

Lewy Brzeg Nowej Fali czy Grupa z Lewego Brzegu?

PAULINA KWIATKOWSKA

Z perspektywy historii filmu nieuchronnie na plan pierwszy – przynajmniej na poziomie bardziej jawnych deklaracji i praktyk badawczych – wybija się zainteresowanie samym kinem: zmiennością jego form i języków, różnorodnością strategii twórczych, produkcyjnych i dystrybucyjnych, ewolucją gatunków i nieredukowalnym, jak się zdaje, napięciem między kinem głównego nurtu a szeroko rozumianymi zjawiskami awangardowymi. Perspektywa taka pozwala rzecz jasna uwzględnić gęste i często niezwykle zróżnicowane odniesienia pozafilmowe, skutecznie i w pełni zasadnie osadza analizowane zjawiska historycznofilmowe w kontekstach filozoficznych, społecznych, kulturowych, ideologicznych, ekonomicznych, estetycznych czy medialnych, podkreślając oczywisty już fakt, że kino nie rozwija(ło) się w kulturowej próżni. A jednak przy całym bogactwie współczesnej refleksji z obszaru historii kina można odnieść wrażenie, że sam problem historyczności owej refleksji jest w niej słabiej obecny. Koncentracja na filmie (traktowanym jako dzieło czy instytucja) sprawia, że faktycznym celem tej refleksji są zwykle pionierskie, uzupełniające bądź polemiczne względem wcześniejszych ustalenia dotyczące statusu badanego przedmiotu, nie zaś namysł nad metodami badawczymi. Historyk filmu pozostaje przecież historykiem (nie tylko filmoznawcą) i jako taki – nawet jeśli nie zawsze zdaje z tego sprawę w swoich tekstach – ma świadomość własnego uwikłania w metodologię badań historycznych. Jednym z ważniejszych pytań, jakie może sobie postawić, jest to dotyczące konsekwencji przyjętej strategii badawczej, jej wpływu na stosunek – emocjonalny i poznawczy – do przedmiotu badań: problematyzowanego zjawiska lub nurtu w historii kina, interpretowanej twórczości wybranego reżysera czy analizowanego filmu.

Nie twierdzą, że strategie te są zawsze przejrzyste, jednoznaczne, że łatwo można je – czy tym bardziej trzeba – nazwać i odsłonić. Pytanie o metodologię badań historycznych jest przecież nieuchronnie pytaniem tyleż systemowym (jakie narzędzia teoretyczne wybieram i dlaczego?), ile jednostkowym (w jaki sposób przekształcam i dostosowuję wybrane narzędzia do własnych potrzeb?). Uprawianie historii kina może się zatem opierać na wielu różnych makro- i mikrostrategiach, dwie z nich, biegunowo przeciwne, narzucają się jednak ze szczególną wyrazistością, bowiem w efekcie dają kompletnie odmienne wizje dziejów kinematografii. Nie należy wykluczać, że wiążą się z nimi także dwie zupełnie różne dyspozycje poznawcze, a nawet że są one źródłem różnych typów przyjemności, jakich może doświadczać historyk kina.

Przed wszystkim niezwykle często w badaniach historycznofilmowych dokonuje się uogólnień, za punkt wyjścia obierając podobieństwa. Ta strategia

wynika, jak się zdaje, z potrzeby widzenia w historii kina zjawisk o szerszym, bardziej generalnym zasięgu (a może też przez to większej wadze), które siłą rzeczy obejmą większą grupę filmów. Podobieństwa między nimi – tematyczne, stylistyczne, ideowe czy kontekstowe – służą tu jako elementy stabilizujące jeśli nie całościowo, to przynajmniej lokalnie spójną narrację historyczną. Dystans czasowy stanowi dostateczne usprawiedliwienie ujęć sumarycznych, a także potrzeby konstruowania dużych formacji – z perspektywy czasu możemy do wybranego zjawiska włączyć już nie tylko poprzedzające je zwiastuny, ale też następujące po nim nawiązania, inspiracje i świadectwa „długiego trwania”. To historia inkluzywna, dążąca do maksymalnego rozszerzenia granic stylów, gatunków czy nurtów, tak by jak najmniej sytuowało się na zewnątrz. Zarazem jest to historia taksonomiczna, opierająca się na założeniu, że każdy film, każdy twórca, każde zjawisko kinematograficzne do czegoś „należy”, daje się pomyśleć w obrębie szerszych procesów. I wreszcie jest to historia ciągła – nawet najbardziej odrębne i swoiste nurty łagodnie, bo zawsze w sposób uzasadniony i zrozumiały, wpływają w szeroki, gościnny strumień dziejów kina, choćby swymi źródłami sięgały rzeczywistości pozafilmovej.

Czasami jednak spojrzenie w przeszłość oznacza konfrontację z przerażającą różnorodnością. Na gruncie historii kina ze zdumieniem odkrywamy wtedy, że niemal w jednym momencie, w tych samych latach i w nie tak przecież odległych krajach rodziły się zjawiska całkowicie do siebie nieprzystające, powstawały filmy zaskakująco odmienne pod każdym niemal względem – weźmy choćby lata 20. z całą różnorodnością strategii awangardowych z jednej strony i dojrzałą już formułą narracyjnego kina gatunkowego z drugiej. Jedyną odpowiedzią na zalew narzucających się różnic jest konsekwentna specyfikacja, afirmacja braku oczywistych podobieństw. Można odnieść wrażenie, że historia kina składa się wówczas z nieskończonej liczby zjawisk – „podnurtów” czy „subtendencji”, indywidualnych poszukiwań i zgubionych po drodze ścieżek – niemal przestając być w ścisłym sensie tego słowa „historią”, zmieniając się w ahistoryczną, bo irracjonalną sieć zdarzeń. Zmienia się też spojrzenie na pojęcia i kategoryzacje od dawna ustalone, zdawałoby się, bezdyskusyjne – okazuje się choćby, że w istocie tylko nieliczne, na przykład tylko pierwsze filmy spełniały wymogi danego nurtu¹. W innych, już jakoby w pełni reprezentatywnych dla dojrzałego etapu rozwoju zjawiska, natykamy się w zasadzie na same odstępstwa od reguł określonych przez pionierskie realizacje. Mamy tutaj zatem do czynienia z historią ekskluzywną – nakierowaną na tropienie i wyjaskrawianie różnic, na podważanie uogólnień i ustabilizowanych reguł za pomocą pomnażanych wyjątków. Byłaby to też historia anarchozna, bowiem traktuje ona swój przedmiot badań (niezależnie, czy będzie nim pojedynczy film, twórczość reżysera czy pewne zjawisko) jako niezależny, zasługujący w punkcie wyjścia na dostrzeżenie właściwej mu specyfiki, a dopiero potem na ewentualne odniesienie do innych, równie przecież samodzielnych zjawisk. W konsekwencji staje się ona historią nieciągłą, co można uznać za w pełni konstytutywny paradoks tej strategii, która stara się odrzucać totalizacje i godzi się na niewygody, ale przecież również przyjemności badania punktowego, zatimizowanego.

