

Ożywianie obrazów:

Edvard Munch (1974) Petera Watkina
i *Pasja* (1982) Jean-Luca Godarda

EWA MAZIERSKA

Filmy o malarzach i obrazach przez nich stworzonych nie są w kinie rzadkością. Najczęściej są poświęcone wybitnym artystom, niezrozumianym przez współczesnych, ale uwielbianym przez potomnych. W tym sensie tworzą podgatunek *biopic*¹. Rzadziej filmy o malarzach i malarstwie podejmują próbę refleksji nad medium obrazu i nad relacją między dwiema dyscyplinami, które posługują się obrazem: sztukami plastycznymi i filmem. *Edvard Munch* Petera Watkina i *Pasja* Jean-Luca Godarda należą do tej drugiej kategorii, choć zarazem film Watkina wpisuje się polemicznie w tradycję biopiców.

Krzyk obrazu, milczenie filmu

What do I care if the chair is not properly made? What I wanted to bring out is what can't be measured (Cóż ja dbam o to, czy to krzesło zostało właściwie przedstawione? Chcę wydobyć [w obrazie] to, czego nie można zmierzyć.)

Edvard Munch (Geir Westby)
w *Edvardzie Munchu* Petera Watkina

W 1968 roku, kiedy Peter Watkins rozpoczął pracę nad *Edvardem Munchem*, miał już na swym koncie kilka głośnych dzieł, w tym *Culloden* (1964). Film ten, choć jego tematem jest bitwa (ostatnia, jaka miała miejsce na ziemi brytyjskiej), jest daleki od tego, co zwykliśmy kojarzyć z kinem wojennym. Główna różnica polega na wrażeniu, że bohaterowie nie należą do zamkniętego ze wszystkich stron świata, lecz wydaje się, że mają świadomość obecności widzów i próbują się z nimi skontaktować. Najbardziej wymownym tego świadectwem jest ich spoglądanie prosto w oko kamery, co łamie tabu obowiązujące w kinie głównego nurtu, zgodnie z którym wzrok aktora i widza nigdy się nie spotykają, wskutek czego ekshibicjonizm aktora rozmyja się z voyeuryzmem widza.

Inspirujący się psychoanalizą Christian Metz spróbował odpowiedzieć na pytanie, dlaczego kino rozwinęło się jako sztuka pozornie ignorująca widza i niedostępna mu, choć przecież aż do bólu od niego zależna, wskazując na okres jego powstania, czyli modernizm. Otóż kino, zdaniem Metza, odzwierciedla modernistyczne pragnienie izolacji, prywatności, bycia jednostką (nawet wśród innych jednostek), w przeciwieństwie do teatru, który od momentu swych greckich początków był sztuką współuczestnictwa, zbiorowej ceremonii, festiwalu².

Po reżyserach ignorujących zasadę, zgodnie z którą aktor udaje, że działa nieświadomy obecności widza, spodziewamy się więc, że pragną oswobodzić widza z upokarzającej pozycji voyeura. *Edvard Munch*, jak przyznaje sam reżyser, odzwierciedla właśnie taką postawę. Mówiąc dokładniej, celem Watkina było przemówienie do widza przez postać-aktora, dzielenie się przez aktora jego wiedzą o kreowanej postaci, a zarazem własnymi doświadczeniami i poglądami, i w ten sposób zachęcenie odbiorcy do wyraźnego ustosunkowania się do tego, co widzi na ekranie ³.

Takie zamierzenie wyrasta u Watkina z jego stosunku do historii. Powiada: *Wierzę, że wszyscy jesteśmy historią przeszłą, teraźniejszą i przyszłą, wszyscy uczestniczymy w wymianie doświadczeń, które przepływają obok nas, w przód i do tyłu, czasem równocześnie w obu kierunkach, przekraczając granice czasu i przestrzeni* ⁴. Warto dodać, że pragnienie obalania przegrody oddzielającej ekran od widza, uznania jego obecności, jest bardziej typowe dla telewizji niż dla kina. To także jeden z powodów, dla których telewizja jest medium bliższym Watkinsonowi niż kino. Wiele jego produkcji, w tym *Edvard Munch*, zostało zrealizowanych dla telewizji i niektóre konwencje, z których korzysta reżyser, robią wrażenie telewizyjnych, choć ostateczny rezultat, ze względu na epicki rozmach, troskę o szczegóły i głębokie piętno autorskiej indywidualności, wydaje się stworzony dla szerokiego ekranu ⁵.

Watkins opowiada o artyście posługującym się innym niż on medium, ale w tym samym celu – ekspresji. Na obrazach norweskiego ekspresjonisty, a zwłaszcza na jego licznych autoportretach i portretach członków rodziny, postaci bowiem patrzą – jak się wydaje – prosto na nas z rzadko spotykaną odwagą psychicznego, a niekiedy także fizycznego, obnażania się. Często odnosimy wrażenie, że malowana osoba pragnie zatrzymać nas wzrokiem, zaprosić do swego świata albo przekroczyć ramy płótna i wejść do naszej rzeczywistości. Zwraca przy tym uwagę szokująca deformacja postaci. Wiele z nich bardziej przypomina ożywione szkielety niż ludzi. Bohaterowie filmu Watkina również patrzą prosto w kamerę i to nie tylko wtedy, gdy odpowiadają na pytania osoby znajdującej się poza kadrem (jak możemy się domyśleć, samego Watkina), ale i kiedy są sami albo konwersują z innymi postaciami. W ich spojrzeniach można się dopatrzeć skargi albo chęci podzielenia się z widzami swym niepokojem, jak w scenie kiedy młody Munch udaje się ciemnymi schodami do mieszkania zamężnej kochanki i nieśmiało uśmiecha się do kamery, co sprawia, że chcemy mu dodać odwagi i życzyć powodzenia. Sceny tego typu nie pozwalają zdystansować się wobec filmu, ukryć się za „czwartą ścianą” ekranowego świata i sprawiają wrażenie, że – jak chce nas przekonać Watkins – historia jest żywa, a przeszłość otwarta na nasze działanie.

