalgicznym: przeciwnie niż *American Graffiti* nie przywraca obrazu minionego czasu w jego żywym całokształcie; raczej przywraca nastroj i kształt specyficznych obiektów artystycznych dawnego czasu (seriali), usiłuje na nowo przywołać nastrój przeszłości skojarzony z tymi przedmiotami<sup>23</sup>.

Jeśli atrybuty filmu nostalgicznego można odnaleźć nie tylko w typowych *period movies*, lecz także w filmach zwracających się do minionych czasów w sposób mniej oczywisty, na zasadzie luźniejszych skojarzeń, to należałoby się zastanowić, w jakim stopniu Jamesonowskie pojęcie ma zdolność do klasyfikacji. Fakt, że liczba desygnatów filmu nostalgicznego jest tak duża, świadczy być może na korzyść teorii amerykańskiego literaturoznawcy. Skoro bowiem, zdaniem Jamesona, kino tego rodzaju jest typowe dla ponowoczesności, to autor oczywiście odnajdzie jego mniej lub bardziej wyraziste odbicia w niezliczonej liczbie realizacji. Nie ma potrzeby zastanawiać się w tym miejscu, w jakim stopniu jego rozpoznanie sytuacji „logiki kulturowej późnego kapitalizmu” jest trafne. Pytanie powinno raczej brzmieć: czy filmoznawstwo powinno czerpać z koncepcji Jamesona? Czy powoływanie się na film nostalgiczny, pojęcie niezwykle szerokie i podatne na dalsze subiektywne uzupełnienia, a przy tym bezzasadnie wartościujące, wnosi cokolwiek znaczącego do badań? Już przecież w samym swym źródle film nostalgiczny funkcjonuje jedynie jako jedna z wielu manifestacji kultury wyczerpania. Owszem, poszerza i ubarwia rozważania nad zjawiskiem ahistoryzmu, ale nie jest dla badacza pojęciem kluczowym.

<sup>23</sup> F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo...*, s. 198–199.

Być może pojęcie filmu nostalgicznego jest skostniałe już u źródła. Krytycy Jamesona zarzucają mu ignorowanie kontekstu, w jakim może się objawiać tęsknota do przeszłości. Wyraźne głosy sprzeciwu dały się słyszeć ze strony filmoznawczyń zorientowanych feministycznie. Barbara Creed, czołowa anglosaska badaczka w tej dziedzinie, zauważa, że w rozważaniach na temat *nostalgia film* brakuje miejsca dla różnic płciowych, które jej zdaniem są w tym kontekście niezwykle istotne<sup>24</sup>. Creed stawia autorowi *Postmodernizmu... zarzut*, który on sam wysuwa w stronę filmu nostalgicznego — płytkość:

Co ciekawe w tych złośliwych, swoją drogą, obserwacjach nie ma miejsca na analizę tego, czym w ogóle jest owa tęsknota do „przeszłości”. Czym jest to marzenie spragnionej nostalgii współczesnej widowni? Czy ta nostalgia przybiera różne formy w zależności od tego, czy jest odczuwana przez kobietę lub mężczyznę? [...] Problem z argumentacją Jamesona jest taki, że sytuuje „dawne czasy” dosłownie w przeszłości; nie przyjmuje do wiadomości, że każde pokolenie może mieć podobne tęsknoty (choć często podszyte cynizmem), i że kino, wraz z innymi formami kultury popularnej, manifestuje je na przestrzeni dekad na różne sposoby i poprzez różne filmowe strategie. Trudno zrozumieć, jak Jameson mógłby snuć takie analizy nie uwzględniając podjętych już w tej materii teoretycznych prac feministycznych, w których zadaje się pytania o pragnienie i konstrukcję różnic płciowych w kinie<sup>25</sup>.

Komentarz Creed można potraktować jako konwencjonalny feministyczny apel o uzupełnianie teorii genderową analizą podmiotowości. Może się wydawać, że to małostkowe podejście, jeśli jednak potraktować kwestie płciowe jedynie jako punkt zaczepienia wyjścia, okaże się, że badaczka podważa teorię Jamesona w całości. Nostalgiczność kina, twierdzi Creed, nie musi odnosić się wprost do tęsknoty za konkretną dekadą czy do wspomniania minionego przeżycia (na przykład radości z oglądania seriali przygodowych). Jameson sytuuje rdzeń filmu nostalgicznego dość konkretnie: dwadzieścia, trzydzieści, pięćdziesiąt lat temu, a przecież „dawne czasy” to w nostalgicznym marzeniu widza kinowego niekoniecznie konkretna dekada, lecz głębsze i bardziej nieuchwytnie pragnienie. Miniona dekada może być w tym wypadku tylko jego nośnikiem.

