

„Kwartalnik Filmowy” nr 115 (2021)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.850>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Barbara Kita**

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0003-3616-9863>

# W parku sekwoi. Hitchcock/Marker/Godard

## Słowa kluczowe:

Alfred Hitchcock;  
Chris Marker;  
Jean-Luc Godard;  
pamięć;  
obraz

## Abstrakt

Tekst stanowi refleksję na temat wzajemnych relacji Hitchcocka, Markera i Godarda. Główną ideą artykułu jest dostrzeżenie istotnego wpływu tego pierwszego na obu francuskich artystów, który w proponowanym ujęciu przejawia się w oddziaływaniu *Zawrotu głowy* (1958) na *Pomost* (1962), *Bez słońca* (1983) oraz *Immemory* (1997) Markera, a także na *Nową falę* (1990) i *Historie kina* (1988–1998) Godarda. Autorka zauważa, że francuscy reżyserzy wykorzystali ten sam film Hitchcocka, ale w nieco odmienny sposób. Obaj zaakcentowali uniwersalność opowieści o pamięci/zapominaniu oraz docenili sztukę twórcy thrilleru, który był doskonałym, czułym na obraz stylistą. Jednak każdy z nich na swój sposób kreował postać Hitchcocka w swych dziełach. Marker podkreślał umiejętność manipulowania czasem i przestrzenią, doskonałość niemal ascetycznej formy zawartej w Hitchcockowskich prostych obrazach. Godard polegał zaś na Hitchcocku jako na mistrzu kina, następcy wielkich malarzy, który wywierał na publiczność ogromny wpływ dzięki umiejętności opowiadania filmowych historii obrazami.

## Trzy indywidualności

Stwierdzenie, że Alfred Hitchcock od wielu lat stanowi źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń twórców na całym świecie, nie jest niczym odkrywczym. Reminiscencje obrazowe, cytaty gatunkowe, remaki, wykorzystywanie elementów poetyki/formy nie tylko w obrębie kina, ale także w reklamie, wideoklipach czy serialach to niemal powszechne praktyki nawiązywania do mistrza suspense. Jednakże w tym, że dwaj twórcy, którzy bardzo silnie wpłynęli na sztukę drugiej połowy XX w.<sup>1</sup>, podejmują w swych jakże zróżnicowanych dziełach dyskusje z nim, jest coś zastanawiającego. Co łączy Chrisa Markera i Jeana-Luca Godarda z Hitchcockiem? I co łączy ich ze sobą w kontekście jego twórczości? Mam nadzieję, że odpowiedzi na te pozornie proste pytania sprowokują czytelnika do przemyślenia istoty twórczości obu francuskich artystów właśnie ze względu na ich dialog z Hitchcockiem. Być może ich fascynacja nim, podejmowanymi przez niego tematami oraz rozwiązaniami formalnymi, w tym pomysłowością narracyjną czy też widowiskowością, zaczęła się od słynnych spotkań młodych twórców w siedzibie „Cahiers du cinéma”. Wiadomo, że to właśnie reżyser *Psychozy* (*Psycho*, 1960) był jednym z niewielu filmowców, których krytycy francuscy pokochali bez zastrzeżeń (za efekt tej akceptacji można uznać wywiad rzekę przeprowadzony przez Truffaut). Marker nie był wprawdzie szczególnie blisko związany z jądrem ruchu, które tworzyli François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, André Bazin i Jean-Luc Godard, i sytuował się raczej na jego orbicie<sup>2</sup>, lecz bez wątplenia znał dzieła twórcy bodaj najczęściej omawianego wówczas przez swoich kolegów. Po założeniu „Cahiers du cinéma” Bazin zresztą zaproponował Markerowi współpracę, ale ten odmówił, ponieważ był zaangażowany w inne sprawy – dużo pisał do „Esprit”, przede wszystkim o literaturze. To właśnie Bazinowi Marker zawdzięcza określenie „filmowiec-eseista”, które pada po raz pierwszy po realizacji *Listu z Syberii* (*Lettre de Sibérie*, 1957) – tego „eseju dokumentowanego przez kino”<sup>3</sup>.

Co innego Godard, który od początku był jednym z najważniejszych *jeunes Turcs* (młodych Turków) skupionych w redakcji pisma wokół Bazina. Reżyser *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960) odznaczał się aktywnością kinofilską, a swymi ocenami filmów chętnie dzielił się na łamach różnych czasopism filmowych. Pisał niemal o wszystkich produkcjach, które obejrzał. Szczególną uwagę poświęcał zaś kinu hollywoodzkiemu i Hitchcockowi, którego cenił od początku, tzn. od kiedy ten zaczął swą przygodę z filmem niemym.

Relacje dwóch awangardzistów francuskich nie były serdeczne. Współpracowali zaledwie raz, okazjonalnie, kiedy połączyła ich praca kolektywna przy filmie *Daleko od Wietnamu* (*Loin du Vietnam*, 1967). Godard za namową Markera, któremu spodobał się *Żołnierz* (*Le petit soldat*, 1963) zrealizował wówczas piętnastominutowy skecz *Kamera-oko*, zaś sam Marker został kimś w rodzaju koordynatora całości z ramienia grupy SLON – Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles (Towarzystwo Upowszechniania Nowych Dzieł). Współpraca reżyserów była krótka, a po jej zakończeniu każdy poszedł swoją drogą. Marker kontynuował prace w ramach SLON i ISKRA aż do 1974 r., natomiast Godard założył własną grupę Dziga Vertov. To nie miejsce na roztrząsanie ich wzajemnych animozji. Można jedynie dodać, że mimo iż potrafili docenić wzajemnie swe filmy,

byli zbyt dużymi indywidualistami, by ze sobą pracować. Paradoksalnie, przeszkodą było chyba to, że w gruncie rzeczy szli w podobnych kierunkach, zajmowały ich podobne kwestie. Obydwaj byli wielbicielami cytatów i estetyki kolażu (brikolażu), obydwaj doceniali znaczenie montażu, nadając mu szczególną rolę narzędzia intelektualnego, obydwaj także byli dość radykalni w wyborze tematów i sposobie ich prezentacji. Każdy z nich z nostalgii za kinem klasycznym (zarówno hollywoodzkim, jak i radzieckim) stworzył podstawy rozważań o historii i własnych obsesjach<sup>4</sup>. Godard w późnych latach 70. wybrał wewnętrzną wygnanie w Szwajcarii, arystokratyczną izolację blisko swych korzeni, po lewej stronie Jeziora Lemańskiego; Marker osiadł zaś w Paryżu, wybrał anonimowość wśród milionów ludzi. W ten sposób ich drogi rozeszły się definitywnie.

Twórczość autora *Psychozy* stanowiła dla obu artystów punkt odniesienia, nie tyle będąc źródłem cytatów, ile prowokując do filmowej dyskusji. Obaj darzyli szczególną estymą malarski thriller *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958), którego akcja została osadzona w San Francisco. O ile Marker nie zwlekał z bezpośrednim odniesieniem do tego filmu i już cztery lata po jego premierze subtelnie kreślił znaki parafrazy w swym 29-minutowym modelowym, najbardziej awangardowym i wpływowym dziele, czyli foto powieści *Pomost* (*La jetée*, 1962), o tyle Godard zareagował zdecydowanie później, bo dopiero w latach 1988-1998, w części 4A traktatu audiowizualnego *Historie kina* zatytułowanej *Kontrola nad światem* (*Le contrôle de l'univers*)<sup>5</sup>. Zarówno jeden, jak i drugi potrafił wyrażać wprost poglądy na temat filmu, mediów technicznych i ich roli w świecie, a swe zróżnicowane technicznie, estetycznie i rodzajowo dzieła obaj traktowali jako wypowiedzi o charakterze teoretycznym. Dość łatwo można wyekstrahować z ich twórczości tę refleksję teoretyczną (często ją nawet podzielali). W związku z tym można zadać pytanie, czy również w poczynaniach Hitchcocka da się dostrzec pewien nadmiar o charakterze teoretycznym. Odpowiedź pomoże zrozumieć rodzaj przywiązania obu twórców francuskich do jego filmów – przywiązania polegającego na odnoszeniu się w dość otwartych formułach zarówno do pomysłów Brytyjczyka, jak i podejmowanych przez niego refleksji.