Doskonałym przykładem zderzania się tych dwóch skrajnych strategii – pokazującym jednocześnie, że w praktyce filmoznawczej raczej nie występują one

w stanie czystym, ale wyznaczają wyraźną dynamikę badań historycznofilmowych – jest dyskusja wokół tzw. Grupy z Lewego Brzegu². Robert Farmer, teoretyk filmu i autor artykułu poświęconego tej grupie, świadczącego o jego skłonnościach do uprawiania raczej ekskluzywnej historii filmu, podkreśla, że jest to jedna z najbardziej niesprawiedliwie ignorowanych grup w historii kina europejskiego, która do tej pory nie doczekała się pełnej monografii. Przyczyn tej niesprawiedliwości Farmer upatruje w fakcie, że twórcy zaliczani przez niego do Grupy z Lewego Brzegu byli politycznie, artystycznie oraz intelektualnie wymagający, że uważano ich – niesłusznie, jak zaznacza badacz – za zorientowanych raczej literacko niż kinofilsko i wreszcie że ich działalność zbiegła się w czasie (i miejscu) z najbardziej znanym nurtem w kinie drugiej połowy XX w., czyli z francuską Nową Falą, a w efekcie zostali przez nią zdominowani i wchłonięci³.

Od początku, czyli w tym przypadku od końca lat 50., był to zresztą fenomen o niejasnym charakterze, chwiejnym statusie, a nawet nieustabilizowanym składzie osobowym; kiedy czytamy komentarze na ten temat, widzimy wyraźnie, jak silnie sposób ujmowania zjawiska zależy od znacznie ogólniejszego stosunku do historii kina w ogóle. Jeśli już Grupa z Lewego Brzegu staje się tematem rozważań historyków filmu⁴, to zwykle zgodnie z jedną z dwóch strategii. Albo traktują ją oni jako „podnurt” Nowej Fali (możemy wtedy mówić o Lewym Brzegu Nowej Fali) umożliwiający poszerzenie obszaru, na którym śledzimy zjawiska nowofalowe – jest to zatem określenie inkluzywne; albo też Lewy Brzeg okazuje się fenomenem całkowicie od Nowej Fali niezależnym (stąd Grupa z Lewego Brzegu, w odróżnieniu od Prawego Brzegu raczej metaforycznie zamieszkiwanego przez „janczarów” /*jeunes Turcs*/ z „Cahiers du cinéma”) – oba zjawiska łączyłby w tym ujęciu co najwyżej czas i miejsce najintensywniejszej działalności twórczej (choć reżyserzy z Lewego Brzegu debiutowali zasadniczo wcześniej) oraz intensywne, choć też zmienne, często konfliktowe czy polemiczne kontakty towarzyskie między twórcami z obu środowisk. Jest to zatem perspektywa ekskluzywna, pozwalająca szukać nowych kategorii mogących uchwycić specyfikę grupy i służących do badania filmów, które tym samym wyłączylibyśmy z obiegu nowofalowego lub przynajmniej usytuowali na obszarze granicznym, na „ziemi niczyjej” filmu francuskiego przełomu lat 50. i 60.

Warto przyjrzeć się bliżej obu stanowiskom, a także uwzględnić liczne pośrednie, ponieważ jednocześnie mówią one wiele o kinie francuskim omawianego okresu, o twórczości konkretnych reżyserów, ale także o logice procesów historycznofilmowych oraz o temperaturze i strukturze sporów toczących się wokół ścisłego przecież kanonu historii filmu. Tym, co łączyłoby bowiem wszystkie przywołane tutaj stanowiska, jest wyrażane przez badaczy wprost lub niejawnie przekonanie, że bez zrozumienia zjawisk zachodzących w kinie francuskim drugiej połowy lat 50. i pierwszej połowy lat 60. trudno jest nie tylko uświadomić sobie napięcie między kinem klasycznym i modernistycznym, popularnym i awangardowym, rozrywkowym i politycznym, ale także uzyskać szeroki wgląd w stan kultury masowej i obyczajowość pokoleń powojennych.

Nie jest łatwo wskazać moment, kiedy zauważono – choć niekoniecznie od razu nazwano – odrębność Grupy z Lewego Brzegu. W książce pod znamienym tytułem *Nouvelle Vague?* (1961) Jacques Siclier stwierdził, że od roku 1959, wraz z impulsem danym przez Truffaut'a i jego przyjaciół z „Cahiers du cinéma”, poja-

wiło się we Francji wiele debiutanckich filmów i sporo nowych nazwisk młodych reżyserów. Nie jest to jednak, jego zdaniem, *powód, by włączać* [ich wszystkich] *automatycznie w szeregi Nowej Fali* ⁵. Należałoby, powiada Siclier, cały ten obraz nieco usystematyzować, posiłkując się raczej gestami wykluczającymi niż włączającymi. Wprawdzie w książce nie pojawia się formuła „Lewego Brzegu”, ale autor dostrzegł na przykład odrębny od Nowej Fali status filmów Alaina Resnais i Georges’a Franju, którzy powinni być traktowani raczej jako autonomiczne osobowości twórcze, porównywalne (choć absolutnie nie utożsamiane!) z Jeanem Vigo, Jeanem Renoirem czy Jeanem Grémillonem. Siclier zauważył też, iż często podejmowana próba włączenia filmu Resnais’go *Hiroszima, moja miłość* (1959) do Nowej Fali stanowi raczej wyraz potrzeb samej Nowej Fali, a interesy filmu mogą, jak się okazuje, znacznie odbiegać od interesów kina. W roku 1961 również inny krytyk i teoretyk filmu, Raymond Bellour, twierdził, że *byłoby iluzją wierzyć, iż wszyscy reżyserzy około trzydziestki mają te same poglądy na temat religii czy wojny w Algierii* ⁶. I znów, nie pada wprawdzie jeszcze nazwa grupy, ale mowa jest o pewnej tendencji, którą Bellour określa jako *świadectwo humanizmu*, jednocześnie wskazując na twórczość Resnais’go, Varda, Armanda Gattiego, Colpiego i Markera, którzy mieliby być wyrazicielami tej tendencji.

