

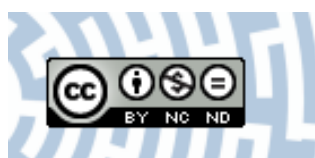


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Historie kina JLG : Historia XX wieku, metodologia sztuki i teoria kina

Author: Barbara Kita

Citation style: Kita Barbara. (2014). Historie kina JLG : Historia XX wieku, metodologia sztuki i teoria kina. "Kwartalnik Filmowy" (Nr 85 (2014), s. 62-72).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Historie kina JLG

Historia XX wieku, metodologia sztuki i teoria kina

BARBARA KITA

Od lat 80. XX w. w refleksji na temat kina można zauważyć wyraźną zmianę. Teoretycy oraz historycy podkreślają konieczność przewartościowania dotychczasowego myślenia o kinie przejawiającego się w znanych od dziesięcioleci paradygmatach. W związku z tym pojawia się potrzeba (s)pisania na nowo historii kina, ustawiania jej w perspektywie innej niż chronologiczna, akcentującej poszczególne nurty filmowe. Obecnie myśl historyczna zmierza w kierunku reprezentowanym przez rozmaite wersje archeologii (kina, mediów), co skutkuje włączeniem kina w nowy sposób myślenia historycznego (tzw. Nowa Historia Filmu).

Thomas Elsaesser mówi o trzech typach archeologii mediów, które zdawałyby sprawę z podejmowanych przez historyków różnych prób zmierzających do rewitalizacji refleksji o kinie, filmie, ruchomym obrazie oraz historycznej zmianie, dla której zasadniczym zapalnikiem byłaby cyfrowość ¹. Historia kina jest w tym wypadku rozumiana jako: *(retroaktywne) wskrzeszenie utraconych różniczeń* ², *gdzie przeszłość jest rozpoznawana jako zarazem bezpowrotnie „inna” i oddzielona od nas – i jako taka może zostać uchwycona tylko przez hermeneutykę fragmentu, dyskurs metonimiczny czy „alegoryczne” spojrzenie na (zawsze już utracone) całości* ³. Wszystko to zaś służy temu, by opisać rozwój kina *przez usytuowanie* [tych elementów – dop. B. K.] *w kręgu pojętych ogólnie dwudziestowiecznych mediów technicznych i elektronicznych* ⁴.

Zaproponowana przeze mnie kontaminacja prowadząca do definicji „zwrotu archeologicznego” w historii kina wyraźnie podkreśla potrzebę odzyskania czegoś utraconego w dotychczasowej historii, czego odzyskanie/wskrzeszenie wydaje się istotne zwłaszcza z punktu widzenia praktyk medialnych końca XX w. Symptomatyczne w tym kontekście są strategie przetwarzania formuły utracenia, straty oraz pisania z perspektywy terażniejszości nie niszczącej przeszłości – wszystko to zaś stanowi, jak podkreśla Elsaesser, swoistą metodologię archeologii. Nie wydaje mi się przy tym, by w owym dyskursie nostalgii, chęci zachowania czegoś, co bezpowrotnie być może umyka czy zanika, *teoria była pogrzebem praktyki* ⁵. Przeciwnie, także eseje Elsaessera jest przykładem tworzenia swoistej teorii historii, podobnie jak inne artykuły, które ostatnio dominują w dyskursie filmowym/kinowym.

Podobny „kryzys” dotyczy uprawiania teorii kina i filmu, a jest on wynikiem – bez zagłębiania się w szczegóły – dwóch tendencji. Z jednej strony wynika ze znacznych przewartościowań samego przedmiotu badań (filmu/kina), a te z kolei są częścią szeroko pojętych zmian technologicznych (elektronizacji, cyfryzacji i ich konsekwencji zarówno estetycznych, jak i odbiorczych). Z drugiej strony wynika on z przesłanek znacznie ogólniejszych, dotyczących instytucji uniwersyteckich

i prowadzących wręcz do pytania o zasadność podejmowania *stricte* akademickich rozważań (nie tylko) na temat kina, filmu czy sztuki. Wiąże się to z generalną tendencją do krytyki oraz podważania roli kształcenia uniwersyteckiego, a w efekcie do krytyki kostnienia jego struktur. Michel Maffesoli ⁶ określa tę tendencję jako kryzysową, wiążąc ją z prezytyzmem oraz biurokratyzacją nauki, co skutkuje pytaniem o kondycję refleksji humanistycznej, zwykle przecież wywodzącej się z akademickiego trybu pisania.