## Hitchcock w formie

Jacques Aumont w pracy *Teorie filmowców* poświęca aż dwa stosunkowo duże rozdziały reżyserowi *Okna na podwórze*. Są to: *Hitchcock: „suspens” jako wielka forma* i *Uczestnictwo emocjonalne: Hitchcock i suspens*. Żaden nie oddaje w pełni niuansów, jakimi operował reżyser, choć Aumont skupia się akurat na aspektach kluczowych dla Godarda i Markera. Na kilku stronach, na których walory filmów Brytyjczyka nie mogą zostać wyczerpane (ale też nie chodziło tu o stworzenie przekrojowej monografii w pigułce), Aumont śledzi potencjał teoretyczny działań Hitchcocka. Podkreśla przede wszystkim dwie kwestie: przywiązanie do znaczenia strony wizualnej filmu i służebność środków wobec zaangażowania widza w przebieg akcji. To właśnie jemu miały służyć wszystkie praktyki reżysera, na czele z suspensem jako idealnym narzędziem kontroli emocji widza. *Hitchcock nie jest teoretykiem „sensu stricto”; jego teoria – pragmatyczna – pozostaje w intymnej relacji z praktyką filmową, którą potrafi ułożyć na wzór kolejnych lekcji (...). Poza tym być może kino jest dla niego sztuką (na ten temat nigdy nie wypowiedział się wprost), jednak przede wszystkim jest spektaklem*<sup>6</sup>.

Twórca *Psychozy* był artystą wizualnym<sup>7</sup>, co na pewno zwiększyło u obu – wrażliwych na obraz – Francuzów przywiązanie do jego dzieł. Aumont podkreśla, że Hitchcock nie znosił amatorszczyzny, chciał panować w całości nad każdym filmem i każdym jego detalem, co także stanowi analogię do stylu pracy reżyserów francuskich. Warto podkreślić, że mistrz Markera i Godarda – wielbicieli montażu – przywiązywał olbrzymią wagę do możliwości tego środka wyrazu. To, co czyni z niego teoretyka filmu (a co można było wyczytać na przykład z rozmowy z Truffautem), to szczególna kontrola nad montażem (istotny jest tu kontekst hollywoodzkiego systemu produkcji), obejmująca szeroko rozumiane kadrowanie oraz długość ujęć. „*Suspens*” może zostać uznany za efekt uprawianej przez niego sztuki gry z czasem jako materia formalna filmu, a w konsekwencji odpowiedniego traktowania przestrzeni filmowej i ciał aktorów<sup>8</sup>. Jest to idea bliska *mise en scène* oraz pojęcia kamera-pióro<sup>9</sup>. W tym sensie *suspens* jest na swój sposób podpisem, swoistym autorskim *écriture*, ma charakter formalny oraz znaczenie w procesie konstrukcji całego filmu. Nie należy mylić *suspensu* z niespodzianką. *Moje filmy nie są kawałkami życia, to kawałki tortu* – to dobrze znane aforyzmy autora *Nieznajomych z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951). Już tu czytelny staje się zamiar wysublimowanego wplecenia widza w film. *Suspens* pełnił w tym procesie istotną funkcję jako mechanizm przywiązania odbiorcy do obrazu, uwikłania go w złożony mechanizm kina. Hitchcock odczuwał potrzebę dyrygowania widzem, stąd jego doskonała znajomość maszyny-kina i kina jako maszynierii spektaklu i wyobraźni<sup>10</sup>; *nie ma (de facto) suspensu, jest za to coś w rodzaju intelektualnej zagadki. Kryminał („whodunit”) wywołuje ciekawość oderwaną od emocji*<sup>11</sup>. Widz identyfikuje się w ten sposób z bohaterem i sytuacją, a zwłaszcza z bohaterem w niebezpieczeństwie (nawet jeśli jest on negatywny). *Suspens* powoduje wówczas nie tylko skupienie uwagi widzów, lecz także jej poszerzenie, wydłużenie w czasie, tak by ich reakcja stała się częścią spektaklu filmowego, jak określił to Truffaut we wspomnianej rozmowie. W interpretacjach twórczości reżysera najczęściej wskazuje się właśnie tę praktykę artystyczną, co jest wobec niego dość krzywdzące, gdyż w ten sposób niewidoczne stają się stosowane przez Hitchcocka wyrafinowane chwyt formalne – wizualne i fabularne.

Co ciekawe, ani Godard, ani Marker nie przywiązywali zbyt dużej wagi do Hitchcockowskiego *suspensu*. Dla obu liczyły się nie tylko poszczególne filmy jako takie, ale też cała twórczość reżysera jako sposób na zademonstrowanie pewnej postawy (ten aspekt interesował szczególnie Godarda) oraz uniwersalna tematyka ukryta pod zgrabnie skonstruowaną sensacją (co z kolei było ważne dla Markera). Wszystkich trzech łączy zainteresowanie kwestią pamięci, budowanie narracji opierające się na przestrzeni i czasie, złożone historie postaci, dbałość o szczegóły wizualne i inne elementy formalne. Najważniejszym dla Francuzów filmem był *Zawrót głowy*, do którego konsekwentnie (a nawet niemal obsesyjnie) powracali. Na potencjał budowania *suspensu* za pomocą – jakże istotnych – zabiegów wizualnych w filmach Hitchcocka zwróciła uwagę Ilona Copik, trafnie dostrzegając ich znaczenie w modulowaniu historii. *Analiza twórczości autora pod kątem sposobu wykorzystania przez niego na ekranie miejsc i krajobrazów prowadzi bowiem, jak się wydaje, do wniosku, że w filmach Hitchcockowskich tryby narracji mają swoje nierozzerwalne powiązania ze strukturami przestrzennymi*<sup>12</sup> – pisze autorka, zwracając uwagę na motywy ikonograficzne z repertuaru symboli reżysera. Choć zwykło się sądzić, że Hitchcock osadzał akcję filmów przede wszystkim w miastach oraz budynkach,

to jednak pojawiają się u niego przestrzenie o innym charakterze, które – choć krótko widoczne na ekranie – mają zasadnicze znaczenie dla zrozumienia jego twórczości. Taką przestrzenią jest stanowy park sekwoi. Obecność w nim bohaterów *Zawrotu głowy* sprawia, że film przeradza się na kilka minut z thrillera w traktat filozoficzny, co zauważa Copik, odwołując się do książki Petera Ackroyda: *Obraz ten jest rozprawą o nostalgii, ale także obsesji, tworząc atmosferę niestannych powrotów, w które wciągnięci są wszyscy uczestnicy*<sup>13</sup>. Chodzi tu o słynną scenę, w której para bohaterów – bliskich sobie, lecz niemogących spełnić swego uczucia ze względu na szaleństwo kobiety oraz skomplikowane relacje – wybiera się na wycieczkę za miasto i staje przed pomnikiem przyrody w postaci przeciętego pnia sekwoi, na której słojach są zapisane wydarzenia historyczne. Można odnieść wrażenie, że w scenie tej czas zatrzymuje się na chwilę i pojawia się szansa na rozwikłanie zagadki głównej bohaterki. To tak, jakby para skonfrontowała się z historią świata, jakby jej istnienie stanowiło jakiś moment, który został zawarty między dwoma słojami wewnątrz pnia. Fabułę odtwarza szczegółowo Krzysztof Loska, wpisując film w kontekst tematów obecnych w całej twórczości reżysera, choć tym razem podlegających swego rodzaju *demontażowi*<sup>14</sup>. Loska proponuje wiele możliwych interpretacji filmu, wskazując również rolę spojrzenia i punktu widzenia w konstruowaniu narracji. Filmoznawca pisze: *Scena w Pałacu Legii Honorowej pozwala nam również zrozumieć specyficzną funkcję spojrzenia, które uprawia w ruch maszynierię powtórzeń, odbić, zależności i imitacji*<sup>15</sup>. Według Loski – co pokazuje także sam twórca w formie różnych znaków: spirali graficznych, kobiecego koczka w kształcie ślimaka, obrazu klatki schodowej widzianej z góry, słojów sekwoi – elementy wizualne podkreślają spiralność narracji filmu. Kształtowanie czasu i umiejętność odwzorowania jego skomplikowanej natury w złożonej przestrzeni filmowej, stworzone przez Hitchcocka serie powtórzeń, odbić, obrazów lustrzanych, zapętlenia czasu i przestrzeni czy wreszcie podwojenie (a nawet potrojenie, wzięwszy pod uwagę obraz kobiety w muzeum, które cyklicznie odwiedza Madeleine) postaci bohaterki, świadczą o tym, że wszystko opiera się tu na manipulacji czasem. Przy tym najistotniejszy jest współgrający z tymi elementami główny temat filmu: przewyciężenie akrofobii przez detektywa oraz, co ważniejsze w tym kontekście, przypomnienie sobie przez bohaterkę własnej historii czy wreszcie zrozumienie, że prawda jest niemożliwa do odkrycia, ponieważ niemożliwe jest przypomnienie.

