

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(4) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.4.8

**Miłosz Stelmach**

Uniwersytet Jagielloński

## Otwarty projekt modernizmu.

### *New Modernist Studies* w perspektywie badań nad filmem

*Ach, stare pytania, stare odpowiedzi,  
Nic im nie dorówna!*

Samuel Beckett, *Końcówka*

*Raz pewien doktor praw sprzeczał się z pewnym doktorem filozofii o to,  
co to jest „modernizm”, i obaj wierzyli na serio, że temu słowu musi  
odpowiadać pewien ściśle ograniczony w świecie splot relacji.*

Karol Irzykowski, *Pałuba*

Równie skomplikowane co losy artystycznego zjawiska, które dziś określamy mianem modernizmu, są dzieje samego pojęcia mającego je denotować. Można mówić wręcz o dwóch równoległych procesach – rozwoju sztuki modernistycznej, która nieustannie ewoluując, zmieniała się na przestrzeni dekad, przechodziła przeobrażenia, kryzysy i powroty, a także rozwoju studiów modernistycznych, które również miały własne triumfy i porażki, zwroty akcji i punkty kulminacyjne. Świadomość labilności tej dyscypliny miał Frank Kermode, który już w 1968 roku pisał, że „dokumentowanie historii modernizmu było inne 20 lat temu i będzie inne za 20 lat” (Kermode 1968: 28). Słowa te są równie prawdziwe pół wieku później, podobnie jak diagnozy Jürgena Habermasa, w tytule wpływowego wystąpienia nazywającego modernizm „niedokończonym projektem” (Habermas 1998).

Modernizm jako termin artystyczny i historycznoliteracki był jednym z głównych bohaterów toczonej w USA powojennej debaty w kręgu tzw. Nowej krytyki (*New Criticism*), kiedy to doczekał się licznych opracowań na wielu płaszczyznach, zaś jego naczelnymi teoretykami byli m.in. Theodor W. Adorno, Clement Greenberg czy wspomniany Kermode. W kolejnych dekadach, wraz ze zmianą intelektualnych trendów, modernizm popadł w niełaskę, a nawet stał się czarnym charakterem w literaturoznawczych rozstrzygnięciach lat 80. i 90. minionego wieku, kiedy to poststrukturalistyczna krytyka odrzucała go jako elitarystyczny, opresyjny projekt stojący na straży tradycyjnego kanonu umacniającego hegemoniczny imperializm normatywnych dyskursów, rozbijanych wówczas z zapałem przez studia genderowe czy postkolonialne, a także inne dyskursy mniejszościowe (Cieślak-Sokołowski 2014: 20).

Jeszcze dwie dekady temu nikt nie spodziewał się rychłego powrotu zainteresowania artystycznym modernizmem, tymczasem od początku XXI w. wyłania się on jako jeden z wiodących tematów globalnego zwrotu w studiach literaturoznawczych. Fala zainteresowania wzbierała powoli od lat 90., ale jej kulminacja, pozwalająca mówić o triumfalnym powrocie modernizmu do literaturoznawczej debaty przypada na ostatnią dekadę, przyjmując formę tzw. nowych studiów modernistycznych (*New Modernist Studies*) (zob. Mao, Walkowitz 2014). Ich przedstawiciele wracają do dawno wydawałoby się zapomnianych problemów związanych z definicją modernizmu, proponując odmienne rozstrzygnięcia i wzniecając nowe spory teoretyczne. Trend ten nie omija także polskiej refleksji humanistycznej (zob. Nycz 2004), co jest szczególnie zaskakujące, zważywszy na fakt, że Polskę generalnie ominęła powojenna debata nad zjawiskiem nowoczesności w kulturze, a w ostatnich dekadach pojęcie modernizmu w kulturze i kinie służyło raczej jako polemiczny punkt odniesienia dla definiowania zjawisk o charakterze postmodernistycznym (zob. Zalewski 1998, Morawski 1999, Lewicki 2007).