Paradoksalnie jednak zbliżanie się do odbiorcy, jakie postawili sobie za cel zarówno Munch, jak i Watkins, dokonuje się równolegle, albo wręcz przez oddalenie się artysty od samego siebie, jego rozszczepienie na „ja mówiące” i „ja mówione”. Świadectwem tego podziału, o czym informuje narrator na początku filmu, jest używanie przez Muncha w przekazach autobiograficznych, takich jak dzienniki, na których w znacznej mierze Watkins oparł swój film, trzeciej osoby i serii pseudonimów (Karleman, Brandt, Nansen). Jego znakiem jest również uprzywilejowanie samego siebie jako tematu własnych obrazów: znaczna część dzieła Muncha to autoportrety, jak również obrazy z mężczyzną podobnym do

Muncha jako jedną z postaci. Autoportrety norweski ekspresjonista wykonywał za pomocą lustra, będącego wręcz ekspresjonistycznym symbolem schizofrenicznego rozszczepienia jaźni. Malując siebie, Munch poniekąd więc malował „innego”, z którym przyszło mu zmagać się przez całe życie. Dystans między „ja malującym” a „ja malowanym” podkreśla Watkins, ukazując Muncha, jak patrzy z bliska na swe portrety, a także dotyka na przemian swej twarzy i twarzy namalowanej, jakby się chciał przekonać, czy to naprawdę ta sama twarz.

W książeczce towarzyszącej wydaniu DVD z *Edvardem Munchem* można odnaleźć wywiad, który Watkins przeprowadził sam ze sobą ma temat tego filmu. Jak twierdzi reżyser, taką formę wypowiedzi wybrał rozzarowany tym, co dziennikarze pisali na jego temat⁶. Oprócz tej intencji można się jednak dopatrzeć i innej – pragnienia dotarcia do własnej tożsamości niejako z zewnątrz, spojrzenia na siebie jak na „innego”. Jeśli uznamy, jak chce reżyser, że Munch jest jego bratnią duszą, wręcz jego *alter ego*, to rola reżysera *Edvarda Muncha* także odzwierciedla jego rozszczepienia na „ja mówiące” i „ja mówione”. Takie rozszczepienie, zdaniem Metza, stanowi zresztą istotę kina: patrząc na aktora, identyfikujemy się z nim, zarazem wiedząc dobrze, że on to nie ja. Ja mogę co najwyżej wzorować się na swym (niby) lustrzanym wizerunku. Watkins przyjął również na siebie rolę narratora filmu o Munchu, która – w świetle tego, co zostało wyżej powiedziane – jest znakiem świadectwa jego dystansu do samego siebie, sposobem mówienia o sobie przez mówienie o kimś innym.

Edvard Munch jest wprawdzie filmową opowieścią o znanym twórcy i jego dziełach, ale zamiast posłużyć się okrzeplą formułą, Watkins zaoferował swoją wersję biopicu⁷. Jej nowość polega na ożywieniu obrazów Muncha, dosłownie i metaforycznie. Dosłownie Watkins wprawia obrazy w ruch za pomocą dwóch metod. Pierwsza polega na pokazaniu, w jaki sposób powstawały obrazy Muncha. Widzimy na przykład, jak malarz na swym pierwszym dziele, zatytułowanym *Chore dziecko*, malował w tle parapet i kwiaty, by później je zamalować, znów namalować i znów zamazać. Tym przemianom towarzyszy głos zza kadru (należący do Watkinsa), próbujący wyjaśnić przyczyny zmian koncepcji malarza. W ten sposób w miejsce statycznego obrazu otrzymujemy proces tworzenia, w którym obraz, znany z muzeum czy książki z reprodukcjami, jest zaledwie ostatnim etapem mozolnej, fizycznie i intelektualnie, pracy artysty. Dzięki takiej metodzie (ostatecznemu) obrazowi Watkins przydaje wyraźną fabułę, a nawet dwie powiązane historie. Jedna dotyczy osób przedstawianych na obrazie, czyli sióstr artysty. Druga to historia Muncha z czasów tworzenia tego dzieła. Widzimy, że przez malowanie *Chorego dziecka* Munch w pewien sposób radzi sobie z problemami choroby, utraty bliskich, samotności, towarzyszącymi mu od dzieciństwa. Polega to z jednej strony na oswajaniu nieszczęść, odbieraniu im ostrza, sublimacji, przykrawaniu ich na własną miarę – miarę artysty. Z drugiej strony jednak takie uwiecznianie w sztuce rodzinnych tragedii, jak to, które uprawia Munch, sprawia, że nie może się od nich uwolnić. Niejako zawsze znajduje się on w towarzystwie umarłych, co sprawia, że brakuje mu przestrzeni, by opłakiwać ich nieobecność. Watkins podkreśla ciągłą „obecność nieobecnych” w życiu Muncha przez powracanie do tych samych tragicznych epizodów, zwłaszcza śmierci matki artysty. Malowanie *Chorego dziecka*, które polega na wielokrotnym atakowaniu płótna różnorodnymi narzędziami, w tym nożem kuchennym, jest

także próbą poradzenia sobie przez Muncha z pierwszą, wielką i nieszczęśliwą miłością do kobiety, której nie dane mu było osiąść.