Błędem byłoby założenie, że nostalgia typowa dla filmu postmodernistycznego nie różni się od tej obecnej w kinie klasycznym. Powielane po wielokroć twierdzenia, że kino współczesne naznaczone jest obsesją na punkcie przeszłości

<sup>24</sup> B. Creed, *From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism*, „Screen” 28, 1987, nr 2, s. 53.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 54. „What is most interesting about Jameson’s otherwise incisive observations is that he does not analyse this longing for the ‘past’. Exactly what is it that modern audiences wish to feel nostalgic about? Does this nostalgia take a different form for men and women? [...] The problem with Jameson’s argument is that he situates that ‘older period’ literally in the past; he does not consider the possibility that all generations may have similar longings (although often tempered with cynicism), and that the cinema, along with other forms of popular culture, addresses these longings in different ways and through different filmic modes across the decades. It is difficult to see how Jameson could embark on such an analysis without considering the theoretical work already undertaken by feminism in this area in relation to questions of desire and the construction of sexual difference in the cinema”.

i tyleż w tym popędzie ironicznego dystansu, co nostalgicznej tęsknoty, nie są pozbawione racji. Trudno także sprzeciwić się spostrzeżeniu, że film postmodernistyczny wypracował własną estetykę, której hasła wywoławcze krążą wokół: kiczu, kampu, komiksowości i pastiszu. Nieprzezroczyista forma współczesnego kina zwraca uwagę Jamesona, choć omawiając styl filmu nostalgicznego, badacz zachowuje asekurancką postawę. W momencie prowadzenia ataku zwraca także uwagę na wyrafinowaną formę — oryginalne pomysły inscenizacyjne, dopracowaną scenografię czy twórczą fantazję i smak w kreowaniu aury minionych czasów<sup>26</sup>. Pod tą piękną powłoką mają się jednak skrywać pustka i nuda. Autor kilkakrotnie zastrzega, że nie jest to „szczera, modernistyczna nostalgia”, ale aktywność przypominająca działania oziębłego kolekcjonera, który bez emocji dokłada do swojego zbioru kolejny wyszukany eksponat<sup>27</sup>. Kino, które Jameson oskarża o lekkomyślne traktowanie historii i przerost formy nad treścią, nie może jego zdaniem kryć w sobie autentycznych, zaangażowanych afektywnie tęsknot. Jeśli akurat nie służy bieżącej polityce, to komunikuje co najwyżej wyczerpanie późnego kapitalizmu. Tym samym film nostalgiczny okazuje się narzędziem panującej ideologii, służącym legitymizacji klasowych stosunków społecznych, przeciw którym występuje Jameson.

Taka argumentacja nie pozostawia zbyt wiele miejsca na dyskusję, bo jak w zasadzie mierzyć stopień zaangażowania emocjonalnego, jakie niesie z sobą film? Skoro przed ponowoczesnością istniała jakaś „prawdziwa nostalgia”, do której odnosi się (podobno przeciwny takiemu nostalgicznemu wartościowaniu) Jameson, to czy oznacza to, że kino klasyczne, które mierzyło się z historią, było szczere w swych dążeniach? Pytanie o autentyczność motywacji emocjonalnej zawartej w filmie jest z gruntu niewłaściwe, bo nie wiadomo, do kogo miałyby być adresowane. Można się jednak zastanowić, czy ponowoczesny film nostalgiczny, nie jest, idąc za obserwacją Creed, wyłącznie nową formą snucia wciąż tych samych fantazji. Mogą być to, jak chce badaczka, tęsknoty do jasno zdefiniowanych podziałów płciowych, ale też wszelkiego rodzaju żal za utraconą pełnią — tęsknota za silnym narodem (*Yankee Doodle Dandy*, reż. M. Curtiz, USA 1942), kolorową epoką bohemy (*Sztuka życia, Design for Living*, reż. E. Lubitsch, USA 1933), ciepłym rodzinnym (*Spotkamy się w St. Louis, Meet Me in St. Louis*, reż. V. Minnelli, USA 1944), entuzjazmem i wolnością wieku nastoletniego (*Andy Hardy zakochany, Love Finds Andy Hardy*, reż. G.B. Seitz, USA 1938) czy małym miasteczkiem, którego wszyscy mieszkańcy są szczęśliwi (*Zielona dolina, How Green Was My Valley*, reż. J. Ford, USA 1941).