Niepewne jest również pochodzenie samej nazwy „Grupa z Lewego Brzegu”. James Monaco w książce poświęconej twórczości Resnais’go posługuje się tym określeniem, a do grupy – oprócz reżysera *Zeszłego roku w Marienbadzie* – zalicza także Vardę, Markera i Demy’ego. Jednocześnie sugeruje, że nazwę „Lewy Brzeg Nowej Fali” zaproponował Godard, który tym samym podkreślił odmienność owych reżyserów, ale jednocześnie wyraźnie zamknął ich w szerszych ramach Nowej Fali ⁷. Robert Farmer w swoim artykule powołuje się jednak także na inne źródło – amerykańskiego krytyka filmu i wieloletniego dyrektora Festiwalu Filmowego w Nowym Jorku, Richarda Rouda, który na początku lat 60. proponował w swoich tekstach usystematyzowanie nazbyt, jego zdaniem, szeroko zakreślanego zjawiska Nowej Fali. Zasugerował wyraźny podział na najbardziej wpływową grupę twórców skupioną wokół „Cahiers du cinéma” (m.in. Claude Chabrol, Truffaut, Godard) oraz wyraźnie bardziej awangardową Grupę z Lewego Brzegu (Resnais, Varda, Marker). Tych ostatnich miałyby łączyć właśnie ów Lewy Brzeg Sekwany, rozumiany tu zarówno jako wspólne im miejsce zamieszkania i spotkań, ale także, jak zaznaczał Roud, *stan umysłu* ⁸. Na wspólną członkom Grupy z Lewego Brzegu wrażliwość miał się składać styl życia właściwy bohemie, zainteresowanie literaturą i sztukami plastycznymi, a w konsekwencji dopiero kinem eksperymentalnym (w odróżnieniu od inicjacyjnej kinofilii nowofalowców) oraz świadomość ideologiczna. Co szczególnie ciekawe, Roud uznawał tę grupę za wyraźnie mniej konformistyczną od „janczarów”, a jej twórcom przypisywał raczej sympatyzowanie z polityczną lewicą.

Wątek ideologiczno-polityczny będzie zresztą powracał przy okazji niemal wszystkich sporów o Grupę z Lewego Brzegu. W 1984 r. René Prédal zasugerował na przykład – odwołując się zresztą do wspomnianej tu już książki Sicliera *Nouvelle Vague?* – że Grupa z Lewego Brzegu to właściwie konstrukt czysto ideologiczny, wymysł redakcji czasopisma „Positif”, radykalnego konkurenta „Cahiers du cinéma”, o wyraźnie lewicowej linii programowej. Na jego łamach twórców nowofalowych, „janczarów”, przedstawiano jako *burżuazyjnych dyletantów* ⁹, dla

których należało znaleźć odpowiednią przeciwwagę, choćby ze względu na bezdyskusyjną na przełomie lat 50. i 60. wpływowość i popularność Nowej Fali wśród młodych Francuzów. Za rytuał swoistego „przeciągania liny” należy uznać przede wszystkim zabieg wokół Alaina Resnais. Autorzy z kręgu „Cahiers du cinéma” uważali go wręcz za jednego z inicjatorów Nowej Fali, tymczasem dla środowiska „Positif” *Hiroszima, moja miłość* była przede wszystkim (choć nie bez pewnych głosów sprzeciwu wewnątrz samej redakcji¹⁰) filmem politycznym i potencjalnie lewicowym, przeciwstawianym bardziej konserwatywnym *400 batom* Truffauta. Niezależnie od – niewątpliwie istotnych – wątków politycznych w dyskusji o francuskim kinie lat 50. i 60. sam Prédal uznaje Nową Falę za zjawisko zasadniczo spójne, choć oczywiście wewnętrznie zróżnicowane. Zbliżone, choć bardziej radykalne stanowisko zajął w sporze o Grupę z Lewego Brzegu Jerzy Płażewski, który w *Historii filmu francuskiego* podważał zasadność wprowadzania dodatkowych – wątpliwych i niestabilnych – specyfikacji. Polski historyk filmu zauważa, że krytycy francuscy wypisali wiele długopisów, by autorom „nowej fali” nie dającym się zaliczyć do bazinowców z ekipy „Cahiers du Cinéma” przypisać jakiś wspólny mianownik¹¹. Były to jednak, jego zdaniem, z różnych względów starania skazane na porażkę. Ostatecznie Płażewski stwierdza stanowczo: *Odrzucam więc, jako mylące, określenie „Lewy Brzeg”, gdyż z dostatecznie już nieostrego określenia „nowa fala” chce ono wyodrębnić składniki jeszcze mniej ostre i wzajemnie wręcz przeciwstawne*¹². Trudno o wyraźniejszy przykład inkluzywnej metody badawczej, której stawką jest w tym przypadku przede wszystkim dowiedzenie, że z perspektywy historii filmu najbardziej nawet gwałtowne, choć nieuchronnie ulotne spory ideologiczne pozostają całkowicie zewnętrzne wobec procesów i kryteriów wartościujących właściwych samemu kinu.