Zachowanie Muncha wobec wcześniejszych rodzinnych i późniejszych już całkowicie własnych, tragedii miłosnych, tak jak je przedstawia Watkins, można uznać za ilustrację Freudowskich koncepcji *żałoby i melancholii*⁸. Można także porównać je do mechanizmu towarzyszącego oglądaniu filmów, który opisuje Metz, a który polega na beznadziejnej próbie zaspokojenia pragnienia obecności, które nie da się zaspokoić, gdyż kino oferuje zawsze tylko pozorną czy częściową obecność ekranowej rzeczywistości. To częściowe zaspokajanie jest jednak źródłem odnawiania się potrzeby chodzenia do kina, zapewniając instytucji kina długowieczność, jeśli wręcz nie wieczność.

Watkins uruchamia obrazy Muncha również przez pokazywanie ich z różnych stron, a także z różnej odległości, korzystając często z zoomu, co pozwala zatrzymać się na znaczących detalach, na przykład na fragmencie dłoni czy ust. W ten sposób odnosimy też wrażenie, że postaci przedstawione na obrazach podchodzą do nas bądź oddalają się jak żywi ludzie.

Środkiem, który pomaga obrazom Muncha zyskać dynamikę, jest także ustatycznienie przez Watkina ich „opakowania” czy „ramy”, czyli własnego filmu. W *Edvardzie Munchu* uderza ogromna liczba scen niemal pozbawionych ruchu, na przykład ukazujących bohatera, jak siedzi i patrzy przed siebie. Wiele scen wygląda też jak ustawienia do malarskich czy fotograficznych portretów rodzinnych, na przykład z kobietą siedzącą w fotelu w środku kadru i dziećmi stojącymi po bokach. Ponadto, jak już wspomniałam, Watkins wraca do tych samych epizodów, a także do tych samych obrazów, przez co granica między „żywym” filmowym obrazem a obrazem malarskim zaciera się.

Znieruchomienie filmu wyrasta także, moim zdaniem, z pragnienia pokazania go jako serii obrazów. Choć bowiem film jest definiowany jako „ruchome obrazy” (*movies*), ich ruchomość, wręcz ruchliwość sprawia, że rzadko pamiętamy z filmu obraz konkretny, a jeśli już, to powodem tego nie jest „obraz w filmie”, ale raczej obraz przed filmem czy po filmie: kadr albo fotos, który trafił na plakat czy posłużył do zilustrowania recenzji. Jednak po obejrzeniu *Edvarda Muncha* pamięta się pewne kadry, na przykład obraz ciotki Edvarda siedzącej na krześle czy pokojówki poprawiającej pościel na jego łóżku.

Unieruchomieniu filmu służy sposób, w jaki Watkins posługuje się światłem. Wnętrza w jego filmie są ciemne; światła jest tylko tyle, ile zdaniem reżysera było we wnętrzach norweskich pod koniec XIX wieku. W przeciwieństwie do większości filmów współczesnych, nawet historycznych, które są kręcone w studiu, Watkins filmował w naturalnych wnętrzach, w tym w mieszkaniu, w którym najprawdopodobniej mieszkał Munch w dzieciństwie i w którym umarła jego matka⁹. Światło u Watkina nie „wędruje” z bohaterem, lecz bohater dostaje się w strefę światła bądź skrywa się w cieniu. Podobnie jest z dźwiękiem, który jest w znacznym stopniu dyssynchroniczny. Kamera nie podąża za dźwiękiem, lecz za obrazami, dźwięk zostaje za nimi lub wyprzedza je. Często mamy też do czynienia z obrazami (prawie) nieruchomymi, które ktoś nam, zwykle zza kadru, objaśnia. Ponadto bohaterowie Watkina upodabniają się do postaci z obrazów przez to, że często milczą. Dotyczy to przede wszystkim samego Muncha, który niezwykle silne emocje kryje za fasadą opanowania i dobrego wychowania.



Edvard Munch, reż. Peter Watkins (1974)

Środkiem służącym unieruchomieniu filmu i w szerszym sensie upodobnieniu go do malarstwa jest także wybrana przez Watkinsa nieprofesjonalna obsada aktorska. Nie tylko znalazł on wykonawców uderzająco podobnych do osób malowanych przez norweskiego artystę, na czele z Geirem Westbym, który wcielił się w Muncha, ale nie pozwolił, by gwiazda filmowa z rozbuchanym *ego* „rozsadziła” kadr. Profesjonalnych aktorów najprawdopodobniej nie byłoby też stać na takie skupienie, tak donośne przemawianie milczeniem, jakie osiągnęli Westby i dziesiątki innych norweskich „naturałszczyków”, którzy zapragnęli wziąć udział w przedsięwzięciu angielskiego twórcy. W tym przypadku strategię Muncha można porównać do stosowanej przez Roberta Bressona, który również w swych filmach zatrudniał amatorów, różnica jednak polega na tym, że Bresson nie dopuszczał, by jego aktorzy funkcjonowali inaczej niż jako element kreowanej przez niego rzeczywistości, a Watkins odwrotnie, zachęcał aktorów do improwizacji i wzbogacania kreowanych postaci własnym doświadczeniem.

