

Badanie kina

Pytanie o medium w wybranych filmach
Jean-Luca Godarda z początku lat osiemdziesiątych

MATYLDA SZEWCZYK

Jean-Luc Godard to jedna z bardziej intrygujących postaci w historii kina. Klasyk i eksperymentator, burzyciel ogarnięty jednak nostalgią za mityczną przeszłością, przeciwnik ideologii oskarżany o zaślepienie maoizmem, romantyk, któremu zarzucano brak umiejętności oddawania uczuć na ekranie, znawca kobiecej psychiki i mizogin w jednej osobie. Jest autorem lub współautorem blisko czterdziestu filmów pełno-, średnio- i krótkometrażowych. Twórczość ta, różnorodna formalnie i tematycznie, z trudem poddaje się jednolitym opisom i analizom. Zarazem jednak pewne motywy powtarzają się w niej od samego początku i konsekwentnie: zainteresowanie polityką, problem różnic między kobietą i mężczyzną, seksualność i jej związek z władzą, wszechobecność tej ostatniej w dialektyce stosunków międzyludzkich. Nade wszystko jednak – i ta kwestia będzie w niniejszym tekście obiektem mojego szczególnego namysłu – interesowało Godarda samo medium, za pośrednictwem którego się wypowiadał. W analizach autotematyzmu filmowego nie ma chyba tekstu, w którym twórczość autora *Do utraty tchu* nie byłaby jednym z punktów odniesienia, źródłem przykładów lub wręcz głównym tematem refleksji. Godard wywodził się zresztą z formacji, której dzieła uważa się za kluczowe dla szeroko pojętej autorefleksywności. W swojej definicji autotematyzmu filmowego Alicja Helman pisze: *W szerszym rozumieniu pojęcia można uznać, że charakter autorefleksywny miały filmy francuskiej Nowej Fali z ich wysokim stopniem samoświadomości medium, jawnym eksplorowaniem możliwości warsztatu filmowego, orientacją na kino jako osobistą wypowiedź w określonym języku. W tym sensie głównym tematem reżyserów tej formacji było samo kino*¹.

Godardowska refleksja nad kinem jest interesująca z kilku powodów. Najbardziej oczywisty z nich, poza takim czynnikiem, jak oryginalne podejście twórcy do podejmowanej problematyki czy duże znaczenie kulturotwórcze jego dzieł, wydaje się ten, że francuski reżyser i jego działalność znajdowały się przynajmniej dwukrotnie w centrum przemian estetyki kinowej. Pierwszy raz stało się tak w okresie nowofalowym, kiedy Godard, wraz z takimi twórcami, jak François Truffaut, Agnès Varda, Alain Resnais czy Erik Rohmer, współtworzył nowy model pracy nad dziełem filmowym oraz wpływał na sposób jego odbioru. Za drugim razem (w sposób być może mniej oczywisty) miało to miejsce po powrocie Godarda do kina na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Powstały wtedy takie filmy, jak *Ratuj, kto może* (*Życie*) (1979), które Godard nazwał swoim „pierwszym drugim filmem”, *Pasja* (1982) czy *Imię Carmen* (1983) oraz wiele

bardzo istotnych krótkometrażówek, o których będę jeszcze wspominać w niniejszym tekście. Dlaczego działalność francuskiego reżysera z tego okresu uważam za tak istotną? Otóż był to czas, w którym tradycyjne kino musiało się zmierzyć z ekspansją nowych technologii medialnych. *W wyniku tej inwazji kino w ostatniej dekadzie znalazło się, po raz kolejny w swej historii, w sytuacji, w której dotychczas zdobyte doświadczenia i ugruntowane w nich teorie przestały dostarczać narzędzi, za pomocą których można by adekwatnie wytłumaczyć jego teraźniejszy stan, a tym bardziej – trafnie przewidzieć przyszłość*². Panowały nastroje schyłkowe – jak w powstałym w 1982 roku filmie Wima Wendersa *Stan rzeczy*, w którym jest ukazany całkowity rozkład kina i kinowej narracji; wieszono śmierć fotografii, kryzys reprezentacji, powstawały katastroficzne koncepcje w rodzaju nadejścia ery symulacji opisywanej przez Jeana Baudrillarda. Wideo stało się medium powszechnym; zarazem stanowiło chorobliwy guz, raka filmu, co przekonująco opisywał *Film Nicka. Lśnienie nad wodą* wspomnianego już Wendersa czy – w nieco szerszym kontekście *Videodrome* Davida Cronenberga. Wydawało się również, że nadchodząca katastrofa nie dotyczy wyłącznie kina, że problem leży w samej rzeczywistości, która kawałkowana i zbierana, pomnażana w pozornie wiernych odzwierciedleniach i bez końca interpretowana w każdym spojrzeniu, faktycznie powoli przestaje być dostępna ludzkiemu doświadczeniu. Co ciekawe, właśnie niektórzy twórcy filmowi, przyzwyczajeni do modelu kina jako wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości, do Bazinowskiego sposobu rozumienia reprezentacji, wydawali się szczególnie zaniepokojeni tym przełomem, kwestionującym świętość spojrzenia i możliwość dotarcia do „prawdy” za pomocą aparatu kinowego. Tym bardziej warte analizy stają się rozważania Godarda nad istotą kinowego medium, jego ograniczeniami, ale i możliwościami (także jako tworu intermedialnego). Podejmował on bowiem swoją refleksję z pozycji klasyka, nie rezygnując zarazem z eksperymentów; był świadom kryzysu kina, utożsamianego przez niektórych z jego końcem. Był jednak w tym czasie szczególnie twórczy (pomiędzy rokiem 1979 a 1986 powstało trzynaście nowych filmów, reżyserowanych lub współreżyserowanych przez niego).

Chciałabym moje rozważania poświęcić specjalnie dwóm filmom z początku lat osiemdziesiątych: wspomnianej już *Pasji* oraz towarzyszącemu jej godzinnemu wideo *Scenariusz do filmu „Pasja”* z tego samego roku (*de facto Scenariusz...* powstał już po nakręceniu *Pasji* i w związku z tym jest raczej rodzajem komentarza do właściwego utworu, niżli jego projektem). Oba utwory wydają się z wielu przyczyn fascynujące: choćby ze względu na eksperymentalną konstrukcję, wagę podejmowanych zagadnień, a także w kontekście wzmiankowanego wyżej problemu sytuacji kina w okresie ich powstania. Dodatkowy kontekst tworzyć będą inne filmy z tego okresu: *Grandeur et Decadence d'un Petit Commerce du Cinema* (1986) oraz, w mniejszym stopniu, *Soft and Hard (A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject)*, 1986) czy pięć lat wcześniejszy *Lettre à Freddy Buache*.

Zacznijmy od konstrukcji omawianych dzieł. Chciałabym je umieścić w obrębie definicji kina autotematycznego; rzecz o tyle utrudniona, że definicji takich powstało dotąd bardzo wiele. Refleksja kina na swój własny temat podejmowana była konsekwentnie przynajmniej od czasów francuskiej Nowej Fali (jeśli nie od *Człowieka z kamerą*, Dzigi Wiertowa z 1929 roku), zaś do jej snucia wykorzystywano rozmaite środki: począwszy od badających własną strukturę filmów ekspe-

rymentalnych, przez głęboko samoświadome odwołania do widza i obecności zapośredniczenia w kinie nowofalowym, fabularne utwory dziejące się w środowisku filmowym, aż po hollywoodzkie paradokumenty o robieniu filmów, dołączane obecnie do płytowych wydań wielkich przebojów.