Także w filmoznawstwie ostatnie lata przyniosły zwiększony namysł nad kategorią modernizmu, najczęściej stosowaną do opisu powojennego kina artystycznego. Wprawdzie w dyskursie filmoznawczym pojęcie modernizmu nigdy nie było szczególnie silnie rozwijane (zwłaszcza w Polsce), można jednak wyróżnić pewną tradycję badawczą, w której termin ten opisuje przede wszystkim tak zwane kino autorów oraz nowofalowe nurty lat 60. i 70. (Siska 1976; Kovács 2007; Syska 2009; Ford 2012). Filmowy modernizm definiowany jest zarówno poprzez wyznaczniki tekstualne (takie jak autotematyzm, nieklasyczna narracja, konceptualizm, fragmentaryzacja czy subiektywizacja), jak też pozatekstualne (instytucjonalne wsparcie publiczne, odmienne obiegi dystrybucyjne oraz krytyczno-teoretyczne zaplecze w postaci specjalistycznych periodyków i publikacji akademickich), składające się na obraz szerokiej formacji artystycznej, kształtującej obraz kina artystycznego przez przynajmniej ćwierć wieku. Niektórzy badacze mówią także o powrocie tych tendencji w kinie współczesnym, proponując dla nich adekwatną nazwę neomodernizmu (Syska 2014).

### **Powtórzenie z elementem różnicy**

Oficjalny powrót do badań nad modernizmem ogłosił ponad dekadę temu Andreas Huyssen, który pisał, że „od czasu osłabnięcia debaty wokół «postmodernizmu» i wyłonienia się «globalizacji» jako naczelnej ramy dla rozważań o współczesności, dyskursy nowoczesności i modernizmu przeżyły niezwykle powrót” (Huyssen 2006: 1). Występuje on przy tym przeciwko „upraszczającej linearnej chronologii moderny i postmoderny” (Huyssen 2006: 1), wskazując na heterogeniczność i trwałość zjawiska, które współcześnie nie może już być postrzegane w dawny, monolityczny sposób. W podobnym duchu pisze Tomasz Majewski, przekonując, że „wraz z cofaniem się fali postmodernizmu, wyłaniają się z historycznego zapomnienia lokalne – etnicznie oraz genderowo zróżnicowane – modernizmy «poszczególne». Zgodnie z ich narracyjną logiką, stają się one opowieściami o nowych lub wskrzeszonych modernizmach” (Majewski 2008: 9).

Studia nad modernizmem wracają zatem, ale z nową optyką. Stają się próbą zrekonfigurowania i uporządkowania pola badań – odpowiedzią na skostnienie, ale i na proliferację różnych znaczeń, które przez dziesiątki lat narosły wokół terminu „modernizm”. Napisano o nim bowiem już tak wiele, że trudno wyobrazić sobie zdolność jednego badacza do przyswojenia i zsyntezowania całej wiedzy dotyczącej tego zjawiska, a pochodzącej z różnych dziedzin i tradycji badawczych. Potrzebne były więc interdyscyplinarne i syntetyczne prace teoretyczne, które zastąpią mnogość szczegółowych, niekompatybilnych ze sobą opracowań nową ramą teoretyczną, pozwalającą przemyśleć cały termin i wrócić do podstawowych problemów, związanych z definicją tak niejednoznacznego, rozległego i różnorodnego zjawiska kulturowo-społeczno-filozoficznego, jakim był (lub jest) modernizm.

Zadanie to jawi się jako przynajmniej karkołomne. „Modernizm jest pojęciem, którego niemal każda próba określenia prowadzi w konsekwencji do sprzeczności z inną charakterystyką” (Pękała 2013: 7) – pisze autorka książki dotyczącej zjawiska współczesnego powrotu modernizmu. Istnieją bowiem różne, konkurujące ze sobą teorie nowoczesności i modernizmu, które nigdy nie mogą zostać uzgodnione – uzupełniają się lub kwestionują wzajemnie, będąc mniej lub bardziej przydatnymi oraz przekonującymi w danych kontekstach. Nic dziwnego, zważywszy, że sam modernizm, jak dowodził Ryszard Nycz, jest heteronomiczny, zawiera w sobie liczne konkurujące albo nawet przeciwstawne nurty, poetyki i strategie, łączące się jednak na wyższym poziomie (Nycz 2013). W myśl nowoczesnych definicji modernizm to nie linearny proces postępujący równomiernie we wszystkich sferach kultury i obszarach geograficznych, ale szereg przenikających się trendów, rozwijających się w różnym stopniu i różnym tempie w różnych dziedzinach i w różnych miejscach. To zjawisko bardzo niejednorodne – polifoniczne, policentryczne, dialogiczne, wieloaspektowe i wielostylowe, dla którego nie znajdziemy obowiązującego zestawu dzieł modelowych, które reprezentowałyby wszystkie cechy charakterystyczne modernistycznej formacji.

