

Między upokorzeniem, nudą a męczeństwem – Jeana-Luca Godarda portrety filmowców

EWA MAZIERSKA

Lordowie imperializmu przekształcili technologię i seksualność w instrumenty represji.

Jean-Luc Godard

cytat z *Le gai savoir* (Radosna wiedza, 1968)

Oczekuję końca kina z optymizmem.

Jean Luc Godard ¹

Proces filmowania i funkcja, jaką w tym procesie pełni twórca, to problemy, które pojawiają się głównie w kontekście kina postmodernistycznego, zwłaszcza takich jego przedstawicieli, jak Abbas Kiarostami, Atom Egoyan, Pedro Almodóvar czy nawet Quentin Tarantino i Peter Greenaway. W istocie jednak wszyscy ci twórcy w swych rozważaniach o tworzeniu filmów odwołują się do tradycji modernistycznej, a w szczególności do kina Jeana-Luca Godarda – i słusznie, bo nikt nie ma w tej dziedzinie takich zasług, jak on. Można argumentować, że praktycznie wszystkie filmy Godarda dotyczą filmów, a tym samym ich autorów, ponieważ we wszystkich rozważa on nie tylko i nie tyle samą rzeczywistość, ile jej filmowy obraz. Najdobitniej wyraża to jego teza, że *kino nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz rzeczywistością tego odbicia* ². Postawa i osobowość reżysera, środowisko, w którym pracuje, podobnie jak technologia, którą się posługuje, mają ogromny wpływ na tę konstrukcję. W moim artykule chcę zbadać, jacy są Godardowi filmowcy, jaki jest ich stosunek do tego, co robią i świata, który ich otacza. Zdecydowałam się skoncentrować na czterech długometrażowych filmach fabularnych, w których problem reżysera-autora filmu znajduje się w centrum dyskursu. Są to: *Le mépris* (Godard, 1963), *Tout va bien* (Wszystko wspaniale, 1972, współreżyser Jean-Pierre Gorin), *Sauve qui peut – la vie* (Ratuj, kto może – życie, 1980) i *Passion* (Pasja, 1982). Będę je rozpatrywać na tle biografii Godarda i jego pozafabularnych wypowiedzi o kinie.

Filmowiec jako główny bohater pojawił się w filmie Godarda zaledwie cztery lata po jego debiucie fabularnym i postać ta przewija się w twórczości autora *Do utraty tchu* aż do dziś. Bohaterem najnowszego jego filmu, *Eloge de l'amour* (Pochwała miłości, 2000), także ma być reżyser, realizujący projekt pod tytułem *Eloge de l'amour*. Jak we wcześniejszej o blisko 40 lat *Pogardzie* jedną z głów-

nych postaci jest tu przybysz z Hollywood. W *Eloge de l'amour* przybysz ten nazywa się Steven Spielberg³ i próbuje wykorzystać wspomnienia weteranów II wojny światowej w filmie fabularnym. W wybranych przeze mnie filmach Godarda nie mamy do czynienia z „przeciętnym reżyserem”, lecz awangardzistą, odrzucającym hollywoodzki model kina, a przy tym z artystą, który próbuje przez film wyrazić własne poglądy polityczne. W *Tout va bien* na przykład Jacques, usiłujący zrealizować film na temat strajkujących robotników, mówi, że szuka nowych form dla nowych treści. Jerzy z *Passion* pyta prowokacyjnie: Dlaczego w kinie zawsze musi być historia? Te wypowiedzi wskazują, że modelem dla bohaterów Godarda jest on sam – twórca, który radykalne treści łączy z radykalną formą. Jest więcej powodów, by utożsamiać bohaterów Godarda z nim samym – bohater *Sauve qui peut* – *la vie* nosi takie samo nazwisko jak autor tego filmu (choć inne imię – Paul). Ponadto istnieje związek między postawą artystyczną i polityczną poszczególnych bohaterów a etapem twórczości, na którym w danym momencie znajdował się sam Godard. Na przykład Paul z *Pogardy*, podobnie jak Godard, który zanim nakręcił ten film, miał już na koncie kilka filmów o kryminalnej fabule, włączając w to legendarny *Do utraty tchu*, jest autorem powieści kryminalnych i – jak wszyscy francuscy nowofalowcy – fascynuje się klasycznym kinem amerykańskim.

Autobiografizm Godarda nie jest jednak bezpośredni. Zamiast mówić sobie, jaki jest w danym momencie, Godard często przedstawia swoją ciemną stronę, czy rozważa, co mogłoby mu się przytrafić, gdyby zewnętrzne okoliczności były dla niego mniej sprzyjające. Mówiąc metaforycznie, filmowcy-bohaterowie Godarda tak się mają do prawdziwego Godarda jak Mr Hyde do doktora Jekylla. Być może w ten sposób filmy, o których mowa, pełnią funkcję terapeutyczną – po egzorcyzmach nad samym sobą Godard jest w stanie powrócić do uprawiania swego zawodu ze spokojem i radością. Ponadto to, co Godardowe, nie zawsze koncentruje się w jednej postaci, lecz bywa rozproszone pomiędzy wielu bohaterów.

