

Trwanie w trybie umierania – ślady obecności autora w *Histoire(s) du cinema* Jeana-Luca Godarda

KEVIN KOŁECZEK

Istnienie to plagiat.

E. M. Cioran ¹

W *Histoire(s) du cinéma* Jean-Luc Godard dokonał publicznej psychoanalizy siebie i własnej pracy, na którą składa się ponad 100 filmów, o tekstach krytyczno-teoretycznych nie wspominając. Trwający łącznie ponad 4 godziny cykl wideoesejów jest poetycką podróżą po *cinémoi* reżysera odtwarzającego własne życie za pomocą obrazów, dźwięków i słów czerpanych z „wewnętrznego muzeum” jaźni. Na materiały znalezione przywołane w *Histoire(s)*... składają się przede wszystkim: nieme filmy, które Godard miał szansę zobaczyć w latach 40. i 50. na spotkaniach klubów filmowych oraz w Cinémathèque Française, dzieła garstki autorów szczególnie przez niego cenionych (m.in. Renoir, Chaplin, Welles, Keaton, Lang) oraz wielokrotnie przez reżysera analizowane powojenne kino narodowe (zwłaszcza francuskie, włoskie oraz amerykańskie).

Jako autobiografia *Histoire(s)*... stanowi przypadek graniczny, w którym to, co prywatne, zostaje właściwie pominięte. Paradoksalnie autor przekazuje opowieść o swoim życiu za pomocą elementów należących do kogoś innego, a przez niego jedynie przywłaszczanych. Przypomina on w tym aktora, dla którego pamięć o odegranych rolach staje się surogatem rzeczywistych wspomnień.

Przydziel role, rozpocznij próby, rozwiąż problemy związane z reżyserią, opanuj wejścia i zejścia, naucz się swoich kwestii na pamięć, pracuj nad polepszeniem swojego aktorstwa, wciel się w swoją postać, przyjmij rolę... zrób próbę albo próbę kostiumową. Zrób noc otwarcia. Bądź, w zależności co się wydarzy, sukcesem, albo wręcz przeciwnie, porażką, klapą ² – z celową egzaltacją deklamuje Godard we wstępie do *JLG/JLG*, lawirując między funkcjami reżysera i aktora.

W swoim intensywnym życiu twórczym autor odgrywał na publicznej scenie wiele ról, przemieszczając się nieustannie między nimi, uśmiercając je i ożywiając w przekształconej formie. Szepczący z offu erudyta, zaangażowany społecznie aktywista, znajdujący się na granicy obłędu geniusz... Gdzieś pomiędzy tymi oraz innymi kontrastującymi ze sobą kreacjami znajduje się prawdziwie zbeletryzowany reżyser.

Przez tę nieustanną fluktuację widz może odnieść wrażenie, że za tekstem, z którym obcuje, kryje się nie człowiek, lecz cień tylko przyjmujący ludzkie kształty. Model autorstwa właściwy dla Godarda można jednak postrzegać w mniej radykalny sposób, zbliżony do tego, który zaprezentowała w pracy *Hipoteza autorstwa* Małgorzata Czermińska³. Autorka, nawiązując do kategorii śladu-tropu zaproponowanej przez Ryszarda Nycza będącej *kategorią słabą, posiadającą graniczny status, wskazującą na fragmentaryczny i szczątkowy związek między tekstem i światem*⁴, uznała dzieło za ślad pozostawiony przez twórcę obecnego tylko w formie hipotetycznej.

Wychodząc od tej konstatacji odbiór tekstu można pojmować jako tropienie istniejącego tylko (lub aż) w formie zmediatyzowanej autora. Odbiorca kroczy jego śladami, wiedząc, że nigdy go nie doścignie. Co więcej, twórca mający świadomość tego, że jest tropiony, może zacierać lub falsyfikować własne ślady. W ten sposób szukanie autora w jego dziełach staje się maskaradą, procesem, który ma cel, ale nie ma końca. Przypomina to interpretację metody pracy nad *Histoire(s)*... którą za Godardem przedstawia Michael Witt: *Kiedy pracował nad serią, zaobserwował, że te na wół zapamiętane obrazy i dźwięki funkcjonowały w sposób analogiczny do kamieni w bajce o Tomciu Paluchu zapewniających szlak, dzięki któremu mógł on odtworzyć własną drogę*⁵. Można stwierdzić, że mamy tu do czynienia przynajmniej z podwójną mediatyzacją. W *Histoire(s)*... odbiorca podąża śladami autora, który przez wchodzenie zarówno we własne tropy, jak i te dzielone z innymi twórcami, usiłuje odnaleźć siebie w historii.

Interpretując film *JLG/JLG: December Self-Portrait* (1994) jako próbę unicestwienia siebie w roli autora, Kaja Silverman dostarczyła przeciwstawnego sposobu rozumienia późnych dzieł reżysera. Badaczka zauważyła, że antyautorską postawę można odnaleźć już w jego pierwszych dziełach, w których *opierał się na naturalnym oświetleniu, objects trouvés i dokumentalnym detalu*⁶. Nasuwającym się natychmiast kontekstem jest tu Bazinowska filozofia filmu, wedle której twórca przez zastosowanie określonych chwytów formalnych powinien oddać sprawiedliwość mechanicznie reprodukowanej rzeczywistości. Za inny przykład strategii „autorskiego samobójstwa” Silverman uznaje twórczość Godarda w Kolektywie Dzigi Wiertowa.