Kino klasyczne jak żadne inne przywiązane było do takich fantazji. Nostalgiczne powroty do fantazmatycznych konstruktów realizowały się w nim w dużej mierze dzięki fabule, ale również (jeśli przystać na podział na treść i formę),

<sup>26</sup> Zob. F. Jameson, *Transformations...*, s. 129; *idem*, *Postmodernizm...*, s. XVIII, 19.

<sup>27</sup> Zob. F. Jameson, *Transformations...*, s. 129.

poprzez *mise-en-scène* częstokroć przewyższające rozmachem przywołane przez amerykańskiego badacza przykłady. Melodramaty Maxa Ophülsa rozgrywane się w czasach *belle époque* (*Rondo, La ronde* Franja 1950; *Madame de...*, Francja-Włochy 1953; *Lola Montès*, Francja-RFN 1955) pełne są zdobień i ornamentów upamiętniających ten okres. Klasyczne ekranizacje prozy Karola Dickensa i filmy zbliżone duchem do powieści wiktoriańskich (*Wielkie nadzieje, Great Expectations*, reż. D. Lean, Wielka Brytania 1946; *David Copperfield*, reż. G. Cukor, USA 1945; *Kings Row*, reż. S. Wood, USA 1942; *Peter Ibbetson*, reż. H. Hathaway, USA 1935) wykorzystują wystawną scenografię i srebrzyste oraz mlecznobiałe światło jako nośnik tajemniczej przeszłości. Technicolorowe musicale, przykładowo te, które wspominają Dziki Zachód (*Dziewczęta Harveya, The Harvey Girls*, reż. G. Sidney, USA 1946; *Oklahoma!*, reż. F. Zinnemann, USA 1955), poprzez estetykę nadmiaru zderzają odbiorcę z początkami nowoczesnej Ameryki. Historia w wymienionych dziełach jest równie „falszywa” (czy równie „prawdziwa”) jak ta z przestylizowanego *Żaru ciała* czy *Amerykańskiego graffiti* upatrującego lat pięćdziesiątych tylko w zabawie i *rock and rollu*. Wspierając się na intuicji Creed, możemy tym samym stwierdzić, że jeżeli chodzi o mierzenie się filmu z historią, różnice między kinem klasycznym a postmodernistycznym są jedynie ornamentacyjne. W całej historii kina znajdziemy dzieła, które przeszłość traktują jako pretekst do snucia własnych, nierzadko podszytych nostalgicznym fetysyzmem, fantazji.

Odzew ze strony feministycznie zorientowanych akademików nie jest przypadkowy. Linda Hutcheon — kanadyjska teoretyczka literatury — zauważa, że popularność nostalgicznych narracji może być odpowiedzią na zmiany w kulturze, których skutkiem była aktywizacja środowisk walczących o emancypację kobiet<sup>28</sup>, a także, co można dodać w domyśle, wszelkich postępowych ruchów. Feminizm jest tu jednak o tyle szczególny, że nigdy (może poza teoriami idealizującymi utracony matriarchat) nie fantazjował o tym, że „drzewiej bywało lepiej”. Wydaje się zatem, że Jameson, utopista wierzący, że „lepsze czasy” musimy dopiero wypracować, a „lekcja historii jest w istocie najlepszym lekarstwem na nostalgiczny patos”<sup>29</sup>, powinien wpisywać się w tę opowieść. Czy na pewno? Hutcheon przy okazji komentarza do *nostalgia film* wytyka Jamesonowi niespójność:

Zastanawia mnie to, że kiedy Jameson znajduje coś nostalgicznego [...], to odbiera tę nostalgię negatywnie jako „regresywną”. A jednak *jego* własna retoryka i punkt widzenia brzmią czasem podejrzanie nostalgicznie: w latach osiemdziesiątych, w artykule za artykułem stale lamentował nad tym, co nazywał „prawdziwą historycznością” w zderzeniu z ponowoczesnością. [...] A przecież, co udowodniono w każdym przypadku, to właśnie ta nostalgia za „utraconą autentycznością” tak często była przyczyną błędnego myślenia historycznego<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Zob. L. Hutcheon, *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchipn.html> (dostęp: 3.10.2017).