Spróbujmy przyjrzeć się bohaterom Godarda, zaczynając od najwcześniejszego filmu – *Pogarda*. Odwrotnie niż w następnych omawianych tu dziełach jego centralną postacią nie jest reżyser, lecz scenarzysta, Paul (Michel Piccoli). Ożeniony z piękną maszynistką Camille (Brigitte Bardot), która oczekuje od niego luksusu materialnego (tak w każdym razie wydaje się jej mężowi), Paul przyjmuje propozycję przerobienia scenariusza filmu opartego na *Odysei* Homera. Film ten ma reżyserować legenda kina niemieckiego i amerykańskiego Fritz Lang, a produkować Amerykanin o nazwisku Prokosch, który dorobił się fortuny na działalności nie mającej nic wspólnego z kinem. Prokosch, którego bogactwo, jak sam przyznaje, sprawia, że czuje się równy bogom, traktuje artystów jak pasożyty próbujące wyłudzić od niego pieniądze. Główną ofiarą jego arogancji i despotyzmu (które w *Pogardzie* są symbolem całej kultury amerykańskiej) staje się Paul. Producent uświadamia mu, że jest on wyrobnikiem, który napisze wszystko, jeśli mu się dobrze zapłaci. Ponadto Prokosch uwodzi żonę Paula, ona zaś nie odczuwa żadnych wyrzutów sumienia z powodu swej niewierności. Przeciwnie, obwinia o nie męża, który sam niejako rzucił ją w objęcia Prokoscha. Zachęcał ją bowiem, by przyjmowała zaproszenia do jego luksusowej willi na Capri, gdzie odbywają się zdjęcia do filmowej *Odysei*. Myśl, że Paul stał się jej stręczy-

ciem, by zdobyć przychyłność Prokoscha, budzi w Camille pogardę wobec męża i skłania do decyzji, by od niego odejść. Równocześnie jest ona przekonana, że porzucając powieści kryminalne dla scenariuszy filmowych, Paul utracił męskość. Sam Godard, w typowy dla siebie sposób, nie tłumaczy motywów postępowania swego bohatera. Nie wiemy, czy Paul naprawdę przyjął rolę stręczyciela, czy raczej zostawił żonie swobodę w stosunkach z producentem, by sprawdzić, czy potrafi ona – jak Penelopa (której motywy analizowane są w filmie Godarda z wielką skrupulatnością) – dotrzymać wierności mężowi nawet w obliczu naporu zalotników. Tę niepewność podziela nawet sam bohater, który decyduje się uniezależnić od Prokoscha dopiero wówczas, gdy uświadamia sobie, że rozpada się jego związek z Camille – jak Odyseusz, który powraca do Itaki z obawy, że Penelopa ulegnie w końcu obcemu mężczyźnie. W konsekwencji, choć Paul ostatecznie traci film i żonę, nie odczuwamy współczucia czy sympatii dla niego. Jest on pierwszym z serii filmowców, których Godard nie pozwala nam ani dobrze poznać, ani polubić.

Reżyser *Odysei* Fritz Lang (grany przez prawdziwego Fritza Langa) nie pozwala się upokorzyć Prokoschowi, choć z reguły reżyser bardziej niż scenarzysta jest uzależniony od kaprysów producenta. Główne przyczyny, dla których Lang zachowuje godność, to doświadczenie, świadomość własnych ograniczeń i poczucie humoru. Wiele scen wskazuje na to, że autora *M – Mordercy* nie zaskoczy już żaden akt okrucieństwa i głupoty – i jednego, i drugiego nie raz zaznał on bowiem w życiu. Godard odwołuje się do takich faktów z biografii Langa, jak jego emigracja z Niemiec do Stanów Zjednoczonych w 1935 roku, po tym jak Hitler zaproponował mu objęcie przewodniej roli w hitlerowskiej kinematografii, i dziesiątki lat pracy w Hollywood w systemie wielkich wytwórni. Warto dodać, że Lang był jednym z ulubionych reżyserów „Cahiers du cinéma”, gdzie karierę krytyka rozpoczynał sam Godard. Po Hitchcocku Lang był bodajże największym odkryciem tego pisma. Przy czym o ile Hitchcock był faworytem Truffaut, to reżyser *Metropolis* i *Rancho Notorious* był ulubieńcem Godarda. Podobnie jak w Hitchcocku, Godard i jego koledzy odkryli w Langu *auteura*, który nie tylko potrafił wykreować własny styl, ale zachować go w filmach robionych sposobem hollywoodzkim: na zamówienie, ograniczonych regułami gatunku, według cudzego scenariusza, z narzuconymi gwiazdami, w obcym języku – a w ten sposób niejako pokonać historię i rzeczywistość. Tak jest również w przypadku *Odysei* – choć Prokosch próbuje narzucić wszystkim swe pomysły i swój gust, nie ulega wątpliwości, że film, wokół którego toczy się akcja *Pogardy*, będzie ostatecznie dziełem Langa. Paradoksalnie, grubiaństwo i prymitywizm Prokoscha, jego dosłowna i metaforyczna nieznajomość języków sprawiają, że reżyser nie ma się czego obawiać z jego strony.