Jak się wydaje, rozumie ona śmierć autora inaczej, niż czynił to Roland Barthes, dla którego na miejsce twórcy w roli skryptora wkracza czytelnik. Co prawda dla obu teoretyków zatracenie autorskiej instancji zachodzi przez jej rozproszenie w języku, ale dla Godarda, który wierzy we wzajemne powiązanie tego, co językowe i empiryczne, rozproszenie to oznacza jednocześnie ożywienie podmiotu. W ten sposób autor-człowiek znika, a na jego miejscu pojawia się przyjmujące sygnały z zewnątrz medium, *miejsce, w które wpisują się lub instalują słowa i wizualne formy*⁷. Jak udowadnia w swojej pracy Silverman, a czego świadomy jest prawdopodobnie także Godard, roztopienie się autora w tym, co uniwersalne, nigdy nie może jednak zejść do końca, pozostając jedynie nieprzerwanie podejmowanym procesem, tzw. trybem umierania. Nawiązując do wykorzystanej powyżej metafory tropienia, nie chodzi tu już tylko o zatarcie po sobie wszystkich śladów, ale o całkowite zmieszanie autora-podróżnika z podłożem, po którym stąpa.

W swoim *opus magnum* Jean-Luc Godard jako autor zmierza więc z jednej strony do samoodnalezienia w historii, a z drugiej do rozproszenia się w tym, co

uniwersalne. Zbudowane w całości z cytatów i zapożyczeń *Histoire(s)*... to dzieło zdepersonalizowane ale zawierająca liczne ślady pozostawione przez autora. Celem tej pracy jest ich odkrycie oraz ustalenie, za pomocą jakich technik oraz w jakiej formie twórca wpisuje się we własne dzieło.

Autor obecny fizycznie

Refleksję nad cielesnością autora w filmie należy rozpocząć od samego pojęcia reprezentacji. Michał Paweł Markowski w swojej pracy⁸ wyróżnił dwa przeciwstawne sposoby pojmowania tej kategorii, których zmaganie się tkwi u podstaw filozofii sztuki. Z jednej strony istnieje reprezentacja rozumiana jako mimesis, „przedstawienie”, które odsyła do czegoś, co istnieje w rzeczywistości pozatekstowej. Model ten opiera się przede wszystkim na relacji między tekstem reprezentującym a empirycznym reprezentowanym, które mogą być współmierne (wtedy mamy do czynienia z przedstawieniem realistycznym) lub całkowicie różne. Reprezentacja oparta na naśladownictwie wyłącznie orzeka o rzeczywistości, nie wywierając na nią żadnego wpływu.

Z drugiej zaś strony akt reprezentacji można postrzegać jako twórcze przekształcenie rzeczywistości, które *przypomina raczej akt inscenizacji teatralnej niż realistyczne malowidło, raczej „actio” niż „descriptio”*⁹. W tzw. modelu performatywnym przedstawienie (dyskurs wystawiony na pokaz) zwraca na siebie uwagę, wzbogacając przedmiot o znaczeniowy naddatek. Reprezentujące przybliża się do niedostępnego reprezentowanego na drodze inscenizacji, *spektaklu, którego odegraniem musi zająć się także odbiorca, by inscenizacja miała jakikolwiek sens*¹⁰.

Stanowisko Godarda w kwestii ontologii obrazu filmowego znajduje się pomiędzy zarysowanymi powyżej modelami. Historyk kina swoją teorię procesu twórczego zbudował na koncepcji André Malraux, który uważał artystę za przeciwnika rzeczywistości zmierzającego do stworzenia jej udoskonalonej alternatywy. W teorii Malraux *geniusz rodzi się z ognia, z tego, co zostało przez niego strawione*¹¹. Żywi się on natomiast wszystkim tym, co go otacza, przekuwając to na sztukę. *Filmy to towar handlowy; filmy musimy palić, powiedziałem do Langlois. Ale ogniem pochodzącym z wewnątrz* – konstatuje w części *Fatale Beauté* ponadkadrowy głos Godarda zestawiony z jego wizerunkiem pokazanym na tle płonącego w *Weekendzie* (1967) samochodu. Reżyser, rozwijając myśl Malraux, dochodzi do wniosku, że w *procesie reprezentowania świata kino wysysa z niego to, co realne, zabijając go, a następnie oplakując i wskrzeszając w formie wyświetlonego obrazu*¹². Według Godarda reprezentacja nie jest więc ani Baudrillardowskim symulakrum, ani odciskiem materialnego świata na światłoczułej emulsji (Bazin), ale mniej lub bardziej udaną próbą reanimacji, jednoczesnym zastąpieniem i uobecnieniem reprezentowanego.