Kryterium polityczno-ideowe jako narzędzie oddzielenia twórców z Lewego Brzegu zastosowała po raz kolejny Geneviève Sellier w książce *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier* z 2005 r. – tym razem mamy jednak do czynienia z jawnie artykułowanym przedsięwzięciem teoretycznym i zarazem historycznym. Z przyjętego przez autorkę feministycznego punktu widzenia członkowie Grupy z Lewego Brzegu, a właściwie „wolni strzelcy”, czyli przede wszystkim Resnais i Varda, jako jedyni ratują honor francuskiego kina tamtego okresu. Filmy nowofalowe są bowiem zasadniczo maskulinistyczne i mizoginiczne, i to zarówno ze względu na sposób ukazywania bohaterów kobiecych oraz relacji seksualnych, jak i na fakt, że samo środowisko Nowej Fali składało się niemal wyłącznie z mężczyzn (reżyserów, scenarzystów, operatorów). Marguerite Duras, z którą blisko współpracował Resnais, i Agnès Varda stają się w ramach takiej wykładni mocnymi dowodami na odmiennosć Lewego Brzegu, będącego feministyczną alternatywą dla zalewającej ówczesne kino (nie tak znowu nowej, bo kolejnej) „fali” męskiego kina. Strategia przyjęta przez Sellier jest o tyle ciekawa, że zakłada specyfikację nawet precyzyjniejszą niż tylko zaakceptowanie Grupy z Lewego Brzegu jako pewnej całości. Dla badaczki odrębny status takich twórców, jak Resnais, Franju, Marker, Varda czy Demy nie budzi właściwie żadnych wątpliwości, podobnie jak ich umieszczenie wyraźnie po lewej stronie mapy politycznej w stosunku do grupy „janczarów”. A jednak by wyraźniej zaakcentować odmiennosć choćby filmów *Hiroszima, moja miłość* czy *Cléo od 5 do 7* od dominujących w kinie francuskim lat 50. i 60. sposobów przedstawiania kobiet, konieczne okazuje się również przyjęcie

perspektywy autorskiej i skupienie się właśnie na dorobku Resnais'go i Vardy. Sellier analizuje wybrane filmy, dowodząc, że można je uznać za kontrprzykłady wobec polityki płci właściwej dla Nowej Fali. Autorka pokazuje też, w jaki sposób środowisko „Cahiers du cinéma” próbowało nie tylko zaanektować filmy Lewego Brzegu do swojego kształtującego się wtedy kanonu, ale również zreinterpretować je zgodnie z właściwą mu linią programową. Cytowany w książce Godard proponował na przykład w 1959 r., by odrzucić interpretację filmu *Hiroszima, moja miłość* z perspektywy głównej bohaterki i skupić się na męskim bohaterze, który – jego zdaniem – jest właściwym centrum struktur filmowych i obiektem zainteresowania samego reżysera¹³. Sellier na koniec podkreśla, że chociażby wskazane przez nią kontrprzykłady dowodzą, iż w interesującym nas okresie i środowisku twórczym możliwe było jednak połączenie inwencji formalnej z głębokim zainteresowaniem kwestiami społecznymi i politycznymi, ze szczególnym uwzględnieniem problemów płci i seksualności¹⁴.

Tych kilka przywołanych przykładów wyraźnie pokazuje, że napięcia między bardziej inkluzywną a ekskluzywną strategią w historii kina mogą mieć różne uwarunkowania i prowadzić ostatecznie do odmiennych wniosków. Warto podkreślić, że już same uwarunkowania ideologiczne mogą się okazać ważne nie tylko dla zrozumienia konkretnych zjawisk wewnątrzkinematograficznych, ale także dla stanowisk historyków kina. Równie dużo bowiem możemy się dowiedzieć o kinie francuskim okresu Nowej Fali, śledząc spory polityczne czy dyskusje krytyczne w obrębie tego środowiska, jak analizując narzędzia teoretyczne stosowane przez historyków kina – narzędzia, które niekiedy w sposób jawny, a niekiedy celowo skrywane nie są przecież ideologicznie neutralne.

Stanowisko w jakimś sensie pośrednie względem radykalnej inkluzji i ekskluzji przedstawił Konrad Eberhardt w książce *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*. Jest to propozycja ciekawa choćby z tego względu, że polski krytyk i teoretyk filmu pisał ją z perspektywy stosunkowo niewielkiego dystansu czasowego – książka ukazała się bowiem w 1967 r. Taki właśnie dystans (rzecz jasna – również geopolityczny) sprawił, że Eberhardt postrzegał problem Nowej Fali w kategoriach historycznych, ale jednocześnie był bezpośrednim świadkiem opisywanych przez siebie procesów. Dzięki temu przyjęta przezeń strategia może się jawić jako dwutorowa, choć absolutnie nie niespójna czy wewnętrznie sprzeczna. Z jednej strony Eberhardt patrzył na sytuację francuskiego kina końca lat 50. i początku lat 60. całościowo i próbował zaproponować kategorie, które umożliwiłyby spójny opis tego niezwykle, jak sam pokazywał, zróżnicowanego zjawiska. Jednocześnie z drugiej strony wyraźnie interesowały go wszelkie wyłomy, pęknięcia i świadectwa niespójności. Eberhardt wcale nie ukrywał, jacy twórcy, jakie filmy, a nawet jakie tendencje we współczesnym kinie francuskim uważa za bardziej interesujące czy wartościowe, a w związku z tym nie wahał się przed wprowadzaniem do swego inkluzywnego opisu zaskakujących – choć zawsze dobrze umotywowanych – cięć. Zasadniczo jednak Eberhardt stał na stanowisku – nie tak wcale oczywistym z perspektywy współczesnej historii kina – że środowisko „Cahiers du cinéma” skupiało intelektualistów o orientacji prawicowej i od samego początku stało się organem przedziwnej sekty wyznawców kina, pojmowanego jako czysta przygoda estetyczna, dostarczająca przyjemności bezinteresownej, na tej samej zasadzie jak muzyka¹⁵. Właśnie to środowisko stanowiło samo centrum Nowej Fali, ale nie było to wcale

centrum monolityczne i trwałe. Przeciwnie, Eberhardt z niezwykłą subtelnością pokazywał dynamikę zmian w ścisłym kręgu Nowej Fali, a przede wszystkim wiele uwagi poświęcał zjawiskom zachodzącym w bliższym i dalszym sąsiedztwie tego centrum. Nie posługiwał się przy tym określeniem „Lewy Brzeg”, lecz niejednokrotnie akcentował ideologiczną, ale też czysto artystyczną odmienną wyborów dokonywanych choćby przez Resnais’go, Vardę czy Franju. Dowodził również, że nawet reżyserzy najmocniej identyfikowani z „Cahiers du cinéma”, choćby Godard, dopuszczali się rozmaitych twórczych zdrad względem podstawowych założeń Nowej Fali, na przykład realizując filmy zaangażowane społecznie czy politycznie. Eberhardt pokazywał zatem, że być może najbardziej skutecznym narzędziem uprawiania inkluzywnej historii kina jest paradoksalnie wyczerlenie na wszelkie ekskluzje i nieciągłości. W tej perspektywie historia kina francuskiego przełomu lat 50. i 60. jawi się jako dynamiczny obszar zaludniony przez twórców o bardzo różnych biografiami i wrażliwościach, którzy proponowali właściwe sobie autorskie strategie twórcze i skupiali się jednak – czy może lepiej: krążyli wokół niestabilnego centrum wyznaczonego przez redakcję „Cahiers du cinéma”.

