

Nowa Fala po pół wieku

TADEUSZ LUBELSKI

Pod koniec lat 90. pisałem książkę o francuskiej Nowej Fali, nurcie, który wydawał mi się (i nadal wydaje) kluczowym zjawiskiem historii kina, zbierającym wszystkie jego problemy. Pracy badawczej towarzyszył potężny przypływ nowej wiedzy na temat tego zjawiska, a w każdym razie pojawienie się sporej liczby książek i wydawnictw przygotowanych z okazji jego czterdziestolecia, szumnie obchodzonego we Francji: od grubej monografii Jeana Douchet po cienką, syntetyczną (i dzięki temu znacznie częściej do dziś cytowaną) publikację Michela Marie ¹. Uwzględniłem je wszystkie (w każdym razie: wszystkie francuskojęzyczne) i wydawszy książkę, miałem przyjemne wrażenie ogarnięcia całości niezbędnego materiału. Zbiegło się to z domknięciem pewnego etapu opisywania Nowej Fali zaproponowanego przez samych jej twórców, który można by określić ujęciem kinofilskim. Z analizy dzieł, oglądanych z perspektywy danego momentu rozwoju kultury filmowej, dałoby się zbudować spójną całość. Czuję konsekwencję owego zamkniętego etapu, kiedy biorę do ręki swoją *Nową Falę*. Ostatni, szósty rozdział części pierwszej, opowiadającej historię nurtu, stanowi podsumowanie wcześniejszych rozważań ułożone w ciąg czterech podrozdziałów: *Spójna szkoła artystyczna*, *Zarys nowofalowej estetyki*, *Mitologia młodości*, *Pokrewieństwa i kontynuacje*. Podrozdział drugi, skonstruowany w sześciu punktach: *Autor*, *Opowiadanie*, *Dialog*, *Ulica zamiast studia*, *Naturalny obraz*, *Synchroniczny dźwięk* ², także logicznie wynika z wcześniejszego wywodu. A jednak, przeglądając dziś tę książkę, mam już wrażenie może nie anachroniczności (choć to słowo przyszło mi na myśl w pierwszej chwili), ale niewystarczalności dotychczasowego ujęcia. Postanowiłem więc – w ramach przygotowań do „wydania drugiego, poszerzonego” książki – przyjrzeć się nowym opracowaniom z ostatnich kilkunastu lat, których nie zdążyłem wcześniej uwzględnić. Mnóstwo przecież zmieniło się w tym czasie w metodologii historii kina, nie mówiąc o gustach, hierarchii wartości oraz przyzwyczajeniach odbiorczych widzów. Chciałem zobaczyć, jak z tej nowej perspektywy przedstawia się wizerunek nowofalowego kina.

Nowa Fala jako prekursorka światowego przełomu

Wypada zacząć od opracowania może najważniejszego, a w każdym razie takiego, jakiego nie było wcześniej – od pierwszej próby całościowego ujęcia przełomu nowofalowego na świecie, którą jest książka angielskiego historyka filmu Geoffreya Nowella-Smitha *Tworzenie fal* ³. Praca ta, imponująca rozległością zakresu tematycznego, zachęca do lektury przede wszystkim próbą ujęcia poszczególnych ruchów nowofalowych w globalnym kontekście przebiegu historii i przemian kultury światowej. Opowieść została wprawdzie ujęta z perspektywy

angielskiej, toteż część trzecia, poświęcona nurtom narodowym, zaczyna się od rozdziału omawiającego nowe kino brytyjskie (*Od zlewozmywaka do swingującego Londynu*; rozdział o francuskiej *Nouvelle Vague* jest oczywiście umieszczony zaraz po nim, a szkoła polska i czechosłowacka nowa fala stanowią przedmiot czwartego z pięciu rozdziałów tej części książki). Ale już czwartą, ostatnią część, poświęconą autorom, otwiera omówienie „młodego Godarda”. Z lektury książki wynosi się zatem wrażenie, że w ramach nowego kina lat 60. jego francuska odmiana narodowa stanowiła zjawisko najważniejsze i najbardziej reprezentatywne (bo jednak nie najwybitniejsze – to miano było zarezerwowane dla Włochów, których włączenie w obręb nurtu stanowi wielki walor opracowania Nowella-Smitha), czego ikonicznym potwierdzeniem jest okładka przedstawiająca słynną scenę z *Pogardy* (*Le Mépris*, 1963, reż. Jean-Luc Godard), w której Brigitte Bardot czyta w wannie książkę Luca Moullet o Fritzu Langu.

W pracy brytyjskiego historyka przełom nowofalowy został ukazany jako rezultat podwójnego buntu: estetycznego i politycznego. Pierwszy z nich (z dominacją komponentu kinofilskiego) był skierowany przeciw fałszywej perfekcji filmów produkowanych w studiu, których ucieleśnieniem stało się kino hollywoodzkie. Bunt polityczny (z dominacją komponentu obywatelskiego) stanowił natomiast wyraz troski o przyszłość świata po obaleniu nie tylko faszyzmu, lecz także stalinizmu w ZSRR i państwach satelickich; w różnych krajach, w odmiennych systemach bunt ten zmieniał nastawienie i ostrze ⁴. Na tym tle łączący oba aspekty edypalny bunt francuskich nowofalowców, przesunięty o piętnaście lat i skierowany przeciw „kinu papy”, reprezentującemu pokolenie ojców odpowiedzialne za upokorzenie z okresu okupacji ⁵, stanowił fenomen wzorcowy.

