

KSIĄŻKI O FILMIE

(Bez)ruch i cisza obrazu-myśli według JLG



JUSTYNA BUDZIK

*Taktykom prędkości, hałasu przeciwstawić taktyki powolności, ciszy*¹ – zapisał Robert Bresson w *Notatkach o kinematografie*. Strategia zwalniania/zatrzymywania ruchomych obrazów w epoce medialnego przyspieszenia jest jednym z wyznaczników stylu późnego Jean-Luca Godarda, zarówno w odniesieniu do

jego dzieł z pogranicza filmu, wideo i fotografii, jak i do jego komentarzy teoretycznych. Konsekwentnie powracające w kolejnych realizacjach Godarda eksperymenty z unieruchomieniem obrazu sytuują się w centrum zainteresowania Barbary Kity, filmo- i medioznawczyni związanej z Uniwersytetem Śląskim. W rozprawie *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* badaczka analizuje trzy dekady twórczości francusko-szwajcarskiego artysty w odniesieniu do szeroko zakreślonej refleksji teoretycznej na temat materii oraz istoty obrazu. Wywód naukowy jest zogniskowany wokół trzech głównych kategorii: obrazu zwolnionego/zatrzymanego, obrazu malarskiego oraz fotografii.

Również postulowana przez Bressona taktyka ciszy znajduje swoje odbicie w analizowanych praktykach późnego Godarda, który w niej właśnie upatrywał przestrzeni spotkania obrazów kina, wideo oraz fotografii, niemych ze swej natury. O ciszy w twórczości francusko-szwajcarskiego reżysera badaczka pisze: *Godard waloryzował ją w swych esejach wideo-filmowych, podkreślając jej działanie w obrębie obrazu, który pozbawiony dźwięku znaczy sam dla siebie, nie potrzebuje komentarza słów, by być zrozumianym* (s. 185). Nieruchomość oraz niemota malarstwa i fotografii wprowadzona do kina prowokuje widza, by skupił się na tym, co wyraża obraz. Podobną pracę widza uważnego i wpatzonego w spowolniony ruch obrazów wykonuje Barbara Kita, starając się zidentyfikować myśli i wypowiedzi przypisane do Godardowskich obrazów.

W bogatej filmografii Godarda wyraźny przełom następuje w latach 1979-1980, podczas pracy nad filmem *Ratuj się, kto może (życie)*. Od tego momentu twórczość JLG daje się określić mianem „stylu późnego”, który charakteryzuje między innymi *rodzaj autotematyzmu, autoteliczności czy wreszcie widoczny autobiografizm* (s. 14). Te elementy odnajduje Barbara Kita zarówno w dziełach, jak i w postawie życiowej JLG ostatnich trzydziestu lat. W pierwszym rozdziale książki, zatytułowanym *Późny*

Godard, autorka zarysowuje wstępne uzasadnienie syntezy wybranego okresu aktywności reżyserskiej i pisarskiej papieża Nowej Fali. Odwołuje się do ogólnych koncepcji stylu późnego, wskazując na coraz wyraźniej obecne u JLG po roku 1980 zainteresowanie autorefleksją, kreowanie się na figurę mędrca-starca i rewizję wcześniejszych strategii artystycznych. Rozpatrywany w książce okres pracy Godarda nosi wedle Kity znamiona manieryzmu, jest *nacechowany skomplikowanymi układami obrazowymi, skłonnością do stosowania złożonych wypowiedzi wizualnych, słownych, dźwiękowych i samego pisma* (s. 22). Każdy film, każdy esej powstały w późnym, manierystycznym stylu powraca do kwestii nurtujących reżysera już od czasów debiutu i pierwszych prób piśmienniczych, kiedy to nazywał montaż swym *najpiękniejszym zmartwieniem* i określił go jako *bicie serca*². Cezura, którą wyznacza w filmografii JLG *Ratuj się, kto może (życie)*, wiąże się także z ponownym zainteresowaniem artysty kinem. Po latach twórczości wideo Godard zwraca się znów ku filmowym środkom wyrazu, włączając je w dojrzały już projekt syntezy eksperymentów z najróżniejszymi technikami oraz filmowej rejestracji obrazu. Kino Godarda od *Ratuj się...* ma już wyraźny charakter autoreferencyjny, eksploruje wciąż relację technologii do sposobu istnienia obrazu.

