

# O pewnej przygodzie polskiego kinofila



TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Tadeusz Lubelski, autor monografii Nowej Fali, zamyka swoją książkę opisem finalowej sceny *Opowieści jesiennej* Erica Rohmera: *...wesele kończy się, nic się już nie zdarzy. Isabelle tańczy z mężem i kamera długo towarzyszy jej milczącemu spojrzeniu w naszą stronę. Każę ono myśleć o innym, podobnym spojrzeniu, utrwalonym na stopklatce i kończącym film, który czterdzieści lat wcześniej wyniósł na wyżyny cały nurt. Spojrzenie Antoine'a z „Czterystu batów” czegoś się od nas domagało, coś powinniśmy z nim zrobić. Spojrzenie Isabelle niczego się od nas nie domaga, bo nic z nim zrobić nie możemy. Musimy z nim żyć, jak ze swoim własnym żalem. Nowa Fala, tak jak i my, wydorosła o czterdzieści lat.*

W tym zabarwionym nostalgią cytacie autor z dyskretnym rozmysłem podkreśla podwójną perspektywę, która ukształtowała przedmiot jego książki. Z jednej bowiem strony *Nowa Fala* jest bardzo solidną, wszechstronnie udokumentowaną i zobiektywizowaną, bo napisaną z historycznego dystansu kilku dekad, relacją dziejopisa kina na temat formacji artystycznej, która dokonała fundamentalnego przewrotu w zbiorowej świadomości filmowej, zmieniła szereg podstawowych pojęć i wyobrażeń związanych z kinem, a jemu samemu nadała nową tożsamość i od tej pory niekwestionowaną godność prawdziwej sztuki. W tamtych latach kino – jak nigdy przedtem ani nigdy potem – dzięki brawurowym Francuzom zawałdnęło kulturą artystyczną, stając się dominującym partnerem tradycyjnych dziedzin sztuki.

Z drugiej strony Lubelski pisze nie o epoce odległej – np. o niemieckim ekspresjonizmie czy rosyjskiej awangardzie lat 20. – lecz o kinie własnej młodości, spędzonej w latach 60. i 70. w klubach filmowych i kinach studyjnych, kiedy to w Polsce za sprawą światowej i wpływowej krytyki filmowej oglądaliśmy najlepsze filmy artystyczne z różnych stron Europy z francuską Nową Falą na czele. Były to legendarne, niezapomniane lata, które Andrzej Werner określił w tytule swojej książki mianem „dekady filmu”, epoka wielu filmowych powołań – nie tylko tych związanych z magicznym fetyszem kamery filmowej, ale także z maszyną do pisania. Wiem, co piszę, bo ową Atlantyde świetnie pamiętam, pamiętam ówczesne wtajemniczenia i uniesienia, pasjonujące lektury krytycznofilmove z książką André Bazina *Film i rzeczywistość* na czele, także klubowe wieczory i dyskusje, seminaria i spotkania z reżyserami i krytykami. Otóż książka Lubelskiego jest nie tylko historycznofilмовym opisem tej romantycznej epoki, kiedy kino francuskie Nowej Fali było naszą europejską ojczyzną

duchową, łagodzącą cywilizacyjne kompleksy. Pod dyskursem poddanym rygorom naukowego warsztatu historyka można bowiem odczuć trwającą po dzień dzień fascynację, ciągle żywe wspomnienie pierwszej filmowej miłości. To ono nadaje autorskiej narracji w *Nowej Fali* ton urzekająco osobisty i sprawia, że książka staje się też zapisem młodzieńczej przygody polskiego kinofila, w którego życiu to wręcz narkotyczne nawiedzenie kinem z czasem przerodziło się w profesję akademickiego historyka filmu, krytyka czy programatora festiwalu. We wstępie Lubelski przywołuje aurę tamtych lat, wspominając pierwsze spotkanie z Nową Falą w maju 1968 roku na seminarium w krakowskim Dekafie Studentów i przy okazji składa hommage nieodżałowanemu Konradowi Eberhardtowi, znakomitemu krytykowi, propagatorowi i subtelnemu znawcy kina francuskiego, którego książki – m.in. *Dzień dzisiejszy filmu francuskiego* (1967) i *Jean-Luc Godard* (1970) – były wówczas dla nas lekturami obowiązkowymi. Czytanymi z tym większym przejęciem, że nie tylko Nowa Fala była wtedy *en vogue*, ale żywy i atrakcyjny ciągle jeszcze pozostawał autorytet Francji jako stolicy kultury europejskiej, także język, moda, obyczaj – jednym słowem snobizm na francuskość, dziś już dawno przebrzmiały i zapomniany.

