

Cogito ergo video

Wprowadzenie do *Histoire(s) du cinéma* Godarda

ALEKSANDRA HIRSZFELD

Autoreferencja jako narzędzie historiozofii

...należałoby (...) zdementować język jako narzędzie panowania, sprawić, by jąkał się na falach akustycznych – rozbić ów splót idei mieniących się „słusznymi”, by wyłowić „jakieś” idee.

Gilles Deleuze, *Negocjacje*

Histoire(s) du cinéma to ponad 261 minut opowieści o kinie. Owa nielinearna i nietypowa historia, która powstała w ciągu 10 lat (1988-1998) ¹, przy współpracy programów Canal+, ARTE i Gaumont, doczekała się licznych apologetów, widzących w projekcie Godarda przede wszystkim dzieło krytyczne, wykraczające poza ramy swojej epoki. Zarazem jednak, ze względu na swoją hermetyczną naturę, została jakby przyduszona, przysłonięta sukcesem bardziej „klasycznych” Godardowskich produkcji, bogatym dorobkiem dzieł równie znakomitych i podobnie wykorzystujących mnogość technologiczno-narracyjno-stylistycznych rozwiązań, a jednak łatwiej wpisujących się w bogatą już i różnorodną tradycję. *Do utraty tchu*, *Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem*, *Życie własnym życiem*, *Męskie-żeńskie* czy *Pogarda* – właśnie te dzieła dominowały, kusiły i przyciągały, to je najbardziej wielbiono, najczęściej opisywano i krytykowano. *Histoire(s) du cinéma* pozostały w cieniu lub – jak kto woli – istniały jedynie dla wybranych, dla koneserów, nie infekując (również w Polsce) myślenia szerszej publiczności ². Niewątpliwie przyczynił się do tego nietypowy, nowatorski sposób, w jaki Godard wypowiada się obrazami, albo „w imieniu” obrazów czy wręcz w sposób, w jaki *pozwała się wypowiedzieć obrazom jako takim*. Klasyczna metoda odczytywania dzieł filmowych, do której jesteśmy przyzwyczajeni, nie daje szans nie tylko na zrozumienie, ale nawet na przebrnięcie przez czteroipółgodzinną opowieść o historii kina. Wielowarstwowość, wielowątkowość ³ i specyficzny sposób snucia narracji wymaga zmiany w percypowaniu, a tym samym przejścia do innego sposobu interpretacji. Zupełnie nową, nieklasyczną rolę odgrywa tu jednak przede wszystkim autoreferencja. Godard posługuje się nią jako swoistym narzędziem wglądu w dzieje obrazu. Samoodniesienie nie dotyczy już ani analizy formalnych struktur generujących obrazy, ani klasycznego fabularnego wątku „filmu o kręceniu filmu”. Stanowi ono raczej figurę powtórzenia, która staje się kluczem do zrozumienia tego, co typowe dla obrazu oraz tego, co poza nim. Albertowska teza z XV w. odzyskuje nieco przewrotnie swoje znaczenie. Obraz stał się powtórnie oknem na świat. Stał się „lustrem-rentgenem”, maszyną analizującą zarówno swój własny rozwój, jak i rozwój tego, co dookoła.

Histoire(s) du cinéma Godarda to historia kina i jego upadku. To jednocześnie próba rozliczenia się z tym, co przeszłe i teraźniejsze, by umożliwić zaistnienie tego, co *à venir*. Cały projekt, przypadkowo lub nie, wpisuje się w obchody setnej rocznicy wynalezienia kina przez braci Lumière. Rocznicą ta może sugerować rodzaj świadomego podsumowania i rozliczenia rozwoju sztuki filmowej. Można spekulować, w jakim stopniu pomysł *Histoire(s)*... miał być uświetnieniem i zarazem pogrzebem tego, który – jak młody geniusz, jak gwiazda – rozbłysnął, po czym spadł z firmamentu, w jakim zaś chodziło o wstępny bilans i rozbieg przed kolejnym maratonem, przygotowanie do śmiałego lotu po nowych trajektoriach. *Histoire(s) du cinéma* jest mniej historią wielkich filmowców czy historią rozwoju gatunków i form filmowych, a bardziej eksploracją legendy i idei kina, która zdaniem Godarda nie wytrzymała konfrontacji z rzeczywistością, która z kolei dokonała zemsty za fatalne zejście kina na drogę spektaklu, seksu i przemocy. Samoodniesienie (się) obrazu do swego procesu historycznego rozwoju prowadzi do wytworzenia specyficznej historiozofii. Na czym jednak *de facto* polega ów niekonwencjonalny sposób uprawiania historii? Z czym wiąże się idea powtórzenia procesu rozwoju sztuki filmowej, zawarta przecież w samym tytule dzieła?

Historia Godarda jest ponownym oddaniem głosu, udzieleniem przestrzeni do działania temu, co przeszłe. Ponownym uaktualnieniem wspomnień. Jest próbą wydobywania idei kina, które było możliwe, idei, która się nie zaktualizowała, która przepadła, choć nadal może się zaktualizować. *Histoire(s)*... to próba wydobywania historii możliwej czy raczej historii jako pewnej możliwości – to główny wątek Godardowskiej historiozofii, której narzędziem jest *autoreferencja*.

Należałoby wydobyć tutaj kilka aspektów owej strategii autoreferencji. Do jej najważniejszych narzędzi można zaliczyć: „montaż-działanie” i „obraz-powtórzenie”, zaś sposób jej funkcjonowania najbliższy jest temu, co Deleuze i Guattari w *Mille Plateaux*⁴ nazwali *kłęczem*. Jako ważny element owej strategii jawi się również konstruowanie historiozofii z *jakichś* idei (w znaczeniu, które „jakiejsz idei” */juste une idée/*, w odróżnieniu od idei „słusznej” */une idée juste/*, nadał Gilles Deleuze w pewnym tekście poświęconym Godardowi – w dalszej części wywodu będzie jeszcze o nim mowa), zaś jej specyfika wynika z określonej *ontologii czasu i modalności*.

Artystyczno-analityczne dzieło Godarda nie rości sobie pretensji do uchwycenia całej złożoności materii historycznej; próbuje za to, przez pewien eksperyment montażowy, ustanowić nowy, „obrazujący” dyskurs na temat samego obrazu oraz rzeczywistości, z którą ten ostatni wchodzi w różne relacje. Dzieje obrazu, a także tego, co poza nim, zostają tu opowiedziane za pomocą medium innego niż słowo (choć „słowo” nie tyle zostaje tutaj pozbawione głosu, ile zmienia swoją pozycję względem innych elementów, o czym później).

Zanim dojdziemy do konkretnej, Godardowskiej interpretacji dziejów, przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym aspektom strategii autoreferencji.

Obraz-powtórzenie i „jakaś” idea

Dla porządku i na potrzeby analizy filmu Godarda rozróżniam dwa narzędzia, którymi posługuje się reżyser w celu stworzenia nowego dyskursu albo nowej historiozofii: obraz-powtórzenie, czyli element zawierający pewne treści, oraz montaż-działanie, które aktualizuje i wiąże owe obrazy-powtórzenia (a także in-

ne, równie istotne elementy, takie jak dźwięk, słowo mówione czy pisane) w określony system relacji, dzięki którym powstają nowe zbitki informacyjne, odkrywające i generujące pewien obszar wiedzy, która do tej pory była pomijana.

Jak opowiada się historię obrazami-powtórzeniami? Jak to się dzieje, że obraz nie tyle służy do przedstawienia fabuły, odsyła do czegoś na zewnątrz, ile staje się medium i narzędziem myślenia? Bo przecież nie chodzi tu o zwyczajne użycie obrazu, tylko o wypowiedzenie się obrazem. Deleuze w jednym z wywiadów, odwołując się zresztą do myśli samego Godarda, trafnie podkreśla prymat „jakiejś idei” (*juste une idée*) nad „słuszną ideą” (*une idée juste*). *Chodzi o to, by wyłowić jakieś idee,... by się jąkać. Nie tyle jąkać się we własnym mówieniu, ile być jakanem się samego języka (...) by we własnym języku być kimś obcym*⁵. Owo jakanie daje szansę na wyłowienie jakieś idei, na stawanie-się-teraźniejszością, na wyłonienie się idei, która ma moc niezależnie od rodzaju języka, czy to w systemie słowa, czy obrazu-idei, która kryje się właśnie w tym, co przypadkowe, fragmentaryczne, napotkane. Ta zasada, w przypadku dzieła Godarda, łączy się dodatkowo z ideą rwanych narracji, które łamią i rozbijają chronologię tradycyjnej historii, historii spójnej, dającej poczucie spokojnego nurtu i referencji. *Jąkanie się daje szansę nie tyle na opowiedzenie, ile wypowiedzenie jakieś historii.*

Montaż-działanie, pamięć jako wirtualne współistnienie oraz ontologia kłacza

*Nie trzeba już więcej kręcić filmów, wystarczy powtórzenie i cięcie.
To jest epokowe odkrycie w kinie. (...) Kino będzie teraz tworzone na
bazie obrazu wytworzonego z kina*⁶.