<sup>29</sup> F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 160.

<sup>30</sup> L. Hutcheon, *op. cit.* „What interests me is that, when he finds something nostalgic [...] nostalgia is meant to be taken negatively as »regressive«. Yet his own rhetoric and position can



Na marginesie krytyki wystosowanej przez kanadyjską badaczkę znajdziemy cenne spostrzeżenie. Hutcheon pisze, że każdy film, który stara się przepracować historię, zmuszony jest rozminąć się z jej faktyczną wersją. Powołując się na Anne Friedberg, upatrującej cech filmu nostalgicznego w samym medium, w którym „percepcja kinowa jako taka potwierdza iluzję wiecznej terażniejszości w ciągłym recyklingu”<sup>31</sup>, Hutcheon wytyka Jamesonowi nieprawidłowe zdiagnozowanie przyczyn. „To nie wina postmodernizmu” — pisze, ale istota kina jako takiego<sup>32</sup>.

Reasumując wnioski płynące z krytyki koncepcji Jamesona, dostrzeżemy, że w polemikach z jego koncepcją każdorazowo powracają podobne zarzuty. Film nostalgiczny, czyli inaczej kino, w którym historia powraca jedynie fasadowo, nie jest wcale tworem „logiki kulturowej późnego kapitalizmu”, lecz zjawiskiem stale obecnym w historii filmu. Postmodernizm jest po prostu odświeżoną wersją tego samego wytworu. Podstawy tej idei Friedberg, a za nią Hutcheon upatrują w sposobie funkcjonowania samego medium — niedoskonałego, kiedy przychodzi mierzyć się z prawdą historyczną. Wynika z tego, że mistyfikacja „prawdziwej historii” czy powierzchniowy stosunek do niej od zawsze były specjalnością kina. Namysł Creed nad widzami snującymi od dekad zbliżone, różniące się jedynie formą, fantazje nasycza te obserwacje psychoanalityczną głębią.

W 1973 roku, w kilka miesięcy po premierze *Amerykańskiego graffiti*, na ekranach pojawił się *Świat Dzikiego Zachodu* (*Westworld*, reż. M. Crichton, USA), western science-fiction ilustrujący to, o czym będą pisać późniejsi dyskutanci ponowoczesnej nostalgii. Turystyczna metafora nostalgii, na którą powołają się Friedberg („widz jest turystą w czasie”<sup>33</sup>) i Jameson (stereotyp jako disneylandowa wersja przedmiotu odniesienia<sup>34</sup>), w *Świecie Dzikiego Zachodu* potraktowana jest dosłownie. W filmie Crichtona głodni przeszłości konsumenci mają szansę, oczywiście za niemałą opłatą, przenieść się do trzech sztucznie stworzonych światów — starożytnego Rzymu, średniowiecza i tytułowego Dzikiego Zachodu. Nieprzypadkowo te trzy rzeczywistości odpowiadają gatunkom popularnym w kinie klasycznym (peplum, film historyczny, western). Nostalgiczny park rozrywki, przez nagromadzenie rekwizytów i innych popularnych znaków danej epoki, ma stwarzać wrażenie realności, ale poprzez drobiazgowość zestawioną ze złym gustem przypomina raczej sztuczny produkt, w którym powierzchnia zajmuje miejsce „prawdziwej historii”. Miasteczko, dwór i rzymskie ogrody są dosłownie fasadowe — wygenerowane przez komputer dekoracje mają wygląd

themselves at times sound strangely nostalgic: in article after article in the 1980s, he repeatedly yearned for what he called »genuine historicity« in the face of a postmodernism [...]. And yet, it is precisely nostalgia for this kind of »lost authenticity« that has proved time and time again to be paralyzing in terms of historical thinking”.

<sup>31</sup> A. Friedberg, *Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*, PMLA 106, 1991, nr 3, s. 419–431.

<sup>32</sup> L. Hutcheon, *op. cit.*

<sup>33</sup> A. Friedberg, *Les Flâneurs...*, s. 427; „spectator as time tourist”.