Roger Odin ⁷ w obecnym kryzysie teorii dostrzega możliwość zwrotu metodologicznego oraz krytycznego spojrzenia na „wielkie” teorie kina (spod znaku Christiana Metz’a znanego bardziej z książki *Langage et cinéma* niż z późniejszej wersji *L'énonciation impersonnelle où le Site du film*), dostrzegając w nich istotne braki w uprawianej refleksji lub wskazując na fałszywe wnioski. Autor postuluje podejmowanie prób przekształcenia owego kryzysu w zjawisko pozytywne. Jednocześnie podkreśla, że młodzi krytycy nie mają problemu ze zdefiniowaniem przedmiotu badań, gdyż odnoszą swoje wnioski do kina istniejącego dziś w określonej, jakże odmiennej od niegdysiejszej przestrzeni audiowizualnej. Odin wskazuje także na liczne próby odniesienia się do kryzysu w refleksji nad kinem, np. w tekstach Dudleya Andrew, Gilles’a Delavaud, Seana Cubitta. Wszystkie były inspirowane myślą Gilles’a Deleuze’a oraz Jacques’a Rancière’a i Luca Nancy, którym patronuje perspektywa estetyczna oraz filozoficzna, w cenny sposób odświeżająca dotychczasowe teorie. Odinowi najbliższą jednak do propozycji Francesco Casetti’ego, zawartej w opublikowanej w 2005 r. pracy o znaczącym tytule: *Teoria, post-teoria, neo-teoria. Zmiany w dyskursie, zmiany w przedmiocie*. Ów (w pewnym sensie) manifest wyznacza dwa pola refleksji dotyczące: zdefiniowania przedmiotu kina oraz konieczności wskazania pozycji i roli teorii w przestrzeni społecznej. Casetti pisze wręcz o przejściu od „kina pierwszego” do „kina drugiego”, które nie używa dyspozytywu technologii analogowych czy fotograficznych, nie jest uwarunkowane światłem, nie czyni z kina przedmiotu, lecz obiekt indywidualnej konsumpcji, mniej zrytualizowany, wchodzący w dialog z innymi mediami. Autor proponuje więc przede wszystkim zainicjowanie i uprawianie teorii „kina” (tu blisko mu do Jean-Luca Godarda i jego rozumienia kina *en globe* – reżyser bowiem właściwie nie mówi o filmie, lecz o kinie jako pewnego rodzaju formule estetycznej, historycznej wypowiedzi, formacji sztuki) w odróżnieniu od teorii filmu fabularnego, który był do tej pory przedmiotem uwagi np. Metz’a. Teoria kina nie jest jednak w tym przypadku równoznaczna z teorią samej technologii kina. Jacques Aumont stawia w tym kontekście pytanie, czy rzeczywiście trzeba „mieć” teorie szerokie, pozafilmowe (psychoanalityczne, feministyczne, kognitywne), by rozumieć i analizować film. Refleksja jego samego stanowi natomiast przykład teorii implicytnej, wywodzącej się z estetyki obrazu i filmu ⁸.

Wszystkie te wstępne komentarze miały na celu jedynie podkreślenie konieczności dokonania przewartościowań w obrębie refleksji humanistycznej (zgodnie z ideą Maffesolli’ego) oraz zwrócenia uwagi na coraz powszechniejsze próby poszukiwania innego typu namysłu nad kinem i filmem niż ten wywodzący się z ducha klasycznej historii i teorii. Ważną propozycją w tym względzie są z pewnością *Historie kina (Histoire[s] du cinéma)* Jean-Luca Godarda, zrealizowane w latach 1988-1998. W dziele tym – jak przyjęło się uważać – reżyser dokonuje podsumowania swych doświadczeń montażowych, praktyk twórczych i przedsię-

wzięć artystycznych wywodzących się zarówno z kina, jak i telewizji oraz wideo. Ów dyspozytywowy projekt stanowi także – abstrahując od wielu innych kontekstów, jakie buduje – wykładnię spojrzenia artysty na obraz/obrazy, znaczenie kina jako archiwum pamięci oraz kina jako sztuki. Dla mnie jednak, w kontekście poszukiwań nowego sposobu uprawiania historii oraz teorii, *Historie kina* stanowią przykład nowego typu refleksji – refleksji obrazem. *Kino samo było stworzone, by być teorią, ale w formie widzialnej, praktycznej, i spektakularnej*⁹ – zauważa wszak Godard w rozmowie z Regisem Debrayem.

Stawiam zatem tezę, że w swej tzw. późnej twórczości, zwłaszcza od lat 80., w której wyraźnie manifestuje się zainteresowanie historią, przeszłością i pamięcią wyzwalaną przez cytowanie obrazów, dźwięków, muzyki, fotografii, malarstwa, literatury czy filozofii, Godard zdecydowanie postuluje, by namysł o charakterze historycznym uruchamiał jednocześnie konotacje teoretyczne, by przeplatały się, nawzajem się „dopingując”, dwa typy refleksji: historyczna oraz teoretyczna. Pierwsza z nich jest zresztą na pierwszy rzut oka widoczna w strategiach wykorzystywania materiałów już istniejących, cytowania dzieł, które – jak ujął to André Malraux – *są odporne na działanie czasu*¹⁰. Teoria zaś w najbardziej wyrazisty sposób manifestuje się za sprawą autorskiej strategii porządkowania materiału archiwalnego w system kolaży, brikolaży, nadimpresji, inkrustacji wywodzących się z praktyk obrazowych wideo, a więc dyskontują (jak żadna praktyka wcześniej) *idée fixe* Godarda, a mianowicie montaż. Strategia ta polega na sprzężeniu ze sobą materiałów już istniejących w jedną hybrydową, palimpsestową całość (właściwie niekończącą się, bo brak tu zasadniczego zamknięcia), spojona komentarzem wygłaszanym przez Godarda lub aktorów zaproszonych do udziału w projekcie. Zabiegi techniczne, których zresztą – jak uważa sam reżyser – użyto niewiele (*głównie nadimpresja, co pozwoliło zachować oryginalny obraz kina*¹¹), mają wyzwalać myślenie obrazami czy w ogóle myśl. Godardowska wizja historii jest bliska koncepcji Waltera Benjaminina (pojawia się tu zresztą bezpośrednio przywołanie *Aniola historii*) – Godard wprost wskazuje na jego technikę pisania (w odniesieniu do *Pasaży*) jako na źródło inspiracji – jednocześnie zaś dystansuje się wobec historycznego uporządkowania Georges’a Sadoula. Dla Benjaminina: *Historia jest przedmiotem konstrukcji, dla której właściwym miejscem nie jest czas pusty, homogeniczny, ale wypełniony przez teraźniejszość*¹². Jakże zbieżne jest to spostrzeżenie z intuicją Elsaessera, który wyjaśnia na czym polega „zwrot archeologiczny” w historii kina. Bliskie jest zarazem rozumieniu Historii przez Godarda spoglądającego z perspektywy teraźniejszości na aniola historii, którego wicher postępu przegania w przyszłość.