Ten terminologiczny zamęt w odniesieniu do pojęcia modernizmu nie jest bynajmniej niczym nowym. Już na długo przed nowymi studiami modernistycznymi, które znacząco skomplikowały nasze postrzeganie zjawiska, definicyjna jednoznaczność modernizmu była dalece wątpliwa. Przytoczony w postaci motta niniejszych rozważań cytat z *Pałuby* wskazuje na to, że Karol Irzykowski już w 1898 roku zdawał sobie sprawę ze śmieszności definicyjnych zakusów w odniesieniu do prądów artystycznych. Od tamtej pory tego typu głosy powtarzały się regularnie. Jak zauważa Tomasz Cieślak-Sokołowski:

warto zatem zwrócić uwagę na paradoksalny charakter sytuacji, w której rozciągnięte w całym wieku XX – to słabnące, to nasilające się – narzekania na „niejasność” (Jan Mukařovský w roku 1935), „niemożliwość” (Monroe K. Spears w roku 1970), „jałowość” (Perry Anderson w roku 1984) kategorii „modernizmu” zupełnie nie powstrzymują w ostatnich latach żywotności tego terminu, potwierdzonej zarówno w badaniach szczegółowych, jak i w wysiłkach instytucjonalnego ich zabezpieczenia (Cieślak-Sokołowski 2014: 14–15).

Wydaje się jednocześnie, że sytuacja ta jest w pewnym sensie nieunikniona i stanowi odwieczny rewers wszelkich prób systematyzacji zjawisk estetycznych. W tym kontekście nie sposób nie zgodzić się z Susan Stanford Friedman, która pisała, że „tworzenie definicji to proces fikcjonalizacji, choć często brzmią one jak racjonalne kategoryzacje” (Friedman 2014: 117), zwracając uwagę na konstrukcyjną aktywność badacza.

Odpowiednio pogłębiona i zniuansowana próba określenia sposobu rozumienia modernizmu powinna uwzględniać powyższe fakty, a także wyrażać świadomość, że „jednym z oczywistych zagrożeń, które prowokują takie terminy jak modernizm czy postmodernizm, jest to, że mają one skłonność do zaciemniania heterogenicznej, wewnętrznie skonfliktowanej lub nawet sprzecznej natury szerokich tendencji, które mają nazywać” (Holloway 2002: 1). Z tego powodu, za sugestią Chany Kronfeld, należy odejść od prób jednoznacznej definicji na rzecz „konceptualnych map tendencji” (Kronfeld 1996: 21), a więc pomyśleć o modernizmie i różnych jego przejawach w duchu Wittgensteinowskiego konceptu podobieństwa rodzinnego.

Badacze związani z nowymi studiami modernistycznymi idą właśnie w tym kierunku – docenienia wieloaspektowości modernizmu i mnogości podejść badawczych, które on wymusza. Ich celem nie jest najczęściej rozwianie dotychczasowych wątpliwości, grożące uwieżeniem myśli w nowym kanonie cech lub dzieł, ale raczej wypracowanie narzędzi opisu modernizmu pomimo jego nieredukowalnej wieloznaczności. Najczęściej dokonuje się to poprzez powrót do podstawowej kategorii, która stanowi fundament modernizmu, a więc zjawiska nowoczesności (w jego wymiarze społecznym, kulturowym, technologicznym, artystycznym etc.). To w oparciu o nie buduje się późniejsze definicje, takie jak najbardziej skrótowa, sformułowana przez Susan Stanford Friedman, według której modernizm to „ekspresywny wymiar nowoczesności” (Friedman 2006: 432), czyli po prostu artystyczna reakcja na gwałtowne procesy modernizacyjne.