Owa podwójność przemiany dokonującej się w światowym kinie w okolicach 1960 r. miała wiele rozmaitych aspektów. Z jednej strony był to okres przeobrażeń życia codziennego upamiętniony w mitologii popkultury, z drugiej – czas odrodzenia awangard (uśpionych po wojnie), na interesującym nas terenie reprezentowanych choćby przez Godarda i Alaina Resnais. Nowym kinem rządziły dwie równoległe narracje, rywalizujące i nieraz wchodzące ze sobą w konflikt. Pierwszą była narracja wyzwolenia różnego rodzaju, od ucisku obyczajowego, po wszelkie dyktatury; już zresztą pod koniec okresu, wraz z kresem utopii Maja 1968, narracja ta znalazła się w odwrocie. Drugą stanowiła narracja modernizacji, łącząca się ze wzrostem dobrobytu i zewnętrznej atrakcyjności życia (to w kinie lat 60. zaszła pełna przemiana czarno-białego obrazu świata w kolorowy), których odwrotną stroną stał się konsumeryzm, a także z początkiem zeświecczenia społeczeństw zachodnich ⁶. Właśnie w tym czasie doszło do maksymalnego złagodzenia cenzury. W samym tylko sezonie 1975/1976 weszły na ekrany na dwóch krańcach świata filmy najdalej posuwające się w przekroczeniu granic cenzuralności: *Salò albo 120 dni Sodomy* Pier Paola Pasoliniego (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) i *Imperium zmysłów* Nagisy Oshimy (*Ai no corrida*, 1976); ich premiery Nowell-Smith uznaje za symboliczną datę zamknięcia nowego kina ⁷. Najważniejszą zmianą estetyczną zaproponowaną przez nowe kino było wprowadzenie innego niż do tej pory sposobu opowiadania o bohaterach. Film wyzwolił się z dziewiętnastowiecznej tyranii teleologii i otworzył na strumień działania się, na chwytywanie „płatów życia”. *Narracja przestała zmierzać do celu, bo bohater przestał zmierzać do celu* – konstatuje Nowell-Smith ⁸. Postaci z ówczesnych filmów Michelangela Anto-

nioniego, Godarda, Miloša Formana czy Jerzego Skolimowskiego przestają kierować się do celu podróży, bo tracą kontrolę nad swoim życiem albo udają się w istocie na poszukiwania wewnętrzne.

Najważniejszą zmianą polityczną, jaka nastąpiła w tym czasie, było powszechne dążenie do przeobrażenia narodowego wizerunku, a przez to do zmiany stylu życia, który ów wizerunek odzwierciedla. *Jeśli jest jakaś cecha łącząca wszystkie nowe fale lat 60.* – pisze Nowell-Smith – *to ta, że wszystkie one mają na celu sprostowanie fałszywego albo mylącego przedstawiania sposobu życia w swoich krajach i zastąpienie go obrazem alternatywnym, który wydaje im się słuszniejszy albo lepiej dostosowany do wymogów nowoczesności. Ale to prostowanie nie musi w pierwszym rzędzie dotyczyć życia narodowego, a kwestionowanie go nie musi koniecznie być formułowane w narodowych terminach*⁹. W tej ostatniej kwestii francuska Nowa Fala była może najbardziej konsekwentna; atakując „francuską jakość”, uderzała w istocie w narodową tradycję. Na pozór scenariusze Francuzów mogły być umieszczane gdziekolwiek, w Londynie albo w Nowym Jorku; ale stawały się one filmami i tym, co pokazywała kamera, był Paryż albo prowincjonalne francuskie miasta, z wszystkimi narodowymi konotacjami francuskości¹⁰.

Nowa Fala jako reprezentacja francuskości

Ostatnie z przytoczonych spostrzeżeń angielskiego historyka, dotyczące szczególnie nastawienia francuskich filmowców na korektę wizerunku własnego społeczeństwa, określa kierunek nowego ujmowania Nowej Fali w książkach wydanych w ostatnich latach. Jaskółką tego nowego ujęcia stała się praca najwybitniejszego dziś historyka Nowej Fali, Antoine’a de Baecque’a, który – po opublikowaniu w 1991 r. fundamentalnej, dwutomowej historii „Cahiers du Cinéma”, a pięć lat później (wspólnie z Serge’em Toubianą) sześciusetpięćdziesięciostronicowej biografii François Truffaut’a¹¹ – wydał znacznie skromniejszą objętościowo, ale efektownie popartą mnóstwem czarno-białych zdjęć z epoki monografię socjologicznego aspektu zjawiska, zatytułowaną *La Nouvelle Vague. Portret młodości*. Zdaniem autora w samym fakcie, że francuska Nowa Fala stała się zwierciadłem swojego społeczeństwa, nie było jeszcze nic wyjątkowego. Wyjątkowa była za to siła, z jaką nowofalowcy przedstawili własne pokolenie, a ich rówieśnicy zechcieli się w tym portrecie rozpoznać. Nowa Fala *sfilmowała młodość, uchwyciła jej zwyczaje, jej sposoby mówienia, zaoferowała młodym widzom młodych aktorów wcielających historie młodych filmowców. Zdarzyło się coś wyjątkowego, podwójne rozpoznanie: pokolenie Francuzów, które w gazetach, ankietach i tygodnikach nazwano nową falą, odnalazło się niemal równocześnie w idei i praktyce kina, którą określono Nową Falą. To ta zgodność, zbyt piękna by uniknąć krótkiego trwania, przekształciła ten szczególny moment historii kina w mitologię nowoczesności*¹².