Lang ma skromny, wręcz deprecjonujący stosunek do własnej pracy. Najlepiej ujawnia się to w cytowanym przez niego fragmencie z ballady Bertolta Brechta, w której niemiecki poeta opisuje swą pracę scenarzysty w Hollywood: *Każdego ranka, aby zarobić na chleb, udaję się na rynek, gdzie kupują kłamsiwa. Pełen nadziei wdaję się w interesy z handlarzami.* Świadomość, że reżyser czy scenarzysta to człowiek do wynajęcia, oddający się na usługi tym, którzy mu zapłacą, pozwala Langowi na dystans do ludzi w rodzaju Prokoscha, jakich pełno w Hollywood. Producent nie może urazić godności reżysera, dowodząc mu, że

jest prostytutką, ponieważ Lang sam doskonale to wie. Choć Paul przerasta Prokoscha czytaniem i kulturą osobistą, nie ma doświadczenia i wewnętrznej siły Langa, by czuć się niezależnym od amerykańskiego producenta. Paradoksalnie, największą słabością Paula jest to, że nie potrafi się on pogodzić ze swą rolą człowieka do wynajęcia, jego wewnętrzny opór przed zaakceptowaniem roli filmowca czyni go łatwym celem ataków Prokoscha.

Na *Pogardę* warto spojrzeć z intertekstualnej perspektywy, porównując ją z późniejszym o 20 lat filmem *Passion*. W *Passion* Michel Piccoli, dawny twórca roli Paula, gra właściciela fabryki znajdującej się nieopodal miejsca, gdzie Jerzy, reżyser z Polski, kręci film. W postaci tej, jak zauważa Josefa Loshitzky, możemy dostrzec wiele podobieństw do Prokoscha⁴. Jak amerykański producent, bohater Piccollego jest bezwzględny, zachłanny, pozbawiony sentymentów i mizoginiczny, czego najlepszym świadectwem jest brutalne traktowanie przez niego jednej z robotnic, jakającej się Isabelle. Można zaryzykować tezę, że w miarę zdobywania pieniędzy i pozycji zawodowej, Godardowy scenarzysta nauczył się zachowywać tak, jak jego dawni pryncypałowicze.

Czas ujawnił również, że obsadzając Langa w roli reżysera, Godard – świadomie czy nie – uczynił go swym *alter ego*, lub raczej *alter ego* siebie z przyszłości. Rolę, którą dla pokolenia „Cahiers du cinéma” pełnili Hitchcock i Lang, dla następnej generacji filmowców odgrywa właśnie Godard. Nie tylko, jak wyżej wspomniałam, jest on najczęściej cytowanym przez reżyserów-postmodernistów autorem, ale dostępuje czegoś w rodzaju boskiego kultu z ich strony. W ostatnim filmie francuskiego reżysera cygańskiego pochodzenia, Tony’ego Gallifa, pojawia się scena, w której krytyk filmowy opatruje program przeglądu filmów Godarda słowem „Bóg”. Ponadto, w wywiadach Godarda z ostatnich lat, zamiast megalomanii, o którą Godard był po wielokroć oskarżany, można odczuć ten sam deprecjonujący ton wobec własnej pracy, co u Langa w *Pogardzie*: *Cieszę się, że zrealizowałem wiele mniej i bardziej udanych filmów, a zwłaszcza tych, które nie były udane, ponieważ to pomogło mi zachować normalny stosunek do samego siebie... John Cassavetes, który był mniej więcej w moim wieku – on był wielkim reżyserem. Nie wyobrażam sobie, bym mógł mu dorównać*⁵.

Jeszcze bardziej autobiograficzny charakter niż *Pogarda* ma film *Tout va bien*. W momencie jego realizacji Godard, jak zauważa Loshitzky, podobnie jak bohater filmu Jacques (Yves Montand), przeżywał kryzys, czy raczej znajdował się na rozdrożu⁶. Wynikało to z fiaska założonej przez niego Dziga Vertov Group⁷ i z dylematu, czy powrócić do komercyjnego kina (które praktycznie opuścił w 1967 roku), z fabułą, gwiazdami i wysokim budżetem, czy trwać przy dotychczasowych, antykapitalistycznych i antykomercyjnych wartościach i minimalistycznym stylu. Na Jacques’a, jak na Godarda, wielki wpływ wywarły wydarzenia marca 1968 roku, ale był to wpływ, jeśli można tak powiedzieć, nieukierunkowany. Kilka lat później obaj reżyserzy czuli się bowiem zdezorientowani, niepewni swych poglądów, żyli w poczuciu, że kogoś czy coś zdradzili.

Scenerią *Tout va bien* jest rzeźnia przejęta przez strajkujących robotników. Jacques próbuje tam zrealizować film przedstawiający konflikt między pracodawcami i pracownikami. Równocześnie, by zarobić na utrzymanie, kręci reklamy. W monologu wygłoszonym do kamery Jacques mówi, że pogardza swą pracą w reklamie, równocześnie jednak uprawianie jej pozwala mu wykorzystać



Sauve qui peut – la vie, réz. Jean-Luc Godard (1980)



Passion, réz. Jean-Luc Godard (1982)



wolny czas na to, czym się naprawdę interesuje. Taka postawa jest jednak krytykowana w toku fabuły. Godard ukazuje, że praca na rzecz rozwoju konsumeneckiego kapitalizmu deprecjonuje Jacques'a jako radykalnego lewicowca zdolnego rzetelnie reprezentować interesy strajkujących robotników. Najlepiej uwidacznia to jeden aspekt działalności Jacques'a – jego stosunek do pracy kobiet. Robotnice, z którymi on i jego żona, Susan, prowadzą rozmowy, żalą się na potrójną opresję: eksploatację w fabryce, ciężką pracę w domu i molestowanie seksualne przez szefów, kolegów i mężów. Jacques – autor filmu, weteran maja 1968 roku, utożsamia się z ich krzywdą, a równocześnie, w reklamówkach, które sam kręci, wykorzystuje kobiety w podobny sposób jak właściciel rzeźni zatrudnione tam robotnice. W jednym krótkim filmiku widzimy kobiety zadzierające spódnice, by obnażyć nogi, w innym programie, którego treść Jacques dyskutuje z kimś przez telefon, do reklamy żyletek mają być wykorzystane zdjęcia nagich kobiecych pośladków.