Za drugie hasło przewodnie *New Modernist Studies* (dalej: NMS) można uznać rozszerzenie (Mao, Walkowitz 2014: 97). Dokonuje się ono zarówno na płaszczyźnie metodologicznej, poprzez sięganie po nowe narzędzia teoretyczne, ale także poprzez daleko bardziej inkluzywne skonceptualizowanie przedmiotu badań – w planie temporalnym (włączając w obszar badań późniejsze, także najnowsze przejawy modernizmu artystycznego) oraz geograficznym (obejmującym niezachodnie modernizmy), jak też wertykalnym (uwzględniając odmienne tradycje, takie jak kultura wernakularna czy marginalizowane wcześniej typy tekstów i grup społecznych w obrębie „wysokiego” modernizmu). Trendy te pozwalają spojrzeć na modernizm artystyczny nie jako skończony, zamknięty w ściśle określonych ramach definicyjnych okres historyczny, ale jako żywotny kulturowy wyraz nowoczesności, historycznie i geograficznie zmienny, przyjmujący różne kształty i równoległe ścieżki – niektóre już wyczerpane, ale inne rozwijające się do dziś. Wzmoczony namysł w tych obszarach sprawił, że Friedman mogła określić „studia nad modernizmem jako żywy, oddychający organizm” (Friedman 2010: 493).

Warto dodać, że ten organizm posiada także swój wymiar instytucjonalny, wyrażający się we wzmoczonych działaniach akademickich (uniwersyteckich kursach, centrach badawczych, przyznawanych grantach czy organizowanych konfe-

rencjach naukowych) którego najbardziej widocznym przejawem jest amerykańskie Modernist Studies Association, czyli założone w 1998 roku stowarzyszenie badaczy modernizmu. Jego organem prasowym jest wydawane przez John Hopkins University Press pismo „Modernism/Modernity” – to na jego łamach toczą się najbardziej ożywione spory co do kierunku rozwoju nowych studiów modernistycznych. Choć debata ta dotyczy przede wszystkim obszaru literaturoznawstwa, to wiele jej efektów i konkluzji możemy odnieść także do filmu. Poniżej postaram się szkicowo zaprezentować jeden z głównych problemów, z którymi mierzą się badacze w ramach NMS oraz pokazać, że mają one znaczenie także dla sposobu, w jaki myśleć możemy o modernizmie filmowym.

### **Pierwsza potyczka definicyjna – dwa modernizmy**

Susan Stanford Friedman przekonująco zarysowuje dwie główne, w znacznej mierze przeciwstawne, tradycje myślenia o modernizmie (i jego relacji z szerszym pojęciem nowoczesności), które wykształciła dwudziestowieczna humanistyka. W największym uproszczeniu możemy nazwać je ścieżką społeczno-politologiczną oraz ścieżką artystyczno-kulturową, zaś ich odmiennosc jest świadectwem różnych genealogii – powstały one na gruncie różnych dyscyplin oraz we względnej izolacji od siebie. W celu obrazowego przedstawienia ich, Friedman opisuje wyobrażoną (ale prawdopodobną) rozmowę potencjalnego socjologa zajmującego się pojęciem nowoczesności i modernizmu oraz krytyczki kultury, pracującej naukowo z tymi samymi terminami. Oboje są silnie przekonani o własnym ich rozumieniu.

Socjolog tłumaczy swojej interlokutorce: „modernizm to państwowe planowanie. Modernizm to system totalizacji i centralizacji. Modernizm to racjonalne schematy oświecenia. «Postęp» – «Nauka» – «Rozum» – «Prawda». Modernizm to ideologia postrenesansowej nowoczesności – ideologia podboju” (Friedman 2014: 119). Jego tezy lakonicznie streszczają bogaty dorobek nauk społecznych w tej materii, łączących modernizm ze zjawiskiem nowożytnej modernizacji społecznej i technologicznej, racjonalizacji, laicyzacji, umasowienia, kontroli itd. To linia m.in. Maxa Webera, Anthony’ego Giddensa czy Jamesa C. Scotta.

Jego dyskutantka, równie przekonana do swoich racji, wyjaśnia, że modernizm to „zerwanie z przeszłością, z tradycją, ciągłością i porządkiem. To uścisk z chaosem. To kryzys reprezentacji, fragmentacja, wyobcowanie. To nieokreśloność, zerwanie z pewnikami – materialnymi i symbolicznymi. To poetyka nowoczesności – zmiany” (Friedman 2014: 119). Także jej sądy znajdują poparcie w przepastnej literaturze przedmiotu, która utożsamia modernizm z artystycznym eksperymentem i estetyczną innowacją wymierzoną dokładnie w te same aspekty nowoczesności uznawane przez socjologa za szczyt modernizmu – w racjonalizację, obiektywizm, umasowienie i porządek. W tej optyce modernizm nie stanowi kulminacji oświeceniowych postulatów, ale właśnie ich najostrzejszą krytykę, wynoszącą do rangi artystycznej takie wartości, jak subiektywizm, niejednoznaczność i zmienność. To linia m.in. Theodora W. Adorno, Clementa Greenberga i Ástráðura Eysteinssona.