Ożywienie obrazów Muncha odbywa się także w sposób metaforyczny, przez ukazanie tego, co wpłynęło na ich treść i formę. Watkins w swym filmie uprawia bowiem historię sztuki i to na najwyższym poziomie, korzystając z materiałów nieznanych bądź ignorowanych przez autorów wcześniejszych prac o Munchu i interpretując je w nowy sposób. W szczególności ujawnia tożsamość kobiety, którą Munch w swych dziennikach przedstawia jako panią Heiberg. Była to pierwsza kochanka malarza, która w istotny sposób wpłynęła na jego życie i twórczość. Watkins unika jednak psychoanalitycznej kliszy, zgodnie z którą sztuka to produkt sublimacji nieszczęśliwej miłości. Podobnie nie podpisuje się on pod materialistyczno-historyczną tezę, zgodnie z którą sztuka to odbicie warunków ekonomicznych i okoliczności politycznych, w których funkcjonuje artysta. Psychologicznej i marksistowskiej perspektywie przeciwstawia on podejście wie-

loczynnikowe. Twórczość Muncha w tym ujęciu była produktem różnych przeżyć i okoliczności życia artysty: jego relacji z rodziną, doświadczeń miłosnych, podróży po Europie, wpływów innych malarzy, takich jak Manet i Goya (oni również malowali postaci zwracające się wprost do widzów), a także konsekwencji życia w Kristianii (późniejszym Oslo) w okresie tworzenia się nowoczesnego społeczeństwa norweskiego. Dzięki temu *Edvard Munch* jest filmem epickim i psychologicznym jednocześnie.

Różne czynniki wpływające na charakter obrazów Muncha reżyser przedstawia, gdy to możliwe, równocześnie. Na przykład scena spaceru artysty po lesie z panią Heiberg jest montowana z obrazami krztuszącego się krwią małego Edvarda, malowaniem przez dorosłego już Edvarda *Chorego dziecka* i informacją zza kadru o tym, że w tym samym czasie Karol Marks ukończył drugi tom *Kapitału*. Ten „strumienio-świadomościowy” sposób narracji odbija z jednej strony sposób, w jaki Munch pisał swe pamiętniki, z ich impresyjną, zmienną strukturą, nasyoną zdaniami mówiącymi równocześnie o kilku wydarzeniach i komunikujących przeciwstawne nastroje¹⁰. Z drugiej strony taki styl opowiadania odzwierciedla teorie psychologiczne i filozoficzne, które narodziły się w czasach Muncha, zwłaszcza idee Henri Bergsona i Williama Jamesa. W takim ujęciu pojedynczy obraz mentalny nie ma autonomicznego znaczenia – jego sens rodzi się w powiązaniu z tym, co go poprzedza i co po nim następuje.

Twórczość Muncha Watkins interpretuje jako sztukę niezgody. Po pierwsze, jest ona wyrazem buntu wobec działania natury, która skazała na śmierć w młodym wieku większość członków rodziny Edvarda, przyczyniając się też do nieszczęścia, melancholii, a nawet szaleństwa tych, którzy przeżyli, w tym samego malarza. Po drugie Watkins odczytuje ją jako reakcję na wyzysk, niesprawiedliwość i zakłamanie charakteryzujące dziewiętnastowieczne społeczeństwo norweskie, które Munch zarówno obserwował na własne oczy, jak i uświadamiał sobie dzięki swym przyjaciołom, a zwłaszcza pisarzowi-anarchiście i autorowi doktryny wolnej miłości, Hansowi Jaegerowi. Jest to społeczeństwo – uważa – w którym proletariatus, w tym dzieci robotników, pracuje od świtu do nocy, siedem dni w tygodniu, w fabrykach albo służy w domach klasy średniej. Kobiety, by związać koniec z końcem, często po godzinach normalnej pracy oddają się prostytutce. Norweska burżuazja oczywiście żyje z pracy proletariatus. To jednak jej nie wystarcza – swą władzę wykorzystuje także do tego, by okazywać wyższość moralną tym, którzy są jej podporządkowani. Świadectwem tego były podejmowane przez policję „medyczne” badania prostytutek z Kristianii, w celu, jak sugeruje film, nie tyle ochrony kobiet przed chorobami, ile by dodatkowo je upokorzyć i wykorzystywać seksualnie. Watkins pokazuje również, że korzystająca z dobrodziejstw wolnego czasu norweska klasa średnia staje się społeczeństwem spektaklu. Znakiem tego jest obecność bogatszych mieszkańców Kristianii na promenadzie w niedzielne popołudnia, gdyż wtedy można obserwować innych i samemu być obserwowanym. W takie popołudnia młody Munch również wypatruje pani Heiberg, przeżywając katusze zazdrości i niespełnienia. Za pomocą montażu reżyser łączy spacer bogatych Norwegów po promenadzie z obrazami eksploatacji norweskich robotników, dzieci i kobiet.

Podobnie jak prace Muncha, które wyrosły z pragnienia „dopuszczenia do głosu” tych, którzy nie mogli krzyczeć, lub których krzyk nie został za ich życia wysłuchany, tak film Watkinsa w znacznej mierze składa się z wypowiedzi przed-

stawili marginalizowanych grup: dzieci z rodzin proletariackich i kobiet. Zwracają się oni prosto do kamery, adresując swe słowa do nas, widzów, a tym samym zmuszając nas do zajęcia stanowiska wobec sytuacji, w której się znajdują. Przeplatane są one wypowiedziami przedstawicieli bogatszych warstw norweskiego społeczeństwa, tworząc z nimi kontrast treści i formy. Proletariusze, kobiety i dzieci dostarczają przeważnie jedynie informacji o swym życiu, trudno więc zakwestionować ich prawdziwość. Mężczyźni z wyższych sfer z kolei, na przykład mąż pani Heiberg, przedstawiają swe poglądy, które – z dzisiejszej perspektywy – uderzają jako przestarzałe. Warto też zauważyć, że zrywając z tradycją (obowiązującą zarówno w marksizmie, jak w „burżuazyjnych” dyskursach), zgodnie z którą proletariusze tworzą masę, tłum, a burżuazja składa się z jednostek, Watkins indywiduuje proletariat, jednocześnie często pokazując klasę średnią jako tłum, na przykład na promenadzie czy w zadymionych kabaretach. Moralizatorski ton mają także wypowiedzi „progresywnych” przyjaciół Muncha, na przykład Hansa Jaegera czy Augusta Strindberga. Choć wiadomo, że ludzie ci rzeczywiście pełnili rolę mentorów Muncha, a Watkins sympatyzuje z ich wypowiedziami, w filmie ujawnia wobec nich dystans, przeciwstawiając im milczenie Muncha i jego obrazy. Można odnieść wrażenie, że w porównaniu z głębszymi czy subtelniejszymi prawdami przekazywanymi przez malarza wypowiedzi tamtych są uproszczone, jeśli wręcz nie prostackie i wulgarne.

