

Pojęcie modernizmu kojarzy się przede wszystkim z architekturą, literaturą czy sztukami plastycznymi. Na polskim gruncie łączy się głównie ze zjawiskiem znanym pod nazwą Młodej Polski. Tymczasem we współczesnej humanistyce termin ten zyskał znacznie szersze znaczenie, oznaczając szereg zjawisk artystycznych, stanowiących pośrednią lub bezpośrednią reakcję kulturową na przemiany świata doby nowoczesności – jego „odczarowanie”, industrializację, urbanizację, umasowienie, egzystencjalizm i relatywizm. Jego artystycznymi wyrazami mogą być zarówno literatura Kafki i Joyce’a, malarstwo Picassa i Pollocka, teatr Brechta czy partytury Schoenberga – dzieła rozbijające klasycystyczną harmonię formy i konwencje realizmu na rzecz fragmentaryczności, autotematyczności, abstrakcji bądź subiektywizmu.

Także kino bywało (i wciąż bywa) modernistyczne, podejmując dylematy nowoczesności. Zwłaszcza europejskie kino późnych lat 50. i 60. – a więc „złotej epoki” kina autorskiego – uznawane jest przez badaczy zjawiska za wyraz modernistycznej estetyki. Filmy Ingmara Bergmana, Federica Felliniego, Michelagnela Antonioniego czy Jean-Luca Godarda – na wzór modernistycznych dzieł sztuki z innych dziedzin – eksperymentują z medium, badając jego granice ekspresji, środki wyrazu, autotematyzm, a także proponując nowy model bohatera i opowieści – silnie introwertyczny, psychologiczny i silnie zindywidualizowany.

Polskie kino nie było pod tym względem wyjątkiem i od przełomu lat 50. i 60., kiedy to pojawiły się takie filmy jak *Ostatni dzień lata* Tadeusza Konwickiego czy *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza także stanowiło część międzynarodowego obiegu kina artystycznego. Było ono uczestnikiem kulturowego systemu-swiata, przyjmując półperyferyjną pozycję w stosunku do krajów „centrum” (czyli Europy Zachodniej i USA). Skomplikowane relacje między centrum i peryferiami (wykraczające poza dyfuzjonistyczne wizje „naśladownictwa” czy „zapożyczeń”) pozwalają spojrzeć na kino modernistyczne nie tylko jako zestaw określonych tematów, chwytów formalnych i narracyjnych, ale także jako wynik działalności licznych instytucji, które pomogły wykreować i utrzymać globalny paradygmat filmu artystycznego (należą do nich na przykład festiwale, kluby i czasopisma filmowe czy państwowe instytucje wspierające powstawanie i promujące kino artystyczne).

Szczególnym obiektem mojego zainteresowania jest późne polskie kino modernistyczne, do którego zaliczyć można kilkadziesiąt dzieł powstałych w latach 70. i 80. Najważniejszymi przedstawicielami nurtu byli m.in. Tadeusz Konwicki, Wojciech Jerzy Has, Andrzej Żuławski i Grzegorz Królikiewicz. Wybrane ich filmy można nazwać późnomodernistycznymi nie tylko ze względu na relatywne spóźnienie względem najważniejszej fali dokonań i popularności powojennego kina artystycznego z lat 1957-1968, ale także ze względu na ich szczególne cechy, sprawiające, że owa „późność” przestaje być wyłącznie określeniem czasowym, a staje się kategorią artystyczną. Twórcy późnego modernizmu stają się bardziej pesymistyczni i apokaliptyczni, niejako świadomość końca swojej formacji artystycznej przekładając na silne wyczulenie na tematy przemijania, upadku, końca bądź śmierci (zarówno jednostkowej, jak i szerszej – kulturowej). Późna odmiana modernizmu wzmacnia też tendencje właściwe dla tej formacji, jeszcze silniej rozbijając klasyczne formy narracyjne, korzystając z zdefiniowanego przez Gillesa Deleuze’a „obrazu-czasu” (silnie skupionego na stanach mentalnych – wspomnieniach, snach czy wyobrażeniach).

Choć późny modernizm zawiera w sobie sugestię własnego końca, to zastanowić należy się także nad żywotnością tej formacji, która po okresie zainteresowania postmodernizmem (z którym wchodziła w złożone zależności, niekoniecznie oparte na czystej negacji), wraca dziś zarówno w swoich dawnych wcieleniach, jak też w nowej, neomodernistycznej odsłonie, która także w polskim kinie zyskuje coraz silniejszą obecność (o czym świadczą choćby ostatnie filmy Wilhelma i Anny Sasnalów).