## Marker – Hitchcock

Ze względu na poruszane przez Hitchcocka kwestie dotyczące pamięci, zapomnienia i przypominania, sięgania do historii oraz prób jej ocalenia Marker odnosił się do *Zawrotu głowy* już w *Pomoście*. To bodaj najslawniejsze dzieło francuskiego twórcy obrosło w niezliczone komentarze, nie pora jednak, by w tym miejscu je przywoływać. W analizach 29-minutowego majstersztyku montażowego fotografii zwykle podkreśla się jego awangardowy charakter oraz wpływ na innych twórców i inne dzieła sztuki. W filmie kondensują się rozmaite elementy: opowieść o miłości; powrót do dzieciństwa i utraconej fascynacji niepowtarzalnym obrazem; przedstawienie wojny, skutków konfliktu nuklearnego oraz obozów koncentracyjnych; hołd złożony kinu (Hitchcockowi i Langlois) oraz fotografii; kwestia pamięci, przywiązania do tradycji muzealnych i do zwierząt. Wspomniany fragment

*Zawrotu głowy* rozgrywający się wśród sekwoi zostaje w *Pomoście* przywołany niemal wprost w scenie, gdy para bohaterów udaje się do parku, by mężczyzna mógł sobie przypomnieć, co wydarzyło się wcześniej. To prawie kalka stworzona z fotografii, które ontologicznie zaświadczać o byciu, zapisaniu w historii, potwierdzeniu istnienia w czasie przeszłym. Fotografii mają dla Markera walor dokumentu, co podkreśla w swych refleksjach Raymond Bellour, pisząc w odniesieniu do *Pomostu*: *Chciałbym zwłaszcza powiedzieć, dlaczego ten film fabularny (a nawet „science fiction”) może wydawać się niezbędny przy wyborze kanonu dokumentu (...). To proste i dziwne zarazem (...), to kwestia fotografii, która ma nieunikniony dokumentalny wymiar*<sup>16</sup>. Fotografia zamraża chwilę, pokazuje prawdziwość uchwyconego momentu i dlatego staje się dla Markera – nie tylko w *Pomoście* – podstawowym materiałem twórczym. Ze względu na zasadniczy temat filmu – pamięć – reżyser wykorzystał fotografie tak, by stworzyć pozór ruchu filmowego, zamiast zrealizować tradycyjny film, gdyż to właśnie zdjęcie ma szczególną właściwość dokumentu pamięci. Zależało mu na wyeksponowaniu kwestii prawdy i pamięci, które są wpisane w fotografię, a które stały się także tematem *Zawrotu głowy*. Celem powtórnej lektury amerykańskiego filmu we francuskiej, awangardowej wersji, zaskakująco odpowiedniej do podjęcia problematyki pamięci, podróży w czasie, przestrzeni i historii, było poszukiwanie przez bohaterów momentów w (nie)pamięci, które mogą przywrócić wspomnienia, tak by stały się realne.

Marker najwidoczniej stwierdził, że film Hitchcocka jest doskonałym sposobem na wypowiedzenie własnych obsesji. Spirala czasu łączy się ze spiralą przestrzeni, jedno nie istnieje bez drugiego, co dodatkowo uzasadnia zastosowanie uruchomionych montażem fotografii, które utrzymują swą paradoksalną prawdę: *zarazem nieruchome (w przestrzeni) i ruchome (w czasie)*<sup>17</sup>. Zmontowane w odpowiedni sposób zdjęcia Markerowskiego filmu (nazywanego przez samego autora *photo-roman* lub *ciné-roman*, co miało oddawać fotograficzny lub kinowy charakter opowieści<sup>18</sup>) wyrażają powtórzenie gestów kobiety i mężczyzny pragnących odkryć tajemnicę. W tym celu para udaje się do parku, zbliża do otoczonego ogrodzeniem eksponatu przywiezionego z innego miejsca i odgrywa te same gesty, jakie wykonali pierwotnie Madeleine i Scottie. W tym krótkim momencie, złożonym z kilku obrazów, widzimy, że *Pomost* jest podobny do *Zawrotu głowy*: bohaterka pierwszego filmu, podobnie jak Madeleine, podcina włosy, zaś para u Markera wskazuje z pewnej odległości miejsca w przekroju pnia zaznaczone słojami i plamami. W filmie pojawia się także zbliżenie wskazujących dłoni – jest to gest identyczny z tym ukazany w oryginale. Marker sądził, że dzieło Hitchcocka pokazuje, na czym polega praca pamięci, jak skomplikowany jest proces anamnezy, zapominania i przypominania, przywoływania wspomnień za pomocą miejsca, okoliczności, detali, obrazów. Obydwaj twórcy byli o władnięci pasją zgłębienia mechanizmu pamięci, a ich bohaterowie dążyli do odkrycia przeszłości, mieszając ją z teraźniejszością. Dla Markera idealnym materiałem były fotografie, nieruchome pamiętki z minionych chwil, które – wprawione w ruch montażem – zaczynają mówić o przeszłości i przyszłości. Pamięć, zapominanie i obsesyjne, a zarazem nieskuteczne poszukiwanie własnej historii i przyszłości to elementy łączące w istotny sposób twórczość Markera i Hitchcocka.

*To historia człowieka naznaczonego obrazem z dzieciństwa* – brzmi zdanie rozpoczynające foto powieść. Markera przesładował pewien obraz, którym był kadr

z filmu *Wspaniałe życie Joanny d'Arc* (*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, reż. Marco de Gastyne, 1928) przedstawiający zbliżenie twarzy aktorki Simone Genevois. *To ten obraz nauczył siedmioletniego chłopca, w jaki sposób twarz – najprecyzyjniej na świecie – może wypełnić ekran. (...) To jest coś, co powraca nieustannie, co miesza się ciągle z każdą chwilą życia. (...) Można to określić jednym słowem – miłość. Zrozumiałem to dopiero po odkryciu kina, kiedy urosłem, kino i kobieta stały się dwoma pojęciami absolutnie nierozdzielnymi*<sup>19</sup>. To dziecięce doświadczenie wyjaśnia częstotliwość ujęć twarzy kobiet w dziełach Markera, tłumaczy intensywność zbliżeń twarzy bohaterki *Pomostu*, kiedy śpi, myśli, wspomina, przygląda się martwym zwierzętom w muzeum, do którego wybrała się z mężczyzną owładniętym obsesją na punkcie jej obrazu (zbliżenia twarzy). Tyle zostaje zawarte w historii, którą rekonstruujemy, skądinąd przeżywając, że bohater nie wychodzi z podziemnego więzienia, lecz poddawany eksperymentom, śni, podróżuje jedynie w wyobraźni, z czym koresponduje fotograficzny zapis opowieści<sup>20</sup>. *Zawrót głowy* ujął Markera prawdopodobnie także ze względu na ciekawy sposób ukazania kobiet, które skutecznie omamiają Scottiego: Madeleine/Judy, Carlotty z portretu oraz Midge, koleżanki z pracy. Dość łatwo można zauważyć podobieństwa między bohaterką francuskiego filmu a trzema Hitchcockowskimi postaciami. Markerowi udaje się oddać te analogie przez niejako malarskie uchwycenie, podkreślenie charakterystycznego koka w niektórych scenach czy też przez pokazanie kobiet w półzbliżeniu lub zbliżeniu, niemal analogiczne do ujęć z filmu Hitchcocka. Ta obsesja obrazu, twarzy kobiety, której nie sposób zapomnieć, dzięki której chce się odzyskać pamięć, a ją samą zmusić, by odzyskała pamięć, to kolejne elementy zapożyczone przez Markera od reżysera *Zawrotu głowy*. Mimo sceptycyzmu Loski<sup>21</sup> skłaniam się do takiej interpretacji postaci Madeleine, w której jej imię odsyła do Proustowskiej magdalenki, babeczki uwalniającej wspomnienie będące w obu filmach zasadą budowy znaczenia. Magdalenka swym smakiem i zapachem przywraca pamięć, dzięki czemu przeszłość staje się terażniejszością. W filmach taką moc mają obrazy: wizerunki kobiet – w przypadku bohaterów, dama z naszyjnikiem z portretu malarskiego – w przypadku Madeleine. Markerowskiemu bohaterowi z przyszłości pamiątka-obraz umożliwia zaś wejście w przeszłość dzięki twarzy zapamiętanej kobiety.