De Baecque przedstawia w swojej książce rozmaite aspekty utrwalonej przez kino „mitologii własnego momentu historycznego”, która na długi czas zdominowała zainteresowanie opinii publicznej. Nie dość, że były to czasy wyżu demograficznego, to jeszcze – w związku z rewolucją obyczajową – młodym stawało się wcześniej i pozostawało nim dłużej. Toteż zbiorowa moda młodzieżowa – związana ze strojem, muzyką, ulubionymi gramami, a także z rytuałami kinofilii (stanie

się ona tematem kolejnej książki tego autora ¹³) – dotyczyła wyjątkowo dużej grupy ludzi. De Baecque przypomina – zaproponowany kiedyś przez Truffaut – podział na trzy równoległe i wzajemnie się uzupełniające nowofalowe mody. Pierwszą była „moda na Sagankę”, oparta na poszukiwaniu większej otwartości w relacjach miłosnych i seksualnych, podejmowanym przez postaci wykształconych, błyskotliwych, cynicznych artystów i intelektualistów; jej najlepsze przykłady znaleźć można w *Kuzynach* (*Les cousins*, 1958) Claude’a Chabrola, *Ślince do ust* (*L'Eau à la bouche*, 1960) Jacques’a Doniol-Valcroze’a czy *Imionach miłości* (*La Proie pour l'ombre*, 1961) Alexandre’a Astruca. Druga to „moda na Queneau”, dążąca do wynalezienia prawdziwszego słownika, bardziej autentycznego zestawu gestów i postaw, zabawniejszych i bardziej finezyjnych związków między ludźmi; w tej grupie znaleźć można najwięcej filmowych spełnień: *Zazie w metrze* (*Zazie dans le métro*, 1960) Louis Malle’a, *Strzelajcie do pianisty* (*Tirez sur le pianiste!*, 1960) Truffaut, *Lola* (1961) Jacques’a Demy’ego, *Kobieta jest kobietą* (*Une femme est une femme*, 1961) Godarda. Trzecia to „moda na Éditions de Minuit”, związana z maniakalnym czytaniem książek wydawnictwa specjalizującego się zarówno w *nouveau roman*, jak i w zaangażowanych reportażach politycznych; w tej grupie pojawiło się kilka dzieł wybitnych: *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) Resnais, *Cléo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) Agnès Vardy, *Tak długa nieobecność* (*Une aussi longue absence*, 1960) Henri Colpiego. Już sam ten zestaw tytułów uświadamia, że Nowa Fala nie ograniczała się do rejestracji mód; nadawała im różnorodne formy, które z kolei wyznaczały rozmaite możliwości prawdy chwili ¹⁴.

Inny, bardziej zaskakujący wariant reprezentacji francuskości można znaleźć w książce Lynn Higgins *Nowa powieść, Nowa Fala, nowa polityka*, zawierającej serię analiz powieści z kręgu *nouveau roman* i filmów nowofalowych. Posługując się kategorią efektu odroczenia (zapożyczoną od Freuda, który określał za jej pomocą przepracowanie wczesnych zdarzeń traumatycznych) ¹⁵, kanadyjska badaczka dowiodła głębokiego uwikłania omawianych przez siebie zjawisk w problematykę najnowszej historii Francji, rozpoznawalnego nawet w powieściach i filmach, których tematyka bynajmniej tego nie zapowiada. Klasycznym przykładem jest klęska Francuzów w 1940 r. interpretowana jako „odroczenie” porażki, która na pozór nie dokonała się w czasie I wojny światowej, z udziałem tych samych bohaterów i marszałkiem Pétainem na czele. Utwory odwołujące się do tych ukrytych znaczeń często są budowane na zasadzie freudowskiego cierpienia reminiscencji, a używają do tego celu takich środków, jak retrospekcja, odtwarzanie scen pierwotnych, ironia czy powtórzenie ¹⁶.

W pełni zgodna z przyjętym odbiorem (ale też błyskotliwie poprowadzona przez autorkę) jest jeszcze analiza dwóch filmów Louis Malle’a – *Lacombe Lucien* (1973) i *Do zobaczenia, chłopcy* (*Au revoir les enfants*, 1987) – zawarta w rozdziale *Spojrzenia, które zabijają*. Dzieła te stanowią dwie fazy odroczenia, z jakim ich autor porusza drażliwy temat kolaboracji Francuzów w czasie II wojny światowej. Już *Lacombe Lucien*, wpisujący się w pierwszy okres podejmowania tego tematu we francuskiej kulturze, związany z ustąpieniem generała de Gaulle’a i zapoczątkowany przez słynny dokument Marcela Ophulsa *Smutek i litość* (*Le Chagrin et la pitié*, 1969), odegrał istotną rolę w podważeniu – obowiązującego za rządów de Gaulle’a – mitu rezystencjalizmu, czyli niewinności Francuzów, zjednoczonych

jakoby w czasie okupacji w oporze wobec hitlerowskiej władzy. W swoim o czternaście lat późniejszym arcydziele, *Do zobaczenia, chłopcy*, Malle powraca do tego problemu w sposób dojrzały i bardziej bolesny. Utożsamiając się (i zmusiając do tego także widza) z głównym bohaterem, jedenastoletnim Julienem, w kulminacyjnej scenie filmu czyni i siebie, i jego, współwykonawcami „spojrzenia, które zabija”, odpowiedzialnymi – w duchu rozważań Jean-Paul Sartre’a – za zbrodnię Holocaustu¹⁷.