Właśnie owa mnogość form refleksji stwarza kłopoty teoretykom pragnącym sformułować zbiorczą definicję kina autotematycznego. Istnieją oczywiście definicje, które próbują mianem filmu autotematycznego nazwać wyłącznie utwory fabularne, rozgrywające się w środowisku filmowców i traktujące o powstawaniu dzieła filmowego, należą one jednak, według mojego rozeznania, do mniejszości³. Inne sformułowania, jak choćby definicja Alicji Helman, której fragment przytoczyłam wyżej, ujmują problem znacznie szerzej. Tak dzieje się też w znanym i często cytowanym ujęciu Roberta Stama, dla którego autorefleksywność to *proces, poprzez który teksty zarówno literackie, jak i filmowe, podkreślają swoje własne powstawanie, swoje autorstwo, intertekstualne wpływy w swoim obrębie, swój odbiór albo swoją wykładnię*⁴. Podobnie szeroko, ale bardziej, jak sądzę, interesująco i szczegółowo wyłożone jest podejście Kyoshiego Takedy, znane w Polsce dzięki tekstowi *Kino autorefleksywne. Kilka problemów metodologicznych*. Autor tej koncepcji wyróżnia trzy główne typy kina autotematycznego: *metafilm*, którego przykładem mogłoby być kino eksperymentalne, gdzie podważony zostaje status warstwy diegetycznej filmu; *film o refleksywności narracyjnej*, gdzie wyróżniamy filmy koncentrujące się na narracji wewnątrz narracji (a więc na przykład klasyczne filmy o filmach, dziejące się w środowisku filmowym, takie jak *Osiem i pół* Federico Felliniego czy *Noc amerykańska* François Truffaut'a) oraz te, które skupiają się na analizie struktur narracyjnych opowiadanych przez siebie historii (Takeda podaje przykłady filmów Alaina Resnais i Alaina Robbe-Grilleta); a także *film autorefleksywny*, gdzie poziomy diegezy i narracji razem nawzajem znoszą się i zakładają – autor mówi tu o *strukturze zwierciadlanej sensu stricto*⁵. Jako syntezę filmu o refleksywności narracyjnej i filmu autorefleksywnego Takeda podaje *Stan rzeczy* Wima Wendersa oraz interesującą nas tu bezpośrednio *Pasję* Jean-Luca Godarda.

Poszczególne ujęcia kierują uwagę na rozmaite aspekty problemu autorefleksywności. Dla mnie najważniejsze będą dwa z nich. Po pierwsze, widoczne w ujęciu Helman, Takedy czy Stama, szerokie podejście do zagadnienia filmowego autotematyzmu, pozwalające na włączenie w przestrzeń analizy nie tylko utworów fabularnych, w których autorefleksywność manifestuje się bądź przez przełamanie tradycyjnej narracji (wymienia się tutaj cały arsenał sposobów, na jakie można to uczynić: spojrzenie aktora prosto w kamerę, zwroty do publiczności, ukazywanie obrazu w obrazie, zostawianie w kadrze elementów spoza świata przedstawionego – kamer czy mikrofonów, odwołania do innych filmów itd.) lub które w warstwie fabularnej mówią o powstawaniu filmu, lecz także dzieł innego typu. Najlepszym przykładem będzie właśnie *Scenariusz do filmu „Pasja”*, dzieło typowe dla twórczości Godarda z lat osiemdziesiątych. Film ten jest utrzymany w poetyce bezpośredniej wypowiedzi odautorskiej, zawiera elementy bliskie filmowi dokumentalnemu, któremu badacz tego gatunku, Mirosław Przyłipiak, odmawiał możliwości bycia rozpoznanym jako film autotematyczny⁶. Wydaje się jednak, że jego stanowisko odwołuje się do takiego spojrzenia na kino autotematyczne, które ma dla mnie znaczenie drugorzędne, a mianowicie zakłada ono, że

BADANIE KINA

główną wartością takiego kina jest wywołanie efektu zaskoczenia, wytrącenie widza z iluzji przezroczystości stwarzanej przez „kino stylu zerowego” i skonfrontowanie go z faktem fikcyjności przedstawionej sytuacji. Tymczasem dla mnie nie są to kwestie decydujące, tym bardziej że chwytły stosowane w takim celu dość szybko się banalizują i przestają wywoływać oczekiwany efekt. Ważne jest natomiast co innego. *Celem filmu autotematycznego jest wgląd w stosunek twórcy do medium i filmowanych wydarzeń (...)*⁷ – pisze w swojej definicji Alicja Helman. Właśnie rozumienie filmu autotematycznego – jako bezpośredniej wypowiedzi odautorskiej – będzie drugim ze wspomnianych wyznaczników mojego pojmowania autorefleksywności.

Pomocny na gruncie moich rozważań może się okazać zwyczaj postrzegania filmów Jean-Luca Godarda jako takich właśnie – bezpośrednich i odautorskich – wypowiedzi. Ryszard W. Kluszczyński pisze na ten temat: (...) *twórczość Godarda jest wystarczającym powodem, aby pojęcie filmu autorskiego, takie, w ramach którego odnosi się dzieło filmowe do indywidualności jego twórcy, uznać za bardzo istotny element świadomości filmowej oraz metajęzyka współczesnego kina*⁸. A następnie dodaje, że francuski reżyser, przekształcając czasami *film we własną, bezpośrednią wypowiedź, zbliża się w ten sposób do praktyk kina awangardowego*⁹.

Postać autora wysuwa się na pierwszy plan w analizie gatunku filmowego, jakim jest esej filmowy (ang. *film essay*, niem. *Essayfilm*) – który także często bywa umieszczany w zakresie pojęcia kina autotematycznego. Szczegółowej analizy problematyki filmu-eseju dokonuje niemiecka badaczka Christina Scherer w książce *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. Autorka wymienia cechy charakterystyczne dla tego gatunku. Są nimi: subiektywność (autorskiego) spojrzenia (bądź jej inscenizacja), korzystanie z takich figur stylistycznych, jak wizualizacja wspomnienia, snu czy marzenia; autorefleksywność i autoreferencjalność – estetyczne środki filmu zostają w eseju filmowym poddane analizie, pojawia się kwestia zwątpienia w obraz jako reprezentację rzeczywistości; koncentracja na tym, co płynne, procesualne, nie do końca zdefiniowane; fragmentaryczność akcji, posunięta często aż do rozejścia się takich elementów konstytutywnych kina, jak obraz i dźwięk; intertekstualność i intermedialność; wreszcie koncentracja na pojęciach, pytanie o znaczenia¹⁰. W zasadzie trudno się dziwić, że wszystkie z wymienionych cech tak doskonale pasują do interesujących mnie dzieł Godarda. Jak to często bywa w przypadku francuskiego reżysera, właśnie jego dzieła służą za jedne z ważniejszych, jeśli nie najważniejszych modelei, na podstawie których formułuje się te definicje. O ile – na co zresztą zwraca uwagę Scherer – można było kwestionować nazywanie jego filmów esejami w pierwszym okresie twórczości (czynił tak w książce *Narration in the fiction film* David Bordwell), o tyle w latach osiemdziesiątych nie można już takiej kategoryzacji podać w wątpliwość. Sam zaś Godard stwierdzał od początku swojej kariery: *Zamiast napisać artykuł, realizuję film, do którego wprowadzam kategorie krytyczne. Traktuję samego siebie jak eseistę, tworzę eseje w formie opowiadań, które nie są napisane, lecz sfilmowane*¹¹. O czym więc opowiada Godard na początku lat osiemdziesiątych? Jakie wnioski płyną z jego refleksji na temat kina? Na te pytania spróbuję teraz odpowiedzieć.