Teoretyczno-praktyczne poszukiwania JLG autorka wpisuje w krąg trzech form-sposobów istnienia obrazu: obrazu zwolnionego, malarskiego (kadru) oraz fotografii. Jako materiał badawczy służą 44 filmy, wszystkie powstałe po 1980 r. Pole refleksji zostaje wyznaczone w rozdziale *Powrót do kina*, syntetyzującym najważniejsze monografie i sposoby interpretacji twórczości Godarda. Spośród przywołanych w tym rozdziale koncepcji dwie, jak się wydaje, mają szczególne znaczenie dla dalszych rozważań. Pierwszą jest stanowisko Raymonda Belloura, który rozpatruje filmografię JLG w relacji do teorii przejść między obrazami fotograficznymi, wideo a obrazami syntetycznymi. Według Belloura obrazy Godarda to „między-obrazy” sytuujące się na granicy tekstu i obrazu. Drugą koncepcją, która w wywodzie Kity pełni funkcję punktu odniesienia, jest pogląd Jacques’a Aumonta. Francuski teoretyk określa Godarda jako malarza nawiązującego do malarstwa w celu prowadzenia refleksji o *reprezentacji widzialności* (s. 50). Dla Aumonta parakinowe eksperymenty Godarda są ściśle związane z malarskim sposobem obrazowania, prowadzą do „kinematyzacji” – procesu, w którym malarstwo staje się kinem.

Rozważania o kadrze malarskim jako efekcie praktyki Godardowskiego zwolnienia obrazu wypełniają najobszerniejszy rozdział książki, zatytułowany *Zatrzymane kadry/obraz malarski*. W tej części wyvodu najsilniej ujawnia się też plastyczna wrażliwość autorki, kiedy na przykład drobiazgowo analizuje kolorystykę filmów *Imię Carmen* czy *Król Lear*, a także zauważa zmiany w postawie Godarda-kolorysty w ciągu lat. Najważniejszą kategorią teoretyczną, która pozwala widzowi odnaleźć klucz do „kinematyzacji” malarstwa według Godarda, staje się w rozprawie Kity pejzaż. Badaczka wskazuje na obsesyjne i nasilające się w późnej twórczości reżysera zainteresowanie obrazowaniem chmur i wody, co się wiąże z wieloletnimi studiami nad zwolnieniem i zatrzymaniem ruchu. *Predylekcja reżysera do pejzaży przedstawiających niebo, chmury czy wodę znajduje uzasadnienie w refleksji o sztuce, ale też zmusza do zastanowienia się nad sensem życia, śmiercią, pracą twórczą* (s. 166) – do tego wniosku dochodzi autorka *Obrazu zatrzymanego*, przyglądając się bezkresom obłoków i wód w filmach *Nowa fala*, *Na*

moje nieszczęście czy For Ever Mozart. Płaszczyzny pejzażu nasycają obrazy Godarda nowymi jakościami objawiającymi potencjał powolnego ruchu.

To przecież w pejzażu, przedstawiającym ogrom przestrzeni, wewnątrzkadrowy ruch może być najwolniejszy, a poszczególne kadry-obrazy widz nie od razu może zidentyfikować jako ruchome lub zatrzymane. *W praktyce Godarda nawet w pozornej nieruchomości pejzaży „malowanych” długim ujęciem występuje ruch reprodukowany światłem* (s. 166) – zauważa autorka, poddając analizie jeszcze jeden punkt wspólny kina i malarstwa, a mianowicie operowanie światłem jako środkiem wyrazu i konstrukcji czasu oraz przestrzeni. Gry świetlne Godarda to nie tylko luźne nawiązania do stylów malarskich, ale także (a raczej przede wszystkim) kolejne strategie spowolnienia ruchu i spiętrzenia obrazów wytworzonych w ramach jednego kadru dzięki odbiciom świetlnym. W ten sposób Godard rozwija jedną ze swych technik montażu, zasadzającą się nie na łączeniu jednego obrazu z drugim przez cięcie, ale na rozszerzeniu przestrzeni pojedynczego kadru: *Każda kompozycja z użyciem luster, szyb, okien, zarówno powierzchni odbijających rzeczywistość, światło, jak i tych wprowadzających dodatkowe obramowanie, jest stwarzaniem w głębi, nadawaniem przestrzenności polu i obrazowi* (s. 166). Ekran filmowy rozsadza granice kadru malarskiego, a połączenie środków filmowych oraz możliwości, jakie daje wideo (inkrustacja, kompozytowanie), z remediacją malarskiego „obrazu w obrazie” kształtuje jedną z postaci montażu charakterystycznego dla „obrazu-myśli”, jak definiuje Godardowski obraz Gilles Deleuze.

Kategoria montażu i różne jego odsłony w odniesieniu do twórczości JLG porwacają we wszystkich częściach książki, spajając refleksje na temat odmiennych ontologii obrazu u Godarda. Barbara Kita przyjmuje klasyfikację Deleuze’a, zgodnie z którą późny Godard sytuuje się w obrębie „obrazu-czasu”, a jego filmy są egzemplifikacją „obrazu-myśli”, czyli takiego, w którym jest obecny problem jako ujęcie myśli: obraz ten *charakteryzuje się otwartością, wprowadza (...) wydarzenie z zewnątrz, które pobudza do myślenia*³. Deleuze poddaje dogłębnej analizie sposób łączenia obrazów u Godarda, który wykorzystuje potencjał szczeliny między obrazami, ale też między warstwami pojedynczego obrazu skonstruowanego z nałożonych na siebie kadrów fotograficznych i malarskich. JLG często dodaje do nich jeszcze słowa, stosując metodę pisarza – zresztą pisarzem nazywa go Aumont. Dla Godarda to montaż jest podstawową techniką przekształcającą obrazy w myśli. Według Georges’a Didi-Hubermana obrazowo-pisarska metoda Godarda skutkuje dialektyką montażu, którą *należy rozumieć jako spowolnione zderzenie słów i obrazów: obrazy zderzają się ze sobą po to, by pojawiły się słowa, słowa ścierają się ze sobą po to, by pojawiły się obrazy, zaś słowa i obrazy wchodzą w kolizję po to, by elementy wizualne generowały myśl*⁴. Spostrzeżenie francuskiego teoretyka wyznacza też horyzont badawczy Barbary Kity, która tropi w późnych pracach Godarda ślady zderzenia obrazu i słowa, podporządkowując syntezę montażu *à la JLG* naczelnej taktyce zwolnienia i ciszy.