Zupełnie za to zaskakująca jest zawarta w rozdziale *Odnalezienie* analiza utworu Alaina Resnais *Zeszłego roku w Marienbadzie*, otoczonego legendą najbardziej oderwanego od rzeczywistości filmu fabularnego w dziejach kina. Pomimo tej powszechnej opinii w toku konsekwentnej argumentacji badaczka dowodzi głębokiego związku dzieła Robbe-Grilleta i Resnais z historią najnowszej kraju. W jej ujęciu film *wpisuje się w dyskurs historyczny, nie opisując wydarzeń historycznych*¹⁸. Otwiera się co prawda na wszystkie możliwe mity, od Orfeusza i Eurydyki poczynając (co natychmiast wychwycił Georges Sadoul¹⁹), i zawiera mnóstwo koczujących wirtualnych fabuł, autorka skupia się jednak na dowodzeniu, że *Zeszłego roku...* jest w istocie – usuniętą z opowiadania, ale obecną w dyskursie – historią gwałtu. Właściwa zawartość treściowa zostaje ocenzone, tak jak cenzurowane były we Francji utwory zaangażowane (a Resnais do grona twórców zaangażowanych i kłopotliwych dla władzy niewątpliwie należał) w sezonie 1960/1961, w okresie szczytu wojny w Algierii. Włączając do wywodu kontekst powstawania utworu, badaczka przypomina, że reżyser chciał, by rozmowy hotelowych gości otwarcie nawiązywały do wojny algierskiej, lecz Robbe-Grillet nie życzył sobie takiej dosłowności. Według niego utwór artystyczny mógł aspirować do rewolucyjności jedynie wtedy, kiedy jego wywrotowy potencjał zawierał się w formie, w środkach wyrazu, a nie w motywach fabularnych²⁰. Twórcy mogli więc liczyć tylko na to, że wyobraźnia widzów, pogrążona w macierzystym kontekście utworu, podpowie im, iż pamięć (albo jej odmowa) bohaterki kreowanej przez Delphine Seyrig otwiera się na pamięć zbiorową: *Wspominanie wczorajszej przemocy, przy jednoczesnym przeżywaniu jej dzisiaj, staje się czynnością obciążoną historiograficznie, tak jak próba przepisania gwałtu na romans. Jak we wcześniejszym filmie Resnais – „Hiroshima” – i jak w kolejnym – „Muriel” – Boulogne, Marienbad staje się miastem-fantomem, wyrwanym ze swojej przeszłości i zakrytym przez ekrany fikcji albo pamięci*²¹. I nie przypadkiem właśnie w *Muriel* (*Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963), kiedy – w dwa lata po *Zeszłego roku...* – cenzura zelżała, Resnais opowiedział o francuskim gwałcie na algierskiej dziewczynie (nieobecnej na ekranie tytułowej bohaterce) już wprost, czyniąc ten motyw sednem zbiorowego samooskarżenia.

Jednak w samych francuskich badaniach nad Nową Falą pełne metodologiczne przeorientowanie się, skierowane ku opisowi filmów nurtu jako reprezentacji społeczeństwa, dokonało się dopiero w obecnym stuleciu. Czynnikiem, który decydująco wpłynął na to nowe nastawienie, stała się teoria socjologiczna Pierre’a Bourdieu, najchętniej dziś we Francji aplikowana do badań historycznofilmowych. Wprawdzie nowe opcje badania społeczeństwa, z kluczowymi pojęciami kapitału symbolicznego i habitusu, pojawiły się już w jego pracach z lat 70., z *Dystynkcją* na czele, ale dopiero ukazanie się w 1992 r. *Reguł sztuki* – książki zawierającej propozycję systemowego badania „pola literackiego”²² – zrewolucjonizowało filmoznawstwo. Bourdieu nie



Do utraty tchu, reż. Jean-Luc Godard (1960)

zajmował się co prawda bezpośrednio kinem, a pole literackie analizował na przykładzie kultury francuskiej drugiej połowy XIX w., zachęcał jednak do stosowania swojej metody w odniesieniu do innych dziedzin kultury²³.

Pierwszą konsekwentną próbą aplikowania metodologii Bourdieu do analizy kina nowofalowego stała się książka Jeana-Pierre'a Esquenazi *Godard i społeczeństwo francuskie lat 60*. Lyonński badacz potraktował wystąpienie grupy janczarów z „Cahiers du Cinéma” jako próbę zajęcia przez nich własnego miejsca w polu kulturowym. Na tym tle poddał analizie filmową twórczość Jeana-Luca Godarda z lat 60. – od *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960) do *Weekendu* (*Week-end*, 1967) – jako „totalny fakt społeczny”, w którym załamuje się obraz społeczeństwa francuskiego. Sam Godard jest tu przedstawiany nie tylko jako autor, lecz równocześnie jako „aktor społeczny”, zabierający publicznie głos w reakcji na rozmaite zjawiska kultury swojego czasu²⁴.