Rozumienie filmu jako składania ofiary z rzeczywistości oraz próby jej wskrzeszenia znajduje swoje odzwierciedlenie w *Histoire(s)*... w sekwencjach sięgających po motywy ognia lub zmartwychwstania. W jednej z nich (umieszczonej w części *Toutes les histoires*) Godard, odtwarzając wstecz fragment *Towarzyszy broni* (1937) Jeana Renoira, przywraca do życia zastrzelonego kapitana de Boieldieu. W innym znów miejscu figura reżysera zostaje porównana do karmiącego się krwią wampira. Najdobitniej swoje pojmowanie ontologii obrazu

filmowego wyraża jednak Godard pod koniec części B1 i na początku B2 poprzez mit wyjaśniający czerni i biel jako dominanty wczesnych filmów. Tekst ten pojawił się po raz pierwszy w filmie *Wielkość i upadek drobnego przemysłu filmowego* z 1985 r., a w *Histoire(s)...* został powtórzony: *ponieważ / oto co się wydarzyło / w początkach XX wieku / technologie zdecydowały / by zreprodukować życie / więc powstała fotografia / i kino / ale ponieważ moralność / była ciągle silna / a przygotowywali się żęby / wyciągnąć z życia / nawet jego tożsamość / oplakiwali / to uśmiercenie / i było to w żałobnych barwach / w czerni / i bieli / jak kinematograf został powołany do istnienia.*

Zarysowana powyżej koncepcja pozwala lepiej zrozumieć znaczenie auto-prezentacji Godarda nie tylko w *Histoire(s)...*, ale również w innych filmach, w których twórca uwiecznia swój wizerunek. Zgodnie z teorią reżysera z chwilą, kiedy autor umieszcza w filmie swoją sylwetkę, dokonuje on równocześnie ofiary z własnego życia na ołtarzu języka. Wnika on do przestrzeni obrazu, poddając się mu i uśmiercając siebie w roli cielesnej istoty posiadającej biografie. Od tej pory każda autorefleksja tematyzuje nie tyle rzeczywistą osobę, ile jej reprezentację. W takim sensie dla Godarda *JLG/JLG* (wielokrotnie cytowane w *Histoire(s)...*) jest autopretertem, w którym „ja” jest nieobecne. *Auto-portret, w sensie, w jakim praktykowali to ćwiczenie malarze; nie poprzez narcyzm, ale jako refleksję nad samym obrazem... sztuka jest większa niż człowiek, większa nawet niż artysta... Od zawsze uważałem kino za większe od siebie. „JLG/JLG” jest próbą zobaczenia, co kino może zrobić ze mną, a nie co ja mogę zrobić z nim.*

Prezentując siebie na ekranie, Godard daje się kinu „wysssać” z życia. Zamienia własną fragmentaryczność i nieuchwytność na zamknięcie w fikcyjnej formie, która w swojej skończoności jest dostępna do oglądu.

Na tym jednak nie koniec. Ponieważ według teoretyka kina każdy film jest próbą wskrzeszenia, na ekranie dokonuje się zmartwychwstanie podmiotu, który – jak się okazuje – nosi w sobie ślad realnego autora. W ten sposób twórca staje się „ja” sylleptycznym, które *musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie – jako prawdziwe i zmyślone, jako empiryczne i tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe*¹³. W tym modelu stworzonym przez Ryszarda Nycza reprezentacja i jej przedmiot, sztuka i porządek życia spajają się w jedno, oddziałując na siebie wzajemnie na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Język traci w tym przypadku swoją autonomię, stając się *narzędziem naszego stawania się w świecie, czegoś ściśle zespolonego z życiem i ludźmi*¹⁴. Innymi słowy, koncepcja „ja” sylleptycznego opiera się na uznaniu realnej mocy fikcji oraz fikcyjnego wymiaru rzeczywistości, czegoś, co Godard podkreśla, mieszając w swojej twórczości fabułę z dokumentem. W części *Une vague nouvelle* nazywa on tę strategię *równością i braterstwem prawdy i fikcji*, ilustrując ją m.in. ostatnią sceną z *Czterystu batów* (1959) François Truffauta. Godard, nakładając na przytoczony fragment swój wizerunek przyznaje, że jego tożsamość – podobnie jak film „przyjaciela” – jest zbiorem fantazmatów sąsiadujących z prawdą.

W *Histoire(s)...* dochodzi do przemieszania tego, co realne i fikcjonalne, ale także przeszłego z teraźniejszym. Ukonkretnienie w języku uśmierca podmiot, który zostaje pochłonięty przez historię. Stając się aktem dokonany, nie przestaje on jednak mówić o teraźniejszości i spoglądać w przyszłość. Jak pisze G. Gusdorf: *Autobiografia nie jest więc skończonym obrazem, ostatecznym określeniem życia*

*osobowego: istota ludzka jest zawsze stawaniem się; wspomnienia i pamiętniki dążą do uchwycenia pewnej esencji ponad egzystencją i ukazując tę ostatnią uczestniczą w jej tworzeniu. (...) Tak więc każde dzieło jest autobiograficzne w takiej mierze w jakiej, wpisując się w życie, modyfikuje życie, które ma nadejść*¹⁵.

Tak rozumiana autobiografia odpowiada przywołanej we wstępie pracy metaforze podróży złożonej z ciągłych projekcji i reorientacji, gubienia i wymyślenia siebie na nowo, niekończących się prób konkretyzacji autora w jego cielesności i skończoności, jego zgonów i wskrzeszeń, po których zostają tylko ślady. Jest to podróż, w której autor jednocześnie „pisze sobą”, poświęcając własne życie sztuce oraz „pisze siebie”, czyli organizuje swoją egzystencję i esencję poprzez sztukę¹⁶.