Reżyser nie traci zatem żadnej z perspektyw, nie konstruuje dyskursu ciągłego, w gruncie rzeczy niemożliwego do ujęcia w chronologicznej opowieści. Dlatego w jego dziele dominują fragmenty, strzępy obrazów, dźwięków, narracji, zespojonych w jedną gigantyczną archeologię kina, teorię obrazu, metodologię sztuki, w której pobrzmiwają echa koncepcji klasyka historii, Jules’a Micheleta. Godard pokazuje historię kina, ludzkości, śmierci, wojen, sztuki z perspektywy człowieka końca XX w., składając jednak hołd wiekowi XIX. Reżyser niejednokrotnie podkreślał znaczącą obecność kina i sztuki w swym życiu, deklarując w esejach wideofilmowych oraz tekstach pisanych: *wszystko, czym jestem, wynika z kina, kino to ja*¹³. W tym totalnym zespoleniu ze sztuką, wręcz uwarunkowaniu kinem, rzeczy-

wiście przypomina Micheleta, który przyznawał: *Cale moje życie miesza się z tym dziełem, ale to dzieło na swój sposób wpływa na moje życie* ¹⁴.

Dziesięć lat spędzonych na realizacji monumentalnego spektaklu historii ludzkości i sztuki (w tym czasie reżyserował także inne eseje filmowe i wideo) skłania do refleksji, że jest to dzieło życia Godarda, na miarę *Historii Francji* autorstwa Micheleta, którego wielką narrację poprzedzały także mniejsze dyskursy historyczne, np. *Historia Rewolucji Francuskiej*. Przyległość stosowanych przez tych autorów metod konstruowania refleksji historycznej wynika także ze stylu jej prowadzenia, w obu przypadkach obfitującego w poetyckie metafory, a także z narzuconej odbiorcom formy uczestniczenia w tych historiach. Roland Barthes zauważa, że w przypadku *Historii* Micheleta żadna lektura nie jest możliwa oprócz tej kompletnej, pełnej, za sprawą której odbiorca od pierwszych stron zagłębia się w dzieło ¹⁵. Podobną recepcję zakłada Godard, który prowokuje do intelektualnych poszukiwań, odniesień, cytatów, powiązań między różnymi formami dyskursów, tekstów, dokumentów, połączonych seriami poetyckich aforyzmów obecnych nawet w nazewnictwie kolejnych części serii: *moneta absolutu, kontrola wszechświata, fatalne piękno* itp. W ujęciu Micheleta i Godarda *rekonstrukcja przeszłości przez słowa i/lub obrazy odpowiada rzeczywistej wierze w prawdę „źródeł prymarnych” dokumentów lub obrazów* ¹⁶. Jest to prawo, jakie twórca sam sobie przyznaje, czerpiąc ze źródeł pierwszych, niejako z pominięciem późniejszego materiału; to również misja historyka na nowo odkrywającego i dlatego przechodzącego do porządku dziennego nad tym materiałem po to, by sięgnąć najdalej wstecz i podjąć pracę archeologiczną. W kontekście analogii łączących dzieła obu twórców widać, że Godard mniej akcentuje teorię, bardziej koncentrując się na tworzeniu pewnej wizji Historii, rodzaju dyskursu, narracji o dziejach kina, historii, ludzkości, nie stawiając z góry żadnej tezy, którą uzasadniałby kolejnymi przykładami. W przywiązaniu do pisma, systemu, koncepcji Historii i poetyki kina reżyser jest bliski XIX-wiecznym modelom prowadzenia badań. Z kolei w kompozycji całości jako kombinacji technologii i form wypowiedzi (mowa tu o dokonaniach z lat 90. XX w.) wybiega on wyraźnie w wiek XXI. Caroline Eades zauważa, że strategia ta stawia reżysera w roli mediatora, a wiek XX staje się u niego okresem przejściowym – od XIX-wiecznych form wypowiedzi i konwencji do technologii wieku XXI ¹⁷.

Już w samej materii *Historii kina* można dostrzec, że kluczem do stworzenia dyskursu, także teoretycznego, jest fragmentaryczność, niejako przewyżczana przez obrazową palimpsestowość, formalne zagęszczenie obrazowo-dźwiękowych adnotacji. Georges Didi-Huberman określa tę praktykę mianem montażu odśrodkowego ¹⁸, który wprawia w ruch wirowy wszystkie dokumenty (choć autor rozpatruje przede wszystkim aspekt obrazu [z] Auschwitz). Mamy tu do czynienia z Historią stworzoną z archiwum, w którym można rozpoznać wizerunki Hitlera czy Stalina, sceny egzekucji z różnych reżimów splecione z cytatami z kina światowego, obrazami Charlesa Chaplina, Liz Taylor oraz pornograficznymi pocztówkami i reprodukcjami malarstwa. Rodzi się pytanie: czy w tym pomieszaniu nie zatracą się to, co najistotniejsze? Filmowa pornografia zestawiona z obscenicznością scen eksterminacji, obrazów z obozów zagłady, pomieszanie reżimów nazistowskiego i stalinowskiego, ideologii faszystów i komunizmu – na pierwszy rzut oka wydaje się to niewłaściwe, zbyt szokujące, by mogło nieść głębsze przesłanie. Czy jednak po doświadczeniu *Historii kina* podczas oglądania treści pornograficz-

nych nie będą nam stawać przed oczyma obrazy zgoła odmienne: śmierci, egzekucji, tortur? Być może przełożenie to jest zbyt proste, lecz znajduje uzasadnienie, przynajmniej częściowo, dla zestawienia tak „atrakcyjnego” w swej prowokacji. Autor niszczy siłę ideologicznej wymowy obrazów; staje się nie tyle fetyszystą obrazów, co fetyszystą ideologii, która przejawia się u niego w formie jej zaprzeczenia, przez wydarcie obrazów z kontekstu historycznego. Wszak: *Zaprzeczenie ideologii ustanawia dwuznaczną relację pomiędzy tym, co zastępuje rzeczywistość obrazem heterogenicznym, a dyskursem*¹⁹.