W szczególności montaż – będący od samego początku elementem autorskiego instrumentarium Godarda – staje się medium nowego ujęcia dziejów. To on stanowi *clou* programu. Odpowiednie cięcia i sklejania, odpowiednio wybrane, powtórzone fragmenty są rodzajem wypowiedzi ujawniającej element prawdy, która do tej pory była pomijana. Małe narracje, zupełnie różne od wielkich, pełnych i ideologicznie spójnych historii, opowieści fragmentaryczne, jakby wyjęte z kontekstu – jakby, bo alternatywna, skrywana warstwa ich sensu dopiero teraz ma szansę się ujawnić: ukryta esencja zamknięta w swym fragmentaryczno-monadycznym ciele⁷. Montaż stanowi narzędzie konstruowania dyskursu o obrazach za pomocą obrazów. Kilka uwag zawartych w tekście Agambena: *Difference and repetition: On Guy's Debord's Films* ujmuje – jak się wydaje – niektóre aspekty działania montażowej strategii Godarda. Dwa transcendentalne warunki możliwości montażu – jak określa je Agamben – to *powtórzenie i cięcie*. Powtórzenie, selektywna repetycja wybranych fragmentów jest formą pamięci, w której powtórzenie nie jest powrotem tego samego, ale przywróceniem możliwości czegoś, co już było, przemianowaniem tego, co przeszłe, na powrót w to, co możliwe. W tym miejscu wydaje się konieczne przybliżenie sensu pamięci u Godarda. Teoria Agambenowska, choć na pierwszy rzut oka wydaje się spójna i pełna obiecujących strategii, niestety nie znajduje tu w pełni zastosowania. Agamben rozumie pamięć jako zespół *unieruchomionych gestów*, podczas gdy ujęcie Godarda jest bliższe teorii Bergsona, w myśl której pamięć jest raczej *wirtualnym współistnieniem*, trwaniem zakładającym pewien przepływ, pewien

ruch. *Trwanie jest zasadniczo pamięcią, świadomością, wolnością. Jest ono świadomością i wolnością, ponieważ jest najpierw pamięcią*⁸ – jak pisze Deleuze w *Bergsonizmie*. Historia opowiadana przez Godarda jest miejscem, w którym to, co przeszłe, może naocznie dokonać swojej aktualizacji, jest agorą pamięci, w ramach której ponownie udziela się głosu, oddaje przestrzeń temu, co przeszłe. Przy czym ważny jest sposób przywoływania, aktualizowania przeszłości. Montaż-działanie jest bezsprzecznie ważnym narzędziem ustanawiającym ową przestrzeń. To za jego sprawą może dokonać się otwarcie lub zamknięcie owej przestrzeni na odmienne interpretacje. Jeśli wybrane elementy tego, co wirtualnie współlistniejące (pamięć), zostaną połączone w schemat, który narzuca jednoznaczną interpretację, to wykreowana przestrzeń jest domknięta, „słuszna” (jak słuszne idee), jest *de facto* zamknięta na dodatkową przestrzeń wykładni. Godard łączy poszczególne elementy, obrazy-powtórzenia, w nowe konfiguracje, które są otwarte na pamięć i trwanie również tego, co poza samym Godardowskim filmem-analizą, dzięki czemu film ten staje się otwarty na dodatkową, ruchomą przestrzeń interpretacyjną. Trwanie w znaczeniu Bergsonowskim z natury jest ciągłe i niejednorodne, jest zmianą, jest warunkiem doświadczenia (obok drugiego warunku, jakim jest przestrzeń). Ten rodzaj dziwnej mieszaniny – melanz trwania i przestrzeni – pozwala doświadczać. Autoreferencja obecna w filmie-analizie Godarda umożliwia wejście w stan doświadczenia, z jakim mamy do czynienia na co dzień. Wykreowana przez niego przestrzeń filmowa wprowadza *jednorodne i nieciągłe cięcia*, trwanie zaś – *wewnętrzne następstwo, niejednorodne i ciągłe*⁹. Godard wykonuje gest podobny do tego, jaki wykonujemy, gdy uruchamiamy pamięć. Konstruujemy wtedy mianowicie przestrzeń pomocniczą (u Godarda jest to przestrzeń filmowa), w której zestawiamy ze sobą zachowane migawkowe stany przestrzeni (obrazy-powtórzenia) oraz tworzymy coś na kształt jednorodnego czasu, czyli wybieramy z trwania jakieś elementy i (za pomocą montażu-działania) składamy je w czas. Przy czym podobnie jak mechanizm pamięci Godardowski film-analiza jest otwarty na pojawienie się innych obrazów-powtórzeń w dodatkowej przestrzeni, przestrzeni interpretacji (w przestrzeni kreowanej przez odbiorcę).

Przeszłość, tak jak i teraźniejszość, należy przy tym rozpatrywać w kategoriach *działania*. Teraźniejszość *nie jest*, lecz stanowi czyste stawanie się, zawsze poza sobą¹⁰. Tak samo i przeszłość – nie tyle przestała być, ile przestała działać. *Nie użyteczna, nieaktywna, niewzruszona JEST w pełnym tego słowa znaczeniu: zlewa się z bytem w sobie. Nie powiemy, że „była”, ponieważ jest ona tym, co w-sobie-bytu oraz formą, w której byt zachowuje się w sobie (w przeciwieństwie do teraźniejszości – formy, w której byt się zużywa i wychodzi poza siebie)*¹¹. Film-badanie Godarda jest wezwaniem wspomnienia, skokiem w wirtualne, które w zależności od poziomu jest mniej lub bardziej zagęszczone czy – jak ująłby to Deleuze – skurczone. *Wywoływanie obrazów*, czyli zabieg aktualizacji wspomnienia, pozwala nie tylko wypowiedzieć dzieje, ale również stworzyć warunki diagnozy tego, co teraźniejsze, wykreować przestrzeń dla tego, co jest ciągłym stawaniem się. Strategia autoreferencji obecna w Godardowskich *Histoire(s) du cinéma* wyraźnie koresponduje z myślą Bergsona wydobytą przez Deleuze'a: *Nie zmierzamy od teraźniejszości do przeszłości, od postrzeżenia do wspomnienia, ale od przeszłości do teraźniejszości, od wspomnienia do postrzeżenia*¹². Figura powtórzeń jako strategia autoreferencji zmienia modalne tryby istnienia. To, co

przeszłe, nie odnosi się do tego, co konieczne, ale do tego, co jest i co może na nowo zostać zaktualizowane. Przeszłość to pamięć jako wirtualne współistnienie, które ma decydujący wpływ na to, co *à venir*. Powtórzenie staje się tutaj narzędziem swoistego *umożliwienia* (*possibilisation*). Zderzenie klasycznie rozumianej historyczności, pewnej linearności ze strategią konstruującą przestrzeń tego, co modalne¹³ za pomocą zabiegów montażowych – powtórzenia i cięcia – prowadzi u Godarda do kompilowania nowych, jakichś idei¹⁴, które odsyłają do ontologii sieci, linii i ruchu¹⁵, do ontologii Deleuzjańskiego kłącza, które: (...) *odmienne niż drzewa i ich korzenie*¹⁶, łączy dowolne dwa punkty w heterogeniczną wielość w schemacie horyzontalnym i równoległym, tworzy schemat sieci, połączonych ze sobą linii, które są w ciągłym procesie łączenia i przeplatania, są w ciągłym ruchu. Dodatkowo *żaden z jego rysów nie odsyła z konieczności do rysów tej samej natury, wciąga w grę przeróżne porządki znaków, a nawet stany nie-znaków*¹⁷. Godardowski film-analiza to film, w którym dokonuje się rozwibrowania samej składni, by uzyskać inną semantykę, przy czym akt ten jest możliwy dzięki łączeniu ze sobą języków z różnych porządków. U Godarda nie ma dominacji czy hierarchii zakładającej wyższość słowa, obrazu albo gestu. Jego film-analiza jest maszyną abstrakcyjną ze zbiorowymi urządzeniami wypowiedzania, (...) *jest niczym bulwa gromadząca przeróżne akty, lingwistyczne, ale też percepcyjne, mimiczne, gestualne, myślowe...*¹⁸ Godardowi chodzi o wytyczenie zdecentrowanej, heterogenicznej przestrzeni, w której bezustannie łączyłyby się elementy dziejów obrazu i tego, co poza nim. Nadanie możliwości (*possibilisation*) istnieniu, czyli tego, co jest (pamięci), uaktualnienie tego, co wirtualnie współistniejące za pomocą obrazu-powtórzenia i montażu-działania pozwala zapoczątkować nową filozofię dziejów.