Na zupełnie podstawowym poziomie ucieleśnienie śladu po autorze może służyć także za sygnaturę, tekstowy ślad ciała zapewniający o osobistym charakterze dzieła, za które twórca osobiście odpowiada. W filmie *Histoire(s)...*, który nie jest poprzedzony (poza wskazaniem producenta) ani zakończony listą osób zaangażowanych w realizację, ma to ogromne znaczenie. Obecność fizyczna autora staje się tutaj jednym z niewielu (innym są poprzedzające każdą część dedykacje; Godard dedykuje np. część 4D sobie oraz Anne-Marie Miéville), jeśli nie jedynym, bezpośrednim odniesieniem do „ja” empirycznego, które warunkuje zaistnienie paktu autobiograficznego. Twórca w ten sposób *osadza tekst w realnych stosunkach z innymi, uruchamia współgranie sił wewnętrznych z zewnętrznymi, tego, co intymne, z tym, co społeczne...*¹⁷. Mówiąc inaczej, autor za pomocą paktu autobiograficznego wiąże „ja” empiryczne z dziełem, spaja je z resztą własnej twórczości oraz bierze za nie artystyczną i moralną odpowiedzialność.

Fizyczna obecność Godarda, tak charakterystyczna dla jego późniejszych dzieł, do których można zaliczyć *Imię: Carmen* (1983), *Uważaj z prawej* (1987) czy *Króla Leara* (1987), w trwającym ponad cztery godziny *Histoire(s)...* wydaje się szczątkowa. W nagranych na potrzeby projektu scenach, w których można zobaczyć reżysera w jego charakterystycznych okularach z potarganymi włosami i cygarem, Godard przyjmuje rolę mędrca zatopionego w ojczyźnie języka. Zdominowany przez wszechobecne w przestrzeni profilmowej książki i różnego rodzaju maszyny (m.in. ekrany, lampy, mikrofon czy kamerę), a także nakładane na jego postać „materiały znalezione”, kreuje się analogicznie jak w *JLG/JLG* na człowieka-magazyn, *miejsce, w które wpisują się lub instalują słowa i wizualne formy*. Na podobieństwo średniowiecznego skryptora minimalizuje on swoją obecność w dziele, którego nie uważa za własne, ale dane mu z zewnątrz.

Godard w *Histoire(s)...* portretuje siebie w trakcie recepcji i tworzenia, zacierając granicę między tymi dwiema czynnościami. Przez prawie cały czas ekranowy w części 1B reżyser stoi przy półce z książkami, odczytując ich fragmenty. W *Les signes parmi nous* (4B) przywołane zostają dwie sceny z *JLG/JLG*: w pierwszej z nich reżyser czyta, druga zaś prezentuje go patrzącego na wyświetlacz kamery rejestrującej ekran telewizora. Nawet kiedy Godard jest pokazany w trakcie pisania (choć w rzeczywistości jest to montowanie), to dźwięki maszyny, na której pracuje, sprawiają wrażenie, że traci on kontrolę nad pisaniem przez siebie tekstem, zupełnie tak, jakby jego skolonizowana przez sztukę pamięć automatycznie generowała obrazy, słowa i dźwięki. Z kolei w jednej ze scen z części 3B reżyser opowiada o swoim życiu, posiłkując się przy tym kartką spoczywającą na czymś, co przypomina pulpit do nut, na który następnie zostaje nałożony obraz kine-

matografu. Godard zdaje się tym komunikować, że jego życie nie należy już do niego, ale jest zawieszane gdzieś między opowieściami, które tylko on uznaje za swoje własne (*pomiędzy suwenirami*, jak głosi napis nałożony na zdjęcie reżysera w *Une vague nouvelle* określający jego miejsce w „muzeum rzeczywistości”). Dopełnienie tej konstatacji stanowi opinia na temat polityki autorskiej wyrażona przez Godarda w scenie, w której wciela się on w kustosa fikcyjnego muzeum Nowej Fali. *Najpierw prace, później twórcy* – mówi do odwiedzających komicznym głosem.

Pomimo że Godard na pozór rezygnuje w *Histoire(s)*... z własnej obecności, to nawet minimalne jego ujawnienie się rezonuje na całą strukturę dzieła i ma ogromne znaczenie. *Wszystko, czego chciałem, to mieć prawo do sfilmowania siebie w prawdziwym świecie...*¹⁸ – mógłby powiedzieć, przeformułując własne słowa. Pragnienie fizycznego bycia reżysera w stworzonym przez siebie filmie stanowi wyraz chęci pojednania się z otaczającym światem, wpisania siebie w kontekst. Materialność twórcy sprzymierza lub wręcz przeciwnie zderza go z uobecnianą w obrazie filmowym rzeczywistością, dramatyzując spotkanie świadomości ze światem. *Kobiety Maneta wydają się mówić: „Wiem, o czym myślisz”. Przed Manetem – nauczył mnie tego Malraux – wewnętrzna rzeczywistość była bardziej subtelna od kosmosu. Sławne blade uśmiechy da Vinciego i Vermeera najpierw mówią „ja, ja”. Świat następuje po nich. (...) [po Manecie] świat wewnętrzny otworzył się na kosmos. Z Manetem rozpoczyna się współczesne malarstwo: kinematograf* – mówi Godard w części 3A, nakładając na własną postać portrety wymienianych malarzy. Reżyser w swojej wypowiedzi umieszcza siebie po stronie Édouarda Maneta. Oznacza to, że jego filmowe autoportrety nie mają na celu zwrócenia uwagi na niego samego, ale na świat, na który go otwierają i który przez niego oraz dzięki niemu ujawnia się przed odbiorcą.