Z kolei ewolucja obrazu pornograficznego dobitnie ujawnia zmierzanie w kierunku stref mrocznych, wydartych historii (niemieszczących się nawet w koncepcji „końca historii” ani jej „agonii”). Pornografia wyznacza w dziele Godarda rodzaj uniwersalnego dyskursu poza historią, a jednocześnie pokazuje coś, co Youssef Ishaghpour określa jako *nieobecność myśli, która otwiera nas na brutalność*²⁰. Dla reżysera wszak obraz to myśl, wyznacza więc pole refleksji. Jeśli jednak mamy do czynienia z obrazem pornografii, to niejako z góry jest on pozbawiony konotacji, nie ma racji bytu, nie znaczy (lecz ciągle szokuje?). Kolejnym przyczynkiem do interpretacji „działania” obrazów pornografii w *Historiach kina* jest fakt ich perwersyjności, zarówno eksplicytnej, jak i tej wynikającej z umieszczenia ich w nieprzystających do niego kontekstach. Didi-Huberman, pisząc o obrazie w epoce rozdartej wyobraźni, marginalnie (ale jednak) przywołuje Godarda, który *przedstawia w tym kontekście świadomość rozdartą wobec historii własnej sztuki*²¹. Perwersja to przecież *akt wstrząśnięcia, przewrócenia rzeczy do góry nogami, tak jak robią to „Historie kina” z historią jako taką*²². Zbliżenie oddalonych od siebie obrazów, myśli i rzeczy – oto istota montażu. Do głosu dochodzi tu ponadto idea ukazania oblicza świata, wypowiedzenia wątpliwości co do dokumentalnej funkcji kina podczas wojny oraz w czasach późniejszych, w których powstawały filmy o wojnie oraz obozach koncentracyjnych (Godard nie był w stanie powstrzymać produkcji dzieła Stevena Spielberga o Zagładzie). Obrazy, w większości statyczne (nawet te pochodzące z filmów zwykle są zatrzymane pod postacią foto-memogramów), niczym fotografie lub malarstwo w paradoksalny sposób nabierają tempa w prędkości montażu, zaś ich migotliwość/percepcyjna nieuchwytność niweczy zarazem ich powtarzalność. Odwaga *ponownego użycia obrazu* – jak określa tę praktykę Godarda Didi-Huberman²³ – skutkuje brakiem nadprodukcji obrazów, których w rzeczywistości i tak jest nadmiar, jak sądzi reżyser.

W filmie tym nie ma opozycji między historią a teorią, ponieważ splatając wszystko ze wszystkim (dokumenty z fikcją, obrazy statyczne z mobilnymi, literaturę piękną z historyczną oraz literaturą faktu, dźwięki z muzyką), reżyser serwuje własną wizję historii włączonej w autorską teorię obrazu, kina, rozumienia rzeczywistości. Sądzę, że taka strategia najlepiej realizuje się właśnie w takich przedsięwzięciach, i że w podobnych projektach najczytelniejsze staje się połączenie namysłu historycznego i teoretycznego, niejednokrotnie dostrzegalnego dopiero w formalnych praktykach autorskich. Teksty pisane także coraz częściej noszą znamiona swego rodzaju podwójnego pasma (używając telewizyjnej metafory), dwufalowości, niewykluczających się perspektyw. Takim przykładem na gruncie sztuki jest książka Huberta Damischa *Teoria obłoku. W stronę historii malarstwa*, którą ze względu na jej złożoność trudno jednoznacznie przyporządkować. Powiedziałabym, że jest to teoria sztuki zrekonstruowana pod kątem historycznej obecności

obłoku w malarstwie. Podobnie ma się rzecz z książką *Wirtualne okno* Anne Friedberg, która bez wątplenia jest nacechowana teoretyczno-analitycznie, jednak perspektywa ta wylania się dopiero dzięki historycznej rekonstrukcji metafory okna.

Didi-Huberman, filozof-teoretyk obrazu, uważa, że Godard postanowił *pokazać samo kino i jego własną reminiscencję w całości opartą na symptomie: ze zderzeń i nakładania się obrazów jedne na drugie wylania się coś, czego nie widać w żadnym fragmencie filmu*²⁴. Pokazywanie pozwala nie mówić, stąd efekt montażu Godardowskiego, który wybrzmiał tu jak nigdzie wcześniej: obraz zmontowany. *To, co nazywam obrazem, to obraz stworzony z dwóch, to znaczy trzeci obraz*²⁵ – deklaruje Godard. Youssef Ishaghpour podkreśla z kolei zasadniczą różnicę w pracy historyka i reżysera: pierwszy nie tworzy obrazów, inaczej niż drugi, który zbliża i zestawia ze sobą rzeczy oddalone w imię ukazania mediacji oraz relacji pośrednich, zbudowanie interferencji czy skojarzeń wokół obrazu zdarzenia lub postaci²⁶. Pojawia się tu swego rodzaju zastrzeżenie wobec koncepcji wypowiedzenia historii przez Godarda. Obraz zmontowany wymaga interpretacji, nie jest jednoznaczny, nie mówi, lecz pokazuje. Co więcej, wedle reżysera nie istnieje jeden obraz; są obrazy. Operuje on swoistą arytmetyką montażową: tam, gdzie są dwa obrazy, jest i trzeci. Wreszcie stwierdza: *nie ma obrazów, są tylko relacje między nimi (...) Surrealiści trafnie to wyrazili: poeta Pierre Raverdy powiedział, że im bardziej te związki są dalekie, tym bardziej obraz jest słuszny i silny*²⁷.