Pasja to film bez scenariusza: przy rozpoczęciu zdjęć Godard miał rozdać swoim współpracownikom kartki z wprowadzeniem do scenariusza, na których

pojawiły się reprodukcje obrazów odgrywających rolę w filmie. Obrazy uzupełniono tekstem i zdjęciami wideo, które następnie częściowo włączono do właściwego filmu, a częściowo wykorzystano później sygnowanym przez Godarda, Anne-Marie Mieville, Jean-Pierre'a Menouda i Pierre'a Bingelli *Scenariuszu do filmu „Pasja”*¹². Brak tradycyjnego scenariusza nie był w przypadku Godarda niczym nowym: od zawsze pracował w ten sposób, wywołując naprzemiennie podziw i furję aktorów, którzy musieli całe tygodnie siedzieć beczynn timer, patrząc, jak Godard szuka natchnienia, z drugiej strony zaś mogli obserwować, jak dosłownie w ciągu godzin i dni składa – z luźnych pomysłów, improwizowanych dialogów i przypadkowych ujęć – kolejny film metodą, jak sam to określił, „kontrolowanego happeningu”.

Główną rolę w *Pasji* Godard powierzył Jerzemu Radziwiłowiczowi: gra on polskiego reżysera kręcącego w drugim francuskim studiu film telewizyjny złożony z żywych obrazów komponowanych na podstawie arcydzieł malarstwa manierystycznego (El Greco), barokowego (Rembrandt), rokokowego (Watteau), klasycystycznego (Ingres) i romantycznego (Goya, Delacroix). W kontekście historycznym polskie pochodzenie reżysera ma oczywiście znaczenie symboliczne. W czasie prac nad filmem w Polsce trwało polityczne wrzenie zakończone wprowadzeniem stanu wojennego; echa tych wydarzeń znajdują odbicie w dialogach bohaterów filmowych oraz dodają „drugie dno” niektórym wątkom (romans Jerzego z robotnicą Izabelą, zagraną przez Isabelle Huppert, odmowa wyjazdu do Stanów Zjednoczonych). Ponadto kontekst historyczny poniekąd zadecydował o wyborze Radziwiłowicza do głównej roli – był on znany Godardowi z filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru*.

Pasja portretuje grupę ludzi połączonych skomplikowanymi zależnościami uczuciowymi i zawodowymi: filmowców kręcących wspomniany wyżej utwór zatytułowany *Pasja*, robotnice z fabryki znajdującej się nieopodal studia; właściciela fabryki Michela Gullę (Michel Piccoli) i jego żonę Hannę (Hanna Schygulla) – właścicielkę hotelu, w którym mieszka duża część ekipy filmowej; pracowników tegoż hotelu, a wreszcie – ich rodziny. Nie ma wątpliwości, że główną postacią jest Jerzy: bohater w pewnym sensie podobny do wielu reżyserów znanych z europejskiego kina autotematycznego: do Andrzeja z *Wszystko na sprzedaż* Wajdy, Fritza Munro ze *Stanu rzeczy* Wendersa czy Guida z *Osiem i pół* Federico Felliniego. Wiecznie ukrywający strach, nieco cyniczny i zagubiony, w wielu przypadkach definiowany przez relacje z otaczającymi go kobietami; zarazem zaś wielokrotnie, przez samą kompozycję obrazu, wynoszony do roli Demiurga¹³.

Film Jerzego nie udaje się; główną przeszkodą wydaje się nieodpowiednie światło, które *pada znikąd i odchodzi donikąd* i to pomimo *najdroższego studia filmowego w Europie*. Ponadto Jerzy ma kłopoty z producentami, którzy domagają się konkretnej historii. Ten temat jest niemal idealnym powtórzeniem centralnego problemu zawartego w filmie Wima Wendersa *Stan rzeczy*, nakręconego w tym samym czasie, co utwór Godarda. Problem „historii” w stosunku do obrazu oraz jako punktu wyjścia do pracy nad filmem będzie się jeszcze w moim tekście pojawiać. Jest głównym zagadnieniem omawianym w *Scenariuszu do filmu „Pasja”*.

Paralelnie do pracy nad filmem rozgrywa się w *Pasji* drugi wątek. To protest robotnic z fabryki Michela inspirowany przez zwolnioną przez niego robotnicę Izabelę. Sposób wizualizacji pracy w studiu filmowym i scen związanych z fabry-

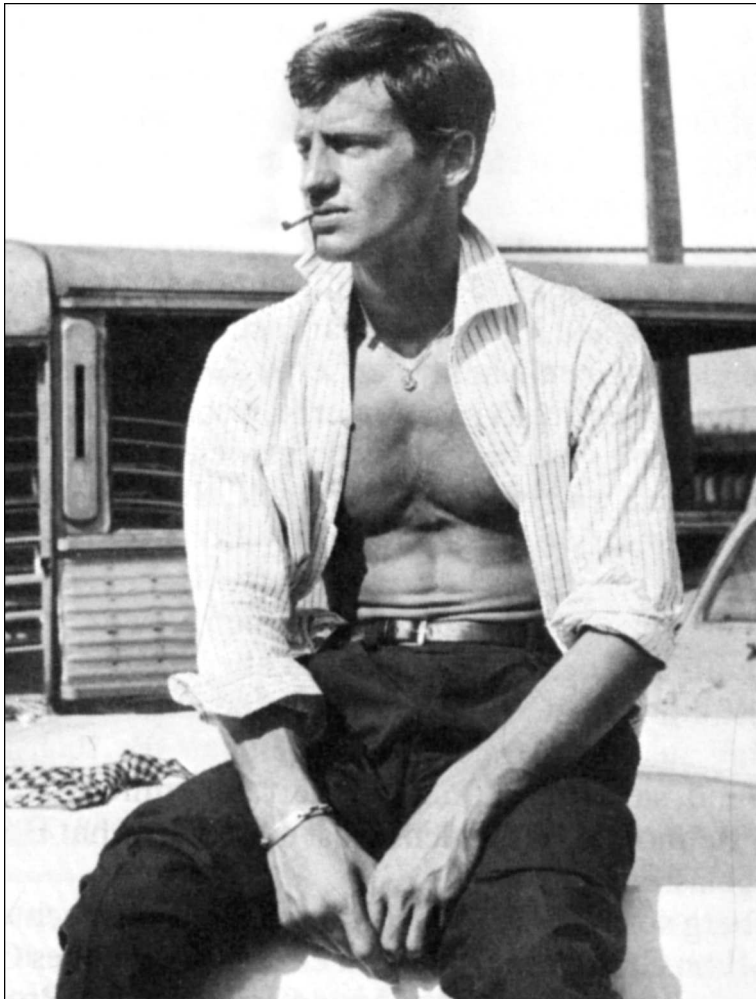
BADANIE KINA

ką jednoznacznie wskazuje na pokrewieństwo tych dwóch sfer. Oto w studiu także mamy do czynienia z pracą (ekipy i reżysera), a zarazem z symbolicznym przełożeniem problematyki relacji robotników z ich przełożonymi oraz praw tych pierwszych. Sceny przemocy wobec Izabeli w fabryce są wzmocnione wizualnie przez odtwarzanie takich obrazów, jak *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi czy *Rzeź na Chios* Delacroix.

Ponadto elementem spajającym świat fabryki i świat kina jest sam Jerzy jako podwładny (może zostać zwolniony przez swoich mocodawców, którzy finansują film) i jako przełożony (zatrudnia aktorów i statystów oraz całą ekipę). Przeżywa po kolei romans z Hanną i z Izabelą. Nawiasem mówiąc, ten właśnie wątek doczekał się najbardziej negatywnych reakcji ze strony krytyki i publiczności. Sugerowano, że Godard nie pozbył się swoich głównych wad: nadal nie potrafił nakreślić przejmującej, a zarazem delikatnej sceny miłosnej lub chociażby w przekonujący sposób oddać relacji uczuciowych i pozostał mizoginem, dla którego kobieta jest głównie obiektem męskiego spojrzenia i oceny¹⁴.