Pamięć nie jest prostym mechanizmem, zatem pokazanie jej działania w filmie nie może być zwykłym zapisem obrazów odsyłających do jej śladów. Bohaterowie *Pomostu* spędzają dużo czasu w muzeum, w którym z zasady kumulują się różne epoki i obiekty, a odwiedzający zostają przeniesieni w dalekie miejsca. Postaci przemierzają sale muzealne wypełnione martwymi, wypchanymi zwierzętami będącymi formą zatrzymania historii. *Muzeum i pomost: dwie przestrzenie czasu, a zwłaszcza dwa typy spojrzenia, miejsca wrzucone w pamięć*<sup>22</sup>. Odniesienie awangardzisty do klasyki kina również staje się niejako podróżą w czasie, kiedy kieruje on uwagę na film z lat 50. już nie po to, by nawiązać do znanej fabuły, lecz by dowartościować formułę kina hollywoodzkiego, które w latach 60. w Europie wydawało się mocno przestarzałe, zaś w Ameryce – wyeksploatowane. Mężczyzna podróżujący między różnymi okresami, unieruchomiony w podziemiach, jest jak widz (i sam Marker), który porusza się w czasoprzestrzeni dzięki historiom opowiadanym przez kino. *A więc podróż w czasie między sobą i sobą, która jak wszystkie podróże w czasie może być tylko podróżą dzięki obrazom i przez myśl, podróżowaniem w myśleniu obrazem. To właśnie nazywa się Pamięcią. U Markera funkcjonuje*

ona dokładnie jako matryca narracyjna i dyskursywna, tyleż diegetyczna (jest tematem), co formalna (ucieleśnia byt między wizualnością kina i fotografią)<sup>23</sup>. Znaki nawiązujące do kwestii temporalnych – wypchane zwierzęta w muzeum, wysniona/wyobrazona podróż w czasie, sekwencja w parku przy przeciętym pniu sekwoi (słowa kobiet: *moje życie zawiera się w tej malutkiej przestrzeni* u Hitchcocka oraz *pochodzę stamtąd* u Markera) – obrazują spiralność czasu, dialektyczny charakter trwania percepcji i fenomenu.

*Bez słońca* (*Sans soleil*, 1982) można postrzegać jako metafilm wobec *Pomostu*<sup>24</sup>. Marker proponuje w nim transkulturową podróż przez niemal cały świat – od postindustrialnej Japonii przez preindustrialną Afrykę do kilku innych miejsc. Punktem odniesienia dla filmu był jednak nie tylko *Pomost*, ale także – ponownie – *Zawrót głowy*, którego topografię reżyser dokładnie rekonstruuje. Pominę szczegółowe i obszerne interpretacje tego filmu i skupię się na Hitchcockowskich kadrach opisywanych powyżej. Jarmo Valkola wskazuje znaną z poprzednich filmów Markera estetyczną praktykę, która łączy obrazy architektoniczne, malarskie i zdjęcia: *Film wyjaśnia szczególne uczucie przemieszczania w czasie połączone ze światem obrazów. Nieruchomość fotograficzna i ruch kinowy prowadzą do produkcji pogładowego opisu inscenizowanych wydarzeń*<sup>25</sup>. Podróżując między Japonią a Afryką, Marker – dość nieoczekiwanie dla widza – postanawia wstąpić do San Francisco, by pojeździć stromymi ulicami i w ten sposób nawiązać wprost do filmu Hitchcocka. Analizując geografiię filmową mistrza suspense, Copik zauważa: *Miasto w filmie odtworzone jest z typową Hitchcockowską precyzją, wiernie oddaje klimat i topografię realnego San Francisco*<sup>26</sup>. Autorka pisze ponadto, że jego rola w filmie jest równie ważna jak rola postaci. Reżyser nie bez powodu wybrał San Francisco, które faktycznie przyprawia o zawrót głowy, kiedy jeździ się krętymi i spadzistymi uliczkami, tak jak robi to wynajęty detektyw, śledząc Madeleine, a co krok po kroku powtarza Marker, poszukując śladów filmowych miejsc – starszych o dwie dekady w latach 80. – niejako sprawdzając Hitchcocka jako ich dokumentalistę.

Początkowe sekwencje *Bez słońca* zawierają analogie do *Pomostu*, reżyser pokazuje bowiem pasażerów śpiących na ławkach promu kursującego pomiędzy japońskimi wyspami, czemu towarzyszy narracja z offu o naturze świata, percepcji i wyobraźni. Dopiero w dwóch ostatnich dziesięcioleciach XX w. za sprawą *Bez słońca*, *Level 5* i *Immemory* Marker podjął ponownie zapoczątkowaną w latach 60. refleksję o pamięci i czasie. W tym pierwszym obrazie z filmu Hitchcocka powracają jednak nieco inaczej niż w *Pomoście*; nie stanowią aluzji, ale raczej sprawdzian. Wycieczka Markera po San Francisco śladami plenerów filmowych powoduje, że obrazy się dublują, to, co zostało pokazane wcześniej w thrillerze, ożywa po latach: została kwaciarnia, gdzie bohaterka kupowała kwiaty na grób, zniknęła natomiast mały wiktoriański hotel, w którym mieszkała Madeleine – zastąpiły go betonowe budowle; oprócz tego na użytek słynnych scen z kręconymi schodami i samobójstwem reżyser dobudował do hiszpańskiej misji fałszywą wieżę. Francuski twórca zatrzymał się nieco dłużej jedynie przy Golden Gate, pokazując z bliska miejsce pod mostem, gdzie Scottie wyłowił niedoszlą samobójczynię. *Uratował ją. A może to ona uratowała jego?* – pyta Marker w swym eseju filmowym. Pozostały jeszcze inne charakterystyczne lokacje: Chinatown, Russian Hill, The Fairmont czy Lombard Street, które reżyser odnosi zarówno do realnej geografii, jak i fikcji filmowej, podporządkowując się spirali przestrzeni i czasów, które mieszają się ze sobą jak



obrazy – te z kina i te z rzeczywistości. *Dwa światy komunikują się. Pamięć jest dla jednego tym, czym dla drugiego historia: niemożliwością* – komentuje narrator słowami Markera. W *Rzeczywistości bowiem spirala ulic i miejsc wyznacza spiralę czasu* – dodaje reżyser, mieszając obrazy z filmu Hitchcocka i własnego eseju dokumentalnego. Marker, wędrując po mieście ukazanym w filmie, który widział 19 razy (i to wyłącznie do 1982 r.!), dochodzi do wniosku, że Hitchcock niczego nie wymyślił, bo wszystko (poza wieżą) było już wcześniej. Zaświadczają o tym tysiącletnie sekwoje, które przedstawił także Francuz, proponując najpierw echo sceny z *Zawrotu głowy*, a następnie przeskakując do obrazu plastra z przekrojem drzewa w paryskim parku i nawiązując w ten sposób do własnego filmu – *Pomostu*. Palimpsest obrazowy? Nie w tym przypadku; raczej palimpsest czasu i przestrzeni, uruchomiony dzięki reminiscencji obrazów. Mamy tu do czynienia z kinową grą z pamięcią, jak pisze Paweł Mościcki, odwołując się do refleksji Alaina Bergali<sup>27</sup>. Jej przedmiotem jest *to, co powraca w innej formie, po tym jak zostało zapomniane. Sposobem na to jest wygląd lub pojawienie się, a rejestrem – melancholia*<sup>28</sup>. Bergala wspomina o rejestrach pamięci w kinie Godarda, ale ich funkcje i znaczenie dla konstruowania filmów wydają się uniwersalne w praktyce artystycznej i z pewnością trafnie opisują doświadczenie Markera.

Pielgrzymka do San Francisco to nie jedynie przejażdżka w hołdzie dla mistrza suspensu (dwa lata po jego śmierci), to poddanie się działaniu przestrzeni i czasu, rodzaj nawiązania do pejzaży, które nadal istnieją w rzeczywistości i ciągle będą ożywać dzięki filmowi Hitchcocka. Jednak nie sama kwestia pamięci łączy oba filmy. *Bez słońca*, określany eksperymentalnym dokumentem etnograficznym, *absolutnie postmodernistycznym i „zdecentralizowanym”*<sup>29</sup>, jest opowieścią o Innym, o strachu przed obcym, nieznanym. *Czy pamięć jest dla Markera kategorią formalną, która ustanawia tożsamość euro-amerykańską jako nie-rasową, nie-tożsamą z mitycznym źródłem reprezentacji?*<sup>30</sup> – zastanawia się Catherine Russell. Dostrzega ona związek filmu Markera z *Zawrotem głowy* w kilku aspektach. Obie historie (podobnie jak *Pomost*) opowiadają o człowieku, który zmagą się z własną tożsamością, poszukując w przeszłości i we własnej pamięci wrażeń i obrazów niezbędnych do przypomnienia zdarzeń minionych. W *Zawrocie głowy* problemem był lęk wysokości, w filmie Markera jest nim strach przed Innym, obawa przed wejściem w relację z jego spojrzeniem. *W jaki sposób podróżować, jak zbierać obrazy, które pozwoliłyby zdać sprawę z własnego doświadczenia odmienności kulturowej, bez reifikacji, bez obiektywizacji, bez przypisania miejsca, które istniałoby tylko w pamięci, bez „zmieniania go”?*<sup>31</sup> – zastanawia się Russell po wnikliwej interpretacji *Bez słońca*.