<sup>34</sup> Zob. F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 20.

kartonowych i styropianowych scenografii z niskobudżetowych studyjnych produkcji. To zatem przeszłość sztuczna *ad finem*. Za pobyt w tym świecie, który odcina się od prawdziwej historii, a przeszłość ogranicza do niemądrej zabawy, turyści płacą wysoką karę — wszyscy umierają. Jameson zapewne zgodziłby się z tą wizją niebezpieczeństw płynących z pustej nostalgii.

Jeśli z kategorii filmu nostalgicznego da się cokolwiek ocalić, będzie to wrazliwość na estetykę przeszłości. Kino mierzące się z kwestiami temporalnymi ma bowiem własną poetykę, w której opowiada o minionych czasach. Jameson nie był pierwszym, który zwrócił uwagę na rolę retro scenografii, kostiumów, muzyki czy kroju czcionki, jakie pojawiają się w tych realizacjach (jednym z pionierów w tej dziedzinie był Marc Le Sueur<sup>35</sup>). Jego opracowanie formy filmowej nie jest też tak wikliwe i całościowe, by konkurować ze współczesnymi publikacjami poświęconymi wyłącznie tej kwestii<sup>36</sup>. Popularność Jamesonowskiej koncepcji filmu nostalgicznego pozwala jednak kinu pamięci, historii i nostalgii zamianifestować się jako estetycznie autonomiczne, nawet jeśli ich odrębność w myśli amerykańskiego badacza podparta jest negatywnym wartościowaniem.

## Bibliografia

### Opracowania

- Armbruster S., *Watching Nostalgia: An Analysis of Nostalgic Television Fiction and its Reception*, Transcript-Verlag, Bielefeld 2016.
- Brooker W., *Retro/nostalgia film*, [w:] *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, red. R.E. Pearson, P. Simpson, Routledge, London-New York 2001, s. 539–540.
- Cook P., *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, New York 2005.
- Creed B., *From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism*, „Screen” 28, 1987, nr 2, s. 47–68.
- DeFalco A., *A Double-Edged Longing: Nostalgia, Melodrama, and Todd Haynes's Far from Heaven*, „Iowa Journal of Cultural Studies” 2004, nr 5, s. 26–39.
- Dika V., *Reconsidering the Nostalgia Film*, [w:] *idem, Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 89–121.
- Drake P., *'Mortgaged to music': new retro movies in 1990s Hollywood cinema*, [w:] *Memory and popular film*, red. P. Grainge, Manchester University Press, Manchester-New York 2003, s. 183–201.
- Dwyer D.M., *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Frey M., *Postwall German Cinema: History, Film History and Cinephilia*, Berghahn Books, Oxford-New York 2013.
- Friedberg A., *Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*, PMLA 106, 1991, nr 3, s. 419–431.

<sup>35</sup> Zob. M. Le Sueur, *Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Film: Heritage and Methods*, „Journal of Popular Film” 6, 1977, nr 2, s. 187–197.

<sup>36</sup> Zob. C. Sprengler, *Screening Nostalgia...*; P. Cook, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, New York 2005; *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, red. K. Niemeyer, Paris 2014.

- Hassler-Forest D., *Richard Linklater's post-nostalgia and the temporal logic of neoliberalism*, [w:] *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*, red. S.H. Jeong, J. Szaniawski, Bloomsbury Academic, Bloomsbury 2016, s. 199–216.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński Sp. z o.o., Kraków 1997, s. 190–213.
- Jameson F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” 1, 1984, nr 146, s. 53–92.
- Jameson F., *Transformations of the Image in Postmodernity*, [w:] *idem, The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*, Verso, London-New York 1998, s. 93–135.
- Kilbourn J.A.R., *‘Prosthetic Memory’ and Transnational Cinema: Globalised Identity and Narrative Recursivity in City of God*, [w:] *Millennial Cinema: Memory in Global Film*, red. A. Sinha, T. McSweeney, Wallflower, London-New York 2011, s. 71–96.
- Le Sueur M., *Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Film: Heritage and Methods*, „Journal of Popular Film” 6, 1977, nr 2, s. 187–197.
- Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, red. K. Niemeyer, AIAA, Paris 2014.
- Sprengler Ch., *The Nostalgia Film in Practice and Theory*, [w:] *idem, Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*, Berghahn Books, Oxford-New York 2009, s. 67–92.
- Verevis C., *Film Remakes*, Palgrave Macmillan, Edinburgh 2005.
- Vidal B., *Heritage Film: Nation, Genre, and Representation*, Wallflower Press, Columbia 2012.