Idea możliwości jako główny wątek Godardowskiej historiozofii

Nowe spojrzenie na historię polega u Godarda na wprowadzeniu kwestii możliwości, na ujęciu czasu z perspektywy określonej modalności. *Histoire(s)*... to historia jakiejś idei – idei pewnej możliwości. Za pomocą montażu-działania obrazy-powtórzenia wchodzą w relacje z innymi elementami. Odpowiednie zestawienie owych elementów jest formą podsumowania, sposobem, w jaki Godard rozlicza się z kinem. Sposób ten nie odnosi się do jego dziejowości ujętej chronologicznie, ale do pewnej konkretnej myśli związanej z jego rozwojem: kino miało szansę, której nie wykorzystało. Owo rozliczenie ma jednak podwójne dno. To niewidoczna na pierwszy rzut oka, zawarta w tym dziele *idea możliwości*, skrywająca się pod warstwą krytyki wydarzeń z obszaru historii kina jako takiego oraz krwawej historii Europy. Rozliczenie to ma służyć zarazem diagnozowaniu teraźniejszości, ułatwiać przejście od przeszłości do tego, co nadejdzie (podobnie jak Bergsonowska myśl, która biegnie od przeszłości do teraźniejszości).

Historie(s), jak już wcześniej zostało powiedziane, w całości skupia się na eksploracji legendy i idei kina, która zdaniem Godarda nie została zrealizowana. Potencja i nadzieja zawarta w tym, co ze sobą niesie świat kina, rozpadła się. Godardowski film-analiza to pewna filozofia dziejów, stanowiąca rozwinięcie myśli o kinie jako zmarnowanej szansie. Weźmy na warsztat zestawienie ostatnich fragmentów z części 1a. Około 37. minuty pojawia się napis *ecce homo* połączony z obrazem rodem z kroniki filmowej, przedstawiającym spadającą

bombę, następnie sekwencja z uciekającym zającem, huk strzału i upadek zwierzęcia, zaraz potem Hitler i żołnierze (39. min). Wszystko to zostaje dodatkowo opatrzone tekstem mówionym: *historia kina, historia bez słów, historia nocy*. Tę zbitkę powstałą z obrazów-powtórzeń oraz tekstu mówionego można uznać za *point de capiton*¹⁹ pewnej sieci – wydobywa ona na jaw kluczowy motyw przewijający się w *Histoire(s)...* Film ten to właśnie *par excellence* historia nocy, historia przemocy, historia bez słów. To Godardowski sposób rozliczenia się z kinem, które stało się współnikiem spektaklu. Godard praktycznie we wszystkich częściach porusza kwestię wojny i Holocaustu. To punkt zero *Historii kina*. Pierwotny punkt, w którym kino popełniło błąd. Po pierwsze, zarejestrowało obraz obozu zagłady (fragmenty w części 3A), po drugie zaś – nie zauważyło, że tak naprawdę uruchomiło mechanizm zbrodni już w filmach *Towarzysze broni* (*La grande illusion*, 1937), *Reguła gry* (*La règle de jeu*, 1939) czy *Dyktator* (*The Great Dictator*, 1940)²⁰.

Przykładów skupisk obrazów-powtórzeń odnoszących się do tematu przemocy można znaleźć wiele, nie wszystkie odnoszą się jedynie do obrazów kina. Godard, wychodząc od kina, przechodzi do rzeczywistości jako takiej, do tego, co z kinem wchodzi w relacje, co było pod wpływem kina, ale także miało na nie wpływ. Chronologiczny porządek zdarzeń zostaje przy tym zaburzony. Na przykład w pierwszych sekundach piątej części widzimy obraz włoskiej malarzki Artemisii Gentileschi *Judyta zabijająca Holofernesa*, migający na zmianę z obrazem Goi *Saturn pożerający jedno ze swoich dzieci*; zaś niedługo potem – zdjęcia z masakry w Ruandzie czy zakrwawioną i zmasakrowaną kobietę w białej sukience, obok której leży martwy czarny kundel. To zestaw zdjęć, które łączy jedno: gwałt, przemoc, okrucieństwo. Obraz jako przejmująca wizja upadku, jako obraz-nędra, obraz-rozpad i obraz-zniszczenie. Obraz-świadectwo gwałtu – dosłownie i w przenośni, jeśli mamy w pamięci historię powstania obrazu *Judyta zabijająca Holofernesa*²¹. Zaraz potem pojawia się portret węgierskiego fotografa wojennego Roberta Capy, który celuje swoim aparatem w jakiś obiekt; to świadek uwieczniający masakry z okresu swojego krótkiego życia, od wojny domowej w Hiszpanii, przez II wojnę chińsko-japońską i II wojnę światową, aż po izraelsko-arabską wojnę z 1948 roku. W ciągu dwudziestu paru minut zderzają się *fragmenty-wszechświaty* z filmów *Metropolis* Langa (1927), *Rzym, miasto otwarte* (1945) Rosselliniego, z *La strady* (1954) Felliniego, *Pasazerki* (1963) Munka czy *Teorematu* (1968) Pasoliniego, a także z filmów Bressona, Renoira, Viscontiego czy De Siki, będących jakby obrazami-wizytówkami, obrazami, które zawierają koncentrat jakiejś myśli, są – mówiąc słowami Barthes'a – czymś na kształt *punctum* całego filmu. Chodzi głównie o emblematy okrucieństwa i barbarzyństwa epoki XX wieku, czasu nazizmu, Auschwitz, II wojny światowej i Ostatecznego Rozwiązania. To tylko wrywki, fragmenty z gęstej, mięsistej zbitki *jakających się* obrazów, które przygotował Godard w części zatytułowanej *La monnaie de l'absolu*²², a które stanowią dobitny przykład historii kina będącej zarazem historią *tout court*, opowiedzianą obrazem.

Pozostając jeszcze przy wspomnianym wątku *historii nocy*, należy nadmienić o typie montażu ściśle związanego z globalną strategią *Histoire(s)...* – montażu autoreferencyjnego. Chodzi o taki sposób zestawiania fragmentów, który można odnaleźć na przykład w części 1a, gdzie wybrane obrazy-elementy komunikują się bezpośrednio, obserwują siebie nawzajem. Gelsomina z *La strady* Felliniego w 48. minucie wpatruje się w małego chłopca idącego wśród ruin miasta z filmu

z okresu włoskiego neorealizmu. Zaraz potem pojawia się napis „rok zero” i chłopiec wyskakuje przez okno, popełniając samobójstwo. Kino obserwowało własną śmierć (tutaj w znaczeniu „śmierć bohaterów”), ale także upadek człowieka – tego, który wynalazł kino i tego, który rejestrował wydarzenia II wojny światowej i Holocaustu. W kolejnych fragmentach części 1a można znaleźć równie mocny montaż o charakterze autoreferencyjnym, a zarazem krytyczno-etycznym. To fragmenty zdjęć archiwalnych z czasów II wojny światowej przedstawiających dziewczynę i chłopaka skazanych na powieszenie (dziewczynę już powieszono, ma lekko odchyloną głowę, chłopaka właśnie wieszają), opatrzonych napisem *bon voyage*. To szokujące, by nie powiedzieć okrutne zestawienie zawiera trzy elementy: ironiczną krytykę, moralną ocenę i samoodniesienie (się) do historii kina i tego, co poza nim. To nagrany ślad historii XX wieku, który wciąż się aktualizuje jako cmentarz – zarówno wcześniej, jak i teraz.