Na to wczesne, jeszcze licealne i studenckie, zauroczenie kinem Nowej Fali po przeszło dwudziestu latach nałożyła się perspektywa nowego spojrzenia – tym razem już historyka filmu – jaką otworzył Lubelskiemu na przełomie lat 80. i 90. kilkuletni służbowy pobyt na paryskiej Sorbonie. Niedgdyś hołubiony z nadwiślańskiej oddali filmowy mit stał się paryską rzeczywistością, wprawdzie już *passée*, ale pieczołowicie pielęgnowaną w tamtejszej narodowej pamięci. Polski kinofil mógł też odwiedzić redakcję „Cahiers du Cinéma”, czyli intelektualną redutę Nowej Fali, sfotografować kino Trianon, do którego w dzieciństwie biegał François Truffaut, obejrzeć w wersji oryginalnej nieznaną w Polsce debiut Agnès Varda *La Pointe Courte*, ciągle grany w jednym z paryskich kin – słowem, być wiernym wskazaniu Goethego, że: *Kto poetę chce zrozumieć, musi pojechać do jego kraju*.

Na Sorbonie okazało się również, że w miarę upływu lat ów mit obrósł ogromną akademicką literaturą przedmiotu, że Francuzi jakby prawem rekompensaty za brak polotu w dniu dzisiejszym swojej kinematografii też żyją wspomnieniami: kultywują twórczość Truffauta (u nas tymczasem prawie zapomnianą), wydają wiele monografii nowofalowych reżyserów, książki poświęcone historii prądu, tomy dokumentacji etc. Trudno się oprzeć gorzkiemu porównaniu, że u nas tymczasem trudno znaleźć solidną monografię o polskiej szkole filmowej, podobnie jak nikt dotąd nie odważył się napisać w Polsce pełnej monografii twórczości Andrzeja Wajdy, Wojciecha Hasa czy Krzysztofa Kieślowskiego.

Ten nowofalowy *embarras de richesse* postawił Tadeusza Lubelskiego w położeniu zarówno bardzo uprzywilejowanym, jak i nieco kłopotliwym. Luksus polskiego badacza na paryskim bruku polegał na tym, że mógł on w swojej książce przywołać mnóstwo faktów, okoliczności, kontekstów u nas do tej pory całkowicie nieznanymi. Pod tym względem wartość poznawcza jego książki jest bezsporna i trudna do przecenienia. Warto przy tym podkreślić, że autor jest dłużnikiem nader skrupulatnym i każdorazowo – jak na sumiennego i rzetelnego historyka przystało – przywołuje rozliczne opracowania, z których te czy inne informacje, poglądy, opinie

czy rozwiązania interpretacyjne zaczerpnął. Zważywszy jednak że kino francuskiej Nowej Fali doczekało się tak wyczerpującej rodzimej bibliografii, trudno już – cudzoziemcowi tym bardziej – odkryć jakąś rewelację, zauważyć coś bezwzględnie nowego, czego do tej pory „wymowni Francuzi” nie dostrzegli. Dlatego czytelnik *Nowej Fali* odnosi czasem wrażenie, że obcuje z kunsztownie sporządzonym collage’em, wykonanym wprawdzie mistrzowską ręką, bo dzięki swobodnemu, pełnemu stylistycznej weny piarstwu Tadeusza Lubelskiego jego książkę czyta się jednym tchem – ale jednak collage’em złożonym w pewnej mierze z *objets trouvés* (choć zdarzają się również celne polemiki z tubylcami).