Marker nie przestawał poszukiwać odpowiedzi na dręczące go pytania o naturę pamięci, mechanizmy zapominania i przypominania oraz wspomnienia. A że był postacią niezwykle otwartą na wszelkie nowinki techniczne, piętnaście lat po *Bez słońca* stworzył interaktywny CD-ROM *Immemory* (1997). Przyznał, że poczuł się jak dziecko w sklepie z zabawkami, mogąc bawić się tą technologią, a przy tym okazało się, że CD-ROM spełnia jego marzenia o samowystarczalności twórczej i jest wprost idealnym narzędziem do zobrazowania pracy pamięci. Tematyka pamięci niemożliwej sygnalizowana przez Hitchcocka i Markera powraca w formie interaktywnego dyspozytywu, maszyny (do) zapamiętywania. Tytuł odnosi się do niemożliwości pamięci jako takiej, zarówno tej osobistej, jak i tej dotyczącej wydarzeń światowych. Bellour sugeruje, że Marker rozpoczął refleksję nad



*Pomost*, reż. Chris Marker (1962)

bliskimi mu kwestiami być może już wtedy, *kiedy zaczął pisać i filmować, kiedy pamiętać, począwszy od wojny i obozów* [twórca był scenarzystą *Nocy i mgły* /1956/ Alaina Resnais], *stała się jego problemem, jego niemal jedynym tematem*<sup>32</sup>. Sądzę, że *Immemory*, oprócz tego, że jest znakomitym przedsięwzięciem technicznym, choć dziś już trudno dostępnym, w archaicznym formacie, stanowi idealne zwieńczenie niemal całej drogi twórczej artysty. Swą twórczość poświęcił on w znacznym stopniu odtworzeniu maszynerii pamięci, którą można uruchomić dzięki różnym, często mieszanym formom pisma, kina, wideo, złożonym technikom obrazowym i dźwiękowym. W dziele pojawia się szczególny styl wypowiedzi, którą Barbara Laborde określa następująco: *Sztuka poetyki, ponieważ film u Markera to kombinatoryka, miejsce nieustannej wymiany fragmentów, różnych „écriture”, służącej stworzeniu nowego dzieła, począwszy od wcześniejszych mniej lub bardziej znanych filmów, anonimowych obrazów, nieświadomego lub automatycznego cytowania*<sup>33</sup>. Lev Manovich podkreśla, że dopiero z czasem CD-ROM-y zaczęto wykorzystywać świadomie. Badacz wskazuje przy tym *Immemory* Markera jako przykład celowego i krytycznego (w sensie estetyki) użycia tego medium. Teoretyk dostrzegł również istotność nowego medium, które wymusiło niejako ponowne zdefiniowanie języka kinowego. CD-ROM *łączył filmowy iluzjonizm oraz graficzną estetykę kolażu z jego heterogenicznością i nieciągłością*<sup>34</sup>. Cechy te były odpowiedzią na potrzeby Markera, który od lat stosował różne praktyki kolażowe, mieszając elementy filmowe, wideo i fotograficzne, tworząc rozbudowane palimpsesty obrazowe i słowne.

Formuła interaktywnego CD-ROM-u umożliwiła Markerowi bezprecedensowe stworzenie architektury obrazów i dźwięków oraz sformalizowanie związków między różnorodnymi elementami. Użytkownik jego atlasu porusza się po nim, konstruuje własne bifurkacje, wypróbowując nowe trasy na mapie zaproponowanej przez artystę, lecz ponieważ liczba konfiguracji dokonywanych przez gracza jest ograniczona, w końcu i tak trzeba zrekonstruować ścieżki samego Markera, który prowadzi nas po „terytoriach” takich jak: Podróż, Wojna, Fotografia, Kino, Poezja, Pamięć, Muzeum i XPlugs. Każda podróż zaczyna się od „wyspy” wyznaczającej obszar tematyczny, do którego zostaje odesłany gracz. Marker zbiera rozmaite – własne i cudze – teksty, dając każdemu czytelnikowi/zwiedzającemu/graczowi możliwość, by ten sam odkrył mechanizmy pamięci. Reżyser prowadzi go po własnych śladach, obsesjach, (fałszywych?) pamiątkach z dzieciństwa i licznych podróżach. Autor wskazuje trzy filmy, które uważa za kultowe. Jednym z nich jest *Zawrót głowy*. To film kluczowy dla całego przedsięwzięcia opartego na autobiograficznych wątkach i zanurzonego w pamięć, historię oraz wspomnienia. Marker o „filmie-węźle”, do którego prowadzą niemal wszystkie drogi atlasu, mówi: *To jest magdalenka. Żaden film nie pokazał nigdy w ten sposób, że mechanizm pamięci, jeśli się go rozreguluje, może służyć czemuś innemu niż wspomnienie: rozpoczęciu życia i w końcu przewyciężeniu śmierci. Banalem jest powiedzieć, że pamięć kłamie*<sup>35</sup>. Te słowa uzmysławiają dobitnie, na czym polega(ł) fenomen filmu Hitchcocka, jak bardzo przykleił się do wyobraźni Markera, który wiąże palimpsestowy obraz Prousta z mistrzem kina po to, by pokazać, w jaki sposób powieść pierwszego i film drugiego stanowią wzory funkcjonowania mechanizmu pamięci. Francuski reżyser stara się także zaprezentować maszynerię pamięci. W tym przypadku technologia pokonuje czas, wyciąga z albumów zabalsamowane fotografie, z kina stare kadry, z kufra na strychu połówki karty pocztowe,

wyblakłe fragmenty prasy, obrazy malarskie itp., przekształcając to wszystko w żywe, aktywne archiwum. U odbiorcy pojawia się nieuchronnie skojarzenie z *Atlasem* Gerharda Richtera oraz *Atlasem obrazów Mnemosyne* Aby'ego Warburga. Zagadnienie to nie jest przedmiotem moich rozważań, w tym kontekście można jednak podkreślić, że wszystkie powyższe atlasy pamięci są lokowane w przestrzeni i mają strukturę otwartą<sup>36</sup>.

Częściowo autobiograficzny, a częściowo fikcyjny *testament pamięci Markera*<sup>37</sup> przedstawia go jako artystę i człowieka w najbardziej wyrazisty sposób ze wszystkich jego dzieł. Jednocześnie udowadnia, że wszystkie drogi, którymi podążał, prowadziły do problematyki pamięci. Kierowała nim przemożna chęć pokazania, na czym ta pamięć polega, a służyły temu strategii palimpsestowe, reminiscencje, anamnezy, nawiązania do swoich i cudzych wypowiedzi różnego typu, podporządkowane temu, by efekt pamięci/zapomnienia wywołać i zbliżyć się do jego istoty. Dlatego w tak uprzywilejowany sposób traktował *Zawrót głowy*, którego twórca prostymi środkami filmowymi przedstawiał interesującą go tematykę, *docenił elegancję ubogich środków, choć dziś może trudno zrozumieć, jak wiele może sugerować widok Kim Novak wyciągającej rękę w stronę przekroju sekwoi, lub uchwycić gest zatrzymaną na dwóch kruchych fotogramach*<sup>38</sup>. Po raz kolejny natura kina odegrała w twórczości Chrisa Markera szczególną rolę. *Kinematograf to naprawdę maszyna do ponownego montowania czasu, jego naprawy i poszukiwania, jedyna do świadomego zanurzenia nas w jego zawrotną spiralę. Ten filmowy zawrót przywołany pod trzema postaciami w dziełach Markera („Pomoście”, „Bez słońca”, „Immemory”) symbolizuje to w najwyższym stopniu – „Zawrót głowy”<sup>39</sup>.*