Badania interdyscyplinarne, mieszanie się różnych podejść i tradycji naukowych oraz wzajemne inspiracje silnie pracują na rzecz spotkania odmiennych

metodologii, ale oba pokrótce zarysowane obozy – „społeczno-politologiczny” i „artystyczno-kulturowy” – wciąż cechują się względną odrębnością, zapewniając alternatywne tradycje nazewnictwa, pojęcia i sposoby myślenia o nowoczesności i jej kulturowych przejawach. Co szczególnie ważne dla niniejszych rozważań, różnice te wyraźnie przekładają się także na filozoficzne badania nad modernizmem, podzielone wzdłuż podobnych linii demarkacyjnych.

W myśl tego podziału możemy bowiem mówić także o ścieżce „socjologizującej” w badaniach nad kinem. Ujmuje ona kino w pierwszej kolejności jako wynalazek epoki masowej, część szerokiego procesu modernizacji technologiczno-społecznej. W tym ujęciu film zdradza swoje modernistyczne proveniencje przede wszystkim jako nowoczesna praktyka kulturowa, rozwijająca się dzięki procesom (i wzmacniająca je): mechanizacji produkcji estetycznej, globalizacji, urbanizacji, masowej konsumpcji czy znoszenia granic między niskim a wysokim (zob. Charney, Schwartz 1995). Stanowi najdoskonalszy wyraz zjawiska przemysłowej nowoczesności jako sztuka konsumpcyjna wytwarzana dla zhomogenizowanej globalnej publiczności (głównie miejskiej) przy użyciu ustandaryzowanego, fordowskiego modelu produkcji dzięki kapitalistycznej organizacji i akumulacji kapitału. Właśnie tymi argumentami posługuje się Miriam Bratu Hansen, która przekonuje, że „klasyczne Hollywood może być postrzegane jako praktyka kulturowa, odpowiadająca doświadczeniu nowoczesności – jako wytworzony przemysłowo, oparty na masowości, wernakularny modernizm” (Hansen 2008: 244). W tak zarysowanej optyce kojarzącej modernizm z procesem modernizacji, wczesne komiksy, plakat, kieszonkowa powieść kryminalna czy sowieckie musicale socrealistyczne są równie (a może nawet bardziej) modernistyczne niż powieści Prousta, poezja Eliota, rzeźby Rodina czy filmy Antonioniego.

Te ostatnie artefakty wysokiego modernizmu będą za to fetyszizowane w drugiej linii badawczej, która odwołuje się do wyobrażenia twórczości kulturowej jako sfery artystycznej autonomii, poszukiwania specyfiki medium oraz wyrażającej się w dziele podmiotowości i indywidualnej ekspresji twórczej. To kino Ingmara Bergmana, Miklósa Jancsó, Alaina Resnais’go czy Andrieja Tarkowskiego – kwestionujące klasyczne reguły filmowej dramaturgii i narracji, zdające sprawę z kryzysu reprezentacji w powojennej sztuce poprzez odniesienia do formalistycznych eksperymentów literatury, dramatu czy sztuk plastycznych tego okresu. Ono także stanowi bezpośrednią reakcję na procesy doby nowoczesności, ale jest to raczej reakcja krytyczna – zdająca sprawę z wielkomięskiej alienacji, kryzysu wartości duchowych, powojennego egzystencjalizmu czy sprzeciwu wobec mechanizmów utowarowienia sztuki. To zatem także kino świadomie elitarne, starające się utrzymać rozróżnienie na sztukę popularną (choć w nieunikniony sposób stanowiące jej część i czerpiące z niej chętnie) i wyższą, wciągające w intelektualny dyskurs i wymagające rozległych kompetencji kulturowych.

Znaczenie tych pozornie abstrakcyjnych modeli teoretycznych dla praktyki badawczej uwidoczni się najlepiej, gdy wyobrazimy sobie je w zastosowaniu. Nie tylko bowiem te punkty widzenia wskazują na inne metodologie i aspekty badań nad kulturowymi artefaktami, jakimi są filmy, ale skutkują także definicjami czy rozstrzygnięciami, które nie tylko są odmienne, ale wręcz przeciwstawne. Przeprowadźmy



zatem hipotetyczny rekonesans pola badań, jakim jest „powojenny modernizm filmowy w Polsce” w oparciu o obie zarysowane powyżej koncepcje.