Autor zabiera głos

*Wielu odbiorców kina Godarda lub kina w ogóle może uznawać priorytet obrazu jako miejsca, gdzie rzeczy istnieją najpierw. Mówimy voice-off, używając tego wyrażenia w znaczeniu dosłownym; określenie głosu produkowanego z wnętrza obrazu jako voice-on może zaś być tylko metaforyczne. Głos nigdy nie jest „on”, tak jak obraz nigdy nie jest „off”. Dowodzi to jednak tego, że wiecznie obecny obraz nie jest zdolny do zaznaczenia obecności. W „Histoire(s)...” głos poprzez obraz, przez używanie obrazu, bawi się ideą prawdopodobieństwa obecności*¹⁹.

W *Histoire(s)*... wizerunek i słowo mówione autora rzadko kiedy podawane są w pełnej synchronii. Znacznie częściej pozostają one natomiast względem siebie kontrapunktowe. Strategia ta, pozwalająca na płynne przemieszczanie się autora między manifestacją a ukryciem, stanowi wyraz jego dystansu wobec filmowych reprezentacji. Jak słusznie zauważa Roland-François Lack, w „*Histoire(s)*...” *głos (...) bawi się ideą prawdopodobieństwa obecności*. Konstatacja ta wydaje się szczególnie trafna w kontekście fragmentów, w których reżyser zwraca się bezpośrednio do kamery, odgrywając rolę samoświadomego narratora lub komika. Przedstawienia umieszczone w ramie współtworzonej przez fikcję, autotematyzm oraz ironię stanowią dowód na to, że Godard jest daleki od utożsamienia się z własnymi „autoportretami”.

Bliski identyfikacji twórcy z jego przedstawieniem wydaje się jednak fragment części 2A zawierający wywiad autora z Serge'em Daneyem. Ta scena o dokumentalnym charakterze prezentuje fazę przygotowań do projektu (rozpoczętą w połowie lat 70.), w której Godard, oprócz negocjacji z producentami, wydawcami i właścicielami praw autorskich, prowadził ożywioną dyskusję z historykami, krytykami, teoretykami filmu, ale także ze studentami w czasie serii wykładów w Montrealu. Droga, jaką przeszedł projekt, od swoich początków do ostatecznej realizacji, jest zbyt skomplikowana, aby ją w tym miejscu przedstawiać. Ważne jest samo zwrócenie uwagi na to, że seria jest owocem dialogu, że *pomimo odosobnienia całego przedsięwzięcia Godard nie pracował zupełnie sam. Jak wspomina Hervé Duhamel [asystent pracujący przy projekcie], „Godard odnajdywał się poprzez rozmowę”, mawiał „Chodźmy się z kimś zobaczyć”*²⁰. *Histoire(s)*... można nawet rozpatrywać w kategorii specyficznego przykładu dzieła kolektywnego, w którego realizacji oprócz reżysera brali udział nie tylko kamerzystka (Caroline Champetier), asystent (Hervé Duhamel), zatrudnieni aktorzy (m.in. Maria Cesares, Sabine Azéma) oraz liczni konsultanci (np. Jacques Siclier, Julie Delpy, Alain Cuny), ale także wszystkie postacie w nim przywoływane. Tak rozumiane dzieło Godarda staje się polifonią wzajemnie przenikających się głosów, spośród których wybija się czasami autor pełniący w tym chórze rolę śpiewaka i dyrygenta jednocześnie. W takim ujęciu *Histoire(s)*... można uznać za realizację interakcyjno-synergicznego modelu autorstwa, który *zamiast sumy pojedynczych udziałów stawia w centrum splot relacji funkcjonalnych (sprzężeń zwrotnych) określających całokształt twórczych poczynań zespołu realizatorów zarówno w procesie kreacji filmowej, jak i w samym dziele jako jego rezultacie*²¹. Do „zespołu realizatorów” zalicza się w tym przypadku jednocześnie Caroline Champetier, Serge Daney, Alain Cuny jak i Charlie Chaplin czy André Malraux. Co ciekawe, biorąc pod uwagę fakt, że w *Histoire(s)*... nie ma napisów początkowych ani końcowych, żadna z wymienionych powyżej osób nie może zostać właściwie uznana za (współ)twórcę dzieła. W tym przypadku „napisy” z przestrzeni paratekstualnej wkraczają jednak do tekstu właściwego, przyjmując formę śladu, jaki pozostawił w nim po sobie dany „realizator”. *Najpierw prace, później twórcy* – jak głoszą przytoczone powyżej słowa Godarda.