## Godard/Hitchcock

Godard pojmował pamięć inaczej niż jego francuski kolega, w odmienny sposób także prezentował ją w swych filmach. Początek lat 80. otworzył u niego (podobnie jak u Markera) nowy etap twórczości, który można byłoby określić jako powrót do kina oraz zainteresowanie historią i pamięcią. Co ciekawe, zbiegło się to w czasie z datą śmierci Hitchcocka (1980 r.). W ujęciu Godarda pamięć miała charakter uniwersalny, wynikający z historii ludzkości oraz z rekonstruowania własnych, indywidualnych historii. Nie interesowało go jednak poznanie mechanizmu pamięci, co było przedmiotem poszukiwań Markera, lecz odkrywanie anamnezy jako formuły zapomnienia i przypominania. Powiedziałabym nawet, że historia i pamięć miały dla Godarda wydzźwięk zdecydowanie tragiczny, co można dostrzec zwłaszcza w dziele stanowiącym punkt kulminacyjny jego zainteresowań tymi kwestiami, a mianowicie w *Historiach kina*. To tu doszło do połączenia obrazów według „dialektyki szoku”, czego najdobitniejszym i najczęściej komentowanym przykładem jest zestawienie dokumentalnego zdjęcia, na którym widać ciała ofiar z Auschwitz, z ujęciem anielskiej twarzy Liz Taylor z hollywoodzkiego filmu *Miejsce pod słońcem* (*A Place in the Sun*, reż. George Stevens, 1951). Wielopoziomowy (mentalny) dyspozytyw złożony z setek materiałów wizualnych (dokumentów, fotografii, fikcji, malarstwa) oraz fragmentów powieści, pism filozoficznych, poezji jest – zgodnie z intencją autora – dziełem otwartym. Obrazy powtarzają się w różnych konfiguracjach i mieszają ze sobą, tworząc, niekiedy w połączeniu ze słowami, złożone palimpsesty. Od lat 80. Godard coraz wyraźniej akcentuje coś, co interesuje go najbardziej, a mianowicie

refleksję na temat statusu historii, kina, obrazu i sztuki w XX w. I to właśnie sztuce poświęca szczególną uwagę. Na tym obszarze jedno z najważniejszych miejsc zajmuje według reżysera *Nowej fali* (*Nouvelle vague*, 1990) Hitchcock. Godard traktuje jego twórczość w sposób całościowy, niejednokrotnie podkreślając znaczenie *Zawrotu głowy* zarówno dla kina, jak i dla niego samego.

Widział on w Hitchcocku artystę nie tylko filmowego, lecz także takiego, który reprezentował sztukę w ujęciu historycznym jako spadkobierca Paula Valéry'ego oraz Leonarda da Vinci: *Według mnie należy on do wielkich artystów tego wieku. Jego filmy nie zostały zrealizowane w sposób prosty, według przepisu, były trudne, zmysłowe, tajemnicze. Odnosił sukces, to niezwykle rzadkie. Bardzo niewielu artystów w Historii spotkało coś podobnego. Może Rubensa<sup>40</sup>; to jedyny poeta wyklęty, który odniósł sukces<sup>41</sup>. Francuz często podkreślał wyjątkowość filmów Hitchcocka, który był dla niego przede wszystkim artystą wizualnym (słowo „artysta” pojawia się w *Historiach* niejednokrotnie, pulsując na twarzy mistrza suspensu); uważał, że z czasem można zapomnieć fabułę i następstwo wydarzeń, jednak nie sposób zapomnieć obrazów. I tak jest w przypadku twórcy *Nieznajomych z pociągu*. Znaczenie i wartość obrazu polegają na tym, że nawet w formie jednostki wyizolowanej z filmu, niejako „zatrzymanej” po zastopowaniu ruchu taśmy filmowej, ma on nadal sens, jest istotny i może zostać zapamiętany, tak jak sceny czy pojedyncze kadry z *Zawrotu głowy*, które zostały wmontowane do *Kontroli nad światem*.*

Godard pisał o filmach Hitchcocka, jeszcze zanim sam zaczął reżyserować. W *Nieznajomych z pociągu* dostrzegł supremację tematu nad obrazem oraz niemal tragiczny wymiar filmu, który jak żaden dotychczas potrafił zdać sprawę z kondycji człowieka współczesnego, mającego uciec przed upadkiem bez pomocy boga (...). *Sztuka Hitchcocka może nam jedynie pokazać prometejski obraz swojej morderczej rączki, która lęka się nieznośnego blasku ognia<sup>42</sup>. W latach 50. francuski reżyser napisał dla „Cahiers du cinéma” recenzję *Człowieka, który wiedział za dużo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) oraz *Niewłaściwego człowieka* (*The Wrong Man*, 1956); nie recenzował natomiast *Zawrotu głowy*, choć w zestawieniu sporządzonym zgodnie z tradycją pisma umieścił go wśród najlepszych filmów z 1958 r., a później wracał do niego w kontekście motywu pamięci. W recenzji *Niewłaściwego człowieka* pisał: *Bezpośrednie dane świadomości – Alfred Hitchcock po raz kolejny udowadnia, że kino, lepiej niż filozofia czy powieść, potrafi je pokazać (...). Począwszy od „Okna na podwórze” reżyser świadomie mnoży efekty „naskórkowe” i jeśli odsuwa fabułę na dalszy plan, to po to, by ujawnić oczywiste piękno [obrazu]<sup>43</sup>.**

Po śmierci Hitchcocka Godard w rozmowie z Serge'em Julym z „*Libération*” podkreślił rolę, jaką stary mistrz odegrał w historii kina *będącego dzieciństwem sztuki<sup>44</sup>*. Według francuskiego reżysera medium, które zawiera w sobie wszystkie inne sztuki, jest – w swej popularnej wersji – demokratyczne, w przeciwieństwie do muzyki i malarstwa mających cechy dziedzin elitarnych. I to właśnie Brytyjczyk przyczynił się do popularyzacji sztuki. *Hitchcock był „widzącym”, „przewidywał” swe filmy, nim zostały napisane<sup>45</sup>*; to także jedyny twórca, który mógł przenieść na ekran dzieła Prousta. Nie musiał jednak tego robić, dokonując adaptacji konkretnej książki pisarza, ponieważ robił to niejako mimochodem. Francuski reżyser wskazał także związki Hitchcocka z mistrzami malarstwa, zauważając, że z Tintorettem łączy go bliska relacja z publicznością, chęć wpłynięcia na nią i potrzeba, by uznała ona jego dzieła za wielkie, a z Cezanne'em szczególna zdolność do operowania

przedmiotem – reżyser potrafił pokazać butelki wina Bordeaux tak, jak malarz przedstawiał jabłka. Także „Zawrót głowy” jest czystym malarstwem<sup>46</sup> – twierdził Godard. Wszak kino w ogóle odnosi się do malarstwa (i z niego czerpie), a stylu reżysera Sznura nie sposób pod tym względem pomylić z innym: *Jak u wielkich malarzy, tak i u niego pojawia się najpierw jeden obraz malarski, a potem dochodzą inne*<sup>47</sup>. Pod koniec długiej sekwencji poświęconej metodzie Hitchcocka z napisu „Artysta” pozostaje tylko część „Sztuka” (*l’Art*) – Godard zaprezentował twórcę *Okna na podwórze* jako wielkiego artystę kina, który *stał się inkarnacją sztuki*<sup>48</sup>.

Francuz twierdził ponadto, że w przypadku Hitchcocka nie opowiada się filmów, lecz to, co się w nich widziało – opisuje się obrazami<sup>49</sup>, a jako że sam przywiązywał szczególną wagę do ich mocy i wiarygodności, unikał ich niepotrzebnego pomnażania; starał się operować obrazami, które już istnieją. Z tego powodu materiały *found footage* przeważają w *Historiach kina* nad innymi sposobami obrazowania. *Obraz wiąże się silnie ze sprawiedliwością, ponieważ jest dowodem. Kino daje za każdym razem materialny dowód tego, co się wydarzyło*<sup>50</sup>. Sama śmierć Hitchcocka wyznaczyła według Godarda moment przejścia z jednej epoki kina do drugiej, co oczywiście wiązało się również ze zmianami technicznymi, które nastąpiły na tym obszarze w latach 80.