Ostatecznym rezultatem filmu Watkina jest portret Muncha jako artysty zarazem historycznego i nam współczesnego, głęboko osadzonego w swej kulturze i uniwersalnego. Ponadto jest to portret w pewnym sensie nieskończony – Watkins nie doprowadza biografii Muncha do jej naturalnego końca – śmierci artysty, lecz urywa ją w momencie dość arbitralnie wybranym, pośród po wielokroć ukazanych i typowych dla tego artysty problemów i obsesji. Za takim portretem kryje się wspomniane wcześniej rozumienie historii jako wiecznego „teraz” i teoria estetyczna, którą można przypisać i Munchowi, i Watkinsowi, zgodnie z którą sztuka powinna dać świadectwo polityce, historii, psychologii artysty, a zarazem przekraczać te aspekty, by dotrzeć do tego, co – jak mówi sam Munch w filmie – nie da się zmierzyć. W tej perspektywie nie ma różnicy między malarstwem a kinem. Zadaniem obu jest stworzyć pewien naddatek znaczenia, którego nie można zanalizować, ale który ujawnia się w wyniku analizy. Odwołując się do Wittgensteina, nazwałabym ten naddatek poezją obrazu.

Paradoksalnie jednak, ukazując Muncha jako żywego, cierpiącego, kochającego, skomplikowanego człowieka, Watkins przyczynił się do spopularyzowania go i „uklasyfikowania”, wpisania do kanonu „cudownych przeklętych”, obok Caravaggia i van Gogha. Wydaje się jednak, że taką cenę warto było zapłacić, by stworzyć ten niezwykły film.

Uciekając od historii

Jak Watkins w *Edvardzie Munchu*, tak Jean-Luc Godard w *Pasji* próbuje faktycznie i metaforycznie ożywić obrazy. Tym razem nie są to jednak dzieła jednego artysty, lecz prace wielu malarzy: El Greca, Rembrandta, Delacroix, Rubensa. Pochodzą one z różnych krajów i okresów historii europejskiej. Łączy je jednak to, że są dobrze znane publiczności, należą do kanonu malarstwa zachodniego.

Ponadto Godard wybiera do swego filmu obrazy, jeśli można tak powiedzieć, z natury kinetyczne, doskonale reprezentując ruch za pomocą technik, które w okresie powstawania tych płócien były niedostępne.

Godard dosłownie ożywia te obrazy przez ich rekonstrukcję jako *tableaux vivants*. W tej postaci pojawiają się w filmie również zatytułowanym *Pasja* i realizowanym przez Jerzego, reżysera z Polski, który na początku lat osiemdziesiątych (w Polsce trwał wówczas stan wojenny) przybywa do Szwajcarii, nad Jezioro Genewskie ¹¹, by nakręcić film czy spektakl telewizyjny zawierający takie właśnie rekonstrukcje. Mimo różnicy narodowości i wieku (Jerzy jest dużo młodszy niż Godard) polskiego reżysera można uznać za *porte parole* samego Godarda. Jak zwykle u francuskiego twórcy, pogardzającego trywialnymi wyjaśnieniami, trudno ustalić, czy w filmie Jerzego coś jeszcze się znajdzie poza owymi *tableaux vivants*, a także, jaki jest ostateczny cel jego pracy. Te pytania zresztą raz po raz stawiane są reżyserowi, ku jego rosnącej irytacji.

Dzięki *tableaux vivants* obrazy namalowane setki lat temu ukazują się nam dosłownie z perspektywy niedostępnej tym, którzy odwiedzają galerie czy oglądają reprodukcje w albumach. To punkt widzenia malarza, ostatecznie przez niego niewykorzystany, czyli z tyłu i z boku przedstawianej sceny, ale również taki, jaki im samym nie był dostępny, czyli z góry, z większego dystansu, z użyciem innego światła. Z tego punktu widzenia korzysta Jerzy dzięki temu, że studio, w którym pracuje, jest wyposażone w skomplikowaną aparaturę, w tym w system podnośników pozwalający reżyserowi i kamerzyście okrążyć scenę i manipulować światłem. Dzięki takiej rekonstrukcji zostają obalone pewne obiegowe poglądy dotyczące znanych obrazów. W szczególności dowiadujemy się, że *Nocna straż* Rembrandta to w istocie „Dzienna straż”, przedstawiająca przemarsz przez miasto żołnierzy, najprawdopodobniej wczesnym rankiem.