Sytuacja Jacques'a ujawnia oczywiście ogromną trudność zachowania uczciwości wobec samego siebie, gdy jest się lewicowcem i pracuje w mediach. Wynika to z tego, że kino i pozostałe mass media, jak zauważyli sporo lat wcześniej Theodor Adorno i Max Horkheimer w *Dialektyce oświecenia*, są nie tylko sztuką, ale także handlem i przemysłem. Problem Jacques'a, jak wyżej wspomniałam, dotyczy również potrzeby wypowiedzenia się. By było to możliwe, należałoby mieć pogląd na to, co się filmuje. Jacques zaś nie jest pewny tego, co myśli o sytuacji w fabryce. Lata, które minęły od maja 1968 roku, stworzyły bowiem dystans psychologiczny i polityczny między nim – reprezentantem francuskiej inteligencji, a klasą robotniczą.

Pod tym względem istnieje poważna różnica między Godardem a Jacques'em, którą ujawnia sam film – Jacques jest politycznie dużo mniej radykalny niż Godard. Odnosi się też wrażenie, że narzekania robotników pozostawiają Jacques'a obojętnym, może nawet znudzonym; tym, co go naprawdę interesuje, jest on sam. Ponadto można dostrzec nie sympatii, a przynajmniej zrozumienia między reżyserem a uwięzionym dyrektorem fabryki, wynikającą z tego, że obaj należą do inteligencji, w przeciwieństwie do robotników, którzy są ludźmi prostymi. Z drugiej strony, *Tout va bien*, paradoksalnie właśnie dzięki ujawnieniu dystansu między robotnikami i inteligencją, jak również użyczeniu głosu tym pierwszym (robotnicy, jak Jacques, wypowiadają się prosto do kamery, ujawniając godną podziwu świadomość swej sytuacji i pozycji politycznej) jest pozbawionym paternalistycznego tonu, prorobotniczym filmem. W sumie Jacques jest podobny do Godarda, ale jeszcze bardziej do kogoś, kim autor *Tout va bien* mógłby się stać, gdyby w porę nie zdał sobie sprawy ze swej trudnej i paradoksalnej pozycji inteligenta usiłującego reprezentować interesy klasy pracującej i krytyka konsumenckiego kapitalizmu, ale posługującego się narzędziami służącymi promowaniu i wzmacnianiu tegoż kapitalizmu. Warto dodać, że po zrealizowaniu *Tout va bien* Godard zmienił radykalnie koncepcję swojego życia i twórczości, choć – jak będę się starała dalej wykazać – nie przyniosło mu to trwałej satysfakcji.

Żona Jacques'a, Susan (Jane Fonda), nie tylko tworzy tło, na którym lepiej widać słabości jej męża, ale także, moim zdaniem, jak Jacques, jest surogatem samego Godarda, gdyż uosabia jego dylematy z lat siedemdziesiątych i możli-

wości, jakie się przed nim wówczas otwierały. Susan, tak jak jej mąż, była zaangażowana po stronie lewicy we francuskiej „rewolucji majowej” z 1968 roku i pracuje w mediach – jest francuską korespondentką (fikcyjnej) amerykańskiej sieci ABS. Jak Jacques przeżywa kryzys twórczy, czego najbardziej widocznym objawem jest to, że nie potrafi zrealizować krótkiego reportażu radiowego ze strajku w rzeźni. Susan przyznaje, że już od dawna nie skończyła żadnego projektu, mimo iż ciężko pracuje, by urzeczywistnić swe pomysły. Jak Jacques próbuje też znaleźć odpowiedź na pytanie, skąd się bierze jej niemoc. Być może, jak stwierdza, wynika ona z tego, że po maju nastąpiła „normalizacja polityczna”, a wraz z nią lewicowym dziennikarzom wyczerpały się tematy i entuzjazm. Susan sugeruje także, że jej problem może wynikać ze stosunku do medium, którym się posługuje, z dostrzeżenia w nim narzędzia manipulacji i ostatecznego autora przekazu. Każde medium, zauważa Susan, w jej przypadku – każda stacja radiowa czy sieć multimedialna ma własny styl. Ten styl, bardziej niż osobowość dziennikarza, wyznacza to, co otrzymuje odbiorca przekazu. Susan zauważa, że wszystkie stacje korzystają z tekstów wielu korespondentów, ale wydaje się, że wszystkie informacje, podawane na jej antenie, zostały napisane przez tę samą osobę. Ta świadomość budzi w niej dyskomfort i dystans wobec własnej pracy. Susan podsumowuje swą sytuację słowami: *Jestem amerykańskim korespondentem we Francji, ale nie koresponduję z niczym*. Zaryzykowałabym tezę, że Susan bardziej precyzyjnie niż jej mąż potrafi opisać i głębiej niż on zanalizować swe problemy, i dzięki temu prawdopodobnie bliższa jest odkrycia zagadki „nowych form dla nowych treści” niż Jacques.