W celu lepszego zrozumienia charakterystycznej dla *Histoire(s)*... dialogiczności należy przeanalizować scenę wywiadu z Daneyem, która jest bodajże jedynym przykładem bezpośredniego dialogu Godarda z drugą osobą w filmie. Całemu fragmentowi nadają efekt autentyczności użyte przez reżysera chwyt formalne rodem z Bazinowskiej teorii ontologii obrazu filmowego. Głębinowość, montaż wewnątrzkadrowy, statyczna kamera, wydłużony czas ujęcia (Lack w swojej analizie uznaje to za nawiązanie do *Obywatela Kane'a* /1941/). Zastosowana w tym przypadku forma oraz fakt, że jest to jedna z nielicznych scen dialogowych w *Histoire(s)*..., wyróżniają przytoczony fragment w strukturze całego filmu. Z tego powodu przyjmuję założenie, że reprezentuje on przyjęty przez autora w dziele model komunikacji. We fragmencie odwrócony bokiem do kamery reżyser siedzi w półmroku, sprawiając wrażenie wycofanego. Warto jednak zauważyć, że chociaż niedoświetlony i przesunięty na margines kadru, wciąż znajduje się on na pierwszym planie oraz aktywnie uczestniczy w rozmowie, odwracając uwagę hipotetycznego widza od rozmówcy. Jednocześnie nie ulega wątpliwości, że głównym bohaterem sceny pozostaje Daney. Można to interpretować w ten sposób, że Go-

dard, którego sylwetka pokrywa się we fragmencie z brzegiem kadru, staje się ramą obejmującą jego rozmówcę. Nieprzypadkowe pozostaje też widoczne w tle okno, które w innych filmach twórca np. *Uważaj z prawej* (1987) bywa symbolem kina służącego odkrywaniu rzeczywistości. Scenę wywiadu z Daneyem można więc rozpatrywać jako podwójnie zapośredniczone spojrzenie na kino, które reprezentowane jest tutaj także przez nakładane na postacie fragmenty filmowe. Interesującym dopełnieniem przytoczonej sceny, a także *Histoire(s)*... w ogóle, jest sygnalizowane powyżej nawiązanie do *Obywatela Kane'a*, który to film jest analizą relacji zachodzących między raz się uzupełniającymi, a innym razem wykluczającymi perspektywami. Ważnym elementem znaczeniowym przywołanej sceny jest również jej warstwa audialna. Słowa wypowiedziane przez rozmówców odbijają się echem, chwilami łącząc się do tego stopnia, że nie da się ich od siebie odróżnić. Dzięki tak zorganizowanej stronie dźwiękowej reżyser może starać się przekazać, że wszystko, co zostało w scenie wyrażone, nie jest własnością żadnego z interlokutorów, ale znajduje się w istniejącej dookoła nich przestrzeni komunikacji i wynika w dużej części z tego, co zostało już powiedziane w historii.

Kontekstem tej interpretacji pozostaje śmierć Serge'a Daneya w 1992 r. Jedyne bezpośredni dialog Godarda z drugim człowiekiem w *Histoire(s)*... okazuje się rozmową z kimś, kogo nie ma już wśród żywych. Echo można więc w tym przypadku uznać za audialny ślad po kimś nieobecnym, który jednocześnie się w nim ujawnia i który dzięki niemu może „zamieszkać” w innej osobie: *I dopiero teraz rozumiem pełniej, skąd brały się moje początkowe trudności. Teraz już wiem, którego głosu mogłem pragnąć, aby mnie poprzedził, poniósł, zaprosił do rozmowy i ugruntował się w moim własnym dyskursie. Teraz wiem, co było tak przerażające w przemawianiu w miejscu, gdzie kiedyś go słuchałem i gdzie nie jest on już obecny, aby mnie wysłuchać.*

Wypowiedź Michela Foucaulta z końca *Porządku dyskursu* skierowana do nieobecnego Jeana Hippolyte'a, którą w części 4B cytuje Godard, w połączeniu z przytoczoną sceną wywiadu może stanowić podsumowanie *Histoire(s)*... Reżyser zanurzony w świecie należących do przeszłości obrazów, słów i dźwięków, stąpający po śladach nieobecnych już autorytetów, stając się dla nich medium (pozwalając *ugruntować się im we własnym dyskursie*), doprowadza do ich symbolicznego wskrzeszenia. Sytuację tę obrazuje cytowany w części 4B ustęp z *The Cantos* Ezry Pounda, w którym martwi po spożyciu ofiary z krwi odzyskują głosy i są w stanie rozmawiać z żywymi. *Histoire(s)*... w swoim założeniu jest więc dialogiem z martwymi, zrównaniem tego, co przeszłe i teraźniejsze, jednostkowe, uniwersalne. *Kiedy wyrażamy siebie, mówimy więcej, niżbyśmy chcieli. Wyrażamy indywidualne, ale mówimy uniwersalne. W czasie mówienia, wrzucam siebie w nieznaną, obcą krainę i staję się za nią odpowiedzialny. Muszę stać się uniwersalny*²². *Histoire(s)*... to krok na drodze do spełnienia przysięgi miłości składanej przez Godarda. Miłości rozumianej jako trwanie w trybie umierania, jako łączenie się ze światem i innymi ludźmi przez sztukę. *Zauważyc z pokorą, z ostrożnością, poprzez moje własne ciało, uniwersalność, w którą nieuważnie siebie wrzuciłem – oto moje jedyne wyjście, mój jedyne rozkaz. Powiedziałem, że kocham. Oto jest obietnica*²³. Kluczem tej wypowiedzi są słowa *poprzez moje ciało*. Godardowski autor idealny, który wyłania się z *Histoire(s)*..., przypomina modelowego poetę z czasów oralnej kultury antycznej Grecji, który nie uznawał siebie za twórcę, lecz

za swoiste medium otwierające się na boską inspirację i tradycję, które wypełniając go, przemawiały za pośrednictwem jego ciała i głosu²⁴.