Jol Magny pisał po premierze *Pasji*: *Tym, co najpierw zbija z tropu w „Passion”, jest jej identyczność z całością twórczości Godarda (powrót tematyki, obsesji, cech charakterystycznych stylu, sytuacji, obrazów, przedmiotów), równocześnie [zaś] pojawienie się elementów całkowicie nowych, ale jakby niedefiniowalnych, których nowość jest ulotna. Przykład: montaż jest tu mniej oschły, mniej tworzący (sensację, emocję, sens) niż zwykle, styl wydaje się bardziej potoczny, trawellingi i montaż wewnątrzjęciowy zyskują na znaczeniu*¹⁵.

Pasja, bardziej niż inne filmy autotematyczne Godarda, koncentruje się na pracy filmowca z obrazem i dźwiękiem, zmaganiem z formą, mniej – na zagadnieniach politycznego i ekonomicznego uwikłania artysty, czy szerzej – jednostki ludzkiej. W *Pasji* nie jesteśmy już pewni, czy w scenie narady robotnic ważniejsze są ich słowa, czy też relacje światła i ciemności, odsyłające do barokowego malarstwa, na których koncentruje się kamera. Godarda w latach osiemdziesiątych zajmowało zagadnienie struktury filmu oraz magii tworzenia; wzniosłości i zarazem pewnej śmieszności pracy artysty; materii dzieła sztuki. O tym, jak poważnie francuski filmowiec traktował te zagadnienia, świadczy ton religijny, który w tym okresie pojawił się w jego filmach. Religijne odniesienia widoczne są w samym tytule *Pasji*; potęguje je fakt, że miłosna scena pomiędzy Jerzym a Izabelą rozgrywa się równolegle do wizualizowanego w studiu *Wniebowzięcia Marii El Greca*; Izabela i Jerzy deklamują modlitwę *Agnus Dei*. Co skłoniło Godarda do mistycznego spojrzenia na kino? Katherine Dieckman pisze na ten temat: *Historyczny Godard od nowofalowego sposobu opowiadania, czy znowu od filmów politycznych z późnych lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych, daje się odróżnić od kontemplacyjnego Godarda w średnim wieku, tej raczej łagodnej, trochę nerwowej figury patriarchy, którą zagrał w „Imieniu Carmen” (...). Niektórzy mówią, że Godard stracił swój pazur, inni są zdania, że po prostu przeszedł od marksizmu do mistycyzmu*¹⁶. Być może trudno wysnuwać aż tak jednoznaczne wnioski, wszak skojarzenie sztuki i boskości występuje już w *Pogardzie* z 1964 roku, gdzie postać reżysera Fritza Langa interpretowano jako równą greckim bogom. Jednak faktem jest, że w latach osiemdziesiątych francuski reżyser traktował kino coraz mniej jako narzędzie głoszenia idei i poglądów, a coraz bardziej jako sposób projektowania na ekran własnego „ja”, proces niemal



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



Imię Carmen, Jean-Luc Godard (1983)



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

kosmiczny, porównywalny – w filmie *Soft and Hard* z roku 1986 – do rodzenia dzieci, wysyłania rakiet w kosmos, tworzenia i badania¹⁷ jednocześnie. Fascynacja tworzeniem na miarę ludzką i boską jednocześnie ujawnia się w filmie *Bądź pozdrowiona, Mario* (1985), opowiadającym osadzoną we współczesnych realiach historię zwiastowania i narodzin Mesjasza, w której Godard koncentruje się przede wszystkim na bosko-ludzkiej postaci Marii. Sam Godard mawiał, że tworzy obrazy zamiast dzieci; znów pojawia się ów wątek technologii jako przedłużenia możliwości twórczych człowieka, zarazem zaś nierozzerwalny spłot działalności artystycznej z jego fizyczną egzystencją.

Bezpośrednio po ukończeniu *Pasji*, wykorzystując zdjęcia z przygotowań oraz z samego filmu, Godard nakręcił rodzaj autokomentarza – wspomniany *Scenariusz do filmu „Pasja”*, będący w istocie osobistą medytacją reżysera nad sztuką ruchomego obrazu. Głównym obrazem jest tutaj sam Godard siedzący przed białym ekranem w studiu telewizyjnym nad konsolą z przełącznikami. Na ekranie pojawiają się wizerunki postaci z filmu; jeszcze nic o nich nie wiadomo, jednak to właśnie z obrazu, gestu, ruchu rodzi się narracja. Godard wielokrotnie podkreśla, że nie pismo – ten *kupiecki wynalazek*, służący rachunkom i zimnej kalkulacji – lecz właśnie obraz leży u podstawy jego filmu.

Pasja oraz *Scenariusz...* to filmy intermedialne – szczególnie namysłowi zostaje w nich poddana relacja pomiędzy kinem, malarstwem a pismem. Medium, które towarzyszy obu filmom niejako podskórnie, jest telewizja: reżyser Jerzy kręci film właśnie dla telewizji. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych Godard poddawał telewizję nieustannej krytyce: rozproszone światło, inaczej niż w kinie, nie jest w stanie oddać pełni, prawdziwego „ja” artysty, w taki sposób, w jaki czyniło to kino tradycyjne. Być może właśnie stąd wynikają kłopoty, które przesładują Jerzego na planie. Bowiem jego zdaniem światło jest złe dlatego, że *przychodzi znikąd i odchodzi donikąd*. Tymczasem w *Soft and Hard* Godard mówił: *Moja idea podmiotu jako kogoś, kto mówi „Ja”. Możesz widzieć „Ja” projektujące samo siebie, ku światu. Kino pokazywało to bardzo jasno, bardziej niż malarstwo, powieść czy muzyka, które projektują siebie w czasie czy przestrzeni. (...) Telewizja ze swojej strony nie może projektować niczego oprócz „nas”*. Oraz dalej: *Gdy oglądam dzisiejszą francuską telewizję, wydaje mi się, że dobrze wiem... jak czuli się członkowie francuskiego ruchu oporu podczas niemieckiej okupacji*.

Szczególnie silnie owa krytyka telewizji manifestuje się w filmie z 1985 roku, pod tytułem *Grandeur et Decadence d'un Petit Commerce du Cinéma*. Ten niewielki i – paradoksalnie – wyprodukowany dla telewizji utwór, z Jean-Pierre'em Léaud w roli głównej, wydaje się podręcznikowym wręcz przykładem nostalgii za *złotym wiekiem kina*, nostalgii, która często staje się tematem filmów autorefleksyjnych¹⁸. W interesującym nas okresie – u progu lat osiemdziesiątych – nabrała ona szczególnego wymiaru. Jest to czas, w którym, jak już pisałam wcześniej, ekspansja nowych technik medialnych zaczyna stwarzać zagrożenie nie tylko dla tradycyjnego sposobu tworzenia kina, lecz także dla metod jego odbioru. Staje się on rozkawałkowany i fragmentaryczny, zależny od widza, który może w nieskończoność oglądać jeden fragment filmu lub w dowolnej chwili przerywać projekcję. Taki stan rzeczy, odbierający filmom ich magię związaną z salą kinową, dopuszczający do kin tylko wielkie produkcje mogące przynieść finansowy profit, niepokoił twórców, którzy musieli pogodzić się z odchodzeniem nowo-

falowego etosu. Ten ostatni zresztą ginął bardzo dosłownie. U progu lat osiemdziesiątych zmarli Alfred Hitchcock, François Truffaut, Reiner Werner Fassbinder. W przypadku filmu *Grandeur et Decadence...* uwagę zwraca sam wybór aktora odtwarzającego główną rolę: Jean-Pierre Léaud to aktor, którego dziecięca, a potem młodzieńcza twarz to niejako wizytówka francuskiej Nowej Fali. W filmie z 1985 roku Léaud gra reżysera o symbolicznym nazwisku Bazin, którego zadanie polega na organizacji castingów. Jak się dowiadujemy, właśnie na castingi wydane zostają wszystkie pieniądze, które Bazin i jego producent, Jean Almereyda *alias* Jean Vigo (Jean-Pierre Mocky) zebrali na film. W *Grandeur et Decadence...* pojawia się też, jak w większości filmów z lat osiemdziesiątych, sam Godard. Występuje pod własnym nazwiskiem; przyjeżdża z prowincji i pragnie spotkać się z osobami pracującymi w przemyśle filmowym. Jednak, jak to mu uświadamia Almereyda, ci, z którymi był kiedyś umówiony – już nie żyją.