Charakterystycznym przykładem takiego podejścia autora jest bardzo obszerny rozdział poświęcony *Czterystu batom* jako jednemu z flagowych arcydzieł Nowej Fali, w którym Lubelski referuje cztery już przed nim wykoncypowane możliwości lektury tego filmu – autobiograficzną, psychoanalityczną, socjologiczną i autotematyczną – i w obliczu tego bogactwa pomysłów od siebie może już tylko dodać propozycję własnego odczytania idiomatycznego tytułu. Ten słynny tytuł w żadnym kraju nie został przetłumaczony prawidłowo, wszędzie potraktowano go dosłownie i tylko niemiecki dystrybutor wymyślił własną wersję, a mianowicie ni mniej, ni więcej tylko: *Bili go i całowali* (!). Zresztą przy tej okazji nie mogę nie wejść w drobny spór filologiczny z autorem. Jego lektura tego francuskiego zwrotu – *faire les quatre cents coups* – wprawdzie świetnie pasuje do wielorakich perypetii małego Antoine’a Doinela i trafia w sedno jego dramatycznych przeżyć, ale idiom ten nie oznacza jednak „tarapatów”, jak chciałby tego Lubelski. Żaden z dostępnych mi słowników języka francuskiego – Robert (*mener une vie agitée, dissipée*), Hachette (*faire toutes les sottises possibles*), Larousse (*se livrer à toutes sortes d’excès*) – takiego znaczenia nie sugeruje i kierując się tymi definicjami, najchętniej wybrałbym tytuł „Wybryki”, który skądinąd najbardziej zgadza się z wiekiem głównego bohatera filmu.

Lubelskiego historia Nowej Fali jest książką zakrojoną bardzo ambitnie, obejmuje bowiem niemal sześćdziesiąt lat kinematografii francuskiej, choć samo „oko cyklonu” sprowadza się raptem do jednego sezonu filmowego – 1959-1960 – kiedy to powstały trzy najwybitniejsze i najbardziej znane utwory tego prądu: właśnie *Czterysta batów*, *Hiroshima, moja miłość* Alaina Resnais’ego i *Do utraty tchu* Godarda. Autor poświęca wiele uwagi tej kulminacji, a jego analizy *Hiroshimy* i *Do utraty tchu* to przykłady kunsztu krytycznego najwyższej próby. Ale jeszcze ciekawsza jest drobiazgowa, wieloaspektowa rekonstrukcja genezy tego ruchu, sformułowanego najpierw jako pewna aksjologiczna postawa wobec kina już w latach 40. Źródłem jej krystalizacji było zjawisko tak charakterystyczne dla Francji kinofilii (to udany termin, importowany przez Lubelskiego), rozwijanej w klubach filmowych i pogłębianej na seansach w paryskiej Filmotece, której efektem była nowa formacja krytyki filmowej walczącej o kino autorskie. Autor *Nowej Fali* bardzo precyzyjnie dowodzi, z jaką konsekwencją wyrazisty i obrazoburczy program estetyczny „Cahiers du Cinéma” był realizowany w recenzenckiej praktyce, by potem objawić się w poetyce nowofalowych debiutów. Zamach stanu dokonany w kinematografii francuskiej przez bezczelnych młodych krytyków, którzy stali się filmowcami, detronizując renomowanych mistrzów, owo ośmieszane „kino papy”, było – zważy-

wszy jego skalę – przewrotem bez precedensu w historii światowego kina. Sprzyjała mu także inwazja nowej, antymieszczańskiej obyczajowości młodego pokolenia, której synonimem była Brigitte Bardot, i nie bez znaczenia było również poparcie producentów, choć w tym zakresie reżyserzy Nowej Fali sami zabiegali o ekonomiczną niezależność.