## Filmografia

- Amerykańskie graffiti (American Graffiti)*, reż. G. Lucas, USA 1973.
- Andy Hardy zakochany (Love Finds Andy Hardy)*, reż. G.B. Seitz, USA 1938.
- Chinatown*, reż. R. Polański, USA 1974.
- Daleko od nieba (Far from Heaven)*, reż. T. Haynes, USA-Francja 2002.
- David Copperfield*, reż. G. Cukor, USA 1945.
- Dziewczęta Harveya (The Harvey Girls)*, reż. G. Sidney, USA 1946.
- Gwiezdne Wojny: Nowa nadzieja (Star Wars)*, reż. G. Lucas, USA 1977.
- Kings Row*, reż. S. Wood, USA 1942.
- Konformista (Il conformista)*, reż. B. Bertolucci, Francja-Włochy-RFN 1970.
- Lola Montès*, reż. M. Ophüls, Francja-RFN 1955.
- Madame de...*, reż. M. Ophüls, Francja-Włochy 1953.
- Mroczne cienie (Dark Shadows)*, reż. T. Burton, USA 2012.
- Od wesela do wesela (The Wedding Singer)*, reż. F. Coraci, USA 1998.
- Ojciec chrzestny (The Godfather)*, reż. F.F. Coppola, USA 1972.
- Ojciec chrzestny II (The Godfather: Part II)*, reż. F.F. Coppola, USA 1974.
- Oklahoma!*, reż. F. Zinnemann, USA 1955.
- Peter Ibbetson*, reż. H. Hathaway, USA 1935.
- Poszukiwacze zaginionej Arki (Raiders of the Lost Ark)*, reż. S. Spielberg, USA 1981.
- Rondo (La ronde)*, reż. M. Ophüls, Francja 1950.
- Rumble Fish*, reż. F.F. Coppola, USA 1983.
- Spotkamy się w St. Louis (Meet Me in St. Louis)*, reż. V. Minnelli, USA 1944.
- Sztuka życia (Design for Living)*, reż. E. Lubitsch, USA 1933.

- Świat Dzikiego Zachodu (Westworld)*, reż. M. Crichton, USA 1973.  
*Uczniowska balanga (Dazed and Confused)*, reż. R. Linklater, USA 1993.  
*Un Hombre de éxito*, reż. H. Solás, Kuba 1985.  
*Wielkie nadzieje (Great Expectations)*, reż. D. Lean, Wielka Brytania 1946.  
*Yankee Doodle Dandy*, reż. M. Curtiz, USA 1942.  
*Zielona dolina (How Green Was My Valley)*, reż. J. Ford, USA 1941.  
*Żar ciała (Body Heat)*, reż. L. Kasdan, USA 1981.

### Seriale

- Crime Story*, NBC, USA 1986–1988.

## Źródła internetowe

- Hutcheon L., *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (dostęp: 3.10.2017).  
 Majmurek J., *Hrabia Drakula jedzie do Waszyngtonu*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/majmurek-hrabia-drakula-jedzie-do-waszyngtonu/> (dostęp: 28.06.2018).

## The long-lasting life of the nostalgia film: The uses of Fredric Jameson's category in film studies

### Summary

The article analyses the way in which Fredric Jameson's notion of "nostalgia film" was developed in contemporary film studies. In the text I argue that although Jameson's critique of post-modernism and its nostalgic orientation is provocative and inspiring, his category of "nostalgia film" turns out to be of little use for film studies, when it's disconnected from the whole Jameson's project of critique of late capitalism ideology. The definition of nostalgia film, which Jameson proposed and theoreticians of film developed after him, is too wide and sketchy, therefore its applicability remains problematic. This turns out to be evident in the uses of "nostalgia film" in film studies over the last thirty years. In my article I demonstrate some limitations not only in Jameson's own movie examples, but also in film studies reflection on "nostalgia film". Drawing mainly on feminists' critiques of Jameson's work, I argue that they suffer a lack of strict criteria, by which film theorists could convincingly differentiate "nostalgia film" as a separate film genre. That's why in my opinion future research on cinematic nostalgia should re-double its efforts to re-think Jameson's term or try to find a more promising conceptualisation, going beyond "nostalgia film".