Na pytanie, czy nadal pracuje „w kinie”, Gaspard Bazin odpowiada: *Niezupełnie... teraz robię małe prace wideo. Robię, co tylko mogę. Czyżby więc wymuszona przez kontekst historyczny i zmieniające się warunki ekonomiczne zmiana techniki (skazująca filmowca na posługiwanie się taśmą wideo i prezentowanie swoich filmów publiczności telewizyjnej), obecna w Pasji i w Scenariuszu do filmu „Pasja”, a także bez wątpienia w Grandeur et Decadence... – będącym swoistym kolażem obrazów, dźwięków, nieruchomych kadrów ukazujących dzieła wielkich mistrzów malarstwa, napisów na ekranie i wypowiedzi z za kadru – była dla Godarda złem koniecznym, skazą na czystym dotychczas medium kina? Również wykorzystanie obrazów wielkich mistrzów w strukturze Pasji można by interpretować jako melancholijną konstatację nieustającej powtarzalności, która jednak jest tylko cieniem oryginału, jak w Gabinetie kolekcjonera Pereca – gdzie przedmiotem opisu jest obraz przedstawiający gabinet obwieszony arcydziełami malarstwa. (...) Dzieło to było obrazem śmierci sztuki, zwierciadlanym odbiciem i jednocześnie refleksją nad światem skazanym na nieskończone powtarzanie własnych wzorców*¹⁹.

Jest to interpretacja poniekąd kusząca, ale – jak sądzę – głęboko niesatysfakcjonująca. Nie wydaje się, by Jean-Luc Godard był żalobnikiem na pogrzebie klasycznego kina – on, który jako jeden z pierwszych twórców filmowych rozpoczął eksperymenty z wykorzystaniem technik wideo i który szybko nauczył się wykorzystywać telewizję do własnych celów. Ewa Mazierska, pisząc o portretach reżyserów filmowych w twórczości Godarda, cytuje przewrotną wypowiedź samego twórcy: *Oczekuję końca kina z optymizmem*²⁰. I rzeczywiście, może się wydawać, że proces agonii medium kinowego Godard czyni obiektem swojego namysłu artystycznego. Tak właśnie, jak malarz z Gabinetu kolekcjonera, któremu, jak się okazuje, nie chodzi o skargę, lecz o *proces wcielania, swego rodzaju zagarniania: jednocześnie wyjście ku Innemu i Kradzież w prometejskim sensie tego słowa*²¹. Joël Magny, skądinąd widzący w Pasji obraz śmierci kina, pisze na temat Godarda: *Jego zamięłowanie do cytowania, jego „kolaże” (jak nazwał to Aragon) – nie są niczym innym, jak czerpaniem ze skarbnicy, na którą składają się obrazy, dźwięki, teksty – nie po to, żeby oddać im hołd, lecz aby je rozetrzeć, inaczej uporządkować, stworzyć z nich całkowicie odmienny język i inny sens*²².

W omawianych filmach Godard prezentuje namysł nad kinem rozumianym bardzo szeroko, jako sztuka ruchomego obrazu, otwarta na nowe możliwości,

gotowa korzystać z nich bez obawy przed samozatraceniem. Struktura tak rozumianego przekazu filmowego: obraz, dźwięk, światło, ruch, rola artysty, związki z rzeczywistością pozafilmową – jest jednym z głównych wątków refleksji tak w *Pasji*, jak i w *Scenariuszu do filmu „Pasja”*.

Niewątpliwie problemem związanym z budową dzieła filmowego, który w sposób szczególny zajmował Godarda w *Pasji*, jest kwestia historii rozumianej jako fabuła – tradycyjny, być może nawet najważniejszy element kina fikcji. Fabuła (jej obecność lub ewentualny brak) wiąże się właściwie ze wszystkimi uwarunkowaniami, w jakie wpisana jest praca nad filmem; od chwili podjęcia decyzji o jego finansowaniu (na podstawie scenariusza), do momentu gdy jest on oglądany przez publiczność. Joachim Paech, niemiecki teoretyk mediów i znawca twórczości Godarda, pisze *à propos Pasji*: *Dla filmu jako towaru jest niezbędne, żeby można go było dobrze zapamiętać, wspominać z przyjemnością (tak, aby człowiek też coś z tego miał), więc filmy zazwyczaj opowiadają historie skonstruowane zgodnie z regułami*²³. Nie jest jednak tajemnicą, że filmy Godarda od dawna tych reguł nie przestrzegają. *Pasja*, wydaje się, problem historii (w opozycji do „obrazu”) podejmuje na nowo i to wywołuje irytację niektórych krytyków oraz oskarżenia o wtórność. Mireille Amiel pisała wkrótce po premierze: (...) *wbrew metodzie stosowanej z filmu na film, Godard mówi nam o trudnościach, z jakimi styka się przy produkcji filmu dla telewizji, który nie zawiera narracji [termin „narracja” Amiel traktuje najwyraźniej synonimicznie do pojęcia „historia”]. Sądzić by można, że problem ten został już rozwiązany – właśnie przez niego, który wymyślił „dekonstrukcję” i rozpełtał podniecenie krytyki, mniej lub bardziej kontrolowane, przed dwoma dziesiątkami lat*²⁴. Dalej Amiel z irytacją stwierdza, że przecież *Pasja*, wbrew własnym ambicjom, zawiera narrację: *chodzi o (...) historyjki miłosnego kadryla [Hanny, Jerzego oraz Izabeli] i strajku*²⁵.

Nie jest to oczywiście oskarżenie całkiem bezpodstawne, gdyby traktować film wyłącznie jako manifest kina „afabularnego”, niedochodowego, stojącego w opozycji do filmowej komercji. Zwolennicy takiej „ekonomicznej” interpretacji znajdą potwierdzenie swoich intuicji choćby w na poły żartobliwej wypowiedzi Godarda ze *Scenariusza do filmu „Pasja”*, w której reżyser opowiada o narodzinach pisanego scenariusza z kosztorysu sporządzanego na potrzeby producenta, który chciałby wiedzieć, gdzie podziały się wyłożone na film pieniądze. Tymczasem jednak wydaje się, że to jedynie część problemu, który Jean-Luc Godard porusza w *Pasji* i *Scenariuszu...* Sprawą podstawową jest, jak sądzę, coś innego, a mianowicie zagadnienie historii jako czegoś, czego nie daje się uniknąć, co rozpoczyna się od wizji nieskończonych możliwości, a kończy ostatecznym zdeteminowaniem. Wim Wenders widział w historii determinującej filmową narrację „posłańca śmierci”. *Śmierć, to jest wielka historia* – mówił producent ze *Stanu rzeczy*. W chwilę później on i reżyser zginęli z rąk wierzycieli, obraz w kamerze zatrzymał się, historia dobiegła końca. Jednak wcześniej Wendersowski producent dodał jeszcze: *Tylko historie miłosne są większe*. Znakomita część krytyki filmowej ignoruje tę padającą w *Stanie rzeczy* kwestię, bowiem nie bardzo wiadomo, co z nią zrobić na gruncie „antyhistorycznego” filmu Wendersa. Jednak jeśli spojrzeć na te słowa w kontekście *Pasji* Godarda, dostrzeżemy, że właśnie ten ostatni film jest „historią miłosną”. I zamiast zamknąć się w ostatecznym zdeteminowaniu – otwiera się na nowe możliwości.