Najpełniejszą jak dotąd charakterystykę wystąpienia nowofalowców przeprowadzoną metodą Bourdieu przyniosła książka socjologa z Uniwersytetu w Limoges, Philippe'a Mary, *Nowa Fala i kino autorskie. Socjoanaliza rewolucji artystycznej*²⁵. W nawiązaniu do ustalenia Bourdieu, że dwie skrajne pozycje w polu kulturowym wyznaczają: biegun twórczości heteronomicznej, dominujący w polu produkcji kinematograficznej, bo traktujący sztukę jako produkt, i biegun twórczości autonomicznej, na którym sama sztuka jest najważniejsza²⁶, Mary dowiódł tezy, że istotą wystąpienia Nowej Fali był proces autonomizacji, wygrana walka o przeniesienie kina z bieguna twórczości heteronomicznej na biegun twórczości autonomicznej.

Sytuacja, jaką zastali nowofalowcy – początkowo jako kinofile, potem zaś krytycy z kręgu „Cahiers du Cinéma” – determinowała rzemieślniczy habitus reżysera, zgodny z logiką korporacyjną. W jej ramach reżyser był podporządkowany zawodowi dominującym w polu produkcji kinematograficznej: producentom, scenarzystom, technikom, a przede wszystkim gwiazdom. Pierwszy etap procesu przemiany stanowiła – zgodna z przekonaniem, że kino jako dobro kulturowe godne jest komentarzy krytycznych na równi z literaturą i malarstwem – walka o autonomizację krytyki filmowej, której apostołem był André Bazin (dążący raczej do *ewangelizacji za pośrednictwem miłości do kina*²⁷ niż do prawdy). Pod skrzydłami Bazina janczarzy z „Cahiers...”, umacniając rangę kina jako sztuki, walczyli jednocześnie o habitus reżysera, o powiększenie własnego kapitału kulturowego. Dlatego badacz, charakteryzując postaci przyszłych reżyserów – Chabrola, Godarda, Truffaut, Erica Rohmera – zaczyna od statusu ich rodziców i dziadków, żeby zdać sprawę z różniącego ich rozmiaru kapitału wyjściowego. Dla Truffaut'a znalezienie się w polu kinematograficznym było awansem, szansą na odzyskanie kapitału, którego pozbawiła go matka; dla wywodzącego się z zamożnej rodziny Godarda oznaczało deklasację, więc – w obronie przed nią – przyszły autor *Do utraty tchu* przyłączył się wraz z kolegami do dzieła sakralizacji kina. To jej w istocie służyła polityka autorska; uświęcenie reżysera było połączone z desakralizacją techniki filmowej (Claude Chabrol opowiadał rozbawiony, jak podczas realizacji *Pięknego Serge'a / Le beau Serge*, 1958/ nic nie widział przez obiektyw kamery, bo zaglądał z odwrotnej strony) i systemu gwiazd (Truffaut postulował, by – dla dobra sztuki – gwiazdy świadomie rezygnowały z udziału w złych filmach, to znaczy w dziełach reżyserowanych przez nieautorów)²⁸.

Nowa logika produkcyjna, której aksjomat stanowiła redukcja kosztów (niski budżet odpowiadał trybowi życia kinofilskiej bohemy), była dostosowana do prekapitalistycznej logiki produkcji dzieł sztuki przyzwalającej na projekty artysty. Logika ta uniezależniała reżysera od producenta i praw rynku. Okazywało się, że warunkiem zdobycia autonomii pola kinematograficznego jest akumulacja kapitału symbolicznego po stronie reżysera. W efekcie cały system przeobraził się: reżyser stawał się artystą, kino zaś sztuką²⁹. Wzmocnienie zawodowego habitusu reżysera oznaczało w tych warunkach przejmowanie pełni władzy: twórca miał teraz kompetencje scenarzysty i producenta, techników ustawiał na właściwym miejscu, aktorami zostawali natomiast jego znajomi, najwłaściwsi w tej funkcji, skoro mieli odtwarzać samego reżysera i jemu podobnych. Trudno nie przyznać całemu temu wywodowi słuszności.

***Do utraty tchu* – wobec epoki, płci kulturowej, przymusów pola, egzystencjalizmu**

Żeby zilustrować różnorodność ujęć wprowadzanych przez nowe metodologie do dyskursu poświęconego Nowej Fali, proponuję skrótowy przegląd czterech różnych analiz filmu-fetysza nurtu, *Do utraty tchu* Godarda, pomieszczonych we francuskich monografiach z ostatniej dekady.