W *Historiach kina* Godard wspominał Hitchcocka 23 razy, zaś *Kontrola nad światem* (część 4A) jest już hołdem złożonym temu twórcy. Sekwencja rozpoczyna się kilkunastoma ujęciami rąk przedstawionych na płótnach malarskich i w rzeźbach. Na nie zostaje nałożony napis „Artysta” (*l’Artiste*), a zaraz potem z czerni wyłania się twarz Hitchcocka. W części tej Godard wyłożył to, o czym pisał przez wiele lat, czyli problem kina i jego powinności wobec sztuki i historii oraz kwestię roli Hitchcocka w procesie samego podnoszenia kina do rangi sztuki (do tego odniosłam się w poprzedniej części tekstu). *Zapominamy opowiadane historie, a nawet scenariusz, ale nie przedmioty, które są pokazane w taki sposób, że szczegół (jak kok z włosów Madeleine, klucz wpychany do kratki, zbliżenie twarzy) nie tylko zostaje zapamiętany, ale – ze względu na emanującą z niego moc – usuwa całą resztę w niepamięć*<sup>51</sup>. To właśnie na tym, w interpretacji Godarda, polega działanie obrazów/pamięci w kinie Hitchcocka. Francuz traktował go w taki sposób, jak czynił to Proust w odniesieniu do narratora w *Poszukiwaniu straconego czasu*, którego pamięć zostaje uruchomiona dzięki magdalenie. Podobnie dzieje się w filmach: *To dzięki przywołanym uczuciom czas zostaje nagle odnaleziony, co sprawia, że świat przeszły staje przed nami. Ta reminiscencja wypływa z empirycznego zrozumienia świata*<sup>52</sup>. Dlatego Proustowska magdalena funkcjonuje jak wspomnienie. Podobne działanie mają detale w filmach Hitchcocka.

Hitchcock był twarzą *Kontroli nad światem*. Godard dowodzi tu, że jako reżyser hollywoodzki potrafił on nie tylko umiejętnie zapanować nad widzami, oddziaływać na nich, ale także zadowolić rzesze krytyków na całym świecie. W gruncie rzeczy nie można go porównać z żadnym twórcą działającym w tym samym czasie. Nikt nie miał tak dużego wpływu na ludzkie reakcje i emocje, posługując się jako narzędziem kinem popularnym, a zatem sztuką masową. Wyjątkiem może być Chaplin – inna ikona kina, twórca umiejący zjednać sobie widzów wdziękiem i kruchością<sup>53</sup>. *Alfred Hitchcock zdołał dokonać tego, co nie udało się Aleksandrowi, Juliuszowi Cezarowi, Napoleonowi i Hitlerowi, czyli zawładnąć całym światem* – w ten sposób Godard usprawiedliwia uprzywilejowaną pozycję artysty w *His-*

*toriach kina*. Myśl tę reżyser kontynuuje już po skończeniu prac nad tym multimedialnym dziełem z lat 90., pisząc: *Hitchcock jako jedyny zdołał objąć kontrolę nad światem. Stwierdzam to w przedostatniej części „Historii kina”. Miał bardzo szeroką publiczność, która była obecna przy opracowywaniu scenariusza i formy. W ciągu niespełna dziesięciu lat, począwszy od „Okna na podwórze” aż do „Psychozy”, jego twórczość stała się tak bogata, że można go porównać do malarzy renesansowych, którzy wszak nie mieli takiej dystrybucji, może z wyjątkiem Michała Anioła w kręgach chrześcijańskich*<sup>54</sup>. Twórczość Hitchcocka odegrała szczególną rolę w bardzo istotnej dla Godarda refleksji, a mianowicie w określeniu charakteru kina i jego siły oddziaływania. Jednak nie mniej ważna była dla niego sama treść i znaczenia zawarte w wyjątkowych filmach Brytyjczyka, w tym w *Zawrocie głowy*. Scena nieudanego samobójstwa Madeleine skaczącej z mostu Golden Gate, wyeksponowana w *Historiach kina*, doskonale reprezentuje skomplikowany system reinkarnacji ciała/obrazu/wspomnienia, który znajduje się w centrum uwagi Godarda od 40 lat. Alain Bergala uważa, że *James Stuart ratujący kobietę przed utonięciem jest najtrafniejszą alegorią anamnezy według Godarda: wydobyć na powierzchnię obraz – w tym przypadku zagrożonej ostatecznym zniknięciem Madeleine – i tchnąć w niego życie za pomocą młodego, żywego ciała (...), to ścieżka, która prowadzi od amnezji do anamnezy*<sup>55</sup>.

Inny rodzaj nawiązania Godarda do twórczości Hitchcocka wyłania się z porównania *Nowej fali* (filmu zrealizowanego w czasie, gdy powstawały wielogodzinne *Historie kina*) z *Zawrotem głowy*. Oba mają podobną konstrukcję, są podzielone na dwie części, a momentem krytycznym jest w nich symboliczna śmierć bohatera, który przepada w odmętach jeziora, by po jakimś czasie powrócić jako swój klon, nie będąc sobą, a przynajmniej nie pamiętając o swoim wcześniejszym wcieleniu. Skok Kim Novak, rzucającej się z dzwonnicy, wyznacza – podobnie jak zniknięcie Alaina Delona w wodzie w filmie Godarda – *moment śmierci i zmartwychwstania*<sup>56</sup>, co, jak dowodzi Bergala, jest od lat zasadniczym tematem esejów filmowych Francuza.



*Zawrót głowy*, reż. Alfred Hitchcock (1958)

Różnicę i podobieństwo w podejściu do niektórych tematów u Godarda i Markera komentuje trafnie Bellour: *Istnieją dwa sposoby traktowania nostalgii – sposób Markera i sposób Godarda. Nie chodzi o to, że Hitchcock czy Proust nawiedzają „Immemory” i „Historie kina” – dla Godarda Hitchcock jest niezrównanym mistrzem panującym nad światem, co wiąże się z władzą reżyserską; dla Markera jest człowiekiem, który dotknął pamięci w szaleństwie aż do samozatrącenia [w przypadku jego bohatera]. Proust staje się dla Godarda metaforą straconego czasu, który może odnaleźć jedynie kino; dla Markera pozostał tym, który otwiera się na siebie dzięki „kawaleczkowi magdalenki”, nigdy zaś dzięki „bezmiarowi wspomnień”<sup>57</sup>. Godarda i Markera różni „skala wielkości” w podejmowaniu tematów im bliskich – pierwszy robi to z rozmachem, szokując, roszcząc sobie prawo do przedstawienia problematyki w szerokim kontekście; dla niego wojny (zwłaszcza II wojna światowa) stanowiły cezurę historyczną i moralną na każdym polu działania człowieka: życia, sztuki, miłości. Filmy drugiego nie były pozbawione całościowego, uniwersalizującego spojrzenia, ale wynikało ono z innych przesłanek i rozwijało się w skali mikro, a także dzięki odmiennym środkom, bardziej intymnym; na tle historii ludzkiej najbardziej interesowała go historia, wspomnienie i życie jednego człowieka.*

<sup>1</sup> Por. D. Brancaleone, *The Interventions of Jean-Luc Godard and Chris Marker into Contemporary Visual Art*, [https://www.closeup-filmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/the-interventions-of-jean-luc-godard-and-chris-marker/](https://www.closeup-filmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/the-interventions-of-jean-luc-godard-and-chris-marker/) (dostęp: 14.09.2021).

<sup>2</sup> Ścisłej: na jego „lewym” brzegu wraz z Alainem Resnais i Agnès Vardą, którzy byli postrzegani jako bardziej wyrafinowani intelektualści niż ci z „prawego” brzegu (skupieni wokół „Cahiers du cinéma”). Zob. V. Lowy, *Rive droite, rive gauche: face à la „Nouvelle Vague”*, red. K. Feigelsom, „Cinémaction” 2017, nr 165, s. 60.

<sup>3</sup> Określenie to okazało się trafnym opisem skomplikowanych praktyk dotyczących niemal całej twórczości Markera. Zob. V. Lowy, dz. cyt., s. 55.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 61.

<sup>5</sup> Co nie znaczy, że reżyser nie nawiązywał do stylu Hitchcocka w swych wcześniejszych filmach, jednak wprost zrobił to właśnie w *Historiach kina*, w całości czyniąc drobne aluzje, a w części 4A wprost pokazując mistrza suspense i konstruując historię w oparciu o jego postać.

<sup>6</sup> J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, Nathan Cinéma, Paris 2002, s. 84.

<sup>7</sup> S. Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, 010 Publishers, Rotterdam 2007. Cyt. za: I. Copik, *Topografie suspense w filmach Alfreda Hitchcocka*, w: *Krajobraz*

*i doświadczenie*, red. B. Frydryczak, M. Salwa, Przypis, Łódź 2019, s. 165.

<sup>8</sup> Tamże, s. 74.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 85.

<sup>11</sup> F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Editions Robert Laffont, Paris 1966. Cyt. za: J. Aumont, dz. cyt., s. 85.

<sup>12</sup> I. Copik, dz. cyt., s. 160.

<sup>13</sup> P. Ackroyd, *Alfred Hitchcock*, tłum. J. Łoziński, Zysk i Spółka, Poznań 2017, s. 320. Cyt. za: I. Copik, dz. cyt., s. 170.