BADANIE KINA

Tak postawiony problem daleko wykracza poza zagadnienie jedynie kina, czy szerzej – jedynie fikcji. „Historia” w takim rozumieniu wynika z pierwszego poruszenia pędzla malarza tworzącego kontrast z bielą pustego płótna, pióra pisarza zapisującego pierwsze litery, wewnętrznego głosu człowieka, który z chaosu wrażeń i doznań zaczyna układać własną opowieść, komponować swoją tożsamość. Godard przedstawia ambiwalencję tego procesu narracyjnego (każda pustka jest możliwością, niczym ekran w *Scenariuszu*, każdy znak – unieruchomieniem i zamknięciem), a zarazem szuka cech swoistych narracji kinowej. I dochodzi – jak się wydaje – do wniosku, że właśnie kino – medium obrazów – daje większą wolność niż inne systemy wypowiedzi. Bowiem obraz, jakkolwiek łatwo poddawałby się ideologizacji (któż wie o tym lepiej niż tropiciel klisz, ideologii i mitów, którym jest autor *Do utraty tchu*), zarazem zdaniem Godarda pozostaje bardziej otwarty na możliwości niż pismo, wynalezione po to, by obliczać zyski i straty. Obraz jest też bardziej pierwotny – doświadczenie widzenia jest zawsze prymarne w stosunku do zapisu – i wreszcie, co w przypadku filmu autotematycznego nie bez znaczenia, jest podstawowym budulcem kina, środkiem wyrazu swoistym dla medium.

Drugą oprócz obrazu cechą kina jest ruch. Zdaniem cytowanego już Joachima Paecha to, co obserwujemy w *Pasji*, to poszukiwanie esencji kina w wizualizacji ruchu. Próby oddania ruchu w obrazie możemy już obserwować w malarstwie, zwłaszcza zaś w takich epokach, jak manieryzm, barok, romantyzm, z ich zamiłowaniem do asymetrii, gry światła, przedstawień ekstazy, fascynacji dysproporcją i dysharmonią; w ten sposób Godard, wykorzystujący w swoim dziele żywe obrazy, staje się filmowcem, który robi filmy tak, jak malarz maluje. Tak jest interpretowana pierwsza sekwencja *Pasji* – jako metafora pracy filmowca-malarza. Najpierw pojawia się długie, nakręcone przez samego Godarda ujęcie białej smugi kondensacyjnej malowanej na niebie przez lecący samolot; niby pociągnięcie pędzla na gigantycznym płótnie. Po nim następują sceny z udziałem przyszłych protagonistów filmu, a także ujęcie, w którym Isabelle Huppert jedzie na rowerze przy samochodzie Jerzego Radziwiłowicza; używam tu celowo prawdziwych nazwisk aktorów, bowiem scena ta najwyraźniej (strój Huppert, okulary, sposób, w jaki aktorzy ze sobą rozmawiają) nie należy do żadnego ze światów przedstawionych w filmie, jest pozadiegetyczna. Dodatkowo w początkową sekwencję *Pasji* wpleciona jest inscenizacja pierwszego z ukazanych w filmie obrazów, *Straży nocnej* Rembrandta Harmensa van Rijna z 1637 roku.

W samej idei „żywych obrazów”, co konstatuje wielu teoretyków, spolematyzowany jest ruch – w wymuszonej nieruchomości aktorów, świetlnych kontrastach i dynamice pól, które w malarstwie na ruch wskazują, wreszcie w tworzeniu dodatkowych sensów, w chwili gdy nieruchomość zostanie przerwana. Joachim Paech widzi w *Pasji* sytuacje, w których jesteśmy świadkami powstawania opowiadania (jako procesu, nie zaś przedmiotu) z ruchu pomiędzy dwoma obrazami: w sekwencji filmowania żywych obrazów na podstawie *Rozstrzelania powstańców madryckich*, *Mai nagiej* i *Mai ubranej*, widzimy, jak ta ostatnia porusza się po filmowym planie, trzymając w ręku parasolkę. Ten ruch nie ma jeszcze żadnego zastosowania, jest czystą możliwością. Jednak w scenie, w której Hanna szuka Jerzego w zimowy poranek, jej bieg jest już częścią historii. Hanna trzyma w ręku parasolkę, która wydaje się jej do niczego nie potrzebna. Służy jedynie przy-

pomnieniu skąd, pochodzi ruch, który ma teraz określoną funkcję w ramach narracji.

Pierwszej scenie, ukazującej *Straż nocną*, towarzyszy rozmowa zza kadru. Jakiś głos stawia po kolei trzem osobom z ekipy to samo pytanie: *Czym jest ta historia?* Żadna z odpowiadających osób nie mówi o historii w znaczeniu fabuły, natomiast ostatni z zapytanych, kamerzysta Godarda Raoul Coutard, odpowiada wręcz: *To nie jest historia*, a następnie zaczyna opisywać relacje świetlne na powstającym właśnie żywym obrazie. Paech pisze: *Pod kierunkiem Coutarda film ukazuje podstawowe środki produkcji znaczenia: ruch sceniczny i filmowy, przemiany otrzymywane nie tylko poprzez ruchy kamery lub przedmiotów, lecz również przez pulsację światła i cieniowanie barw* ²⁶. Ponownie ruch staje się pojęciem kluczowym. Przyjrzyjmy się z kolei *Scenariuszowi do filmu „Pasja”*, temu laboratorium obrazów będących komentarzem do „właściwego” dzieła Godarda.

Jak już wspominałam, główny obraz *Scenariusza...* przedstawia Godarda siedzącego przodem do białego płótna ekranu. Godard pragnie scenariusz zobaczyć, a nie napisać. *Widzieć, widzieć Niewidzialne i widzieć, co się dzieje, kiedy niewidoczne staje się widoczne* – mówi reżyser. – *Ja widzę ciebie, ty widzisz mnie. Stoję przed Niewidzialnym. Ogromna, biała powierzchnia, słynna biała stronica Mallarmégo. Jak zbyt ostre słońce na plaży. Całkiem biała, bez jednego śladu, jaka dziwna ta białność, niczym luka we wspomnieniach. Jesteś głęboko pod spodem w twoich wspomnieniach. Masz do wykonania pracę pisarza, mógłbyś napisać: „Od dłuższego czasu chodzę spać wcześniej”, albo, jak Rimbaud, „’A’ czarne, ’E’ białe, ’I’ czerwone” (...), albo „kocham cię, kocham cię”, albo „gdzie jest moje dziesięć franków?”. Ale ty nie chcesz pisać, tego nie chcesz, chcesz to zobaczyć, chcesz to odczuwać. Masz przed sobą białą stronicę, białą plażę, ale morza tam nie ma. Nie ma morza. Teraz mógłbyś zacząć wynajdować. Wynajdujesz fale – ja wynajduję fale. Na początku tylko pomruk. I jest fala, masz tylko niejasny pomysł, ale on jest już ruchem. Rozkwitająca młoda kobieta, która biegnie. Młoda kobieta, w kwiecie swojej młodości. Ale ty masz na początku tylko falę. Ten film – to sztorm, a to tylko fala. Przychodzi – i odchodzi. Na początku masz echo.*