Zainteresowanie Godarda montażem wpisuje się w diagnozy kina modernistycznego, w którym cięcia *są odstępami, są irracjonalne, zrywają ciągłości, nie kształtują części zbioru (nie kończą jednego i nie zaczynają drugiego)*⁵. Francusko-szwajcarski filmowiec wprowadza odstęp, przestrzeń „między” we wszystkie swoje obrazy, czyniąc z nich myśli. Jak powie Deleuze: *Kino przestaje być narracyjne, ale to wraz z Godardem staje się najbardziej „powieściowe”. (...) Godard*

nadaje kinu możliwości właściwe powieści. Wyposaża się w refleksyjne typy wielu pośredników, dzięki któremu „ja” jest zawsze kimś innym⁶. Według papieża Nowej Fali widzenie zależne znajduje swój najsilniejszy wyraz w monumentalnym dziele-montażu *Historie kina*. Didi-Huberman stwierdza, że *Historie...* realizują Benjaminowski postulat dialektyki obrazu, czyli *poznania przez montaż*⁷. Rozprawa Barbary Kity uzupełnia dotychczas istniejące interpretacje *Historii...* o aspekt materialności obrazu badanej przez Godarda od pierwszego eksperymentu z obrazem wideo. Zdaniem autorki: (...) *z perspektywy refleksji nad materią kina i filmu, czy też – jak woli sam Godard – „filmu-kina” i „filmu-filmu”, owo monumentalne dzieło stanowi także podsumowanie jego zmagania z samą materią obrazu, koncepcjami montażu, kina jako języka i jednocześnie kina jako sztuki* (s. 121). W *Historiach...* autorka widzi kwintesencję „obrazu, który sam jest montażem”, skonstruowanym dzięki przestrzeniom „między” obrazami fotograficznymi i malarskimi kadrami. Powstająca przez dekadę seria filmów jest punktem kulminacyjnym w filmografii Godarda, dziełem, które wyraża przeświadczenie reżysera o tożsamości pamięci i historii. Barbara Kita rozpatruje *Historie...* jako obraz mentalny, przebijający spod warstw obrazu-montażu o charakterze osobistego muzeum wyobraźni.

Wszechstronna analiza i interpretacja *Historii kina*, która we fragmentach powraca w każdym rozdziale książki, jest jednym z najciekawszych i najbardziej nowatorskich elementów rozprawy *Obraz zatrzymany*. Drobiazgowo analizy innych dzieł, rozpatrywane na przecięciu dyskursu o „kinematyzacji” malarstwa i zwolnieniu obrazów, stają się dopowiedzeniem, czy może lepiej: ramą dla próby stworzenia syntezy, podwójnego portretu Godarda – teoretyka i praktyka obrazu. „Metoda między” – jak Jacques Aumont nazywa strategię praktyki JLG – odnosi się według Kity także do całościowej postawy artystycznej Godarda; może ona również *stwarzać przestrzeń dla wszelkich jego wypowiedzi* (s. 225). Niewątpliwym atutem rozprawy Barbary Kity jest dostrzeżenie wszystkich miejsc „pomiędzy” w filmografii i teorii Godarda, a także włączenie własnej refleksji w ramy najdonioślejszych ustaleń na temat JLG autorstwa przede wszystkim teoretyków francuskich. W polskim piśmiennictwie filmoznawczym nie było dotąd tak ambitnego i szeroko zakrojonego studium poświęconego późnemu Godardowi. *Obraz zatrzymany* wypełnia tę lukę, proponując czytelnikowi pasjonujące „rozkładanie” obrazu-montażu według Godarda. Jest to działanie będące nie lada wyzwaniem intelektualnym, wymagające od odbiorcy obycia w nowych teoriach mediów oraz erudycji obrazowej. Warto jednak je podjąć, aby zdobyć narzędzia pomocne w prywatnym spotkaniu z obrazem-myślą JLG.

JUSTYNA BUDZIK

Barbara Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, Katowice 2013.

¹ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 2010, s. 64.

² Zob. J.-L. Godard, *Montaż, moje piękne zmarwienie*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

³ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003, s. 179.

⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 174.

⁵ Tamże, s. 181.

⁶ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 408.

⁷ G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 176.