Przypomnijmy raz jeszcze: *Historie(s)*... to historia kina i jego zagłady, oraz próba rozliczenia się z tym, co przeszłe; to aktualizacja wspomnień, pewnej określonej możliwości, mająca umożliwić zaistnienie tego, co nadchodzi²³. Tytuły 1b i 2a odwołują się do wielokrotnie przez Godarda wyrażanej myśli: kino oferowało unikatową możliwość i jedyną szansę nowego postrzegania i reprezentowania świata; owa szansa została jednak zmarnowana. *Une histoire seule* i *Seul le cinéma*, czyli tylko historia/kino lub samotność historii/kina, to próba podkreślenia separacji, izolacji i wykluczenia kina jako sztuki, ale wykluczenia opisywanego właśnie w kategoriach zmarnowanej szansy. Ten motyw wiadać również w ostatniej, podsumowującej części (4b), czyli *Les signes parmi nous* (*Znaki pośród nas*). Jej tytuł nawiązuje do książki napisanej w 1919 r. przez Charles'a Ramuza, znanego polskiemu odbiorcy z libretta do *Historii żołnierza* Strawińskiego. Fabuła powieści zostaje wprzęgnięta w narrację *Histoire(s) du cinéma*. Czarna plansza oznacza pojawienie się i dominację głosu Godarda, który uruchamia anegdotę. Pewnego dnia nieznajomy domokrażca przybywa do małej wioski i oznajmia koniec świata. Nadciągają chmury, gwałtowna burza panoszy się przez pięć kolejnych dni, po czym wychodzi słońce, a nieznajomy zostaje wygnany z wioski. Owym nieznajomym jest właśnie kino. W ósmej części, podsumowującej całość, jeszcze wyraźniej zaznacza się fragmentaryzacja materiału, który został użyty w częściach poprzednich, co w pewien sposób sugeruje właśnie wyrzucenie/odejście nieznajomego, domokrażcy-kina. *End of the story*. To jednak, moim zdaniem, tylko jeden z możliwych wniosków. U Godarda nigdy nie było prostych odpowiedzi. W przypadku tego projektu są dopuszczalne, jak się wydaje, dwie skrajnie odmienne wykładnie – zarówno film-pogrzeb (kina), jak i film-rozbieżnia, przygotowanie do eksploracji nowych, skrytych dotąd dróg. Owo dwoiste przesłanie uwydatnia również inny ważny aspekt *Histoire(s) du cinéma* – ten rodzaj przedstawienia historii kina z konieczności jest zarazem formą manifestu artystycznego. Manifestu, który po części oddaje głos wykluczonym, a przez to implikuje pewną historiozofię. Dlatego trudno byłoby uznać cały ten projekt jedynie za diagnozę apokalipsy kinematografii. *Filmy, których jeszcze nie było* – oto obiekt Godardowskich pragnień. W filmie wielokrotnie, w różnych częściach, pojawia się głos Godarda: *opowiedzieć historię wszystkich filmów, które jeszcze nie powstały... bardziej niż tych, które już są*. W tej wypowiedzi ujawnia się sedno i specyfika zamierzenia Godarda. Film-badanie

czy może film-tropienie to opowieść o obrazach w poszukiwaniu logiki, specyfiki ich dziejów, by powiedzieć coś więcej. To próba nie tylko podsumowania, ale również diagnozowania. Diagnoza kina za pomocą historiozofii kina.

Kłącze

Już na samym początku *Histoire(s)*... w części 1a (*Toutes les histoires*) pojawia się coś na kształt zapowiedzi-wizytówki całości. Wszystkie historie zawierają załączki problemów poruszanych w kolejnych epizodach „filozofii dziejów” wypowiedzianych obrazem. Jest to jednak tylko pewna gra na temat idei pierwszeństwa. Tak naprawdę każda z części mogłaby pełnić rolę podobnej wizytówki. Całe *Histoire(s) du cinéma* są skomponowane zgodnie z modelem sieci. Każda część mogłaby stanowić kompletny przedmiot badań, odsyłając zarazem do pozostałych części – kłęcz lokalnych. Jednocześnie *Histoire(s) du cinéma*, wpisując się w model kłącza, nie wymuszają oglądania chronologicznego – pracę tę można zacząć i skończyć oglądać w każdym miejscu. Kontrola odautorska – sposób kreowania narracji – posługuje się mechanizmami, można by rzec, bardziej subtelnymi. Godard nie opowiada historii kina w sposób przewidywalny, szablonowy (według klasycznego modelu narracji). W jego pracy mamy do czynienia z czymś, co Deleuze nazywa *modulacją*. *Histoire(s)*... to *płynna materia*, której nie modulujemy-percypujemy według gotowego wzorca, gdyż sama forma oglądania-wspominania ciągle podlega modyfikacjom, jest elastyczna i zależna od naszych wcześniejszych doświadczeń kinowych i dziejowych, bo cała nasza przeszłość współistnieje z każdą teraźniejszością (na poziomie bardziej lub mniej rozrzedzonym bądź zacieśnionym). Elastyczność, lokalność, wypowiedzianie jakichś nie do końca domkniętych i z góry zdefiniowanych idei, które są otwarte na pracę odbiorcy, na badanie i dochodzenie do wiedzy, na budowanie *episteme*, nie tylko na temat samej dziejowości obrazu filmowego, ale i tego, co dookoła, na różnych poziomach i z różnych perspektyw, daje szansę na zbudowanie alternatywnej historiozofii. W takiej sieci następuje rozproszenie i decentralizacja zasad organizacji, dowolne dwa punkty łączą się w sieciowy model, a także mogą uczestniczyć w następnych zbitkach, czy nawet ustanawiać *point de capiton* większej, lokalnej sieci. Stąd na przykład wielokrotne powtórzenia niektórych fragmentów w różnych częściach *Histoire(s)*... za każdym razem odnoszą się do innych obszarów wiedzy o tym, co wirtualnie współistniejące, co się aktualizuje w naprzemiennym ruchu kurczenia i rozrzedzania.

Weźmy na warsztat chociażby jeden taki przypadek – fragment z filmu Kinga Vidora *Pojedynek w słońcu* (1946), gdzie w kulminacyjnej scenie wycieńczona, zakrwawiona Pearl (Jennifer Jones) próbuje wspinać się po zboczach skały. Możemy prześledzić funkcję tego ujęcia w różnych zestawieniach, w różnych częściach *Histoire(s)*... Ewokuje ono różne idee, mniej lub bardziej znaczące w całości dzieła Godarda. Nazwę je „elementem A”.

a)

W części 1b Godard użyje „elementu A”, by stworzyć hipnotyzujący dysonans oparty na połączeniu krwawej sceny na klifie z udziałem Jennifer Jones i Gregory’ego Pecka z ironicznym napisem o, *czasy!* oraz cytatem ze św. Pawła: *obraz*

przyjdzie w dniu wskrzeszenia. Dodatkowo w warstwie dźwiękowej sący się balada *Of the absent mare* śpiewana przez Leonarda Cohena: *And there's nothing to follow / There's nowhere to go / She's gone like the summer / gone like the snow...* przerywana niespodziewanie charakterystyczną ścieżką dźwiękową z *Psychozy*, do której zostaje dopasowany rytm obrazu (zwolnione klatki, tak by ruch ręki Pearl był zgodny z rytmem muzyki). To ironiczne połączenie kilku elementów obnaża płytkość kreowania spektaklu-narracji o śmierci i przemocy, wpisując się tym samym w omówiony wcześniej wątek *Histoire(s) du cinéma* – wątek historii zagłady kina.

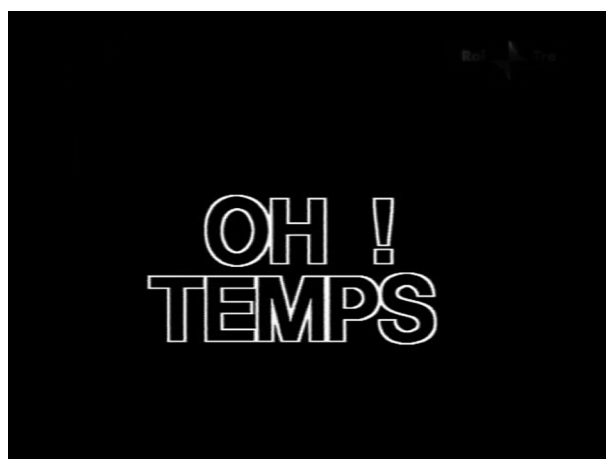
b)

W części 2b (*Fatale Beauté*) „element A” wchodzi w relację z migającymi w szybkim tempie wizerunkami przedstawiającymi głównie kobiety. Kombinacja ta składa się z następujących fragmentów:

1. Zasłona falująca na wietrze, korytarz – „Piękna” z *Pięknej i bestii* Cocteau patrzy w prawo, potem w lewo. Zdjęcie młodego Cocteau w kapeluszu, duży plan z mężczyzną trzymającym broń.
2. Obraz rozdzielony na dwie części, po prawej zamyślony/zadziwiony Jean-Luc Godard, po lewej Jennifer Jones na ziemi z *Pojedyńku w słońcu* Vidora („element A”).
3. Młoda kobieta, biegnąca (*Furia De Palmy*).
4. Biegnąca Anna Magnani, scena zabójstwa z *Rzymu...* Rosselliniego.
5. Czołgająca się Jennifer Jones („element A”).
6. Broń palna, potem człowiek za kierownicą (*Furia*).
7. Shirley MacLaine zaraz przed tym, jak zostaje zabita w filmie Minnellego *Jak lawina*.
8. Biegnąca kobieta z *Furii*.
9. Anna Magnani w większym zbliżeniu.
10. MacLaine, która jakby patrzyła, jak tamta biegnie.
11. Magnani zaraz upadnie.
12. Inna kobieta z *Furii*.
13. Magnani upada.
14. Powtórzenie ujęcia z punktu 12.
15. Mężczyzna strzela.
16. Zabita MacLaine.
17. Człowiek zabity i odrzucony w tył.
18. Człowiek wpadający przez szybę samochodu w zwolnionym tempie.
19. Trup człowieka poddanego torturom z *Rzymu...* Rosselliniego.
20. Dziewczyna w otoczeniu niemieckich oficerów, śmieje się, potem krzyczy i mdleje.
21. Jean-Luc Godard znikający na tym planie (z punktu 20.), zapada się pod ziemię.
22. Sinatra z martwą MacLaine w ramionach, patrzy na swoją rękę umazaną krwią.