Jean-Pierre Esquenazi, zgodnie z przyjętym założeniem kina jako faktu społecznego, przyjrzał się rozmaitym sposobom, w jakie Godard, „aktor społeczny”, rejestrował w debiutanckim filmie – nie wprost – realność swojego czasu. Najbardziej intrygujące wydało się badaczowi pytanie, jak ten nowatorski film, na którego opisanie nie było jeszcze terminów, zdołał uwieść masową publiczność. Zgodnie z ówczesną zbiorową strategią przesuwania miejsca reżysera na polu kulturowym, debiutujący autor chciał być postrzegany jako reprezentant grupy janeczarów, *aktor indywidualny działający w imieniu kolektywu*³⁰. Toteż Godard zmobilizował do reklamy dzieła liczną grupę przyjaciół związanych z różnymi redakcjami, którzy zapowiadali powstający film, *prawdziwy w głębi i błyskotliwy na powierzchni*³¹, jako nowy wariant amerykańskiego filmu *noir*, zgodny więc z panującym gustem kinofilskim, a zarazem będący emanacją codziennego nowoczesnego życia. Szczególnie frapujące w wywodzie badacza jest dostrzeżenie bezpośredniego nawiązania estetycznego do stanowiącego wówczas sensację dokumentu Jeana Roucha *Ja, czarny (Moi, un Noir, 1958)*. W okresie przygotowań do swojego debiutu Godard napisał entuzjastyczny artykuł z okazji przyznania „absolutnie nowatorskiemu” filmowi Roucha (*wszystko jest w nim totalnie nowe: scenariusz, zdjęcia, bohaterowie, dźwięk*) Nagrody Delluca³². Młody krytyk był szczególnie zafascynowany sposobem, w jaki reżyser przedstawiał swoje murzyńskie postaci z Abidjanu. Bohater, Eddie Constantine (pseudonim zapożyczony oczywiście od filmowego białego idola), komentował z offu własne zachowania widoczne w obrazie. Wkrótce Godard – dowodzi Esquenazi – adaptował etnologiczną metodę autora filmu *Ja, czarny* do swoich potrzeb, do czego zresztą przyznawał się w wywiadach. Rouch, jak niegdyś Robert Flaherty, brał postaci z rzeczywistości i tworzył z nich fikcję. Godard działał odwrotnie: wymyślał postaci, żeby przy ich pomocy stworzyć *dokument o Jean Seberg i Jean-Paulu Belmondo*, jak sam określał *Do utraty tchu*³³. W rezultacie para bohaterów stała się wizerunkiem marzenia ówczesnej publiczności o sobie samej: o życiu, w którym łatwo o zarobek (stałe poszukiwanie pieniędzy przez Michela, prawdziwy MacGuffin filmu, przyjmowano zapewne ze szczególnym zrozumieniem), które jest pełne „kulturalnych przyjemności”, w którym unika się miłości romantycznej, za to otwarcie mówi o pożądaniu seksualnym³⁴.

Ostatnie sformułowanie zachęca do nawiązania do analizy autorstwa filmoznawczyni z Caen, Geneviève Sellier, zawartej w jej o rok późniejszej książce, próbującej uzgodnić metodę socjologiczną Bourdieu (wciąż mamy tu więc walkę o autonomizację kina) z perspektywą *gender studies*. Dla autorki kino nowofalowe to, jak głosi podtytuł, *kino w pierwszej osobie rodzaju męskiego*, co było istotne w epoce, kiedy badania socjologiczne stwierdzały znaczną rozbieżność między aspiracjami młodych mężczyzn i młodych kobiet³⁵. Badaczka podkreśla tę dominację męskiego punktu widzenia także w analizie *Do utraty tchu*. Od razu w pierw-

szej sekwencji jazdy skradzionym autem *kamera każe nam w pełni podzielać radosne wrażenie niezależności i panowania, które obejmuje bohatera i skłania go do pojedynku z policjantami na motocyklach. Eliptycznie ukazana zbrodnia i plan ogólny bohatera, który biegnie przez pola wciąż sam i wolny, nie jest powrotem do rzeczywistości, ale przeciwnie – wyrazem tego samego uczucia bezkarności i wszechmocy, które zostanie zaprzeczone dopiero przez postać kobiecą*³⁶. Mimo rozlicznych perypetii Michelowi, jak w bajce, udaje się pokonać wszystkie przeszkody i dopiero zdrada ukochanej skłania go do poddania się, do „samobójstwa w przebraniu”.

Badaczka podkreśla jednak, że rozkład ocen nie jest w filmie tak jednoznaczny, jak wynikałoby z tego streszczenia. Analiza centralnej sekwencji w pokoju hotelowym wskazuje, że co prawda męski bohater ma nad swoją partnerką przewagę samoświadomości, jednak postać kobieca, żonglująca cytatami z Williama Faulknera i Dylana Thomasa, panuje nad kulturą oficjalną. I choć postać Patrycji jest zgodna z odwiecznym stereotypem kobiety niezdolnej do rozpoznania własnych uczuć, nie została ona przedstawiona jak pusta kokietka, ale jak młoda kobieta o władniętych sprzecznymi pragnieniami i niepotrafiąca ich uzgodnić³⁷.

Philippe Mary nawiązuje w swojej książce do feministycznej analizy Sellier, zresztą się z nią zgadzając. Badacz tłumaczy seksizm Michela jego pozycją społeczną; poniżając swoją partnerkę, męski bohater *Do utraty tchu* atakuje też kulturę, którą ona posiada, a której sam nie mógł odziedziczyć. Za jego pośrednictwem reżyser atakuje też prawdopodobnie własną matkę za jej odziedziczoną wyższość nad mężem i synem: *Seksizm Michela, jako część ambiwalentnego stosunku do kultury dominującej, wchodzi w zakres dialektyki resentymentu: przez degradację symboliczną kobiety i dzieł sztuki przeziiera zemsta, która mobilizuje autora „Do utraty tchu” w jego konflikcie z rodziną, matką i samym sobą*³⁸. Może nie przypadkiem tak często pojawia się u Godarda temat prostytucji. Prostytutka, jak matka reżysera i jak kultura oficjalna w jego debiucie, staje się jednocześnie obiektem pożądania i przedmiotem degradacji³⁹.