Jak u Watkinsa Godard przedstawia też to, co prawdopodobnie działo się w czasie malowania obrazu, na przykład zmęczenie modeli i zdenerwowanie malarzy niebędących w stanie zapanować nad skomplikowaną kompozycją, na przykład unieruchomić ją na wystarczający długi okres, by dokończyć dzieło. Najlepszym przykładem jest mocowanie się „Anioła” z obrazu *El Greca* z Jerzym, co można uznać zarówno za metaforę trudności, jakie napotykał autor płótna, jak i tych doświadczanych przez Jerzego. Przez takie przedstawienie postaci na obrazach, jakie do tej pory utożsamialiśmy z bohaterami historycznymi czy mitycznymi: Chrystusem, Leda, aniołem, żołnierzami, stają się one zaledwie modelami, wręcz bezimiennymi statystami, ciągle przestawianymi i poszturchiwanymi podczas powstawania obrazu i ignorowanymi, gdy wypełnią swą funkcję. Zajmują w hierarchii działań artystycznych najniższy szczebel. Taki stosunek do malowanych postaci kontrastuje z podejściem Watkinsa, który usiłował odnaleźć pierwowzory malowanych przez Muncha postaci i przedstawić je jako jednostki „trójwymiarowe”, odtworzyć czy wykreować ich unikatowe biografie. Dla Watkinsa liczy się nie tylko reprezentacja (*signifier*), ale i to, co reprezentowane (*signified*). Może nawet ważniejsza jest malowana rzeczywistość – obraz jest tylko środkiem dotarcia do niej. Dla Godarda z kolei istotne jest to, co na obrazie; co się działo przed nim, jest już bez znaczenia, w momencie gdy obraz jest ukończony.

O ile Watkins starał się zbliżyć do siebie malarstwo i kino przez ukazanie, że oba są domeną historii, w dodatku skomplikowanych i niejednoznacznych, o tyle

Godard próbuje dotrzeć do ich wspólnego mianownika, ignorując historie, które komunikują. Zarazem pokazuje, jak bardzo jest to trudne w przypadku kina. Na każdym kroku Jerzy bowiem spotyka się z pytaniami: „Gdzie jest historia?” „O czym jest twój film?” i żądaniemi: „Daj mi historię!” „Potrzebuję historii!” – które go niezmiernie denerwują. Reżyser *Pasji* albo te pytania ignoruje, albo prowokacyjnie odpowiada, że obraz jest historią – na przykład historią jest twarz Hanny, właścicielki hotelu, w którym mieszka i którą chce zatrudnić przy rekonstrukcji obrazu Rubensa. Taką odpowiedź można zinterpretować jako wyraz buntu Jerzego i Godarda wobec hollywoodzkiego rozumienia „historii” jako narracji traktującej obraz w sposób instrumentalny. Wynika ona również z przekonania Godarda, że obraz jest pierwotny i nadrzędny wobec słowa. *Musimy nauczyć się widzieć, zanim zaczniemy mówić* – mówi w pewnym momencie Jerzy. Co więcej, jak wskazuje dyskutowany w filmie przykład Delacroix, który rozpoczął karierę od malowania scen batalistycznych, a skończył na malowaniu kwiatów, zdolność przekonującego mówienia rodzi pragnienie, by powrócić do patrzenia, do rozkoszowania się naturą i tym wszystkim, czego nie da się opowiedzieć. Warto dodać, że drogę podobną do Delacroix przebył sam Godard, który po tworzeniu filmów z wyraźną fabułą i manifestów politycznych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przeżywał w latach osiemdziesiątych okres „duchowy”, znaczone zainteresowaniem dla natury i wszystkiego, co niewypowiadalne.

Ostateczne porzucenie przez Jerzego projektu *Pasji* można więc zinterpretować jako manifestację jego niezgody na terror „historii” w kinie i nie tylko w kinie, a także w życiu społecznym i indywidualnym. Taka niechęć wobec historii mogła u Jerzego narodzić się w Polsce, kraju, w którym historia tradycyjnie dzierży prymat nad sztuką, a sztuka liczy się o tyle tylko, o ile służy sprawie. Jak można się domyślić, w Polsce, niezależnie od zajmowanego stanowiska politycznego, Jerzy nie miałby szans na zrealizowanie takiego filmu jak *Pasja*. Powrót do pogrążonej w stanie wojennym Polski bynajmniej nie uwolni go od balastu historii; przeciwnie, uświadomi mu jej ciągłą obecność.

Z pragnienia Jerzego, by uciec przed historią, nie należy wnioskować, że Godard ignoruje relację między sztuką a tym wszystkim, co ją otacza, i co używając marksistowskiej terminologii, można by określić jako relację nadbudowy do bazy. W przypadku *Pasji* relację tę wyznacza dominujący temat ożywianych przez reżysera obrazów, a więc władza i przemoc polityczna, militarna i wreszcie seksualna, charakterystyczna dla kultur, w których działali malarze, a także próba przekroczenia relacji władzy przez kontakt z Bogiem. Podobnie jest z Jerzym, który w swych *tableaux vivants* powtórnie „opowiada” historię tamtej historycznej przemocy, przedstawiając ją zarazem w nowy sposób. „Opowiadając” zaś, jednocześnie w pewnym stopniu powtarza zadawaną wcześniej przemoc, czego przykładem jest gonienie nagich modelek po atrapie średniowiecznego miasta, co stanowi rekonstrukcję obrazu Delacroix *Zdobycie Konstantynopola*.

O nierówności i przemocy opowiada także *Pasja* Godarda, której akcja toczy się niejako w dwóch sferach czy środowiskach: na planie powstającego filmu i w fabryce, z której pochodzi większość statystów występujących w produkcji Jerzego. Ich relacja jest modelem czy karykaturą późnokapitalistycznej rzeczywistości. W rzeczywistości tej, inaczej niż w modelu marksistowskim, „baza” robi wrażenie skarłałej, przestarzałej, chorej, jak słaby i chory jest właściciel fabryki

Michel Boulard. Sfera sztuki z kolei jest domeną najwyższej technologii i organizacji produkcji. Porównanie fabryki i studia, w którym pracuje Jerzy, to jak przystawianie fragmentu dziewiętnastowiecznej rzeczywistości do futurystycznej wizji. Nic dziwnego, że robotnice opuszczają fabrykę, by pracować na planie *Pasji*, a Boulard nie ukrywa, że cierpi na poczucie niższości wobec Jerzego. Godard pokazuje też, że w epoce późnego kapitalizmu sztuka doczekała się znacznej autonomii ekonomicznej. Jej twórcy nie potrzebują sponsorów spoza kinematografii; pieniądze na produkcję filmową (w tym filmu Jerzego) nie pochodzą ze sprzedaży samochodów, lecz ze sprzedaży filmów.