Na owej kombinacji obrazów widnieją przy tym napisy: *Zawsze jakaś fatalna chwila przychodzi, by nas rozproszyć/rozdzielić* (cytat z Queneau) oraz *Fatalna*, i na końcu: *Tylko ręka, która zmazuje, może pisać* (Mistrz Eckhart).

Fragment z Jennifer Jones jest tylko jednym z elementów, fragmentem, który niknie, tworząc jednocześnie konkretną zbitkę z resztą równie krótkich i niewybijają-





cych się na pierwszy plan obrazów. Bardzo treściwe, rzecz by można, soczyste kawałki wybrane z punktów kulminacyjnych poszczególnych filmów stają się tylko chwilą, która rozprasza i mija. To właśnie fatalna chwila – „kobieta/chwila”, kobieta ulotna, stanowi tutaj sedno wyводу Godarda. Element silnie znaczący w pojedynkę tworzy tutaj zbitkę kłacz-bulwę, zestaw kobiet, które rozpraszają, które uległy rozproszeniu. Są jak chwila, która następuje i umiera niczym martwa MacLaine w ramionach Sinatry.

c)

Cytat: *Tylko ręka, która zmazuje, może pisać*, pojawiający się w omówionym wyżej przypadku użycia „elementu A”, nawiązuje do tematyki kolejnego zestawienia, w którego skład wchodzi wybrany fragment z *Pojedynku w słońcu*. Drugi przypadek, z części 4a (*Le contrôle de l'univers*), to moment, kiedy Jennifer Jones gładzi po twarzy leżącego obok niej Gregory'ego Pecka – kadr ten przenika się z ujęciem żołnierzy z karabinami w dłoniach walczących na ulicy. Nieco wcześniej widzimy dwie ręce podniesione w geście rodem z obrazu *Stworzenie świata* Michała Anioła. Cały ten fragment (oraz kolejne) jest opatrzony obszernym cytatem z tekstu Denisa de Rougemont: *Myśleć rękami* (1936). Oto kilka urywków, które wskazują na przewodni temat *rąk*, również tych, które trzymają kamerę, narzędzie *spojrzenia zapośredniczonego*: *Umysł jest prawdziwy tylko wtedy, kiedy manifestuje swoją obecność w słowie, manifestuje ręcznie (manual manifestation). (...) miłość jest aktem, czyli ręką podniesioną, nie jest uczuciem udrapowanym na pokaz, nie jest tym ideałem, który chodzi ulicami Jerycha, sponiewieranym przez bandytów, państwo, policje. (...) Oto ręka, oto imię boga tyrana, którego ludzki umysł stworzył na swoje własne podobieństwo (...). Niebezpieczeństwo nie bierze się z narzędzi, ale właśnie z naszych rąk...*

To zestawienie wydaje się równie czytelne jak poprzednie. Tym razem punktem odniesienia są ręce, które z jednej strony kreują, tworzą, niczym stwórcą, albo głaszczą matczynym gestem, z drugiej zaś są narzędziem zbrodni. Cały ten zestaw ciekawie koresponduje z fragmentem z początku *Histoire(s)* z części *Toutes les histoires*, gdzie pojawia się seria zdjęć nawiązujących do *historii*

spojrzenia zapośredniczonego przez instrument, historii, w której ręka jest elementem spajającym oko i kamerę. W pierwszych sekundach I części pojawiają się pojedyncze klatki-cytaty z *Okna na podwórze* Hitchcocka (1954), *Pana Arkadin* Orsona Wellsa (1955), *Łąk Bieżyńskich* Eisensteina (1935-1937), połączone z portretami-fotografiami prezentującymi Nicholasa Raya, wizerunkiem Idy Lupino (pionierki w dziedzinie kinematografii) z kamerą przy twarzy albo *twarzą-w-twarz* z kamerą. Wszystko to odnosi się do fenomenu patrzenia zapośredniczonego. James Stewart z aparatem fotograficznym, fragment powiększonego przez lupę oka z *Pana Arkadin* i wreszcie ów podwójny portret Lupino z kamerą sugerują już na wstępie dzieje pisane z perspektywy spojrzenia zapośredniczonego przez instrument, który uwydatnia, tworzy i eksploruje. To jakby zapowiedź ułatwiająca odbiorcy orientację w przestrzeni filmowej. *Histoire(s) du cinéma* to historia spojrzenia zapośredniczonego przez instrument, który jest sterowany przez rękę. Powstaje linia oko-ręka-instrument, kolejna linia aktualizacji tego, co możliwe. Ręka to narzędzie manifestacji, tak jak ręka Jones gładząca twarz czy wbijająca się palcami w bruzdy ziemi lub ręka strzelająca ze strzelby.

Montaż jako manifest artystyczny

Pewna („jakaś”) idea montażu odgrywa w dziele Godarda nie tylko rolę narzędzia pozwalającego na cięcie i sklejanie obrazów-powtórzeń, ale także czegoś, co przynależy do samej historii, stanowi jej integralną część, element świata filmowego. Dlatego ona również pojawia się w zestawieniach – kłaczach-bulwach składających się z obrazów-powtórzeń, szmerów, głosów, napisów. To wszystko, i wiele więcej, przeplata się z autoreferencyjnymi obrazami rejestrującymi moment spisywania scenariusza do *Histoire(s) du cinéma*. W 65. sekundzie pojawia się stukot maszyny do pisania, maszyny Godarda, która przez całe pięćdziesiąt parę minut będzie nadawała rytm, niczym puls filmowego organizmu²⁴. Nieco wcześniej objawia się sam Godard – autor całego pomysłu. Pomieszenie logiki narracji, autoreferencyjność zaburzająca następstwo poszczególnych klatek-cytatów, pozwala wybrzmieć i wwiercić się w myśl zdaniom przychodzącym spoza logocentrycznego porządku. Ta chronologia, będąca wypadkową montażu, nie jest bez znaczenia – aparat fotograficzny, lupa i kamera, które pojawiają się jako pierwsze, połączone z aparatem wyświetlającym film, ukazany w ten sposób, że widać poszczególne przelatujące klatki, niczym etykieta montażu (45. sekunda), następnie Godard (55. sekunda) oraz sam rytm w postaci stukotu maszyny (65. sekunda) – wszystko to sugeruje, czego dotyczyć będzie manifest, co nastąpi w kolejnych odsłonach *Histoire(s) du cinéma*. Chodzi o oczywiste nawiązanie do montażu, do jego istoty. Nie przez przypadek Godard pojawia się właśnie w otoczeniu maszyny wyświetlającej poszczególne klatki, a potem maszyny nadającej rytm – to wizerunek notorycznego apologety montażu. Właśnie montaż jest tym, co pozwala wybrzmieć ważnym ujęciom, wypowiedzieć pełnię, nie unieważniając fragmentaryczności. Do samego problemu montażu niewątpliwie nawiązuje również część 3b – *Une vague nouvelle* (*Nowa fala*), która najdobitniej wyraża Godardowską miłość do „cięcia i sklejania”. Część ta stanowi nawiązanie do artykułu, a właściwie manifestu twórczego Godarda z 1956 r. *Montaż, moje piękne zmar-*