Montaż nie jest asymilacją – zbliżając, nie identyfikuje obrazów, nie utożsamia ich ze sobą; to raczej rodzaj styczności, „dialektycznego” graniczenia. Obraz Maxa Lindera, na który został nałożony napis „na pomoc”, zestawiony z głosem kobiety opowiadającej o śmierci w komorze gazowej byłby niezrozumiały przez swą niestosowność. Ma on jednak wywołać szok, wstrząs, a w efekcie uruchomić pracę pamięci oraz myśl. Godard oscyluje między kinem jako magią a kinem jako reprezentacją Historii. Najczęściej przywoływane przez niego postaci z kina to Charlie Chaplin oraz Nosferatu, a z historii – Hitler. Stają się one emblematami różnych narracji stapiających się w dyskurs o XX w. i kinie. Kiedy Godard pokazuje wyzwoleń Paryża, najpierw na ekranie/monitorze pojawia się postać Charles’a de Gaulle’a oraz on sam z tego okresu, ale także w zwolnieniu napis: *1944 i słynne zdjęcie z ruchu oporu w Polsce, które autor będzie przywoływał jeszcze niejednokrotnie. Oto jak Godard wpisuje się w nurt historii reprezentowany przez innych mistrzów montażu: Benjamina, Georges’a Bataille’a, Siergieja Eisensteina czy Aby’ego Warburga, którzy – mówiąc słowami Didi-Hubermana – doprowadzając do stopienia podobieństw, uniemożliwili ich asymilację, rozdarli podobieństwa, wytwarzając je: ukazali różnicę między rzeczami, tworząc między nimi więzi*²⁸. Na tej zasadzie należy zestawiać obrazy nazistowskiego barbarzyństwa z cytatami z kultury, kina, filmu hollywoodzkiego, zgodnie z logiką kilku obrazów zmontowanych, by ukazać ich związek i różnicę wobec tego, co je otacza. Jednocześnie Godard w swej „ekonomii” obrazów sięga do archiwum. Czyni to, po pierwsze, przez wzgląd na jego dokumentalny, prawdziwie zaświadczyjący charakter, po wtóre zaś, przez chęć i konieczność spełnienia misji kina, które w czasie wojny nie zdało egzaminu ze swego obowiązku świadka i rejestratora historii, a współcześnie oddaje tę rolę kinu amerykańskiemu.

Ishaghpour widzi w dziele Godarda rodzaj archeologii kina w ujęciu Foucaultowskim, czyli archeologię wewnętrzną kina lub związek archeologiczny między

historią kina i Historią w ogóle, polegający na określeniu miejsca zajmowanego przez kino w ubiegłym wieku. Z kolei reżyser w rozmowie z autorem przyznaje, że widzi w *każdym filmie spektakl Historii* [w tym sensie już realizując w 1960 r. *Do utraty tchu / À bout de souffle*], był historykiem, socjologiem kina – dop. B. K.], *Historii prawie żywej, a wreszcie to jest to, co robi kino, to żywy obraz upływu Historii i czasu Historii*²⁹. Godard podkreśla odmienność (na gruncie języka polskiego traci ona swą wymowę i oczywistość), zaznacza rozróżnienie między historią a historiami oraz Historią ludzkości, historią XX w., zdefiniowaną przez niego w kontekście wojny, dyktatorów, okropieństw, z uwzględnieniem mniejszych narracji historycznych, które składają się na dużą Historię – fikcji, obrazów dokumentalnych, malarstwa, sztuki. Dyspozytyw stworzony przez Godarda jest rodzajem wehikułu czasu, zaś montaż pozwala nam przenieść się w sferę, gdzie bezczasowe dzieła sztuki, zawsze aktualne i uniwersalne, spotykają się z fotografiami rzeczywistości, sprawiając, że te drugie są włączone w czas mityczny, rytualny. Malarstwo, rzeźby, filmy, muzyka i literatura sprawiają, że archiwum rzeczywistości w jego wizji historii kina zaczyna odżywać poza czasem linearnym. *Montaż zakazany* – inskrypcja z filmu autorstwa André Bazina – w tym przypadku nie ma racji bytu. Sam Godard uważa z kolei, że oto nastał nowy rozdział w dziejach ludzkości i być może idea Historii zmieni się³⁰.

Walter Benjamin miał wpływ na kształtowanie się wizji *Historii kina* w aspekcie koncepcji natury montażu oddalonych od siebie idei i faktów, natomiast Henri Langlois inspirował Godarda w zakresie możliwości wykorzystania kinematografii. Od końca lat 60. Langlois jako szef Filмотeki Francuskiej był zapraszany na spotkania poświęcone kinu, organizowane początkowo w różnych miejscach³¹. Swoiste „antykursy” najpełniej rozwinęły się dzięki współpracy z Serge’em Losique, wykładowcą na Uniwersytecie w Montrealu. Ich przebieg był zawsze podobny: półimprowizowane trzygodzinne spotkania, wypełnione wybranymi przez Langlois długimi fragmentami filmów pochodzących z całej dotychczasowej historii kinematografii. W 1976 r. Godard i Langlois zapowiedzieli wspólne przedsięwzięcie audiowizualnej historii kina. Plany te przekreśliła przedwczesna śmierć szefa Cinémathèque, po którym schedę upowszechniania historii kinematografii przejął reżyser: *Wkrótce będę mieć 50 lat, to jest czas, w którym ludzie piszą wspomnienia, opowiadają o tym, co zrobili. Lecz bardziej niż pisanie memuarów, opowiadania, skąd pochodzę i jak to się stało, że dotarłem do miejsca, w którym jestem w tej dziedzinie i czym jest kino, zamiast to zrobić, chciałbym opowiedzieć moje historie, trochę jako opowieści* [bajki – dop. B. K.] *o kinie. I to jest moja propozycja. To będą dziesiątki kursów na dziesiątkach kaset, które później może staną się dziełami bardziej opracowanymi*³².