Analizując strategie teoretycznej negocjacji między dążeniem do ustanowienia ciągłości a afirmacją nieciągłości w badaniach nad filmem, nie można pominąć kategorii „marginesu”. Marginalizowanie oznacza z pozoru osłabienie pozycji i separowanie pewnych zjawisk; zarazem jednak ten sam gest dowodzi, że marginalizowane zjawiska stanowią pewien problem, że potencjalnie zagrażają stabilności tego, co jest uznawane za centralne czy dominujące względem nich. Powracają tu podstawowe pytania: czy margines przynależy do wnętrza czy zewnątrz? Czy umieszczenie czegoś na marginesie jest gestem integrującym (bez tego, co na marginesie, nie da się pomyśleć całości) czy separującym (to, co na marginesie, nie pasuje do całości)? W kontekście historii kina, a zwłaszcza problematycznej relacji między Nową Falą a Lewym Brzegiem, kwestię marginesu szczególnie ciekawie postawił amerykański filmoznawca Alan Williams w książce poświęconej historii filmu francuskiego. Omówiwszy szeroko zjawiska nowofalowe (z uwzględnieniem ewolucji, jaką przeszli konkretni twórcy), autor rozpoczyna kolejny rozdział pod znamienym tytułem *Filmmaking at the Margins* od stwierdzenia, że *choć entuzjazm wyzwolony przez Nową Falę był powszechny, to jednak daleki od uniwersalności*¹⁶. Williams sugeruje zatem, że owe marginesy, o których będzie dalej mowa, mogą zarazem podważyć uniwersalność Nowej Fali jako zjawiska historycznofilmowego i wzmocnić jego powszechność. Mówiąc inaczej, badacz pokazuje, że większość reżyserów (oczywiście z wyłączeniem twórców kina klasycznego) w omawianym okresie w jakiś sposób odnosiła się do zjawiska Nowej Fali (inkluzyja), jednak same strategie były już bardzo różne, często opierały się na celowej polemice czy autorskich kontrproponcjach (ekskluzyja). Głównym zjawiskiem rozpoznawanym przez Williamsa jako marginalne – a właściwie: marginesowe – była Grupa z Lewego Brzegu, do której zalicza szerokie grono twórców (filmowców, pisarzy), m.in. Resnais’go, Markera, Colpiego, Vardę, Demy’ego, Franju, Cayrola, Robbe-Grilleta, Duras. Autor zastanawia się również, czy można tę grupę rozpatrywać w kategoriach odrębnej szkoły bądź ruchu artystycznego – musielibyśmy wtedy po pierwsze uwzględnić pozafilmowe, przede wszystkim polityczne i artystyczne wpływy oraz konteksty, a po drugie zgodzić się, że ostatecznie szkoła ta stworzyła ograniczoną liczbę dzieł. Ostatecznie więc Williams będzie rozpatrywał

dokonania twórców z Lewego Brzegu konsekwentnie w odniesieniu do Nowej Fali, nie zrywając z nią więzi, ale i nie wzmacniając wrażenia uniwersalności. Przechodząc do omówienia twórczości osobnych – jego zdaniem – reżyserów, za jakich uznaje Jacques’a Rivette’a i Erica Rohmera, ostatecznie podkreśla, że Grupa z Lewego Brzegu *nie była jedyną niszą stworzoną przez samoświadomych, marginalnych reżyserów wewnątrz Nowej Fali* ¹⁷.

Analogiczną strategią – mającą pogodzić inkluzję z ekskluzją czy raczej doprowadzić do wchłonięcia tej drugiej przez pierwszą – jest subtelna zmiana desygnatu nazwy wyjściowej. Antoine de Baecque, francuski krytyk i historyk filmu, najbardziej chyba konsekwentny biograf Nowej Fali, w latach 1996-1998 redaktor naczelny „Cahiers du cinéma”, proponuje, aby mianem Nowej Fali – mianem *efemerycznym*, jak mówi ¹⁸ – określać szerszy społeczny fenomen *filmotwórstwa* we Francji w latach 1957-1962. Specyfiką tego zjawiska byłyby przede wszystkim fala debiutów filmowych, zwłaszcza reżyserów młodego i średniego pokolenia (również tych przechodzących od filmu dokumentalnego do fabularnego). Nowa Fala to zatem rodzaj kinofilskiego kręgu o bardzo dużej średnicy, w którym można pomieścić *niemal stu pięćdziesięciu reżyserów i ponad dwieście pięćdziesiąt filmów* ¹⁹. Przyjąwszy taką radykalnie inkluzywną perspektywę, można już wewnątrz samego kina dokonywać złożonych klasyfikacji i podziałów, akcentować różnice, a nawet godzić się na krótkotrwałość i niestabilność samego fenomenu. I tak de Baecque zalicza do kręgu Nowej Fali zarówno wybitnych filmowców o mniej czy bardziej skomplikowanych biografiach twórczych, jak i reżyserów tylko jednego filmu, którzy migotliwie zaistnieli w tym środowisku. Autor wyodrębnia też kolejne szkoły, choć wyraźnie zaznacza, że ich skład osobowy nie był wcale stabilny i że zasadniczo najbardziej liczyła się niezależność twórcza. Obok „janczarów” z „Cahiers du cinéma” (Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer) de Baecque wymienia także bardziej intelektualnie dojrzałych i politycznie zaangażowanych twórców Lewego Brzegu (Resnais, Doniol-Valcroze, Kast, Marker, Varda), ale również „awanturników kina”, czyli twórców nowej szkoły dokumentu (Rouch, Reichenbach, Schoendoerffer). Ostatecznie historykowi udaje się włączyć do omawianego zjawiska nawet tych twórców, których uznaje za nieklasyfikowalnych „wolnych strzelców” (Demy, Mocky, Rozier), a także reżyserów kina komercyjnego debiutujących (często w roli asystentów) jeszcze w latach 50. i identyfikujących się z Nową Falą (Vadim, Malle, Molinaro, Sautet, de Broca).