Jeśli spróbujemy ustalić, co jest przedmiotem tak zdefiniowanego przedsięwzięcia w oparciu o tę pierwszą, „socjologizującą” optykę, to skupić się powinniśmy na zjawiskach powojennej modernizacji w wymiarze technologicznym i społecznym, planowanej przez nowe, komunistyczne władze, a także funkcji, jaką w tych założeniach miało spełniać kino. W centrum naszych zainteresowań znalazłyby się projekty kinofikacji, scentralizowana organizacja produkcji, dystrybucji i wyświetlania, mechanizmy komunikacji masowej (zwłaszcza w zakresie propagandy), wreszcie kino jako narzędzie przemian społecznych i pas transmisyjny dla pożądaných postaw obywatelskich i politycznych. Innymi słowy, przyjmując powyższe założenia, w badaniach nad powojennym modernizmem w polskim kinie powinniśmy zająć się przede wszystkim procesem organizacji kinematografii w pierwszych latach po wojnie oraz ich estetycznymi oraz myślowymi wzorcami, jakich dostarczał realizm socjalistyczny. Socrealizm może przy tym uchodzić, w sensie socjologicznym, za ściśle nowoczesny projekt – szczyt modernizacyjnych wysiłków komunistycznego państwa, związanych z centralnym planowaniem, standaryzacją wartości estetycznych oraz ich transformatywną, utylitarną misją.

Jeśli spojrzymy jednak na ten sam fenomen przez pryzmat drugiej zaprezentowanej teorii, obraz modernizmu w polskim kinie jawi się zgoła inaczej. W tym ujęciu socrealizm spozycjonowany zostanie jako przystosowany do społeczno-politycznych realiów bloku wschodniego wariant hollywoodzkiego „stylu zerowego” (a tym samym także kontynuacja reguł dziewiętnastowiecznego realistycznego przedstawiania), zaś jego zadekretowanie i scentralizowanie oraz podporządkowanie funkcji dydaktycznej i propagandowej jako przejaw państwowego przemysłu kulturalnego, odartego z artystycznego indywidualizmu, ustanawiającego schematyzm kosztem autorskiej, subiektywnej ekspresji. Innymi słowy, socrealizm jawi się tu jako nowe wcielenie konserwatywnego akademizmu, a więc największy wróg modernistycznej sztuki, która może zaistnieć tylko poprzez odrzucenie (lub autorskie przeformułowanie) jego naczelných zasad. Punktem startowym tak pomyślanego modernizmu w polskim kinie będzie naturalnie Szkoła Polska, wprowadzająca na ekrany niejednoznaczność, subiektywizm i eksperymenty narracyjno-wizualne (zob. Żelasko 2015).

Być może istnieje sposób na opisanie obu tych „modernizmów” w ramach jednego studium – równoległe poprowadzenie konkurencyjnych narracji w celu pokazania złożoności modernistycznego dyskursu albo wręcz przyjęcie dostatecznie szerokiej definicji nowoczesności, która pomieściłaby w sobie te sprzeczne, wydałyby się, podejścia. Na razie jednak wyznaczają one odmienne ścieżki rozumowania, przedmioty badań, tradycje nazewnicze i metody opisu. Ten i inne problemy teoretyczne przywoływane przez nowe studia modernistyczne z pewnością będą wyznaczać linie filmoznawczych sporów i debat. Także na gruncie polskiego kina, gdzie wciąż do przemyślenia pozostaje wiele zagadnień związanych z kategorią modernizmu.