Przedsięwzięcie to będzie sukcesywnie rozwijane (pojawią się nawet różne tytuły tego projektu). Efektem jednego z etapów przygotowawczych stanie się napisana przez Godarda książka *Wprowadzenie do prawdziwej historii kina* (1980), w dużej mierze stanowiąca zapis jego wykładów w Montrealu. Po drodze pojawi się także sporo pomysłów, częściowo przerywanych „epizodami” wideo, takich jak *Numer dwa* (*Numéro deux*, 1975) czy *Sześć razy dwa* (*Six fois deux*, 1976), mających wreszcie sfinalizować ideę opowiedzenia historii kinematografii. Jednym z takich pomysłów, ukazującym, w jakim kierunku może pójść projekt Godarda, był plan filmu o tytule *Historie kina i telewizji*, który stanowił serię fotokolaży

stworzonych z odręcznie pisanych komentarzy, fragmentów taśmy filmowej, kawałków naklejonych na siebie fotogramów, pokazujących najczęściej maszyny mediów oraz drastyczne sceny, które one demonstrują. Najwięcej jednak o pomyśle tym mówią napisy umieszczone na kolejnych kadrach-kartach: *studia nad ruchomymi obrazami (motion pictures), filmy i telewizja w praktyce i teorii, obrazy w ruchu (pictures in motion)*³³. Wyrażają one właściwe intencje Godarda co do sposobu realizacji potencjalnego dzieła, które ma się w istocie opierać na wprawieniu w ruch setek i tysiące obrazów „wyjętych”, wyciętych z ruchomych filmów, zatrzymaniu ich po to, by potem na nowo je ożywić, wprawić w ruch, lecz już w ramach zupełnie nowej maszyny wizualnej, maszyny widzialności.

Jeśli jego projektowi miał patronować taki zamiysł, to oczywiste było, że w najszerszym zakresie zostaną wykorzystane fragmenty filmów (w pierwszym pomyśle także programów telewizyjnych), lecz będą one podlegać logice zwolnień, zatrzymań mających na celu ich oderwanie od oryginalnego kontekstu. W efekcie jednak znaczny udział w projekcie będą mieć fotografie, i to te o charakterze archiwalnym, a historia kina przekształci się w historię ludzkości stojącej w obliczu ohydy okrucieństwa XX wieku zdefiniowanego przez wojny.

Wszyscy, którzy byli świadkami prezentacji Langlois, także Godard, pozostawali pod ogromnym wrażeniem jego skuteczności oraz umiejętności tworzenia montażowego „klipu” (jak można z dzisiejszej perspektywy określić praktyki sklejanania filmowych fragmentów) przy użyciu samych tylko zwykłych nożyczek oraz kleju. Szef Filmoteki robił kopie oryginalnych negatywów dzieł. Wybierając potem pożądane fragmenty, ciął je i tworzył swój „seans”, autorską historię kina, co tak bliskie było Godardowi. Ze swym mentorem reżyser dzielił także koncepcję archiwizacji obrazów filmowych, ich restaurowania, konserwacji oraz wyświetlania. Była to misja Cinémathèque – najpierw paryskiej, a potem i lozańskiej, kierowanej przez Freddy’ego Buache’a³⁴. Co istotne: Langlois wymyślił nowy sposób prezentacji historii – wprawdzie dotyczył on tylko kina i kinematografii, ale znacznie odbiegał od dotychczasowego encyklopedycznego, wielotomowego modelu Sadoula i Jeana Mitry. Metodę tę skwapliwie podchwycił Godard, wzbogacając concept o pomysły na sprzęgnięcie dyskursu historycznego z estetycznym oraz teoretycznym dyskursem o obrazie i sztuce, tworząc rodzaj historiozofii – jak dokonania reżysera określają np. Jacques Aumont czy Alain Bergala.

Uwydatnia się tu praca archeologa w znaczeniu opowiadania historii – utkanej, złożonej ze znalezionych wcześniej śladów, obrazów, słów, dźwięków. Jednak w *Historiach kina* Godard proponuje nie tylko własną wizję Historii i mikronarracji, lecz podsuwa także nowy sposób obcowania z historią i teorią. Aby to zrozumieć, trzeba się odnieść do istotnej od lat 60. pracy krytyka, analityka, z czasem coraz wyraźniej uporządkowanej oraz nastawionej na organizowanie niemal regularnych wykładów, pism, wywiadów – wykładni jego teorii i refleksji nie tylko o kinie. Koncepcja André Malraux wraz z jego muzeum wyobraźni także przyczyniła się do ukonstytuowania kształtu *Historii*... Godard bowiem, biorąc za punkt wyjścia ideę tworzenia własnego muzeum opartego na gromadzeniu obrazów i ich fotografowaniu, uznał, że obecnie odpowiednim medium do archiwizacji obrazów (kinematograficznych) jest wideo; efektem takiej konstatacji/konstelacji był film wideo zamówiony przez MOMA, zrealizowany wspólnie z Anne-Marie Miéville, *Stare miejsce (The Old Place, 1999)* – esej o sztuce końca XX w. Reżyser widział w wideo możliwości zebrania w archiwum

całego kina, wszystkich obrazów – przyznał nawet, że „*Historie kina*” to 30 lat pracy wideo³⁵. Bliski był mu także rodzaj wrażliwości na sztukę, opowiadania o niej, charakterystyczny dla autora *Psychologii sztuki*. Pomysł Godarda na stworzenie studiów historycznych wziął się zatem z licznych inspiracji.