Na koniec należałoby się jeszcze zastanowić nad strategią odwrotną, polegającą na metodycznym rozsadzeniu metody inkluzywnej przez ekskluzywną. Pozwoli to jednocześnie przyjrzeć się najpełniejszemu i chyba też najciekawszemu jak dotąd opracowaniu poświęconemu specyfice Grupy z Lewego Brzegu na tle kina francuskiego lat 50. i 60., jakim jest książka Claire Clouzot *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Już sama struktura książki ujawnia skłonność autorki do konsekwentnej specyfikacji i wyodrębniania precyzyjnych kategorii służących do opisu zjawisk artystycznych. W zasadzie zatem nie znajdziemy u Clouzot uspojnających kategorii „doświadczenia pokoleniowego” czy „atmosfery czasów”. Dynamika omawianego okresu w historii kina francuskiego będzie natomiast podporządkowana logice różnicy i separacji. Twórcy Nowej Fali, do których autorka zalicza ponad dwudziestu reżyserów ²⁰, są przeciwstawieni Grupie z Lewego Brzegu oraz temu, co zostaje nazwane „kierunkiem realistycznym” (w dokumencie, krótkim

metrażu i filmie etnograficznym). Obrazu nieciągłości dopełnia mocny gest wyodrębnienia jedenastu autorów filmowych, których twórczość nie może zostać łatwo pogodzona z żadnym z wcześniejszych zjawisk – znajdziemy tu choćby Roberta Bressona, Jean-Pierre'a Melville'a, Erica Rohmera czy Jacques'a Demy'ego – choć oczywiście badaczka zauważa, że niektórzy z nich na różnych etapach swojej biografii twórczej mogli oscylować wokół którejś z grup. Na koniec zostają uwzględnione jeszcze dwie kategorie: „konfekcji”, czyli twórców kina komercyjnego, oraz „młodego kina”, czyli reżyserów działających od połowy lat 60.

Dla strategii ekskluzywnej stosowanej przez Clouzot znamieną jest próba nie tylko odpowiedniego pogrupowania reżyserów, tak by zminimalizować występowanie „wspólnych zbiorów”, ale także wskazania niekiedy bardzo konkretnych cech i właściwości (estetycznych, stylistycznych, ideologicznych czy nawet biograficznych), które charakteryzowałyby wyodrębnione grupy i przez to stabilizowały sam podział. Co zatem wyróżniałoby Grupę z Lewego Brzegu – autorka zalicza do niej Resnais'go, Vardę, Markera, Robbe-Grilleta, Duras, Cayrola i Colpiego – której poświęcono w książce rozdział dłuższy niż ten dedykowany Nowej Fali? Mówiąc najogólniej, Clouzot wskazuje na istotne podobieństwa biograficzne oraz bliskość założeń twórczych i podejmowanych tematów łączące wymienionych twórców. Podobnie jak „janczarów”, tak i Grupę z Lewego Brzegu łączyła przyjaźń, wspólnota ducha i doświadczenia, jednak fundamenty były w tym przypadku odmienne. Clouzot wskazuje między innymi na zainteresowanie literaturą, teatrem i fotografią (nie zaś kinem²¹), skupienie raczej wokół wydawnictw Éditions de Seuil i Gallimarda (nie redakcji czasopisma filmowego, choćby „Cahiers du cinéma”) czy wyraźnie artykułowane (np. w filmach dokumentalnych Resnais'go i Markera) zaangażowanie polityczne i przekonania ideologiczne (przede wszystkim kosmopolityzm i pacyfizm). W przeciwieństwie też do „janczarów” – pisze Clouzot – dla twórców Grupy z Lewego Brzegu kino jest sztuką wieku dojrzałego²², co przejawia się w późnych debiutach, stopniowym przechodzeniu od dokumentu, fotografii czy powieści do filmu fabularnego, a wreszcie w charakterystykach samych bohaterów filmowych, mających w odróżnieniu od 20-latków, którym były poświęcone filmy Nowej Fali, raczej trzydzieści lat²³. Clouzot wskazuje także na pokrewieństwo tematów podejmowanych przez filmy z Lewego Brzegu, skoncentrowanych wokół obsesji na punkcie czasu oraz ujawniania mechanizmów mentalnych – stąd powracające wątki pamięci i zapominania, wyobrażeniowej podróży w czasie, fikcjonalizacji doświadczenia, ale też złożonych relacji międzyludzkich opartych na zaangażowaniu, odpowiedzialności i poczuciu winy. Konsekwencją wspólnych doświadczeń i przekonań oraz podobieństwa podejmowanych tematów okazują się również właściwe twórcom Grupy z Lewego Brzegu poszukiwania stylistyczne i formalne. Clouzot wskazuje przede wszystkim na nowy sposób inscenizacji łączącej wywiedzioną z doświadczeń dokumentalnych koncepcję realizmu z dbałością o estetykę obrazu i kompozycję kadru (ponownie w opozycji do filmów Nowej Fali z ich „naturalnym”, paradokumentalnym, improwizowanym stylem charakterystycznym dla pracy z lekką, mobilną kamerą). Szczególnie ważna – choćby ze względu na zaangażowanie po stronie filmu pisarzy związanych z „nową powieścią” (*nouveau roman*) – jest dla Grupy z Lewego Brzegu również kategoria *l'écriture cinématographique*, czyli właściwego kinu sposobu pisania obrazem. Clouzot, przywołując konkretne przykłady filmowe i analizując również inne ele-

menty ważne dla stylu Grupy z Lewego Brzegu (choćby ścieżkę dźwiękową, montaż czy dobór aktorów), dowodzi, że tak mocne odróżnienie tego środowiska od twórców Nowej Fali jest w pełni zasadne i może służyć zrozumieniu nie tylko kina francuskiego lat 50. i 60., ale także dynamiki procesów historycznofilmowych.

Porównajmy zatem na koniec strategię Antoine'a de Baecque'a i Claire Clouzot – już poza kontekstem zagadnienia Nowej Fali i Lewego Brzegu, a bardziej z uwagi na implikowaną wizję historii kina.