Przyjęty przez autora model teoretyczny decyduje o tym, że obok narracji oraz komentarza najczęściej występującą formą podawczą w *Histoire(s)*... są cytaty i parafrazy. Słowa wypowiedziane przez reżysera, aktorów oraz przywołane w filmie postacie historyczne są podawane z offu, rzadziej zsynchronizowane z ciałem ich nadawcy. Deklamowane w sposób wycofany, ale z wyraźną tonacją emocjonalną (zwykle powaga, rezygnacja, melancholia lub uniesienie), przytoczenia poddawane są szerokiemu wachlarzowi formalnych manipulacji, do których można zaliczyć pogłos, przyspieszenie, spowolnienie oraz zmianę poziomu głośności. Zakonserwowane przez środki techniczne wypowiedzi postaci historycznych (m.in. de Gaulle'a, Hitlera, Freuda, Renoira czy Sartre'a) są natomiast przekazywane w możliwie nienaruszonej formie zachowującej integralność oryginalnych wypowiedzi. Stanowią echo wypełniające przestrzeń całego filmu.

Czasami ktoś szepcze nocą w moim pokoju. Wylączę wtedy telewizję, ale szepty nie ustają. Czy to wiatr, czy moi przodkowie? – mówi Godard niezmiennie elegicznym głosem w części 1B. Pojawiające się na ekranie napisy odpowiadają, że to wiecznie powracający wiatr historii, w który wpisują się słowa. Puentą fragmentu jest natomiast napis *Przeminęło z wiatrem* nawiązujący do klasycznego melodramatu George'a Cukora z 1939 r. Ślady to wszystko, co pozostaje po przeszłości, wydaje się mówić autor. Pomimo swojej efemeryczności i szcążkowości historia wypełnia jednak całą rzeczywistość. Jest środowiskiem, w którym zanurzony jest człowiek. Jest tym, co go wypełnia, i tym, co się poprzez niego uobecnia. W części 4B *Histoire(s)*... pochłonięcie autora przez historię objawia się za sprawą nałożenia jego głosu na głos cytowanego przez niego Alfreda Hitchcocka, które łączy je w trudną do rozróżnienia całość. Odmiennym przykładem są sekwencje, w których autor pozwala innym mówić za siebie. Jedną z nich, pochodzącą z części 1A, przywołuje czterech reżyserów o imieniu Jean (Renoira, Vigo, Cocteau, Epsteina), z którymi Godard scala się w głosie André Marcona mówiącego w *Le discours aux animaux* Valère'a Novariny: *Jestem chodzącą pomyłką. Jestem Jean, ten, który wbrew sobie zawsze odgrywa rolę Żyjącego*.

Inną strategią używaną do rozproszenia instancji autorskiej w dziele są w *Histoire(s)*... pojawiające się na ekranie napisy, które wydają się najbardziej bezosobową formą głosu twórcy. Pozbawione wyrazu oraz pisane przez maszynę, w przeciwieństwie do tych z *JLG/JLG*, które były odręczne, przestają odnosić widza swoim podmiotowym charakterem do „ja” empirycznego (wyjątek stanowi tu np. część 2A, której tytuł jest na jej początku zapisywany własnoręcznie przez autora). Przyjmują one najczęściej formę równoważników zdań lub pojedynczych słów zapisanych minimalistycznymi czcionkami o różnych rozmiarach i kolorach (najczęściej biel, czerń, szarość lub barwy podstawowe). Duża część napisów ma tylko kontur, co sprawia, że nie dominują one nad materiałem wizualnym, na który są nakładane. Bywa nawet, że słowa pojawiające się na ekranie zlewają się z obrazem do tego stopnia, że trudno je odczytać. Kiedy indziej swoim kolorem i rozmiarem odwracają uwagę widza, podkreślając lub całkowicie zmieniając znaczenie prezentowanych materiałów. Przykładem tego jest sekwencja z części 2A, dla której tło stanowi wytwarzająca nastrój grozy muzyka oraz wypowiedź Godarda z wywiadu z Daneyem na temat historiofotii. Czerwień pojawiającego się

napisu *Beauté Fatale*, odnoszącego się do kina jako uwodzącego widza spektaklu, staje się symbolem grzeszności tego medium, które według reżysera, epatując przemocą i seksualnością, zatraciło swoją pierwotną wartość. W części 1B pojawia się natomiast czerwony napis *I confess*, przez który Godard zdaje się przyznawać do ulegnięcia urokom tej „fatalnej piękności”. Przykłady te ilustrują, że chociaż główną funkcją napisów w *Histoire(s)...* jest dzielenie strumienia obrazów i dźwięków na wątki tematyczne oraz przywoływanie intertekstów, to mogą one również służyć do pewnego stopnia twórczej ekspresji, nadawania emocjonalnego tonu prezentowanym materiałom lub wręcz ich subiektywizacji.