*Kino jest stworzone, by myśleć. Odkrywa coś z filozofii, coś z nauki*³⁶ – teza ta przyświeca idei Godarda, a wszystkie jego zabiegi wobec obrazów mają na celu wywołać myśl. *Obraz bowiem potrafi mniej mówić, a lepiej powiedzieć* – przekonuje twórca, któremu blisko (pomimo zawsze doskonałego dźwięku w jego wideo-filmach) do kina niemego, nie tylko z powodu sentymentu, lecz i wiary, że kino, pokazując, opowiada bez opowiadania historii³⁷. W epizodzie 1B pt. *Tylko historia w kadrze* pojawia się palimpsestowa inskrypcja wywiedziona z tekstów Roberta Bressona: *Obraz nieruchomy i cichy*. Z jednej strony jest to postulat Godarda, aktualny w tym okresie jego twórczości, z drugiej zaś wyraz artystycznego i estetycznego przekonania o roli obrazu, który mówi, myśli i jest spojrzeniem (w rozumieniu Maurice’a Blanchota oraz Maurice’a Merlau-Ponty’ego). Projekt ten w istocie rozwijał się znacznie dłużej niż przez dekadę sygnowaną logiem Canal+; jego załączki pojawiały się na licznych wykładach prowadzonych w Montrealu, Lozannie, Rotterdamie, aż przybrał postać określoną przez Hollisa Framptona *filmem bez końca*, który zawiera wszystkie stałe i ruchome obrazy oraz dźwięki nigdy wcześniej nierejestrowane³⁸. *To eksperymentalna historia kina, przeobrażająca się w syntezę historii kina, historii opowiedzianej przez kino XX wieku oraz filozofii multimediów Historii*³⁹ – stwierdza Michael Witt w podsumowaniu *Genezy prawdziwej historii kina*.

Symptomatyczny wydaje się fakt, że teoria Godarda jest ukształtowana w dialogu z dziełami filozofii, antropologii, kinematografii (co z kolei jest bliskie innemu inspiratorowi jego myśli, Eliemu Faure’owi, który proponował syntetyczną wizję sztuki). Dlatego jego historia kina i Historia w ogóle są inkrustowane dziełami sztuki prześwitującymi niczym wspomnienie spod obrazów dokumentalnych, filmowych, archiwalnych i działającymi jak instrukcja pracy anamnezy (tak praktyki Godarda określił Alain Bergala⁴⁰). Nie jest to jednak tylko efekt przywiązania, a nawet uwielbienia reżysera dla sztuki, a zwłaszcza malarstwa (stanowiło ono jego młodzieńcze hobby); byłoby to wówczas pewnego rodzaju nadużycie. Jest to rodzaj przemyślanej strategii, dzięki której każda historia i wszystkie historie wplecione w obrazy sztuki nabierają uniwersalizmu, przy czym – ze względu na ponadczasowość dzieł sztuki – inne obrazy także opierają się upływowi czasu. Powtarzane po wielokroć – nie tylko przez Godarda, ale i jego interpretatorów – zawołanie: [To nie jest słuszny obraz – dop. B. K.] *to po prostu obraz*, stanowi wedle Luca Vancheri wyraz swoistego uniwersalizmu Godarda. *Obraz jako czyste wydarzenie (...) na tym polega obsesja obozów u Godarda, śmiertelne ciało schwytane w jego obrazie to jak nadanie (revêtu) nieśmiertelności*⁴¹.

Godard wideo-pisze swe historie kina, wychodząc z założenia, że uprawianie historii filmu lub krytyki polega na pamięci, reorganizowaniu pewnego rodzaju wspomnień i mówieniu, że się coś widziało. Podejmuje on wyzwanie, a nawet swą misję, realizując projekt historii opowiedzianej w sposób autorski, z którego można wyłonić obszary teoretycznej refleksji. Dla Godarda bowiem *nie ma różnicy między robieniem kina a pisaniem historii kina; wszak kino stwarza swą własną historię, dziejąc się po prostu*⁴². Reżyser nieustannie miesza w swych esejach

wideo-filmowych dwa rodzaje dyskursu: historyczny oraz teoretyczno-analityczny, nie czyniąc między nimi rozróżnienia także dlatego, że materia jego wypowiedzi są obrazy, które w zależności od tego, jak zostaną zestawione, inkrustowane, będą jednakowo *materia i pamięcią Historii*⁴³. Można stąd wysnuć wniosek, iż Godard pokazuje się ze swymi maszynami, ponieważ myśli z maszynami. Jego „Myśl” – taka, jaka byłaby projektowana bezpośrednio na ekran – nie istnieje. Nie szkodzi, że tworzone przezeń eseje filmowe, w tym *Historie kina*, są zaopatrzone w jego „obecność” wyrażającą się w inskrypcjach, komentarzu lub cytacie, który go identyfikuje. Jego myśl powstaje z obrazów (tak jak powinna się tworzyć u widza w procesie odbiorczym): *byłaby jak myślenie bez słów*, „mgławica”, jak określa tę strategię Céline Scemama, opisując czterogodzinny projekt jako emanację *delikatnej siły sztuki*⁴⁴. Myśl w tym filmie wynika bezpośrednio z kompleksowego zestawienia obrazów, została utkana ze słów i dźwięków. Kino jest przez Godarda traktowane jako sztuka lub technika montażu, który z kolei stanowi „zurekcję życia” – zarówno w sensie religijnym (twórca powołuje się na słowa św. Pawła o obrazie zmartwychwstałym), ale także ze względu na odnowienie oraz renesans obrazu w montażu czy przez montaż⁴⁵.

Ciekawe jest także to, że oglądając *Historie kina*, mamy wrażenie, że już wdziliśmy to wszystko, po pierwsze w licznych oryginałach, po drugie w różnych Godardowskich projektach wideo, zwłaszcza z lat 70., poprzedzających ośmioczęściowy projekt historyczny. Jeszcze bardziej intrygujący jest fakt, iż może się wydawać, że podobny kolaż mógłby zrealizować każdy, wybierając z własnego archiwum obrazów i pamięci inne przykłady. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że wbrew dość wymagającemu sposobowi angażowania odbiorcy przez wyrafinowane praktyki montażowe i pomimo długości całego filmu, *Historie kina* to wizualnie przedsięwzięcie niezwykle atrakcyjne, wciągające, na dodatek „proste do zrobienia”, bo przecież zawierające „tylko” cytaty. Jednak złożony, intelektualny, przemyślany sposób połączenia owych cytatów sprawia, że jest to dzieło jedyne w swym rodzaju, do którego Godard dochodził przez całe lata studiów nad sztuką, kinem, literaturą, filozofią, by wreszcie zaproponować własną wizję historii, na którą składają się rozliczne małe opowieści oraz paralelne *Historie: kina* oraz XX w. Bergala dostrzega w tej zbieżności pomyślenie historii jako historii gestów i postaw, począwszy od nadejścia kina, początków stosowania poszczególnych planów, ustawiania ciał (aktorów) oraz specyficznych postaw ofiar i ich katów cytowanych z *Historii*. Tu Godard staje się tym, kto uzgadnia gesty, ciała i postawy. Pomiędzy *gestami siły sztuki, szefa orkiestry czy malarza* spełnia się przy tym gest zarówno ujarzmiania, jak i kreacji⁴⁶.