Antoine de Baecque ogarnia swym spojrzeniem potężny zbiór filmów, między którymi zawiązują się liczne relacje. Dzięki temu autor może dostrzec nieoczywiste i mniej jawne zależności, wpływy i przemieszczenia, a także uwzględnić szersze fenomeny kulturowe czy konteksty pokoleniowe. Może również bardziej swobodnie dzielić się własnymi gustami, akcentować i uzasadniać wybory estetyczne. Analityczny *zoom* oznacza w tym wypadku przejście do mniej lub bardziej subiektywnych rozważań nad mniej bądź bardziej arbitralnie wybranymi dziełami. Taki styl uprawiania historii kina sugeruje obiektywizm i całościowość ujęcia – tymczasem (i na całe szczęście!) jest bardzo subiektywnym świadectwem przebywania blisko konkretnych (uznanych za ważne) filmów. Tę zasadę łączenia „demokratycznego” obszaru wyjściowego z subiektywnym spojrzeniem analityka widać bardzo dobrze w książce Tadeusza Lubelskiego *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*. Szeroka definicja Nowej Fali, poparta odwołaniami do innych historyków kina, w tym również do de Baecque'a, jest formułowana jak gdyby jeszcze z pozycji historii kina, ale wyboru twórców i filmów dokonuje już historyk filmu. Lubelski we wstępie wprost zresztą podkreśla swoją przynależność do tradycji kinofilskiej, z którą jest związana pewna podstawowa reguła, obowiązująca tyleż recenzenta, ile historyka filmu: *nie tylko: pisze się o tym, co się lubi, ale także: nie pisze się o tym, czego się nie lubi, do czego człowiek nie ma przekonania*²⁴. Dlatego właśnie po pierwszej części książki, będącej przykładem bardzo inkluzywnej i nasyconej refleksji o Nowej Fali, pojawia się część druga, która składa się z osobnych rozdziałów poświęconych najważniejszym dla Lubelskiego twórcom tego nurtu: Truffautowi, Vardzie, Rohmerowi, choć przecież liczne z przywołanych przeze mnie wcześniej opracowań podważałyby przynależność do Nowej Fali nie tylko reżyserki *Cléo od 5 do 7* (Grupa z Lewego Brzegu), ale także reżysera *Pod znakiem lwa* (różnie definiowane „marginesy”). Nowa Fala Tadeusza Lubelskiego, podobnie jak Antoine'a de Baecque'a, to zawsze Nowa Fala konkretnego historyka filmu, często bardzo osobista. Daje to w efekcie wrażenie intensywnej bliskości z filmami oraz ich twórcami – i to nie tylko samych historyków, ale również potencjalnych widzów-czytelników.

Podejście Claire Clouzot cechuje dążenie do wyraźniej większej precyzji, pewien zamierzony rygor kategoryjny. Przyjęcie perspektywy ekskluzywnej skutkuje zmianą optyki – spojrzenie Clouzot jako historyczki filmu jest zdecydowanie chłodniejsze i poniekąd bardziej oddalone od konkretnych filmów. Ważniejsze bowiem od nich wydaje się samo przedsięwzięcie, jakim jest historia kina, jej metodologia, narzędzia i sprawczość, rozumiana tutaj jako zdolność dokonywania nierozpoznanych dotąd cięć i reorganizacji w obrębie tej dziedziny wiedzy. Nie oznacza to jednak wcale, że taka strategia jest finalnie bardziej obiektywna. Wydaje się, że w ogóle napięcie między subiektywizmem a obiektywizmem w badaniach nad filmem jest pozorne i nie akcentuje istotnych różnic w podejściach badaw-

czych. Czytając książkę Clouzot, można z łatwością dostrzec, że autorka czerpie przyjemność nie tyle z obcowania z filmami czy twórcami, ile z samego uprawiania historii kina, rozumianego jako wysiłek raczej teoretyczny niż analityczny.

Wyodrębnienie dwóch skrajnych strategii (jako modeli idealnych) i pokazanie, że zasadniczo rzadko występują one w stanie czystym, prowadzi nieuchronnie do pytania: czy istnieje jakaś zupełnie inna droga? Trzecia strategia? Zapewne znów łatwiej ją skonstruować, pomyśleć niż praktykować. To propozycja być może karkołomna, bo punktem wyjścia czyni konkretny film (radikalny „ekskluzywizm”) jako pewien odrębny moment w dziejach kina. Ale każde dzieło niejako samo dla siebie, a także z własnej perspektywy tworzy historyczne pole i otoczenie, sieć kontekstów i odniesień, reorganizując w ten sposób całą historię, w którą jednocześnie głęboko się wpisuje (radikalny „inkluzywizm”). Nie jest to w żadnym razie propozycja relatywistyczna – przeciwnie, chodzi o ścisłą rekonstrukcję innej, bo bardziej kalejdoskopowej, ale każdorazowo uporządkowanej historii. Koncentracja na wybranym filmie, uczynienie z niego soczewki każe zawsze od nowa pomyśleć historię całej kinematografii. W takim ujęciu uprawianie historii kina może ograniczyć się do historii tylko jednego filmu, ale może też być pracą ciągłą, potencjalnie nieskończoną. Trudno przecież ostatecznie z całą pewnością stwierdzić, jaki film zainicjował konkretny nurt – czy w przypadku Nowej Fali będzie to raczej *400 batów* czy *Hiroszima, moja miłość*? A może *Piękny Sergiusz*? Tak postawione pytanie może zatem skutkować intensywnymi sporami, często bardzo płodnymi poznawczo. Można jednak sformułować samo pytanie inaczej: co o Nowej Fali mówi nam film *400 batów*? Jak z jego perspektywy rysuje się ewolucja tego nurtu czy – by ująć to szerzej – mapa powojennej kinematografii? Co więcej, równie uprawnione będzie postawienie w centrum zainteresowania innego filmu, tradycyjnie uważanego za mniej ważny, marginalny czy w ogóle nieklasyfikowalny. Innymi słowy i nieco może na wyrost, jednym z założeń tej strategii jest przekonanie, że nie istnieją filmy historycznie bezproduktywne ani też filmy o raz na zawsze określonym miejscu i funkcji w kanonie historii kina. Historia kina francuskiego przełomu lat 50. i 60. będzie bowiem zupełnie inna, jeśli zbudujemy ją wokół *Do utraty tchu*, inna – gdy skoncentrujemy się na *Cléo od 5 do 7*, jeszcze inna – gdy w centrum postawimy *Strzelajcie do pianisty*, i wreszcie radykalnie inna – gdy spojrzymy przez pryzmat *Zeszłego roku w Marienbadzie*.