Umieszczanie dawnych obrazów we współczesnym kontekście, co ma miejsce w *Pasjach* Jerzego i Godarda, prowadzi do stworzenia pewnego rodzaju nowej przestrzeni, którą można by nazwać postmodernistyczną. W tej przestrzeni zacierają się granice między poszczególnymi epokami, historia zlewa się ze współczesnością czy raczej współczesność pochłania historię. Ta idea jest przedstawiana w sposób literalny w końcowym fragmencie, kiedy to zdjęcia do filmu Jerzego zostają zakończone, a aktorzy oraz scenografia do jego dzieła zostają przeniesione ze studia w plener, na pola w okolicach Jeziora Genewskiego. Pojawia się tu nawet renesansowy okręt w towarzystwie współczesnego traktora. W tej scenarii jednak aktorzy *tableaux* kontynuują swą grę, jakby całkowicie zidentyfikowali się z postaciami, w które się wcielili. Takie rozplýwanie się przeszłości w czasie teraźniejszym, jakie oferuje nam w swym filmie Godard, przywołuje na myśl pogląd Watkinsa na historię jako niekończącą się wymianę doświadczeń (Godard pewnie by powiedział „energii”) między poszczególnymi epokami. Autor *Pasji* realizuje jednak tę ideę w sposób bardziej radykalny, umieszczając przeszłość i teraźniejszość dosłownie w jednym porządku ontologicznym. Przeszłość i teraźniejszość, sztukę i życie Godard zbliża do siebie również przez to, że centralną ideą jego filmu jest motyw światła. Jak mówi sam reżyser, *Pasja* to film o *postaciach potrzebujących światła* ¹². Światła potrzebują, rzecz jasna, postaci i twórca rekonstruowanych obrazów – bez światła nie można nakręcić filmu. Ale i „żywi ludzie” też poszukują światła i cierpią, gdy nie mogą się w nim zanurzyć. Doskonałym przykładem jest scena, w której Hanna odwiedza Isabelle i prosi ją, by mogła przejść z ciemnego korytarza do oświetlonego wnętrza (gdzie jest także Jerzy), albo gdy tańczy ekstacycznie w cieplarni pełnej kwiatów. Ponadto światło w wielu scenach dziejących się poza studiem przypomina to z obrazów dawnych mistrzów, zwłaszcza w przywoływanej przez krytyków scenie spotkania członków związków zawodowych w mieszkaniu Isabelle ¹³.

Jak już sugerowałam, miarą wielkości sztuki jest dla Watkinsa zdolność dzieła do ekspresji, do poruszenia odbiorcy, a nie techniczne czy inne właściwości dzieła, bez względu na to, czy to malarstwo, czy film. Rezultatem filmu Godarda jest natomiast, jak zauważa Fredric Jameson, wrażenie, że kino jest sztuką wyższą niż malarstwo ¹⁴. Kino, przynajmniej posługujące się tak doskonałymi środkami technicznymi, jak te, które ma do dyspozycji Jerzy, może bowiem osiągnąć wszystko, czego dokonali przed nim malarze, na przykład uzyskać takie światło, jakie uwiecznił na swych obrazach Rembrandt, czy odtworzyć kolory El Greca. Jednocześnie jednak *tableaux vivants* Jerzego mają ekspresję, której próżno, przynajmniej współczesnym odbiorcom, szukać na obrazach klasyków. Jest w nich bowiem (prawdziwy) ruch, ciągle zmieniające się relacje między planami obrazu, gra

światłem. W filmie Jerzego nieomal w mgnieniu oka dzień może przemienić się w noc. Reżyser, jak sam mówi, potrafi poruszyć ziemię i niebo. To w jego filmach jest prawdziwe życie, którego płótna mistrzów są zaledwie imitacją. Świetnie widać to w epizodzie rekonstrukcji wspomnianego wcześniej *Zdobycia Konstantynopola*, w którym mężczyźni na koniach przemierzają zbudowany w studiu model średniowiecznego miasta. Jest to, moim zdaniem, jeden z najpiękniejszych obrazów współczesnego kina, którego siła oddziaływania bierze się ze zderzenia statyczności i monumentalności „miasta” z pełnym gracji ruchem koni, a także religijnej tematyki obrazu z brutalnością akcji (ściganiem dziewczyny). Patrząc na ten obraz, w którym mamy do czynienia nie tylko z historią, ale z historią skondensowaną, Historią przez wielkie H, w której kryje się masa jednostkowych tragedii. Nietrudno zrozumieć irytację Jerzego, gdy ci, którzy go otaczają, domagają się, by „dorzucił” historię do swego filmu. Problem – chce nas przekonać Godard – polega nie na tym, by „dokładać” historii, lecz by je widzieć w obrazie czy wręcz by po prostu od nowa nauczyć się widzieć.