Historie kina spełniałyby zatem różne role. Splatają się w nich rozmaite techniki, strategie obrazu, małe narracje i wielka Historia. Zawsze jednak zauważa się, że są one arcydziełem montażu, który w przypadku Godarda nie jest tylko „pięknym kłopotem”, ale sposobem wyrażenia własnych pomysłów na ogarnięcie historii XX w., historii kinematografii oraz jednocześnie właściwej mu organizacji materii obrazowej, w której można zrekonstruować teorię. Rozmowa Godarda z Sergem Daneyem, której fragmenty zostały umieszczone w epizodzie *Nowa fala*, wskazują na postrzeganie dzieła jako przedmiotu zdwojonego, podwójnego. Jest ono zatem zarówno przedmiotem pracy i pracą samą w sobie, jednocześnie opracowaniem i jednostkowym dziełem. Aumont rozwija tę myśl. Wiemy, że istnieje

aisthesis kinematograficzne prymarne, oryginalne: W „*Historiach kina*” istnieje zaś *aisthesis* innej natury i innej intensywności, które opracowuje to pierwsze, wyznacza je, definiuje, cytuje i ostatecznie je wykorzystuje⁴⁷.

BARBARA KITA

- ¹ Zob. T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 9.
- ² Tamże, s. 21.
- ³ Tamże, s. 26.
- ⁴ Tamże, s. 30.
- ⁵ Nie do końca rozstrzygnięte autorstwo tej frazy przypisuje się na ogół Manovichowi. Zob. tamże, s. 21.
- ⁶ Zob. M. Maffesoli w rozmowie z Michaelą Fiserovą, „Sens critique” z dn. 19.02.2006, www.sens-public.org/article_193 (dostęp: 08.11.2012).
- ⁷ Zob. R. Odin, *Presentation*, „Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies” 2007, t. 17, nr 2-3, s. 9-32, <http://id.erudit.org/iderudit/016748ar> (dostęp: 08.11.2012).
- ⁸ Zob. J. Aumont, *L'Oeil interminable*, Paris 2007.
- ⁹ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, red. A. Bergala, Paris 1998, s. 423.
- ¹⁰ Za: L. Vancheri, *L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard*, „Cinergon” 2003, nr 15, s. 105-115, halsh.archives-ouvertes.fr/docs/00/60/04/33 (dostęp: 14.06.2011).
- ¹¹ Y. Ishaghpour, J.-L. Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours 2000, s. 26.
- ¹² W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 422.
- ¹³ Liczne przykłady tychże identyfikacji można odnaleźć w całym niemal drugim tomie książki *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*.
- ¹⁴ Za: C. Eades, *Godard, l'hommage au XIX siècle*, „CinémAction” 2003, nr 109, s. 212.
- ¹⁵ Zob. tamże, s. 213.
- ¹⁶ Tamże, s. 212.
- ¹⁷ Zob. tamże, s. 218.
- ¹⁸ Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008.
- ¹⁹ N. Nezick, *Un tombeau pour l'oeil, „Histoire(s) du cinéma” (ideologie godardienne)*, „CinémAction” 2003, nr 109, s. 222.
- ²⁰ Y. Ishaghpour, J.-L. Godard, dz. cyt., s. 80.
- ²¹ G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 225.
- ²² Tamże.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże, s. 168.
- ²⁵ *Jean-Luc Godard par...* dz. cyt., s. 430.
- ²⁶ Zob. Y. Ishaghpour, J.-L. Godard, dz. cyt., s. 35.
- ²⁷ *Jean-Luc Godard par...* dz. cyt., s. 430.
- ²⁸ G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 189.
- ²⁹ Tamże, s. 41.
- ³⁰ Zob. Y. Ishaghpour, J.-L. Godard, dz. cyt., s. 88.
- ³¹ Historia ta jest opisana w: M. Witt, *Genèse d'une véritable histoire du cinéma*, w: *Jean-Luc Godard. Documents*, red. N. Brenez, D. Faroult i in., Paris 2006.
- ³² Za: M. Larouche, *Godard et le Québécois*, „CinémAction” 1989, nr 52, s. 158.
- ³³ Przykład tego projektu można zobaczyć w: *Jean-Luc Godard. Documents*, dz. cyt., s. 281-285.
- ³⁴ Zob. M. Witt, dz. cyt., s. 277.
- ³⁵ Zob. Y. Ishaghpour, J.-L. Godard, dz. cyt., s. 29.
- ³⁶ *Jean-Luc Godard par...* dz. cyt., s. 426.
- ³⁷ Zob. Y. Ishaghpour, J.-L. Godard, dz. cyt., s. 81.
- ³⁸ Por. M. Witt, dz. cyt., s. 280.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Zob. A. Bergala, *Nul mieux que Godard*, Paris 1999, np. s. 230.
- ⁴¹ L. Vancheri, dz. cyt.
- ⁴² Jean-Luc Godard, *Documents*, dz. cyt., s. 286.
- ⁴³ C. Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Paris 2006, s. 146.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Zob. *Jean-Luc Godard par...* dz. cyt., s. 246.
- ⁴⁶ A. Bergala, dz. cyt., s. 246-247.
- ⁴⁷ J. Aumont, *Années. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris 1999, s. 122.