twienie²⁵; Godard, współtwórca „Cahiers du cinéma”, spekuluje tam wprawdzie jedynie na poziomie teoretycznym, jednak już wtedy w jego głowie rodzą się pomysły, które niedługo dadzą początek Nowej Fali²⁶. Co zatem kryje się pod pojęciem montażu, który dla Godarda jest czymś w rodzaju *bicia serca* organizmu filmowego i który jawi mu się przede wszystkim jako *spojrzenie*? Otóż składanie klatek służy temu, by zdemontować zastanę w kulturze i powszechnym, obiegowym *habitusie* konstrukcję; montaż uruchamia *epistemologiczny* wymiar kina. Wiąże się to z próbą wykroczenia poza logikę różnych języków. Godard porusza się na obszarze różnorodnych technik; używa chwytów montażowych, przewartościowując zastane kanony i naruszając utrwalone funkcje poszczególnych aspektów montażu. *Collage*, wyrwane z kontekstu wycinki, *bricolage*, demontaż, efekty wypalania przestrzeni dla nowego fragmentu, mnożenie warstwowe, mik-sowanie powierzchni, pulsacja naprzemienna (niczym drgawki agonii w ekstazie albo ekstazy w agonii) dwóch, trzech ujęć (jak choćby na początku *Une vague nouvelle*, gdzie fragmenty *Pięknej i bestii* Cocteau oraz Paisy Rosselliniego tworzą rodzaj alarmującej, pulsacyjnej wiązki, dodatkowo przykuwającej uwagę za sprawą przejmująco-patetycznej muzyki z filmu *Hamlet* Kozincewa), włączanie elementów tekstualnych jako kolejnej warstwy obrazowej, przeróżne techniki typowe dla wideoklipów – to w gruncie rzeczy standard, a nawet modny styl tamtych czasów²⁷. Jednak w *Histoire(s) du cinéma* ma się wrażenie, że owe chwytów montażowe – przy całym rozmnożeniu i przy całej pozornej heterogeniczności – są podporządkowane określonej koncepcji. Tu nie ma cut-up-ów. Nie ma fragmentów dobranych na chybił trafił. Godardowski kodeks montażowy to jedna z najbardziej przemyślanych zasad organizujących *Histoire(s) du cinéma*. Oczywiście „przemyślany” znaczy tutaj nie tyle dookreślony według słusznych idei, lecz otwarty i tworzący nowe, dotąd nieznanne algorytmy połączeń. Są to bardziej jakieś niż słuszne idee, co nie wyklucza ich istotności, wynikającej z logiki immanencji i subwersji (o czym świadczą chociażby przytoczone wcześniej użycia „fragmentu A” z filmu *Pojedynek w słońcu*). Montaż nie narzuca tutaj odgórnie i raz na zawsze określonych ram interpretacji, lecz wytwarza pewne osobliwości, które w witalistycznym duchu kreują nowe możliwości wykładni dziejów obrazu i nie tylko obrazu. Dzięki temu powstaje efekt uboczny w postaci pewnej zdolności do problematyzowania, dostrzegania problemów tam, gdzie inni ich nie widzą. Chodzi o to, by nie wiedzieć tego, co wszyscy wiedzą, nie pisać historii kina słowem czy według standardowego schematu, np. filmu dokumentalnego.

Ostatecznie montażysta pełni tutaj przynajmniej potrójną funkcję: jest tym, kto po prostu „nie i skleja”, tworząc określony *collage* z danego materiału, tym, kto za pomocą często już mniej oczywistych i różnorodnych zestawień poszczególnych kadrów umożliwia skupienie i nagromadzenie nowych elementów, które tworzą niespotykane dotąd zbitki informacyjne, co z kolei pozwala na alternatywne spojrzenie na skomplikowany, polifoniczny rytm świata *zewnętrznego* przez umiejętne *sprzedanie* nowego spojrzenia na historię. Jest wreszcie tym, kto spaja, już wewnątrz samego kadru filmowego, to, co dotychczas stało w opozycji; tym, kto łączy różne logiki. Logika języka słów i języka obrazu zostają na siebie nałożone i wprzęgnięte w jeden system; tym samym ich wzajemne związki zostają ujęte w nowy, nieoczekiwany sposób.

Kontaminacja

Histoire(s) du cinéma są rodzajem nielinearnego poematu wyrażonego za pomocą obrazów. W tym „wyrażaniu się” przez obraz nie chodzi przede wszystkim o demonstrację, akt walki o równouprawnienie i uznanie innego języka, alternatywnego w stosunku do tego opartego na *logosie* sposobu komunikacji i produkowania wiedzy. Godard, jak się wydaje, w ogóle nie wątpi w jego moc. *Cogito ergo video*. Myślę, więc widzę, ale także: myślę, więc wypowiadam się obrazem²⁸. To jeden z naczelných postulatów *Histoire(s) du cinéma*. Jeśli jest to rodzaj walki, to nie tyle o samą formę języka, ile o dziejowość i znaczenie obrazu, a zarazem o możliwość przekroczenia podziałów między odrębnymi językami. Zasadność wypowiedzenia historii kina nie w tradycyjnym medium dyskursu pisanego bądź mówionego, lecz za pomocą narzędzia-obrazu, to sposób na uczynienie bardziej wyraźnym i wydobyć na jaw pewnego obszaru dziejów, który do tej pory był pomijany właśnie ze względu na dominującą formę wypowiadania tego, co istotne. Rzecz w sposobie, czyli w montażu, w umiejętnej fragmentaryzacji.

Innymi słowy, jeśli bierzemy na warsztat sam problem afirmacji obrazowości, sposobu komunikacji w systemie opartym na obrazie, to na plan pierwszy wysuwa się właśnie zagadnienie formy owej afirmacji, do czego jeszcze wrócimy.

Sama relacja między tym, co oparte na *logosie*, a tym, co obrazowe, przechodzi tutaj swoistą ewolucję, odsłania powoli kolejne mniej lub bardziej zawikłane aspekty. Na pierwszym poziomie ujawnia się klasyczny problem władzy, porządkowania werbalnego i dominacji tekstu nad tym, co obrazowe. Wspomniana już wcześniej maszyna do pisania, reprezentująca to, co oparte na *logosie*, wprowadza rytm, a więc rodzaj szkieletu, który podtrzymuje, ale zarazem w pewien sposób terroryzuje obraz. Stukot maszyny to dźwięk maszyny-karabinu, która wystrzeliwuje rytm. Wizerunek Godarda piszącego scenariusz odsyła do figury narodzin idei w myśli-*logosie*. Jednak z drugiej strony ta sama maszyna sygnalizuje próbę przewyciężenia, w samym procesie tworzenia *Histoire(s) du cinéma*, owego podziału, próbę połączenia różnych logik wypowiedzi. Maszyna-karabin jawi się jako pozostałość starego systemu na łaskach nowego już uniwersum tego, co wizualne w systemie *horyzontalnych rozgałęzień biegnących we wszystkich kierunkach*²⁹. Jest rodzajem impulsu, który daje początek. Tak jak z przyzwyczajenia i potrzeby zaczyna się od tego, co znane. Trop ten okazuje się szczególnie przydatny, gdy przyglądamy się historii samego Godarda – kolejnym etapom, które przeszedł jako krytyk i twórca. Godard zaczynał od pisania, zaczynał jako teoretyk myślący słowem, by stać się filmowcem, który myśli obrazem. Następuje przejście od *cogito ergo scribo* do *cogito ergo video*.

Gdy jesteśmy wprzęgnięci w ciąg, łańcuch następujących po sobie obrazów, które składają się na konkretną historię, nie myślimy o jego składowych, tylko o spójnym przekazie całości. Godardowi zależało na przełamaniu tej zasady, każdy obraz – przy czym mówiąc o obrazie, nie mamy na myśli jedynie obrazu filmowego (fototy i reprodukcje malarskie mieszają się tu z kadrami z filmów fabularnych lub dokumentujących powstawanie innych filmów, a także ze zdjęciami ludzi robiących zdjęcia, zdjęciami znanych fotografów i zdjęciami przypadkowymi itp.) – to swoiste *jąkanie się*, które zatrzymuje i zmusza do wnikliwej analizy, utrudniając płynne poruszanie się między kolejnymi elementami wypowiedzi. To nie fonem,

składowa, która zyskuje znaczenie jedynie w relacji do wszystkich pozostałych – jakiś obraz zmusza, by obejść go z każdej strony, by uchwycić z wszelkiej możliwej perspektywy, jak w przypadku obrazów Picassa. Dlatego tak trudne czy wręcz niewykonalne wydaje się zadanie całościowej analizy tego dzieła Godarda³⁰. *Histoire(s) du cinéma* to praca, którą przede wszystkim należy oglądać. A potem oglądać i oglądać. System wypowiadania się obrazów, czyli owego *jąkania się*, przez swoją fragmentaryczną naturę odwołuje się do innego systemu – systemu skojarzeń każdego z nas. Tak jak małe narracje nie tworzą jedynej słusznej i spójnej historii, tak obrazy-wypowiedzi nie są czymś danym, nieruchomym. To bodźce, które – niczym podejrzane szmery i świsty, niczym fragmenty czegoś znajomego, ale częściowo pozostającego za mgłą – zmuszają do większego skupienia i odwołują się do naszej aktywnej uwagi. Akcenty padają różnie, każdy z nas wyłapuje je na swój sposób, każdy element w *Histoire(s) du cinéma* jest punktem zaczepienia dla kolejnej mininarracji, od której wychodzą następne, rozwidlające się historie.