PAULINA KWIATKOWSKA

¹ W takim ujęciu możemy, nie bez pewnego oporu, stwierdzić, że na przykład *400 batów* François Truffauta (1959) i *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda (1960) to właściwie jedyne „czyste” filmy nowofalowe, wobec których wszystkie kolejne filmy zaliczane zwykle do tego nurtu (nawet filmy tych samych reżyserów) dopuszczają się już pewnej zdrady.

² W związku z tym, że artykuł jest poświęcony właśnie sporom dotyczącym definicji i statusu, a nawet samego istnienia Grupy z Lewego Brzegu, w tym miejscu chciałabym wskazać

tylko najbardziej podstawowe jej cechy, które wymienia również większość historyków kina francuskiego lat 50. i 60. Nazwa grupy pochodzi przede wszystkim od miejsca zamieszkania jej członków, czyli właśnie od Lewego Brzegu (*la Rive Gauche*) w Paryżu, choć bywa także kojarzona mniej dosłownie z ich preferencjami ideologicznymi. Przy wszystkich sporach dotyczących tego, kto miałby należeć do Grupy z Lewego Brzegu, powracają nazwiska Chrisa Markera, Alaina Resnais’go, Agnès Vardy, niekiedy też Jacques’a De-

- my'ego, Georges'a Franju, Henriego Colpiego, a nawet Marguerite Duras czy Alaina Robbe-Grilleta. Łączyć ich ze sobą a zarazem odróżniać od twórców Nowej Fali skupionych wokół „Cahiers du cinéma” miałyby zbliżone doświadczenia biograficzne, wspólne poszukiwania estetyczne i narracyjne, bliska przyjaźń i współpraca twórcza.
- ³ R. Farmer, *Marker; Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group*, „Senses of Cinema” 2009, nr 52, <http://sensesofcinema.com/20-09/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/> (dostęp: 11.03.2015).
- ⁴ W wielu opracowaniach z zakresu historii filmu – zwłaszcza tych wyznaczających sobie szerszy zakres badawczy – nie pojawia się choćby wzmianka o Grupie z Lewego Brzegu. Jednak nawet autorzy monografii Nowej Fali nie zawsze uwzględniają to zjawisko – określenie „Grupa z Lewego Brzegu” nie pada na przykład w książce Tadeusza Lubelskiego *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego* (Universitas, Kraków 2000), do której powrócę w dalszej części tekstu.
- ⁵ J. Siclier, *Nouvelle Vague?*, Les Éditions du Cerf, Paris 1961, s. 75.
- ⁶ R. Bellour, J. Michaud, *Signes*, „Cinéma 61” 1961, nr 57, s. 36.
- ⁷ J. Monaco, *Alain Resnais*, Secker & Warburg, London 1978, s. 9.
- ⁸ *The Left Bank Revisited: Marker, Resnais, Varda*, „Harvard Film Archive” 2000, <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2000mayjun/efbank.html> (dostęp: 3.04.2015).
- ⁹ R. Prédal, *Le cinéma français contemporain*, Les Éditions du Cerf, Paris 1984, s. 29.
- ¹⁰ Niezwykle ciekawym świadectwem tych sporów jest zapis dyskusji redakcyjnej po premierze filmu *Hiroszima, moja miłość*, która pokazuje wyraźny opór niektórych członków redakcji „Positif” (przede wszystkim Louis Seguína) przed zaakceptowaniem Resnais’go jako reżysera lewicy. Por.: M. Firk, A. Kyrou, L. Seguína, R. Tailleux, P. L. Thirard, *Quoi de neuf? Débat*, w: „Positif”: revue de cinéma. *Alain Resnais*, wyb. i red. S. Goudet, Gallimard, Paris 2002, s. 56-65. W tym samym tomie warto też sięgnąć po tekst Claire Vassé *Histoire(s) de cinéma* (s. 21-26), w którym autorka, przywołując zresztą wypowiedź Truffaut’a, dowodzi, że choć filmy Resnais’go niewątpliwie można uznać za lewicowe, to z pewnością ich bogactwo estetyczne i narracyjne nie ogranicza się do takiej kategoryzacji.
- ¹¹ J. Płazewski, *Historia filmu francuskiego 1895–2003*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 2005, s. 254.
- ¹² Tamże, s. 255.
- ¹³ G. Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, Paris 2005, s. 187.
- ¹⁴ Tamże, s. 191.
- ¹⁵ K. Eberhardt, *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967, s. 84.
- ¹⁶ A. Williams, *Republic of Images. A History of French Filmmaking*, Harvard University Press, Cambridge – London 1992, s. 354.
- ¹⁷ Tamże, s. 374.
- ¹⁸ A. de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 1998, s. 65.
- ¹⁹ Tamże, s. 100.
- ²⁰ Ciekawe, że w ujęciu Clouzot w kręgu Nowej Fali znaleźli się zarówno prekursorzy (Alexandre Astruc), klasycy (Truffaut, Godard, Chabrol), jak i reżyserzy z różnych względów rzadziej umieszczani przez innych historyków kina w tym gronie (Malle, Kast) czy też w ogóle pomijani (François Leterrier, Michel Drach). Por.: C. Clouzot, *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*, Éditions Fernand Nathan, Paris 1972, s. 22.
- ²¹ Agnès Varda zwykle twierdzi – również w swoich filmach, np. w *Plażach Agnès* (2008) – że jako młoda dziewczyna w ogóle nie interesowała się kinem i bardzo rzadko oglądała filmy. Nawet gdy realizowała już swój debiut *La Pointe Courte* (1955), którego montażystą był Alain Resnais, często zupełnie nie rozumiała przywoływanych przez późniejszego reżysera *Zesłłego roku w Marienbadzie* kontekstów i przykładów filmowych.
- ²² C. Clouzot, dz. cyt., s. 48.
- ²³ Clouzot podkreśla również, że w przeciwieństwie do bohatera nowofalowego, którym jest raczej młody mężczyzna bez określonego przyporządkowania społecznego, Grupa z Lewego Brzegu dużo chętniej skupia się na dojrzałych kobietach z klasy średniej. Por. tamże, s. 62-65.
- ²⁴ T. Lubelski, dz. cyt., s. 16.