Największym problemem Paula Godarda (Jacques Dutronc) z *Sauve qui peut – la vie* nie jest brak funduszy, upokorzenie, zagubienie, lecz nuda, niemoc i brak wiary w kino. Ujawnia się to w dwojaki sposób. Po pierwsze, Paul jest jedynym spośród dyskutowanych tu bohaterów Godarda, którego prac nie widzimy. Nie ma on nam po prostu nic do pokazania. Nie widać także, by był zaangażowany w proces twórczy, w obmyślanie filmu – w tym względzie różni się on od Jacques’a z *Tout va bien*, który również nic specjalnego nie tworzy, ale pracuje intelektualnie, próbując na gruzach dawnych doświadczeń zbudować coś nowego. Ponadto na spotkaniu ze studentami Paul przyznaje, że kręci filmy, by zabić czas. *Jeśli miałbym siłę, nie zajmowałbym się niczym* – mówi. Konsekwentnie, realizowanie filmów, a dokładnie – takich filmów, jakie potrafi robić, jakie znajdują się w zasięgu jego możliwości, czy może – na jakie stać współczesnych filmowców, nie jest, według Paula, oznaką talentu i siły, ale beztalencia i słabości. Paul ginie pod koniec filmu w wypadku i takie zakończenie wydaje się logicznym zamknięciem jego pustej egzystencji.

Bohater *Sauve qui peut – la vie* jest nie tylko najbardziej zgorzkniałym ze wszystkich artystów Godarda, ale też najbardziej antypatycznym. Niewrażliwy na problemy swych bliskich, egoistyczny, opryskliwy, niezrównoważony, źle wychowany, a nawet zboczony – ujawnia bowiem pedofilskie zainteresowanie swą jedenastoletnią córką, budzi pogardę zmieszaną z litością. Można się zastanowić, czy taki obraz „Godarda” jest wyrazem masochizmu Godarda, czy raczej – do czego sama się skłaniam – wyrasta ze sprzeciwu wobec heroiczno-sentymentalnych stereotypów artysty i pragnienia prowokowania widzów. Podejrzewam, że Paul z *Sauve qui peut – la vie*, bardziej niż inni reżyserzy Godarda, jest

wzorem czy punktem odniesienia dla artystów z filmów młodszych, postmodernistycznych reżyserów: Petera Greenawaya czy Atoma Egoyana (mowa tu głównie o jego *Calendar* z 1993 roku).

Rok 1980, w którym Godard przywiózł *Sauve qui peut – la vie* na festiwal w Cannes, był rokiem jego powrotu do kina po wspomnianej wyżej długiej nieobecności, podczas której tworzył jedynie prace wideo i programy dla telewizji. Był to zarazem rok śmierci największego idola twórców francuskiej Nowej Fali – Alfreda Hitchcocka. Jak zauważa Alain Bergala, Godard nie miał nic wspólnego ze zwycięskim bohaterem i stwierdził z goryczą: *Śmierć Hitchcocka wyznacza przejście z jednej epoki do następnej. (...) Wierzę, że wkraczamy w epokę wyznaczoną przez zawieszenie czy raczej – schyłek tego, co wizualne. Nasza epoka tłumi obraz (...). Co więcej, kino zdaje mi się pogrążone w kryzysie, zagubione (...). Czuję się tak, jakbym realizował swój pierwszy film, a równocześnie jestem tym zniechęcony. Wydaje mi się, że wkrótce nie starczy nam sił, by uprawiać kino*⁸.

Sauve qui peut – la vie jest w pewnym sensie kroniką tego, co się działo z Godardem w latach siedemdziesiątych. Piszę „w pewnym sensie”, ponieważ jak w przypadku wcześniejszych dzieł, filmowe *alter ego* Godarda reprezentuje, moim zdaniem, nie tyle to, kim był i co robił w tym okresie, ile – co mogłoby się z nim stać, gdyby nie zdecydował się na zmianę. Jak wcześniejsze filmy, *Sauve qui peut – la vie* zawiera także drugi surogat Godarda i jak w *Tout va bien* rolę tę pełni kobieta. Jest nią była partnerka Paula, Denise (Nathalie Baye). Jej zawód wydaje się trudniejszy do określenia niż zawód Susan. Jest wszystkim po trochu: producentką filmową, scenarzystką, reżyserką i pomocnicą Paula. Po wielu latach spędzonych w Paryżu i pracy w telewizji Denise opuszcza to miasto, zostawiając Paula i wyrusza nad szwajcarskie jeziora, by szukać tam inspiracji do twórczości i rozpocząć nowe życie. Jest to dla niej podwójny, „geograficzny” i „mityczny”, powrót do krainy młodości; jak w dzieciństwie spędzonym w tych stronach Denise jeździ na rowerze, przygląda się, jak miejscowi gospodarze hodują zwierzęta, i spotyka się z dawnymi znajomymi. W Szwajcarii Denise próbuje także swych sił w nowej dziedzinie – literaturze, zaczynając pisać powieść. Sam Godard również szukał ucieczki pośród natury, najpierw wyjeżdżając do Grenoble we francuskich Alpach, a potem nad szwajcarskie jeziora między Lozanną i Genewą, gdzie spędził dzieciństwo. Opuszczenie Paryża zbieгло się z założeniem przez Godarda, wspólnie z jego partnerką w pracy i życiu, Anne-Marie Mieville, firmy Sonimage oraz z porzuceniem przez niego kina i jego struktur na rzecz wideo i alternatywnych metod dystrybucji. Pierwowzorem postaci Denise jest, moim zdaniem, właśnie Anne-Marie Mieville, równocześnie Denise reprezentuje samego Godarda w takim sensie, w jakim upodobił się on do Mieville. Denise dla Paula, jak Mieville dla Godarda, była szansą na nowe życie i nową twórczość, tyle że w przeciwieństwie do Paula Godarda – Jean-Luc z tej szansy skorzystał.