<sup>14</sup> K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002, s. 214-216.

<sup>15</sup> Tamże, s. 215.

<sup>16</sup> R. Bellour, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, La Différence, Paris 1990, s. 147.

<sup>17</sup> Tamże, s. 176.

<sup>18</sup> P. Dubois, „La Jetée” de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience, „Théorème” 2006, nr 6, s. 12.

<sup>19</sup> To anegdota przytoczona przez Markera w publikacji towarzyszącej jego instalacji wideo *Silent Movie* na Uniwersytecie Ohio w 1995 r. Zob. V. Burgin, *La marque de Marker*, w: *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, red. A. Habib, V. Paci, L'Harmattan, Paris 2008, s. 18-19.

<sup>20</sup> A. Pitrus, A. Helman, *Podstawy wiedzy o filmie*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

<sup>21</sup> Por. K. Loska, dz. cyt., s. 217.

<sup>22</sup> P. Dubois, dz. cyt., s. 33.

<sup>23</sup> Tamże, s. 17.



- <sup>24</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>25</sup> J. Valkola, *Sans soleil: une phénoménologie des apparences*, „Cinémaction” 2017, nr 165, s. 140.
- <sup>26</sup> I. Copik, *Geografie filmowe Alfreda Hitchcocka*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 67.
- <sup>27</sup> P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art, Kraków – Warszawa 2010, s. 232.
- <sup>28</sup> A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, Collections Essais – Cahiers du Cinéma, Paris 1999, s. 184.
- <sup>29</sup> C. Russell, *Sans soleil: les infirmités du temps*, w: *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, dz. cyt., s. 101.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 106.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 110.
- <sup>32</sup> R. Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots: images*, P.O.L – Traffic, Paris 1999, s. 341.
- <sup>33</sup> B. Laborde, *Du mémorial au mémoriel: hommages et tombeaux dans l'œuvre de Chris Marker*, w: *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, dz. cyt., s. 146.
- <sup>34</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 448.
- <sup>35</sup> Ch. Marker, *Immemory*, 1997.
- <sup>36</sup> Na ten temat por. I. Perniola, *Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne*, w: *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, dz. cyt., s. 115-131.
- <sup>37</sup> B. Laborde, dz. cyt., s. 146.
- <sup>38</sup> R. Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots: images*, dz. cyt., s. 358.
- <sup>39</sup> F. Niney, *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*, „Théorème” 2006, nr 6, s. 110.
- <sup>40</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, 1984-1998*, Cahiers du Cinéma – Editions de l'Etoile, Paris 1998, s. 340.
- <sup>41</sup> Komentarz reżysera w *Historiach kina*, cz. 4A.
- <sup>42</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma – Editions de l'Etoile, Paris 1985, s. 78.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 104.
- <sup>44</sup> S. July, *Entretiens*, „Libération” 1980, nr 2.
- <sup>45</sup> J.-L. Godard, *Jean Luc Godard par Jean-Luc Godard*, dz. cyt., s. 412.
- <sup>46</sup> Tamże, s. 414.
- <sup>47</sup> Tamże, s. 415.
- <sup>48</sup> C. Scemama, *„Histoire(s) du cinéma” de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, Paris 2006, s. 165.
- <sup>49</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, dz. cyt., s. 412-415.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 415.
- <sup>51</sup> F. Haroudin, *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux „Histoire(s) du cinéma” ou réflexion sur les temps des arts*, L'Harmattan, Paris 2007, s. 90.
- <sup>52</sup> Tamże.
- <sup>53</sup> Por. C. Scemama, dz. cyt., s. 162.
- <sup>54</sup> J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2*, dz. cyt., s. 405.
- <sup>55</sup> A. Bergala, dz. cyt., s. 224.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 236.
- <sup>57</sup> R. Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots: images*, dz. cyt., s. 361-362.

### Barbara Kita

Kulturoznawczyni, filmoznawczyni; dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego (pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze). Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów (zwłaszcza francuską), interesuje ją problematyka obrazu, przestrzeni oraz miasta. Autorka książki *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (2003) oraz *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Redaktorka tomu *Przeżycie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006) i współredaktorka (z Andrzejem Gwoździem) książki *Pamięć kina* (2013). Współredaktorka (z Magdaleną Kempną-Pieniążek) książek *Filmowe pejzaże Europy* (2017) i *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020) oraz (z Iloną Copik) *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018). Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami.

## Bibliografia

- Aumont, J.** (2002). *Les théories des cinéastes*. Paris: Nathan Cinéma.
- Bellour, R.** (1990). *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence.
- Bellour, R.** (1999). *L'Entre-Images 2. Mots: images*. Paris: P.O.L – Traffic.
- Bergala, A.** (1999). *Nul mieux que Godard*. Paris: Collections Essais – Cahiers du cinéma.
- Brancaleone, D.** (2012). The Interventions of Jean-Luc Godard and Chris Marker into Contemporary Visual Art. *Vertigo*, (30). [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/the-interventions-of-jean-luc-godard-and-chris-marker/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/the-interventions-of-jean-luc-godard-and-chris-marker/)
- Burgin, V.** (2008). La marque de Marker. W: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. (ss. 17–32) Paris: L'Harmattan.
- Copik, I.** (2019). Topografie suspensu w filmach Alfreda Hitchcocka. W: B. Frydryczak, M. Salwa (red.), *Krajobraz i doświadczenie*. (ss. 159–176) Łódź: Przypis.
- Copik, I.** (2020). Geografie filmowe Alfreda Hitchcocka. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Ameryk*. (ss. 59–77) Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dubois, P.** (2006). „La Jetée” de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience. *Théorème*, (6), ss. 9–45.
- Godard, J.-L.** (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma – Editions de l'Etoile.
- Godard, J.-L.** (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, 1984-1998*. Paris: Cahiers du Cinéma – Editions de l'Etoile.
- Haroudin, F.** (2007). *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux „Histoire(s) du cinéma” ou réflexion sur les temps des arts*. Paris: L' Harmattan.
- July, S.** (1980). Entretien. *Libération*, ss. 54–63.
- Laborde, B.** (2008). Du mémorial au mémoriel: hommages et tombeaux dans l'œuvre de Chris Marker. W: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. (ss. 133–146) Paris: L'Harmattan.
- Loska, K.** (2002). *Hitchcock – autor wśród gatunków*. Kraków: Rabid.
- Lowy, V.** (2017). Rive droite, rive gauche: face à la „Nouvelle Vague”. W: K. Feigelsom (red.), *Cinémaction*, (165), ss. 54–63.
- Manovich, L.** (2006). *Źęzyk nowych mediów* (tłum. P. Cypryański). Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Mościcki, P.** (2010). *Godard. Pasaże*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Niney, F.** (2006). L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans. *Théorème*, (6), ss. 101–110.
- Perniola, I.** (2008). Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne. W: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. (ss. 115–131) Paris: L'Harmattan.
- Pitrus, A., Helman, A.** (2008). *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Russell, C.** (2008). Sans soleil: les infirmités du temps. W: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. (ss. 101–113) Paris: L'Harmattan.
- Scemama, C.** (2006). *„Histoire(s) du cinéma” de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan.

**Valkola, J.** (2017). Sans soleil: une phénoménologie des apparences. *Cinémaction*, (165), ss. 140–148.

**Keywords:**

Alfred Hitchcock;  
Chris Marker;  
Jean-Luc Godard;  
memory;  
image

**Abstract**

Barbara Kita

**In a Sequoia Park: Hitchcock/Marker/Godard**

The text is a reflection on the relationship between the filmmakers mentioned in the title: Hitchcock, Marker, and Godard. The main idea of the article is to see the significant influence exerted by the British director on the French artists, which is manifested in the proposed approach primarily in the impact of *Vertigo* (1958) on Marker's *La Jétée* (1962), *Sans Soleil* (1983), and *Immemory* (1997), as well as on Godard's *Nouvelle vague* (1990) and *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998). It is worth noting that each of the French directors uses the same Hitchcock's film in a slightly different range. Both emphasize the universality of the story of memory/forgetfulness and appreciate the craftsmanship of the father of the thriller – an excellent stylist who was sensitive to the image. Each of them, however, created the figure of Hitchcock in their works in a different way. Marker particularly emphasized the ability to manipulate time and space, the perfection of the almost ascetic form contained in Hitchcock's simple images. Godard, in turn, relied on Hitchcock as a master of cinema, successor to great painters, who exerted great influence on the audience thanks to his ability to tell stories by means of film images.