Proces emancypacji poszczególnych *jąkających się* obrazów, które krnąbrnie wymykają się jednoznacznym definicjom i otwierają autonomiczne przestrzenie-wszechświaty i które są czymś więcej niż prostymi elementami jakiejś spójnej opowieści, jeszcze lepiej można uchwycić, porównując *Histoire(s) du cinéma* z innym projektem, mającym na celu opowiedzenie pewnej historii filmu. Chodzi o zrealizowaną w 2006 roku przez Slavoję Žižka *Z-boczoną historię kina* (*The Perverſt Guide to Cinema*). Praca Sophie Fiennes, reżyserki filmu, jest nakierowana na zupełnie inny cel – opowiedzenie pewnej (określonej) historii kina. Žižek oprowadza i informuje w formie komentarza, a więc tłumaczy to, co na ekranie. Mamy tutaj do czynienia raczej ze słusznie wyselekcjonowanym obrazem. To, co na ekranie, jest analizowane i uzupełniane słowem. Stosując tę strategię wyciąga się następnie określone wnioski, formułuje pewną ideę, pewną myśl, kryjącą się pod powierzchnią tego, co obrazowe. U Godarda to sam obraz jest bezpośrednio narzędziem myśli. Jeśli pojawia się dźwięk, to jest on integralnym elementem obrazu, a nie rodzajem komentarza z zewnątrz. Chodzi o to, by używając przetrąconych słów, stać się w pewien sposób obcym w danym języku, by głos nie zdominował, nie przejmował władzy, by się *jąkać*, by być *pośród*, by wyjść poza język jako system poleceń, z którym nieodmiennie kojarzy się *znaczący dźwięk werbalny*. Strategia łamania, fragmentaryzacji i poddawania się rytmowi obrazu, a więc właśnie strategia Deleuzjańskiego *jąkania się*, nadaje całości zupełnie nowy wydźwięk. Jeśli mamy do czynienia z głosem z offu, to jest to nie tyle zewnętrzne obrazu, ile integralna jego część, o czym świadczą chociażby często stosowane przez Godarda „rozmycia”, niedomówienia, zaniki czy zagłuszenia tego, co mówione. Zostaje przełamana klasyczna opozycja słowo/obraz; to kolejny punkt Godardowskiego manifestu artystycznego, a zarazem nowy sposób afirmacji obrazu i montażu. U Godarda mamy do czynienia z redefinicją relacji między słowem i obrazem. Relacja agonistyczna w procesie montażu ustępuje relacji współ-funkcjonowania i ko-produkcji sensu. W rezultacie powstaje film, w którym współlistnieją logiki różnych języków. Film jako forma myślenia staje się rodzajem wypowiedzi, w której rządzi zasada kontaminacji. Kontaminacji międzyjęzykowej. Wykorzystywane elementy znaczące z języka muzyki, głosy, szepty, dźwięki maszyn, fragmenty dzieł malarskich, prozy i poezji, elementy obrazów filmowych (fabularnych bądź dokumentalnych) czy wreszcie fotografie – wszystko to

zostaje połączone na zasadzie koniunkcji w jedną wypowiedź filmową. Właśnie ten *mix*, który mógłby wydać się komuś rodzajem bełkotu, okazuje się – gdy wnuknie się w jego swoistą logikę, łączącą elementy znaczące z różnych porządków – właściwym komentarzem odautorskim, historiozofią uprawianą z określonej, choć nieznannej wcześniej perspektywy. Godard, jak się wydaje, podąża w tym dziele za myślą Deleuze’a. Film jawi się jako forma myślenia, na gruncie której elementami komunikacji są wszelkie formy natury językowej (w szerokim tego słowa znaczeniu) – zarówno słowa, jak i to, co wizualne.

Histoire(s) du cinéma to wizualna opowieść o tym, co – by tak rzec – wewnętrzne i zewnętrzne wobec kina, co zainfekowało, dało impuls czy w znacznym stopniu zdeterminowało ruch w galaktycznej przestrzeni *moving pictures*. Przestrzeń ta z jednej strony już dawno przybrała całkiem określony kształt dzięki ugruntowaniu się gatunków filmowych i kina autorskiego, za sprawą rozwoju technologii, mnożenia się najróżniejszych prądów, manifestów, tez i przemian w założeniach poetyki kadru czy stylu narracji; z drugiej zaś – nadal otwiera się na rozmaite trajektorie tego, co ma dopiero nadejść (*à venir*). Opowieść Godarda traktuje również o tym, co rozszerzając, a właściwie na nowo – metodą powtarzalnych transgresji – ustanawiając granice kina, zarazem zmodyfikowało nasz sposób postrzegania i myślenia o tym, co dziejowe w kinie i poza nim. To opowieść o kinie jako pewnym obszarze podatnym na analizy ze strony różnych dyskursów, ale i o obrazie-kinie, będącym także obrazem-interpretacją, obrazem-demaskacją, który krytycznie reaguje na to, co poza nim. To historia kina i historia interpretowana za pomocą kina. Godard decyduje się na eksperyment stapiania i miksowania – według zasad kontaminacji – elementów pochodzących z różnych języków. Tym samym tworzy jednak rodzaj nowego języka, którego logiki nie da się wywieść z logiki żadnego języka już istniejącego, znanego. Powstaje zatem język obrazów, który niczego nie dookreśla, tylko – przeciwnie – otwiera różne przestrzenie interpretacji, zależnie od doświadczeń i możliwości widza. Twórca *Pogardy* to niewątpliwie prowodyr i apologeta niejasnych, wieloznacznych odpowiedzi, który kwestionuje utarte, nieco już przykurzone pyłem oczywistości kanony myślowe w kinie; to demontażysta skostniałych języków i narzędzi panowania, sprawiający, że to, co filmowe (telewizyjno-kinowe), zaczyna się *jękać*, że z fal akustyczno-wizualnych zaczynają się wyłaniać „jakieś” idee. Godardowska propozycja historii kina to erupcja wynikająca z nadmiaru możliwych treści i języków; to metoda między-językowego kontaminowania, która umożliwiła nowe sposoby postrzegania i myślenia o roli obrazu czy montażu. U Godarda zamierają, jak się zdaje, wszelkie spory i dywagacje wokół problemu adekwatności języka i obrazu, znikają bariery, które wcześniej wydawały się nie do przekroczenia, ale w znaczeniu dosłownym – znikają, czyli przestają istnieć na bazie ontologii kłacza. To już nie forma transgresji, w znaczeniu przekraczania konkretnych granic, lecz wpisanie transgresji, wraz z tym, co przedgraniczne, w jedną z lokalnych hierarchii funkcjonujących w horyzontalnych relacjach z innymi wiązkami znaczących elementów sieci, poza logiką binarnych podziałów Jedności. Nie jest to również myślenie filmem w tradycyjnym sensie, tylko myślenie obrazem, które zawiera już tamto tradycyjne myślenie filmowe obok wielu innych jego form (myślenia słowem, dźwiękiem itp.) Powtórzenie procesu rozwoju kina za pomocą obrazu jawi się jako szczególnie, wręcz heroiczny projekt, który nie tyle stara się pełnić podobną funkcję co inne, wyrażone

w słowach historii o sztuce filmowej ile ustanawia swoje własne miejsce, albo raczej przestrzeń walczącą o uznanie, przestrzeń, która ma szansę zaistnieć nie tylko dzięki odbiorcom i interpretacjom, ale dzięki pewnej misji, która jest zawarta w samej koncepcji projektu. Nowy typ narracji, fragmentaryczna nowomowa, w której najistotniejszym elementem jest montaż, wpisuje się w strategię powtórzenia jako autoreferencji. Samoodniesienie kina jest przy tym tylko punktem wyjścia, jest figurą powtórzenia, której mechanizm działania kryje się gdzie indziej. To próba zdiagnozowania tego, co ma nadejść przez uruchomienie i oddanie przestrzeni do działania temu, co wirtualnie współistniejące – pamięci. Za pomocą obrazu-powtórzenia i montażu-działania zostaje *wyjąkana* idea pewnej możliwości, tego co zostało zmarnowane za sprawą kompromisu z rzeczywistością spektaklu, seksu i przemocy, co kolaborowało i przyczyniło się do eskalacji barbarzyństwa; ale także *jakaś* idea, która dotyczy już tego, co *staje-się-teraźniejszością*, tego, co o dopiero nastąpi, tego, co *à venir*.