Jeśli *Sauve qui peut – la vie* wyznacza najniższy punkt w życiu i twórczości Godardowego filmowca i samego Godarda jako autora filmów, to *Passion* należy traktować jako powrót obu – Godarda i jego *alter ego* do lepszych czasów czy może wręcz czasów odkrywania nowych rejonów. Reżyser Jerzy (Jerzy Radziwiłowicz) z tego filmu, jak jego poprzednicy, ma kłopoty, ale są to problemy

innego typu. Inaczej niż politycznie zaangażowany Jacques i Godard z poprzedniej dekady, nie tworzy filmów o ruchu robotniczym, choć pracuje w pobliżu fabryki i jedna z kobiet zatrudnionych przy taśmie, Isabelle (Isabelle Huppert), namawia go do uczestnictwa w robotniczych zebraniach. W ogóle polityka jako materiał dla kina go nie interesuje, co ujawnia się także niechęcią do dyskusji o Polsce – kraju, z którego pochodzi i który znajduje się w tym czasie na czołówkach gazet (powodem jest, oczywiście, Solidarność i stan wojenny). Tematem filmu Jerzego, który, jak dzieło Godarda, nosi tytuł *Passion*, jest rekonstrukcja obrazów starych mistrzów: Rembrandta, Caravaggia, Ingres'a, Delacroix. Wierzy on, że kino może dorównać czy przewyższyć malarstwo, a on sam zastąpić ich mistrzów. W konsekwencji najważniejsze są dla niego poszczególne ujęcia – kompozycja i oświetlenie. Jerzy ma wręcz obsesyjny stosunek do oświetlenia, mimo iż, jak wielokrotnie mu się to przypomina i wypomina, korzysta z najdroższego studia w całej Francji i pracuje dla niego doskonały operator – Raoul Coutard (który zrealizował z Godardem wiele filmów) – jest ciągle z niego niezadowolony. Perfekcjonizm Jerzego powoduje, że zdjęcia są stale przekładane, mnóstwo nakręconego materiału marnuje się, realizacja przekracza termin i budżet, a w końcu całemu projektowi grozi fiasko. O ile jednak samą realizację *Passion* trudno nazwać sukcesem, o tyle jako idea jest on triumfem. Jerzy, w przeciwieństwie do Paula, Jacques'e i Paula Godarda, nie czuje się ani znudzony, ani zablakany, ani rozczarowany samym sobą. Spośród wszystkich omawianych tu bohaterów jest on także najbliższy potocznemu wyobrażeniu reżysera jako tego, kto reżyseruje – rządzi, kieruje i inscenizuje.

Ustawienie się Jerzego (i Godarda) w relacji do mistrzów malarstwa, zamiast mistrzów kina, można uznać za arogancję i zdradę dawnych modernistycznych ideałów, realizowanych w czasach współpracy z „Cahiers du cinéma” i Nowej Fali. Taka postawa, jak zauważa Alain Bergala, ma wytłumaczenie w tym, że na początku lat osiemdziesiątych, kiedy Godard nakręcił *Passion*, w kinie zapanało coś w rodzaju anarchii – wszystkie style i tematy były dozwolone, tradycja została umieszczona w jednym szeregu z resztą produkcji filmowej i nawet krytyka wyrzekła się swej funkcji krytykowania, czyli przypisywania filmom wartości. Sam reżyser *Do utraty tchu* został w tym czasie uznany za klasyka, wręcz jednego z ostatnich dinozaurów kina – to względem niego zaczęło się ustawiać nowe pokolenie filmowców. W tej sytuacji Godard (i jego bohater Jerzy), jak argumentuje Bergala, zdecydował się przyjąć na swe barki podwójny ciężar – stworzyć ideał, który można będzie odrzucić i wymyślić sposób jego odrzucenia⁹.

Kino Jerzego wyrasta z przeszłości i odwołuje się do tego, co stworzyli inni, jednak jest to ostatecznie jego własne kino. Widać to, gdy porówna się Jerzego *tableaux vivants* z obrazami wybranych przez niego artystów. Choć bowiem *mise-en-scène* jego obrazów naśladuje Ingres'a, Rembrandta, Goyę czy Delacroix, jak zauważa Bergala, Jerzy-Godard filmuje dzieła dawnych mistrzów po swojemu, z własnego punktu widzenia, niekiedy według zasady *odwrotnej strony bukietu*¹⁰. W rezultacie jego *Passion* nie jest filmem o dziełach dawnych mistrzów, ani nawet o ich powstaniu, ale filmem o filmowaniu tych dzieł.

Marc Cerisuelo określa *Passion* jako pierwszą część trylogii o tym, co wysublimowane (jej kolejnymi częściami są *Carmen* /1982/ i *Hail Mary* /1983/).