Całą analizę filmu Mary konsekwentnie podporządkowuje ujęciu walki o poszerzenie kapitału kulturowego. W tej perspektywie badacz rozpatruje obsesję samochodu, często nadwartościowywanego w filmach nowofalowych, by przypomnieć *Adieu Philippine* (1963) Jacques’a Rozier czy *Kobietę i mężczyznę* (*Un homme et une femme*, 1965) Claude’a Leloucha (wolny od niej był chyba tylko starszy o dziesięć lat Rohmer, który sam nie jeździł). U Godarda samochód ma związek ze śmiercią, co powiększa ambiwalencję tego motywu: *Samochód, przez swoją wartość symboliczną wiążącą go z biegunem ekonomicznym, rzuca wyzwanie wielkości kultury rodzinnej, a przez sposób przywłaszczenia go – kradzież – wyraża symbolicznie ryzyko podjętej przez Godarda próby stworzenia sobie nowej tożsamości społecznej, której nie mógł znaleźć w rodzinie. Dandyzm kultu pięknego samochodu ma prawdopodobnie pomóc zapomnieć o skromności rzeczywistej kondycji społecznej*⁴⁰.

Przez swoją przynależność do przestrzeni kina motyw samochodu staje się częścią autorefleksywnego aspektu filmu. Widać to zwłaszcza w tej samej scenie jazdy Michela skradzionym autem, którą Mary analizuje inaczej niż Geneviève Sellier. Bohater nie jest gangsterem, ale gra gangstera w stylu Bogarta (jak u Sartre’a kelner nie jest kelnerem, ale go gra); nie jest zakochany, ale gra zakochanego,

jak w amerykańskim kinie; nie ucieka do Włoch, ale gra ucieczkę. Owa potrzeba gry nie wynika jednak, jak u Sartre'a, ze złej wiary, lecz z pobudek artystycznych: *Dystans autorefleksywności bierze się z laski spływającej na reżysera-kinofila i stanowiącej siłę pola kulturowego należną temu, który je zmienia*⁴¹. Całą autorefleksywną stronę twórczości Godarda, jego skłonność do stylizacji, dystansu, parodii, tłumaczy badacz prawem pola: *im bardziej pole jest autonomiczne, tym bardziej ci, którzy wypracowują jego autonomię, zajmują się polem jako własnym przedmiotem*⁴². Także charakterystyczna skłonność do cytatów wynika z niepokoju reżysera o stan konta kina, na które przenosi cały swój kapitał symboliczny. Ale ten niepokój jest opłacalny artystycznie. Jego efekt stanowi *rewolucyjny społecznie i owocny kinematograficznie*⁴³ performans, jakim jest *Do utraty tchu*.

Najnowsza z przywołanych tu analiz pochodzi z napisanej po francusku książki niemieckiej badaczki Almut Steinlein rozpatrującej kino nowofalowe pod kątem różnych form odniesienia do rzeczywistości. Debiut Godarda został tu potraktowany jako nekrolog kina klasycznego; świat, do którego odsyła, to nie rzeczywistość zewnętrzna (jak choćby u Rohmera), ale świat kina, do którego sam aspiruje⁴⁴. Reżyser wybrał dla swego debiutu formę popularnego we Francji filmu *noir*, ale potraktował ją jak abstrakcję. Istotną problematykę wzięł z nowoczesności, w której był zanurzony. Dostarczyła mu jej filozofia: dla Steinlein *Do utraty tchu* to bowiem *interpretacja i swoiste przebicie dyskursu egzystencjalistycznego środkami filmowymi*⁴⁵. Michel jest modelem bohatera egzystencjalistycznego, a Patrycja wcieleniem złej wiary. Styl filmu to natomiast próba autentyzmu w znaczeniu proponowanym przez przedstawicieli tego nurtu filozoficznego⁴⁶.

Jeśli dla egzystencjalistów odpowiedzialność jednostki wyraża się przez jej działania, a wolność polega na spontaniczności, będącej zaprzeczeniem autorefleksji, to bohater Belmonda jest wcieleniem takiej postawy. Zakończenie filmu, będące „samobójstwem w przebraniu”, jest odczuwane przez widza jako zdolność panowania nad swoim losem aż do śmierci. Z kolei „chęć bycia wolną” właściwa Patrycji, w połączeniu ze zgodą na wszystkie warunki społeczeństwa, jest typowym sartre'owskim aktem złej wiary. Patrycja stanowi przeciwieństwo spontaniczności; jej dialog z Michele to dwa osobne monologi. Podobnie dla reżysera akceptowanie norm narracyjnych kina klasycznego jest aktem złej wiary: *Estetyka, jak moralność, musi być odkrywana przez improwizację, a zaangażowanie reżysera mieści się w tym procesie odkrywania*⁴⁷. Ale oryginalność estetyczna współczesnego reżysera zakłada jednocześnie znajomość historii kina. Długa lista intertekstualnych nawiązań zawartych w filmie Godarda wzmacnia tym samym *jedyny kapitał, którym realnie dysponują reżyserzy Nowej Fali: ich znajomość historii kina i kulturę kinofilską*⁴⁸.

Można więc orzec, że wszystkie cztery analizy, choć używają różnych metodologii, godzą się z wnioskiem podsuwanym przez logikę pola Bourdieu. Wystąpienie Nowej Fali przyczyniło się do utrwalenia dwubiegunowego pola filmowego, gdzie heteronomicznemu kinu komercyjnemu zostaje przeciwstawione autonomiczne kino artystyczne. Filmy nowofalowe, które ustanowiły ów drugi biegun, żyją w świadomości następców.