ALEKSANDRA HIRSZFELD

¹ Sam pomysł zrealizowania wielopoziomowego *collage'u*, którego celem byłoby opowiedzenie historii kina, pojawia się już w początkach lat 70., w Godardowskiej propozycji scenariusza dla włoskiej telewizji RAI, a następnie w 1978 roku, tym razem jako projekt dla Montreal Film School (na wydziale Conservatoire d'Art Cinématographique), gdzie reżyser, na zaproszenie Serge'a Losique'a, wystąpił z serią nietypowych wykładów dotyczących właśnie historii kina. Wykłady te zostały częściowo spisane i opublikowane jako *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris 1980.

² Pierwszy rozdział audiowizualnej książki historii kina pokazano równocześnie w pięciu europejskich kanałach telewizyjnych; trzy pozostałe doczekały się prezentacji w ramach różnych festiwali filmowych. W całości *Histoire(s) du cinéma* zostały pokazane m.in. jako część instalacji na „Documenta X”, podczas odbywającego się w 1997 roku w Kassel *Interdisciplinary Arts Festival*.

³ Zbędna, a zapewne też z założenia niemożliwa, wydaje się szczegółowa rekonstrukcja owej polimorficzno-polifonicznej struktury w całej jej złożoności. *Histoire(s) du cinéma* to esej-opowiadanie snute w czterech rozdziałach, z których każdy dzieli się dodatkowo na dwie części, a więc łącznie 8 oddzielnych *opowieści*, poświęconych określonym zagadnieniom:

1a – wszystkie historie (*toutes les histoires*);
1b – tylko jedna historia (*une histoire seule*);

2a – tylko kino (*seul le cinéma*);

2b – fatalna piękność (*fatale beauté*);

3a – zmierzch absolutu (*la monnaie de l'absolu*);

3b – nowa fala (*une vague nouvelle*);

4a – kontrola wszechświata (*le contrôle de l'univers*);

4b – znaki pośród nas (*les signes parmi nous*).

Projekt opowiedzenia „wizualnie” historii kina sam Godard podsumował słowami z Brechta: *Przebadalem mój plan dokładnie. To jest niewykonalne*. Opór materii objawił się w samym procesie twórczym, bo nie dość że realizacja trwała 10 lat, to nie udało się, tak jak zostało to założone, zrealizować dziesięciu 50-minutowych części. Mimo to nie można tu chyba mówić o klęsce. Ambitny, wręcz heroiczny zamiar został wykonany. W stworzonej przez Godarda serii można wyróżnić trzy pierwsze odsłony, trwające nieco dłużej (dwie pierwsze części mieszczą się w granicach 40-50 minut) i zmagające się z problemem na bardziej ogólnym poziomie, następnie zaś cztery kolejne, dwudziestoparominutowe, tworzące bardziej szczegółowe studium zagadnienia, i wreszcie ostatnią, będącą rodzajem podsumowania.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980.

⁵ G. Deleuze, *Negocjacje. 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 49.

⁶ G. Agamben, *Difference and repetition: On Guy's Debord's Films*, w: *Guy Debord and the Situationist International*:

- Texts and Documents*, red. Tom McDonough, s. 315.
- ⁷ Przywodzi to oczywiście na myśl Benjaminowski *Pasaże*, ale i sposób pisania historii rozwijany przez Michela Foucault.
- ⁸ G. Deleuze, *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 47.
- ⁹ Tamże, s. 31.
- ¹⁰ Por. tamże, s. 51.
- ¹¹ Tamże, s. 51.
- ¹² Tamże, s. 61.
- ¹³ Dla uściślenia samego pojęcia *możliwości*, które pojawia się również w przytaczanym tutaj przeze mnie tekście Agambena *Difference and repetition: On Guy's Debord's Films*, warto byłoby zaznaczyć istotną (a nie wyłuszczoną *explicite* przez samego Agambena) funkcję, jaką w moim mniemaniu owo pojęcie pełni w filmach Deborda. U niego powtórzenie i cięcie jest podporządkowane strategii *détournement* w klasycznym rozumieniu, czyli obalania, czy może raczej obnażania ułudy rzeczywistości i wydobywania prawdy, która jawi się jako jej negatyw. Strategia powtórzenia jako „possybilizacji” tego, co było, jest tutaj podporządkowana ontologii opartej na binarności, na opozycji między iluzją i prawdą. Ważnym elementem krytyki Deborda jest jego wiara w możliwość naprawy. Jest to rodzaj krytyki zawierającej od razu plan pewnej rekonstrukcji, która wpisuje się w aprioryczny podział na „fałszywy” spektakl i „prawdziwą” rzeczywistość.
- ¹⁴ Tutaj głównie idei pewnej możliwości, o której będzie mowa w dalszej części wywodu.
- ¹⁵ Powołując się na Bergsonowską ontologię z *Materii i pamięci*, można by rzec, że wszystko składa się z ruchu i linii. To założenie, które później wykorzystają Deleuze i Guattari w konstruowaniu idei kłacza.
- ¹⁶ Drzewo w teorii Deleuze’a reprezentuje system hierarchiczny scentralizowany, oparty na logice binarnej, gdzie *bezustannie rozwija prawo Jednego, które staje się dwoma (...)* (por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, w: „Colloquia Communia” 1-3/36-38/1998, tłum. B. Banaś, s. 223).
- ¹⁷ Tamże, s. 234.
- ¹⁸ Por. tamże, s. 224.
- ¹⁹ Lacanowski *point de capiton* (ideologiczny pik), czyli punkt węzłowy, nadaje pewien wzór, strukturę konkretnej sieci znaczeń, pewnej serii elementów wchodzących z nim w relacje.
- ²⁰ Por. J. S. Williams, *Applauds J-L Godard's (hi)stories*, w: „Film Quarterly”, Spring 2008, nr 61(3), s. 10-16.
- ²¹ *Judyta zabijająca Holofernesa* została namalowana niedługo po procesie, w którym Artemisia oskarżyła swojego męża, Tassiego, o gwałt. Podczas samego procesu była poddawana torturom, co zapewne nie pozostało bez wpływu na samo dzieło.
- ²² *La monnaie de l'absolu* nawiązuje do powieści André Malraux o tym samym tytule.
- ²³ W pracy Godarda można wyróżnić następujące wątki tematyczne: a) ogólne: niespełnioną obietnicę i zdradę głównej misji oraz naukowych powołań kina przez hollywoodzką chciwość na rzecz spektaklu, śmierci i seksu, problem początku kina, siłę filmów dźwiękowych, powolną śmierć kina nacjonalistycznego i przejście władzy przez korporacje telewizyjne, oraz b) szczegółowe: analizę kina włoskiego neorealizmu, Nowej Fali, hollywoodzkich filmów i gwiazd czy prac Alfreda Hitchcocka. Kraje, których dorobek kinematograficzny jest wzięty na warsztat, to głównie: Francja, Włochy, Niemcy i Rosja.
- ²⁴ Stukot-rytm maszyny pojawi się również w kolejnych odsłonach *Histoire(s) du cinéma*, jednak najważniejszą rolę pełni właśnie w pierwszej części projektu.
- ²⁵ Fragment tego manifestu znajduje się w antologii *Europejskie manifesty kina*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 258-288.
- ²⁶ Film otwierający okres Nowej Fali to *Do utraty tchu* z 1959 r.
- ²⁷ Nowe technologie *high definition* w stylu *television art* wykorzystywali w tamtych czasach również inni artyści, m.in.: Peter Greenaway, Nam June Paik czy Zbigniew Rybczyński.
- ²⁸ *Video* to dosłownie „widzę”. Jest to jednak również kolokwialne określenie wszelkich prac *moving pictures* spełniających określone parametry techniczne, a zatem i „wypowiedzi sformułowanych z pomocą obrazów”. Godard, zdaje się, świadomie wykorzystuje podwójne znaczenie tego pojęcia.
- ²⁹ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kłacze*, dz. cyt., s. 223.
- ³⁰ Próbę takiego szczegółowego rozbioru można podziwiać na stronie: <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celine.html> (dostęp: 19.10.2009).