W filmach z tego okresu, czyli początku lat osiemdziesiątych, Godard ujawnił głębokie zainteresowanie ideą piękna, tajemnicą kobiecego ciała i naturą. Dla wielu jego dawnych wielbicieli oznaczało to wręcz sprzeniewierzenie się dawnym ideałom, zamianę kina progresywnego na reakcyjne, Marksa na tani mistycyzm¹¹. W tej perspektywie *Passion* to dzieło przejściowe, w którym autor eksploruje już nowe terytorium, ale jeszcze poczuwa się do lojalności w stosunku do starych przyjaciół i ideałów. Jerzy, na przykład, nie przychodzi już na mitingi polityczne, ale czuje z tego powodu dyskomfort. Świadectwem jego rozterki jest również to, że przeżywa romans z robotnicą Isabelle i właścicielką hotelu, Hanną (Hanna Schygulla). W porównaniu z kobietami z dwóch poprzednich omawianych tu filmów rola Isabelle i Hanny w ukazaniu Jerzemu nowych możliwości jest niewielka. Ostatecznie też porzuca on obie kobiety i samotnie powraca do Polski.

Realizacja filmów to jeden z dwóch zawodów, które najczęściej wykonują bohaterowie Godarda. Drugim jest prostytutka. Godard, wydaje się, dostrzega wiele podobieństw między tymi profesjami. Po pierwsze, reżyserowanie i pisanie scenariuszy, jak wcześniej zauważyłam, jest prezentowane jako forma prostytucji. Obie profesje są bowiem formą handlu – jak prostytutka ciało, tak twórcy filmowi sprzedają swój talent, by zarobić na chleb. W konsekwencji nie mogą pracować samodzielnie, gdyż z jednej strony są uzależnieni od tych, którzy kupują ich produkt – klientów, a z drugiej – od tych, którzy organizują im pracę – stręczycieli i producentów. Gdy się jest prostytutką albo reżyserem, pracy „poza systemem” nie warto nawet próbować. prostytutka Isabelle z *Sauve qui peut – la vie*, która przez pewien czas na własną rękę zdobywa klientów, zostaje przyłapana przez gang stręczycieli, pobita i nastraszona. Autorzy filmów, którzy próbują uwolnić się od „systemu” – profesjonalnej produkcji czy dystrybucji, jak przekonał się Godard na własnej skórze, praktycznie nie są w stanie zrealizować swych projektów, a tym bardziej dotrzeć z nimi do odbiorców.

Godard pokazuje również (i nie jest pod tym względem wyjątkiem), że klienci prostitutek i widzowie filmów są do siebie zasadniczo podobni. I jedni, i drudzy szukają bowiem przyjemności seksualnych – dlatego filmy pełne są obrazów atrakcyjnych nagich kobiet. Ponadto i jedni, i drudzy łakną spektaklu. Warto zauważyć, że w tych stosunkowo rzadkich momentach, kiedy Godard pokazuje, co zachodzi między prostytutkami a ich klientami, obserwujemy nie kopulację, ale teatr. Na przykład jeden z klientów Isabelle z *Sauve qui peut – la vie* każe jej udawać, że jest jego niegrzeczną córką, inny angażuje trzy prostytutki, w tym jednego mężczyznę, by na jego hasło ustawiali się w skomplikowanej pozycji, i jeden po drugim wydawali określone dźwięki, a także nakładali makijaż na jego twarz.

I reżyserzy, i prostytutki nie mogą też grymasić, muszą pracować dla każdego klienta, który im zapłaci – tego wymaga etos ich zawodu i zasady wolnego rynku sprawiające, że w obu profesjach panuje ostra konkurencja. Stąd istotnym komponentem pracy jednych i drugich jest upokorzenie. Isabelle twierdzi, że pozwalać się obrażać to wręcz istota jej zawodu. *Wszystko, o co im chodzi, to żeby cię upokorzyć* – tłumaczy swej siostrze, która pragnie pójść w jej ślady. Seks jest tylko dodatkiem. Zaznane niesprawiedliwości i upokorzenia owocują chęcią odwetu na tych, którzy znajdują się w podobnej sytuacji. I tak, Isabelle mówi swej

siostrze, że będzie zarabiać zaledwie połowę tego, co będą płacić jej klienci – drugą połowę bowiem ma oddawać Isabelle. Podobnie cierpienia, których zaznają reżyserzy ze strony producentów, odbijają się przeważnie na ich asystentach, aktorach i rodzinie.

Krytycy zwracają często uwagę na to, że Godard odwołuje się do prostytucji jako metafory współczesnego konsumenckiego kapitalizmu¹². W tym systemie ludzie sprzedają się, by kupować to, co jest im potrzebne do lepszego sprzedawania się. Najwyraźniej widać to w *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Dwóch, albo trzech rzeczach, które o niej wiem, 1966), gdzie bohaterka znaczną część pieniędzy zarobionych na prostytucji przeznacza na kupowanie strojów, które uczynią ją bardziej atrakcyjną dla klientów. Kino jest też doskonałym sługą i instrumentem konsumenckiego kapitalizmu. Obrazy, które produkuje „fabryka marzeń”, zachęcają, by nie powiedzieć, zmuszają ludzi do konsumpcji różnego typu produktów i same konsumowane są przez ludzi tak samo zachłannie i bezmyślnie, jak to, co podziwiają na wystawach sklepów, a może jeszcze bardziej. Wynika to z tego, że film konsumuje się dużo szybciej niż większość materialnych produktów (nie mówiąc już o takich dziełach sztuki, jak obrazy czy rzeźby) oraz z tego, że i kino (co dostrzegł Christian Metz) ma działanie narkotyczne – im więcej obrazów pochłoniemy, tym więcej chcemy skonsumować.