Dodatkowa jakość filmu, jakiej nie mają poszczególne obrazy, z których się on składa, powstaje przez zestawienie dzieł różnych twórców, na przykład El Greca i Rembrandta. Razem ich dzieła układają się w pewną opowieść, którą można określić jako zmaganie się jednostki z historią. Ponadto *tableaux vivants* Jerzego towarzyszy muzyka, ilustrując bądź kontrapunktując to, co widać na ekranie. Nadaje ona filmowi dodatkowy, „duchowy” wymiar. Godard pokazuje, że film realizuje ideał *Gesamtkunstwerk*. Malarstwo tego ideału nie zrealizowało i dziś już nie ma na to szans. W rezultacie reżyser, sam Jean-Luc Godard, stoi ponad największymi mistrzami europejskiej sztuki malarskiej. A jednocześnie, wedle klasycznych kryteriów oceny sztuki, Godard im nie dorównuje, gdyż tworzy dzieło nieskończone, a nawet gorzej, otwarte, pęknięte, pozbawione centrum. Owo „gorzej”, ze współczesnej perspektywy, jak argumentowałam przy okazji filmu Watkinsa, oznacza jednak „lepiej”, gdyż pozwala widzowi zdecydować, o czym jest oglądany film, albo takiego pytania w ogóle nie stawiać.

Łabędzi śpiew filmowego modernizmu

Na zakończenie pragnę zwrócić uwagę na czas, w którym filmy Watkinsa i Godarda zostały zrealizowane: między połową lat siedemdziesiątych a początkiem osiemdziesiątych. W tym okresie, niesłusznie lekceważonym przez historię kinematografii narodowych i kina europejskiego, kończyło się to, co można nazwać kinem modernistycznym, a zaczynał filmowy postmodernizm. Zgodnie z taką wykładnią filmy te stanowią łabędzi śpiew filmowego modernizmu, z jego zafascynowaniem i zakorzenieniem w sztuce wysokiej, przekonaniem, że kino to spadkobierca malarstwa, dążenie do ideału *Gesamtkunstwerk*, a jednocześnie stanowią dialog z telewizją. W późniejszych dekadach zainteresowanie kina dla sztuki wysokiej zmalało, ustępując fascynacji własną, filmową historią postrzeganą jako autonomiczna całość oderwana od linii i tendencji rozwojowej sztuk plastycznych. Symbolem takiej postawy są filmy Quentina Tarantino, ikony filmowego postmodernizmu, reżysera, dla którego głównym punktem odniesienia są inne filmy.

Przejście z modernizmu do postmodernizmu nie zaszkodziło Godardowi. Przeciwnie, stał się on dzięki temu ostatnim wielkim żyjącym modernistą kina,

o czym świadczy to, że większość filmowych postmodernistów (w tym Tarantino) to postgodardzcy – ich głównym punktem odniesienia są właśnie filmy tego twórcy. Zmiana ta w negatywny sposób zaciążyła jednak na losach *Edvarda Muncha* i karierze Watkina w szerszym sensie. Arcydzieło Watkina praktycznie zostało odesłane do lamusa, zanim jeszcze zostało rozpoznane i dopiero teraz, na fali zmęczenia, tak twórców, jak i widzów, autocytującym się kinem ostatnich dwudziestu lat, przeżywa renesans, czego świadectwem jest starannie wydana kopia *Edvarda Muncha* na DVD. Cieszę się z tego niezmiernie, między innymi dlatego, że mam poczucie deficytu filmów o tak wielkich ambicjach: epickich, artystycznych, politycznych, jakie ujawnił Watkins, w dodatku, co jeszcze bardziej niezwykle, ambicjach spełnionych.

EWA MAZIERSKA

¹ Dyskusję na temat filmów tego rodzaju można znaleźć w: G. Pollock, *Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History*, „Screen”, 21, 1980; J. A. Walker, *Art and Artists on Screen*, Manchester University Press, Manchester 1993.

² Ch. Mez, *Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism*, w: B. Nichols (red.), *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1985, s. 546-547.

³ P. Watkins, „Edvard Munch”: *A Self-interview*, wywiad umieszczony w książeczce dołączonej do wydania DVD filmu Watkina, Eureka 2007.

⁴ P. Watkins, „Edvard Munch”: *A Director's Statement*, „Literature/Film Quarterly”, 5 (Winter), 1977, s. 18.

⁵ W istocie, *Edvard Munch* istnieje w dwóch wersjach, telewizyjnej i kinowej. Różnice między nimi przedstawia Joseph A. Gomez w: „Edvard Munch”: *Film Biography as Self-portrait and Exemplum*, esaju umieszczony w książeczce dołączonej do wydania DVD filmu Watkina, Eureka, 2007, s. 43-4.

⁶ P. Watkins, „Edvard Munch”: *A Self-interview*, dz.cyt.

⁷ Gwoli prawdy trzeba dodać, że tę formułę w podobnym czasie próbował też uaktualnić inny brytyjski reżyser, Ken Russell. Por. J. A. Gomez, „Edvard Munch”, dz. cyt., s. 11.

⁸ Por. S. Freud, *Mourning and Melancholia* (1917), w: tegoż, *On Murder, Mourning and Melancholia*, tłum. S. Whiteside, Penguin, London 2005, s. 201-218.

⁹ P. Watkins, „Edvard Munch”: *A Self-interview*, dz. cyt., s. 48.

¹⁰ J. A. Gomez, dz. cyt., s. 12.

¹¹ Warto zauważyć, że miejsce, gdzie powstaje film Jerzego, jest symboliczne. Nad Jeziorem Genewskim w XIX stuleciu doszło bowiem do jeszcze bardziej drastycznego ożywienia czy rekonstrukcji – Mary Shelley stworzyła tu *Frankensteina*.

¹² Cyt. za D. Morrey, *Jean-Luc Godard*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 144.

¹³ Tamże, s. 144-145.

¹⁴ Por. F. Jameson, *High-Tech Collectives in Late Godard*, w: tegoż, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, BFI, London 1992, s. 159.