TADEUSZ LUBELSKI

- ¹ Zob. J. Douchet, *Nouvelle Vague*, Paris 1998; M. Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris 1997.
- ² Zob. T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 165-168.
- ³ Zob. G. Nowell-Smith, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, New York – London 2008.
- ⁴ Zob. tamże, s. 2-4.
- ⁵ Problem ten omówiłem w swojej książce: zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 24-27.
- ⁶ Zob. G. Nowell-Smith, *Making Waves...* dz. cyt., s. 8-11.
- ⁷ Zob. tamże, s. 64.
- ⁸ Tamże, s. 104.
- ⁹ Tamże, s. 115.
- ¹⁰ Por. tamże, s. 117.
- ¹¹ Zob. A. de Baecque, „*Les Cahiers du Cinéma*”. *Histoire d’une revue*, t. 1, *À l’assaut du cinéma 1951-1959*, t. 2, *Cinéma, tours détours 1959-1981*, Paris 1991; A. de Baecque, S. Toubiana, *François Truffaut*, Paris 1996.
- ¹² Zob. A. de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d’une jeunesse*, Paris 1998, s. 17.
- ¹³ Zob. tegoż, *La cinéphilie. Invention d’un regard, histoire d’une culture 1944-1968*, Paris 2003.
- ¹⁴ Zob. tegoż, *La Nouvelle Vague...* dz. cyt., s. 117-118.
- ¹⁵ Zob. L.A. Higgins, *New Novel, New Wave, New Politics. Fiction and the Representation of History in Postwar France*, Lincoln-London 1996, s. 209-210.
- ¹⁶ Zob. tamże, s. 210-211.
- ¹⁷ Zob. L.A. Higgins, *Looks That Kill: Louis Malle’s Portraits of Collaboration*, w: tejże, *New Novel, New Wave...* dz. cyt., s. 186-206.
- ¹⁸ Zob. L.A. Higgins, *Figuring Out: „L’Année dernière à Marienbad”*, w: tejże, *New Novel, New Wave...* dz. cyt., s. 85.
- ¹⁹ W słynnej recenzji w „*Les Lettres Françaises*” zatytułowanej *Eurydice à Marienbad*, czyli *Eurydyka w Marienbadzie*.
- ²⁰ L.A. Higgins, *Figuring Out*, dz. cyt., s. 102.
- ²¹ Tamże, s. 103.
- ²² Zob. P. Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Paris 1979; wyd. pol.: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005; P. Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992; wyd. pol.: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- ²³ (...) metoda analizy dzieł, którą proponuję, budowana jest jednocześnie w odniesieniu do pola literackiego oraz pola artystycznego (jak również pola prawniczego oraz naukowego) tak, iż moje tableau możliwych metodologii, by było rzeczywiście kompletne, powinno objąć także tradycje liczące się w badaniach nad malarstwem (P. Bourdieu, *Reguły sztuki...* dz. cyt., s. 298). Na naszym gruncie metodę Bourdieu przekonująco zastosował do analizy najnowszego kina polskiego Marcin Adamczak. Por. tegoż, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku. Przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Gdańsk 2010, zwł. s. 205-222.
- ²⁴ Zob. J.-P. Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris 2004.
- ²⁵ Zob. Ph. Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d’auteur. Socio-analyse d’une révolution artistique*, Paris 2006.
- ²⁶ Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki...* dz. cyt., s. 331-333.
- ²⁷ Ph. Mary, *La Nouvelle Vague...* dz. cyt., s. 56.
- ²⁸ Zob. tamże, s. 164, 106.
- ²⁹ Zob. tamże, s. 148, 161.
- ³⁰ J.-P. Esquenazi, dz. cyt., s. 72.
- ³¹ Tamże, s. 75.
- ³² J.-L. Godard, *Jean Rouch remporte le Prix Delluc*, „*Arts*” z 17.12.1958 r., przedruk w: *Godard par Godard. Les années Cahiers*, red. A. Bergala, Paris 1989, s. 176.
- ³³ Yvonne Baby uczyniła ten autokomentarz reżysera tytułem swojej recenzji: *Mon film est un documentaire sur Jean Seberg et J.-P. Belmondo*, „*Le Monde*” z dn. 18.03.1960 r., za: J.-P. Esquenazi, dz. cyt. s. 83.
- ³⁴ Por. J.-P. Esquenazi, dz. cyt., s. 86-91.
- ³⁵ Zob. G. Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris 2005, s. 6.
- ³⁶ Tamże, s. 103.
- ³⁷ Zob. tamże, s. 104-105.
- ³⁸ Zob. Ph. Mary, dz. cyt., s. 237.
- ³⁹ Tamże, s. 238.
- ⁴⁰ Tamże, s. 222-223.
- ⁴¹ Tamże, s. 224.
- ⁴² Tamże, s. 225.
- ⁴³ Tamże, s. 231.
- ⁴⁴ Zob. A. Steinlein, *Une esthétique de l’authentique: les films de la Nouvelle Vague*, Paris 2007, s. 159-162.
- ⁴⁵ Tamże, s. 167.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ Tamże, s. 177.
- ⁴⁸ Tamże, s. 195.