## Bibliografia

- Charney Leo, V.R. Schwartz (red.). 1995. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz. 2014. „Nowe modernizmy. Mapa debat”. *Poznańskie Studia Polonistyczne* nr 24(44). 14–33.
- Ford Hamish. 2012. *Post-War Modernist Cinema and Philosophy. Confronting Negativity and Time*. New York: Palgrave Macmillan.
- Friedman Susan Stanford. 2006. “Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/ Time Borders of Modernist Studies”, *Modernism/Modernity* nr 13(3). 425–443.
- Friedman Susan Stanford. 2010. “Planetarity: Musing Modernist Studies”. *Modernism/Modernity* nr 17(3). 471–499.
- Friedman Susan Stanford. 2014. „Wędrówki po definicjach. Znaczenia terminów nowoczesny/nowoczesność/modernizm”. T. Cieślak-Sokołowski (przeł.). *Poznańskie Studia Polonistyczne* nr 24(44). 117–144.
- Habermas Jürgen. 1998. *Modernizm – niedokończony projekt*. M. Łukasiewicz (przeł.). *W Postmodernizm. Antologia przekładów*. Ryszard Nycz (red.). Kraków: Universitas. 25–46.
- Hansen Miriam Bratu. 2008. *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, Ł. Biskupski, M. Murawska, M. Pabiś, J. Stępień, T. Sukiennik, N. Żurowska (przeł.). *W Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, T. Majewski (red.). Warszawa: WaiP. 229–260.
- Holloway David. 2002. *The Late Modernism of Cormac McCarthy*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Huysen Andreas. 2006. “Introduction: Modernism After Postmodernity”. *New German Critique* nr 33(3). 1–5.
- Kermode Frank. 1968. *Continuities*. New York: Routledge & K. Paul.
- Kovács András Bálint. 2007. *Screening Modernism. European Art Cinema. 1950–1980*. Chicago–London: Chicago University Press.
- Kronfeld Chana. 1996. *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*. Berkeley: University of California Press.
- Lewicki Arkadiusz. 2007. *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Majewski Tomasz. 2008. *Modernizmy i ich losy*. *W Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. T. Majewski (red.). Warszawa: WaiP. 9–55.
- Mao Douglas, R. Walkowitz. 2014. „Nowe studia modernistyczne”. A. Kęsiak, M. Kęsiak (przeł.). *Poznańskie Studia Polonistyczne* nr 24(44). 97–115.
- Morawski Stefan. 1999. *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Nycz Ryszard. 2013. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Nycz Ryszard (red.). 2004. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Kraków: Universitas.
- Pękała Teresa. 2013. *Moda i wieczność modernizmu*. *W Powrót modernizmu?*, T. Pękała (red.). Lublin: Wydawnictwo UMCS. 7–13.



- Siska William. 1976. *Modernism in the Narrative Cinema. The Art Film as a Genre*. New York: Arno Press.
- Syska Rafał. 2009. „Filmowy modernizm”. *Kwartalnik Filmowy* nr 67–68. 142–168.
- Syska Rafał. 2014. *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Avalon.
- Zalewski Andrzej. 1998. *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Żelasko Justyna. 2015. *Przygoda w pociągu. Początki polskiego modernizmu filmowego* (Has, Kawalerowicz, Konwicki, Kutz, Munk). Kraków: Ha!art.

### Streszczenie

Tekst jest próbą przybliżenia rozwijającego się w ostatnich latach w anglosaskim literaturoznawstwie nurtu nowych studiów modernistycznych (*New Modernist Studies*). Badacze z tego kręgu, tacy jak Susan Stanford Friedman, Douglas Mao czy Rebecca Walkowitz starają się przeformułować dawne definicje modernizmu literackiego i artystycznego, rozszerzając jego zakres pojęciowy i otwierając na interdyscyplinarne, komparatystyczne, kulturoznawcze czy postkolonialne badania. Ich ustalenia i propozycje mogą być użyteczne także na gruncie filmoznawstwa jako pomoc w usystematyzowaniu i pogłębieniu opisów filmowego modernizmu.

### Open design of modernism.

#### *New Modernist Studies in the perspective of film research*

#### Abstract

This text is an attempt to present the current and still developing field of New Modernist Studies, very much present in Anglo-American literature studies of early XXI century. Scholars associated with NMS, such as Susan Stanford Friedman, Douglas Mao or Rebecca Walkowitz are aiming in reformulating traditional definitions of artistic and literary Modernism by expanding its scope and opening the field for interdisciplinary, comparative, or postcolonial readings. Their work and propositions might be useful in the field of film studies as well, as a way systematizing and deepening the existing understanding of cinematic modernism.

**Słowa kluczowe:** filmoznawstwo, modernizm, nowe studia modernistyczne, filmowy modernizm

**Keywords:** Film Studies, Modernism, New Modernist Studies, Cinematic Modernism

**Miłosz Stelmach** – doktorant filmoznawstwa w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ; redaktor czasopisma o tematyce audiowizualnej „EKRAŃY”. Interesuje się przemianami współczesnego kina artystycznego oraz tendencjami modernistycznymi w polskiej kinematografii.