Obraz i ruch – podstawowy budulec kina. Zarazem zaś jedno z najważniejszych kategorii filozoficznych używanych do opisu współczesnej rzeczywistości. Używa ich w 1896 roku, a więc w rok po narodzinach kina, Henri Bergson, formułując w książce *Materia i pamięć* koncepcję *świata jako obrazu* oraz *człowieka jako obrazu pośród innych obrazów* ²⁷. W pierwszej połowie lat osiemnastych XX wieku, a więc w okresie powstawania *Pasji*, Gilles Deleuz zastosował myśl Bergsona do analizy tego medium w monumentalnym dwutomowym dziele na temat kina ²⁸. Kluczowe dla Bergsona koncepcje i pojęcia, takie jak zerwanie z platońską ideą obrazu jako reprezentacji na rzecz teorii obrazu jako formy istnienia materii, świetnie dają się zastosować do wizji kina i rzeczywistości wyłaniających się z autorefleksywnych dzieł Godarda. Wielu widzów i wielu twórców od czasów pierwszych projekcji braci Lumière było skłonnych uznać za fundament kina „rzeczywistość” niezależną od obrazu; w Godardowskim kinie autotematycznym można się raczej zastanawiać nad pytaniem, czy w ogóle istnieje rzeczywistość niezależna od reprezentacji. Problemy formułowane w *Pasji* jakby mimochodem, pozornie bez związku z akcją filmu, takie jak: *dłaczego*

rzeczy mają kontury? czy najpierw musimy zobaczyć to, co chcemy napisać? – wciąż obracają się wokół naczelnego tematu postrzegania jako bycia w świecie.

Oczywiście jednak problem obrazu w twórczości Godarda nie może być rozwiązany przez proste uznanie go za niewinny i prymarny, za samą treść ludzkiego doświadczenia. Sam Bergson zwracał uwagę na fakt, że nastawione na działanie postrzeganie rzeczywistości wyodrębnia z niej fragmentaryczne oglądy i składa w nowe (sztuczne) całości. Właśnie tę właściwość ludzkiej percepcji nazwie Bergson w pochodzącym z 1907 roku dziele *Ewolucja twórcza* jej kinematograficznym mechanizmem. Wszelkie ideologie posługują się obrazem jako narzędziem działania, wykorzystując go na równi ze słowem. Godard jest i był głęboko tego świadom. W filmie *Wiatr ze wschodu* z roku 1969 na ekranie pojawia się napis: *To nie jest właściwy obraz, to po prostu obraz (Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image)*, co można by odczytać jako wyraz nieufności do obrazu, podobnej do tej, która towarzyszyła Rolandowi Barthes'owi w *Mitologiach*. W naszym dyskursie o świecie nie ma obrazów sprawiedliwych i niewinnych, bowiem każdy z nich funkcjonuje w ramach arbitralnie ustalanych całości. Wątek „uwiedzenia ideologią”, która przejawia się także przez wiarę w tożsamość przedmiotu i jego wizerunku oraz braku rozdzielenia między postrzeganiem a działaniem, jest jednym z głównych tematów filmu *Karabinierzy* (1963), gdzie naiwnym bohaterom wydaje się, że posiadając fotografię, posiadają sam przedmiot, zaś kinową iluzję biorą za rzeczywistość. Jednak stosunek dwóch żołnierzy do fikcji jest prostym przeniesieniem ich stosunku do rzeczywistości. I w końcu obydwaj przegrywają na obu polach, bowiem ich zachłanność i głupota determinuje właściwy im sposób widzenia świata. Możemy kraść samym spojrzeniem, skazywać na śmierć, wykorzystywać, poniżać. W kinie Godarda jest to problem bardzo wyraźny.

Wróćmy jednak do pytania o ruch. Inaczej niż u Bergsona, nie wydaje się on u Godarda ciągłością. Przeciwnie – powstaje ze zderzenia dwóch elementów nieruchomych, binarnych opozycji. Można by je na gruncie jego twórczości mnożyć: światłość i ciemność (także dwie kobiety, pomiędzy którymi musi wybrać Jerzy, opisane są jako „noc” i „dzień”), kontrast barw, fotografia i film, kobieta i mężczyzna, młodość i starość, obecność i nieobecność, widzialność i niewidzialność. Ponadto „ruch” jest rozumiany zasadniczo w jednym sensie – jako początek, punkt wyjścia historii. Wracamy więc do postawionego wyżej w tekście pytania o historię w *Pasji*. Godard widzi ją jako pracę wyobraźni, wyjście od pojedynczego obrazu, zawartej w nim możliwości, właściwego ruchu (gestu). A potem to reżyser Jerzy nie tyle urasta do rangi bohatera, broniącego bastionu kina „afabularnego” przed komercjalizacją, ile staje się tym, który historii nie widzi. Godard powiada w *Scenariuszu do filmu „Pasja”*: *robotnica zostaje zwolniona przez swojego szefa, zakochuje się w cudzoziemcu, który pojawia się w okolicy, ponieważ kręci tam film; ale także żona szefa się zakochuje i także w cudzoziemcu. A jeśli chodzi o niego samego, to jemu się nie udaje; nie udaje mu się odnaleźć historii dla swojego filmu. Przy tym otaczają go one całymi tuzinami. I to wszystko. Scenariusz jest gotowy.*

Poetyka eseju filmowego ma jednak swoje prawa. Historia pojawia się – ale jest zbyt fragmentaryczna, by być zamknięta i jednoznacznie zdeterminowana. Ostatnim z rekonstruowanych w *Pasji* obrazów jest *Odjazd na Cyterę* Antoine'a Watteau. Biorąc pod uwagę, że w zakończeniu bohaterowie udają się „do domu”

– do ojczyzny Jerzego, Polski – należałoby fakt ten interpretować jako odjazd do Ziemi Obiecanej, gdzie wszystkie problemy, z miłością (Izabela i Hanna, dwie kochanki Jerzego, wyruszają w drogę wspólnie), jak i z pracą (Jerzy nie kończy filmu), zostaną rozwiązane. Problem jednak w tym, że, jak chcą historycy sztuki, (...) „*Odjazd na Cyterę*” ma niewłaściwy tytuł, zresztą od niepamiętnych czasów. *Ukazuje bowiem kochanków nie wybierających się dopiero na legendarną wyspę miłości, lecz wracających z niej, po złożeniu ślubów posągowi Wenus. (...) Nigdy już miłość nie będzie tak łatwa i pewna; oddalając się z ustronia Wenus, ryzykują wszystko, narażają swoje szczęście*²⁹. Być może więc jest dokładnie na odwrót: być może „wyspą miłości” było francuskie miasteczko, gdzie bohaterowie oddawali się miłosnym przygodom, teraz zaś ruszają do „prawdziwego” świata – ogarniętej stanem wojennym Polski. Pytanie o zakończenie pozostaje otwarte, zaś ambiwalencja związana z możliwością użycia dwóch tytułów pozwala na tworzenie dwóch różnych narracji o filmie.

*Zjawisko eseizacji wypowiedzi filmowej jest jednym z charakterystycznych wyznaczników przemian zachodzących we współczesnym kinie artystycznym*³⁰ – pisze w *Leksykonie gatunków filmowych* Marek Hendrykowski. Polski badacz jako przykłady podaje również wczesne utwory Godarda, takie jak *Życ własnym życiem* czy *Szalony Piotruś*, jednak – jak na to wskazywałam w niniejszym tekście – o ile nie wszyscy są skłonni określać wczesną twórczość Godarda mianem esejów filmowych, o tyle znaczna część jego filmów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych niewątpliwie należy do tego gatunku. W świetle analizy dokonanej przez Christinę Scherer w tym nowym modelu wypowiedzi filmowej zjawisko autotematyczności – rozumiane jako namysł nad kinem, jego środkami wyrazu, miejscem pośród innych mediów, a idąc dalej, rolą ruchomego obrazu we współczesnej rzeczywistości – jest wpisane niemal integralnie. W analizowanych przeze mnie filmach występowało ono z ogromną siłą.