Obok głównych założeń poetyki sformułowanej w krytycznych manifestach i recenzjach, które Lubelski – jak na wytrawnego krytyka przystało – prezentuje bardzo szczegółowo, wnikliwie i ze szczególnym upodobaniem, w *Nowej Fali* znajdziemy także klarowny wykład nowofalowej estetyki z jej głównym postulatem kina osobistego, a zarazem otwartego na rzeczywistość, które było paradoksalnym ideałem André Bazina. Wreszcie mamy też lakoniczny opis recepcji prądu zarówno we Francji, jak i za granicą. Epidemicznemu promieniowaniu nowatorskiego warsztatu i estetyki Francuzów tak w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych Lubelski poświęca zaledwie trzy strony, co może budzić lekki niedosyt, jeśli wziąć pod uwagę głębokość i zasięg tego wpływu, który przecież zasadniczo przeobraził filmową mentalność i w latach 60. zmienił kino artystyczne na świecie nie do poznania. Z drugiej strony jednak trudno czynić z tego zarzut, skoro tematem książki jest przełom w kinie francuskim. Recepcja Nowej Fali w kinie światowym zasługuje na osobne opracowanie.

Na tym *Nowa Fala* mogłaby się z powodzeniem zakończyć, bowiem autor swoje zadanie historyka pojęte jako odtworzenie działalności ważnej pokoleniowej grupy artystycznej wypełnił wręcz wzorowo. Lubelski jednak zafundował czytelnikom drugą część książki, składającą się z trzech efektownych premii w postaci trzech portretów nowofalowych reżyserów, którzy w jego przekonaniu uosabiają różne postawy autorskie charakterystyczne dla wypromowanego przez ten nurt światopoglądu artystycznego. Ta trójka twórców to François Truffaut jako nowe wcielenie nieśmiertelnego ducha kina francuskiego, jego głębokiej kultury humanistycznej i literackiej, finezyjnego *l'esprit* i artyzmu, dalej Agnès Varda, czyli z pozoru outsiderka ruchu, a w istocie autorka *par excellence*, obdarzona przewrotnym spojrzeniem i błyskotliwą inteligencją filmową, wreszcie Eric Rohmer, *profesor wierności* – jak go określa Lubelski – wierności nie tylko prymarnym założeniom prądu, ale także najświetniejszym tradycjom psychologicznym francuskiej literatury. W ten sposób książka znacznie przekracza chronologiczne ramy zjawiska i sięga lat ostatnich.

W tym reprezentatywnym gronie uderza nieobecność Jean-Luc Godarda (poza pełną inwencją analizą *Do utraty tchu*), którą autor tłumaczy antypatią do jego późniejszych lewackich dewiacji i swoją argumentację podpira przywołaną zasadą redakcji „Cahiers du Cinéma”, zgodnie z którą filmy nieakceptowane pomijano milczeniem. Zgoda, ale nawet dzieląc niechęć do późnego Godarda, trochę trudno pogodzić się z tym skądinąd eleganckim unikiem, który o ile jeszcze przystoi krytykowi, to jednak chyba nie może usprawiedliwiać historyka filmu, a przecież w tej roli (*noblesse oblige*) Lubelski pisał swoją monografię. Napisać historię Nowej Fali bez Jean-Luc Godarda to tak jakby przedstawić historię wielkiej rewolucji francuskiej, w której zabrakłoby Robespierre'a. Wprawdzie na kinofilskiej półce stoi wspomniana już, również świetna monografia Konrada Eberhardta, ale od tamtego pełnego zachwyty spojrzenia polskiego krytyka na kino Godarda minęło przecież przeszło trzydzieści lat i teraz

warto by spojrzeć na jego wiecznie nonkonformistyczne filmy ponownie – tym razem okiem historyka właśnie – mimo żalu, że ich twórca nie „wydoroślał” tak jak Truffaut, Varda i Rohmer.

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Tadeusz Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, ss. 368.