Podobieństwa między pracą w filmie a prostytucją moim zdaniem jednak na tym się nie kończą i nie dotyczą tylko ciemnych stron obu profesji. Aby jednak odkryć coś pozytywnego w prostytucji, Godard sięga głębiej, jeśli można tak powiedzieć – poza fasadę tego zawodu, poza stereotypy, przez które jest on postrzegany i oceniany. Taka eksploracja prostytucji rozpoczęła się już w *Vivre sa vie* (Żyć swym życiem, 1962). Jak zauważa Susan Sontag, film ten, który Godard opatrzył mottem z Montaigne'a: *Wypożyczaj siebie innym, miej siebie tylko dla siebie samego*, to esej na temat wolności i odpowiedzialności. *Życie prostytutki to najbardziej radykalna metafora aktu wypożyczania siebie innym*¹³. Bohaterka *Vivre sa vie*, Nana (Anna Karina), udostępnia siebie innym, właśnie prostytuując się. Prostytucja jest także formą afirmacji własnej osoby¹⁴. Zostawszy prostytutką, Nana odkrywa, że jest wolna, ponieważ jest odpowiedzialna. Wyraża to jej monolog: *Odwracam głowę i jestem odpowiedzialna, podnoszę rękę i jestem odpowiedzialna... Zapominam, że jestem odpowiedzialna, ale wciąż jestem odpowiedzialna*.

W istocie jednak wolność Nany jest problematyczna. Jak pisze Sontag, *Jeśli zapytamy, jak Godard pokazał nam, że Nana ma siebie tylko dla siebie, odpowiedź brzmi: nie pokazał nam on tego (...). Godard mówi nam, że Nana wie, że jest wolna. Ta wolność nie ma jednak psychologicznego wnętrza*¹⁵. Dla odmiany, wolność Isabelle ze zrealizowanego blisko 20 lat później *Sauve qui peut – la vie* z kolei ma psychologiczne wnętrze – jest niemalże namacalna. Isabelle wykonuje swój zawód całkowicie automatycznie, w najmniejszym stopniu nie angażując się w to, co każą jej robić jej klienci. Jej ciało jest zajęte i często molestowane, ale jej umysł czy dusza znajduje się gdzie indziej i nie poddaje się upokorzeniom. Do postawy Isabelle świetnie wręcz pasuje zdanie wygłoszone przez Godarda w jego quasi-autobiograficznym filmie *JLG/JLG – Autoportrait de décembre* (1994): *Najtragiczniejszą rzeczą w relacjach seksualnych jest dziewictwo dusz*.

Prostytucja, tak jak ją prezentuje Godard, jest doskonałym testem na odkrywanie przez człowieka tego, co jest jego własne, w przeciwieństwie do tego, co należy do świata. Ten proces jest bolesny i Godard nie waha się uznać Nany za męczennicę (12 epizodów filmu odpowiada 12 stacjom drogi krzyżowej). Podobnie realizacja filmów to bolesne testowanie przez artystę tego, ile może oddać światu, a ile zostawić sobie. Kiepscy artyści oddają światu wszystko – są bezwolnym narzędziem w rękach producentów, technologii, publiczności i rzeczywistości, którą odtwarzają, wielcy na każdym tworzywie potrafią zaznaczyć swą osobowość, zachować wolność. Twórczość zaczyna się tam, gdzie kończy się prostytucja, i ujawnia w tych aspektach filmu, nad którymi tylko artysta ma kontrolę. Tę opinię najlepiej wyraża sam Godard w przywoływanym wcześniej *JLG/JLG – Autoportrait de décembre: Filmy to towary. Trzeba je spalić. Lecz strzeżcie się ognia, który pochodzi z ich wnętrza. Sztuka jest jak ogień – rodzi się z tego, co płonie.*

EWA MAZIERSKA

¹ T. Milne (red.), *Godard on Godard*, Da Capo Press 1972, s. 210.

² C. MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, BFI 1980, s. 110.

³ Por. J. Romney, *An Audience with Uncle Jean-Luc*, w: „The Guardian”, 11.02.2000, s. 2.

⁴ Por. J. Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State UP 1995, s. 92.

⁵ J. Romney, dz. cyt., s. 2.

⁶ J. Loshitzky, dz. cyt., s. 34.

⁷ Chodzi o radykalnie lewicowe, inspirowane maoizmem filmy zrealizowane przez Godarda wspólnie z Jean-Pierre'em Gorinem po 1968 roku.

⁸ A. Bergala, *The other side of the bouquet*, w: R. Bellour i M. L. Bandy (red.), *Jean-Luc Godard Son + Image*, The Museum of Modern Art, New York 1992, s. 57.

⁹ Tamże, s. 58.

¹⁰ Tamże, s. 60-65.

¹¹ Por. J. Loshitzky, dz. cyt., s. 88-89.

¹² Por. I. Mulvey, *The Hole and the Zero: Godard's Visions of Femininity*, w: jej *Fetishism and Curiosity*, BFI 1996.

¹³ S. Sontag, *Godard's „Vivre sa vie”*, Vintage 1994, s. 205.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.



Tout va bien, reż. Jean-Luc Godard (1972)