Jak już wspominałam, na początku lat osiemdziesiątych twórczość Godarda znalazła się – tak jak dwadzieścia lat wcześniej – w samym centrum przemian, jakim podlegało kino. Godard musiał się zmierzyć z poważnym problemem: powrotu do kina, które przez okres, w jakim on sam zajmował się raczej eksperymentami formalnymi i przesłaniem politycznym, zdążyło stracić wcześniejszą pewność siebie. Jak sobie radzi w tej sytuacji niegdysiejszy reformator języka filmu? Z moich rozważań wynika, że w pewnym stopniu wahał się między melancholią i nostalgią za dawnymi czasami a radością z możliwości, jakie dawały nowe techniki. Przypomnijmy pojawiający się w *Pasji* problem światła: z jednej strony bywa ono tu, na przykład przez wielokrotnie już cytowanego Joachima Paecha, uznawane za symbol prawdy³¹. Niemożność znalezienia właściwego światła przez pracującego w studiu telewizyjnym Jerzego byłaby wówczas uznawana za problem związany z powolną śmiercią kina oraz ekspansją telewizji; z drugiej strony sama *Pasja* jest, co również konstatował Paech, filmem przeznaczonym do odbioru na wideo i wcale tego faktu nie ukrywa. Godard napawa się możliwością robienia szkiców wideo na potrzeby wielkich dzieł zapisywanych na taśmie 35 mm, staje się malarzem, analizuje kino jako twór intermedialny; wkom-

ponowuje w tkankę filmową obrazy, napisy, fotografie; z biegiem czasu coraz chętniej korzysta ze nakładających się na siebie zdjęć, który to efekt w czasach wideo znacznie łatwiej osiągnąć. Godard pyta wreszcie nie tylko o kino, lecz także o mechanizmy funkcjonowania fikcji w ogóle; a dalej już nawet nie o fikcję, lecz także o sposób postrzegania naszej własnej współczesności. W esejach filmowych Godard lawiruje między doświadczeniami awangardy a kinem dokumentalnym. Jeśli nawet współczesny świat jest rzeczywistością po katastrofie – Godard jako twórca jest w stanie poskładać odłamki sztucznego zwierciadła, jak to się dzieje w *Królu Learze* z roku 1987. Czasem jedynie, dla zabawy, zestawiając ze sobą niepasujące do siebie elementy. Oglądający *Rozstrzelanie powstańców madyryckich* patrzy więc w twarze nie ofiarom, lecz katom; Chios Delacroix to lilipucia wioska ustawiona w studiu; Bazin to Jean-Pierre Léaud, a „na początku” mamy nie słowo, lecz obraz. Bowiemy chcemy widzieć, nasze oczy wciąż są głodne obrazu. Godząc się na taki świat, tracimy wprawdzie poczucie bezpieczeństwa, jednak w zamian zyskujemy całkowitą wolność. *Freedom is just another word / for nothing left to loose* – to fraza z piosenki Janis Joplin powracająca wielokrotnie w *Grandeur et decadence...* Być może mogłaby ona być dewizą twórczości Godarda w interesującym mnie okresie. Pytanie, czy chciałby korzystać z całkowitej wolności, czy może raczej odnaleźć nadzieję w rzeczywistości poza kinem, w nadchodzącym bez względu na okoliczności poranku (wizja odzyskiwania nadziei wobec nadchodzącego świtu, wytrwałego podnoszenia się z upadków pojawia się w *Imieniu Carmen*, a także, do pewnego stopnia, w *Grandeur et Decadence...*), w narodzinach dziecka, w przywołaniu biblijnej historii i nadziei na dotarcie do podstawy rzeczy, pozostaje – jak sądzę – otwarte.

MATYLDA SZEWCZYK

¹ A. Helman, hasło *Autotematyzm filmowy*, w: T. Lubelski (red.) *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 57.

² R. W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 136.

³ Taką definicję podaje na przykład Harald Schleicher w książce *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991.

⁴ R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1992, s. XII.

⁵ K. Takeda, *Kino autorefleksyjne. Kilka problemów metodologicznych*, w: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: Język-Rzeczywistość-Osoba*, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, Znak-Język-Rzeczywistość, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992.

⁶ Por. M. Przyłipiak, *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne*, w: *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, A. Helman, R. W. Kluszczyński, T. Miczka, E. Popiel-Popiołek, M. Przyłipiak, P. Sitarski, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1993.

⁷ A. Helman, dz. cyt.

⁸ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 151.

⁹ Tamże.

¹⁰ C. Scherer, *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, s. 14.

¹¹ Cyt. za: K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 22-23.

¹² Por. J. Paech, *Passion oder Einbildungen des Jean-Luc Godards*, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, herausgegeben von Hilmar Hoffman und Walter Schobert, Frankfurt am Main 1989.

¹³ Portret reżysera w *Pasji*, w kontekście innych postaci reżyserskich Godarda, analizowała

MATYLDA SZEWCZYK

- Ewa Mazierska w tekście *Między upokorzeniem, nudą a męczeństwem – Jeana-Luca Godarda portrety filmowców*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 33, Wiosna 2001, s. 111-122.
- ¹⁴ Por. np. M. Amiel, „*Passion*” czyli król jest nagi, „Film na Świecie” 1983, nr 2-3.
- ¹⁵ J. Magny, *Passion*, tłum. J. Galewska, „Film na Świecie” 1983, nr 2-3, s. 131.
- ¹⁶ Cyt. za J. Paech, dz. cyt. s. 9.
- ¹⁷ Zagadnienie badania pojawia się w krótkometrażowym filmie *Lettre à Freddy Buache* z 1981 roku oraz w *Scenariuszu do filmu „Ratuj się kto może (Życie)”*. *Pomyśl o statku Voyager i Saturnie. Zrobił tam dwa zdjęcia a naukowcy potrzebowali dwóch lat pracy nad nimi. Chciałbym patrzeć na rzeczy naukowo – mówił Godard z za kadru.*
- ¹⁸ Ową nostalgią przeniknięta jest większość autotematycznych utworów Wima Wendersa – choćby *Tokyo-Ga* z lat 1983-1985 czy znacznie późniejsze *Lisbon Story* (1994), ale również takie filmy jak *Kino Paradiso* Giuseppe Tornatore, *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy, gdzie tęsknota jest bardziej ukierunkowana, związana z osobą zmarłego aktora, ale też z odchodzącym w przeszłość światem symboli wizualnych, czy nawet filmy „optymistyczne” w wymowie, takie jak *Noc Amerykańska* François Truffauta. Cytowana przeze mnie Christine Scherer uważa nostalgiczność i wspomnieniowość za jedną z ważniejszych (o ile nie decydujących) cech filmu-eseju, będącego z kolei utworem autotematycznym *par excellence*.
- ¹⁹ G. Perec, *Gabinet kolekcjonera*, tłum. M. P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 22.
- ²⁰ E. Mazierska, dz. cyt.
- ²¹ G. Perec, dz. cyt., s. 47.
- ²² J. Magny, dz. cyt., s. 132.
- ²³ J. Paech, dz. cyt. s. 8.
- ²⁴ M. Amiel, dz. cyt. s. 136.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ J. Paech, dz. cyt., s. 13.
- ²⁷ Por. H. Bergson, *Materia i pamięć. Studium nad stosunkiem ciała do ducha*, tłum. K. Bobrowska, Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego, Instytut Popierania Nauki, Pałac Staszica, Warszawa 1930.
- ²⁸ Por. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris 1983; *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris 1985.
- ²⁹ Wendy Beckett przy współpracy Patricii Wright, *Historia malarstwa. Wędrowki po historii sztuki Zachodu*, tłum. H. Andrzejewska, I. Zych, Warszawa 1997, s. 225.
- ³⁰ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań – Wrocław 2001, s. 48.
- ³¹ J. Peach, dz. cyt. s. 16.



Ratuj się, kto może (życie), reż. Jean-Luc Godard (1980)