Z drugiej strony autor zwraca uwagę na własną obecność, modyfikując oraz przywłaszczając sobie głosy, które *ugruntowały się w jego dyskursie*. Czyni to nie tylko przez ingerencję w ich formę, ale również w treść. Przykładu takiej sytuacji dostarcza Lack, zauważając, że Godard, cytując słowa Roberta Bressona, przekształca ich składnię i sposób adresowania, zamieniając je na imperatywy (*Don't go showing all sides of things, keep a margin of the undefined* zamiast *Not to show all sides of things. Margin of the undefined*). Jak się więc okazuje, reżyser nie zawsze „jest mówiony” przez swoich antenatów, ale często mówi także własnym głosem. Co więcej, słynie on z synchronizowania wypowiedzianych przez siebie słów z ciałem aktorów. Przykłady strategii brzuchomówstwa można odnaleźć już w pierwszych dziełach reżysera (*Do utraty tchu*, 1960; *Życie własnym życiem*, 1962, *Żołnierzyk*, 1963). W *Histoire(s)...* strategia ta jest stosowana przez autora na przykład pod koniec części 3B. Godard, zapytany o to, czy znał Beckera, Rossellinię, Melville'a, Franju, Demy'ego i Truffaut, odpowiada: *Tak, byli moimi przyjaciółmi*. Jego głos jest zsynchronizowany z ruchem ust pojawiającego się na ekranie Jeana Pierra Melville'a, który na chwilę staje się surogatem reżysera.

Podsumowanie

Analiza funkcjonalizacji i formy tekstu mówionego w *Histoire(s)...* doprowadza do ponownego odnotowania dwóch pozornie przeciwstawnych tendencji ukierunkowanych na unicestwienie lub objawienie się autora w tekście. Z jednej strony projekt Godarda jest próbą jego zatracenia się w arbitralności języka oraz w polifonii głosów pochodzących z przeszłości. Z drugiej, w obcych słowach reżyser potrafi również odnaleźć siebie. Balansujący między milczeniem i krzykiem, opętaniem i brzuchomówstwem autor nigdy nie dosięga żadnej z tych skrajności, a każdy jego koniec staje się równocześnie początkiem.

Obraz to związek. To albo dwie odległe wobec siebie rzeczy, które ze sobą łączymy, albo dwie bliskie sobie rzeczy, które od siebie separujemy. „Cienkie jak włos i rozległe jak świt”. Włos nie jest obrazem; Świt nie jest obrazem; to ich związek tworzy dopiero obraz – mówi Godard w czasie dyskusji nad filmem *Dzieci bawią się w Rosję* z 1993 r., cytując wiersz *L'explication des metaphores* Raymonda Queneau. Według niego potencjał drzemiący w pojedynczych „rzeczach” może być urzeczywistniony tylko przez konfrontację ze sobą ich wewnętrznych napięć. Dopiero w relacji do siebie idee zyskują poetycką siłę wyrazu charakteryzującą według Godarda obraz prawdziwy.

Takimi ideami są bez wątpienia ciało oraz głos autora, między którymi łączy się w *Histoire(s)...* dialog. Podobnie jak Jean-François Lyotard Godard –

jak się wydaje – nie wierzy w rozwiązanie, jakim jest konsensus. Zamiast synchronizacji głosu i ciała, iluzję kompletnego podmiotu, która doprowadziłaby do zniszczenia partykularnych właściwości tych dwóch elementów, Godard wybiera ich nieustające poróżnienie. To właśnie z tego poróżnienia wylania się nieuchwytna instancja autorska *Histoire(s)*..., która nieustannie przemieszcza się w bezkresnej przestrzeni historii.

KEVIN KOŁĘCZEK

- ¹ E. M. Cioran, *Ćwiartowanie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 82.
- ² Tłumaczenie własne.
- ³ M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śniezko, Semper, Warszawa 1996, s. 83.
- ⁴ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 61.
- ⁵ M. Witt, *Jean-Luc Godard...* dz. cyt., s. 15. Cytaty, których źródła nie są umieszczone w przypisach, pochodzą z filmów Jeana-Luca Godarda.
- ⁶ K. Silverman, *The Author as Receiver*, „October” 2001, t. 21, s. 21.
- ⁷ Tamże, s. 24.
- ⁸ M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012.
- ⁹ Tamże, s. 289.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ M. Witt, *Jean-Luc Godard...* dz. cyt., s. 26.
- ¹² Tamże, s. 25.
- ¹³ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 114.
- ¹⁴ Tamże, s. 116.
- ¹⁵ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, w: *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 44.
- ¹⁶ Konceptje „pisanania sobą” i „pisanania siebie” przedstawił Ryszard Nycz w cytowanej powyżej pracy *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*.
- ¹⁷ P. Lejeune, *Wariacje na temat...* dz. cyt., s. XI.
- ¹⁸ Chodzi o słowa cytowane w części 3B *Histoire(s)*...: *Wszystko, czego chcieliśmy, to mieć prawo filmowania chłopców i dziewczyn w prawdziwym świecie, którzy w czasie oglądania filmu będą zaskoczeni byciem sobą i częścią świata*.
- ¹⁹ R.-F. Lack, Sa Voix, w: *For ever Godard*, red. M. Temple, J. S. Williams, M. Witt, Black Dog publishing, London 2007, s. 312.
- ²⁰ R. Brody, *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*, Holt Paperbacks, New York 2008, s. 515 (wersja elektroniczna książki).
- ²¹ M. Hendrykowski, *Spór o autorstwo dzieła filmowego*, w: *Autor w filmie...* dz. cyt., s. 47.
- ²² K. Silverman, *The Author...* dz. cyt., s. 24.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Idea zaczerpnięta z: E. A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.