

Filmowe oblicza kontestacji



MIROŚLAW PRZYLIPIAK

Nie ulega wątpliwości, że *Filmowe oblicza kontestacji* Konrada Klejsy to w ciągu ostatnich lat pozycja wybitna, jedna z najważniejszych w naszym filmoznawstwie, niezwykle potrzebna, od dawna wyczekiwana, wypełniająca dotkliwą lukę w naszej wiedzy na temat lat sześćdziesiątych, jednego z najważniejszych epizodów w historii kina.

Wprawdzie artykułów, rozpraw, książek na temat kina lat sześćdziesiątych było sporo, ale dopiero Klejsa przedstawił kompleksowy, pełny opis, spójny metodologicznie, uzupełniając przy tym rozmaite luki faktograficzne. Niezwykłość tego przedsięwzięcia objawia się z całą mocą, gdy uświadomimy sobie, z jak trudnym zadaniem przyszło się zmierzyć autorowi. Postanowił bowiem przedstawić, w jaki sposób rewolucja lat sześćdziesiątych odbija się w zrealizowanych w tym czasie filmach fabularnych w USA, we Francji, Anglii, Niemczech i we Włoszech). Klejsę mniej interesuje zapis widzialnej rzeczywistości (ten dokonuje się automatycznie), a bardziej – a właściwie przede wszystkim – filmowy zapis penetrujących ją idei. By temu zadaniu podołać, musiał ogarnąć obszar ogromny i różnorodny, na który składają się koncepcje filozoficzne, które legły u podłoża ruchu kontestacji, często skonfliktowane ze sobą idee o charakterze politycznym i społecznym, lokalne i uniwersalne uwarunkowania historyczne, decydujące o specyficznym charakterze kontestacji w każdym z omawianych krajów. Klejsa musiał więc się zapoznać z olbrzymim piśmiennictwem obejmującym dzieła filozoficzne, teoretyczne, analizy socjologiczne i historyczne, manifesty polityczne, a nawet ulotki. Do tego dochodzi znakomita znajomość historii i teorii kina, wielka biegłość w posługiwaniu najbardziej nawet hermetycznymi konceptami z tego zakresu. Imponująca jest też filmografia pracy, licząca ponad 420 tytułów, w znacznej większości skomentowanych, omówionych, a niekiedy wnikliwie zanalizowanych. Ogarnięcie tak ogromnego materiału, nadanie mu porządku i przejrzystości, zachowanie właściwych proporcji nie było łatwe. Klejsa wyszedł z tej próby obronną ręką, wykazując się przy tym znakomitą umiejętnością analizy wrażliwej zarówno na tekst, jak i na kontekst, a także zdolnością trzeźwej oceny bogatego materiału interpretacyjnego. Mimo wielkiej liczby faktów, nazwisk, tytułów, koncepcji, propozycji interpretacyjnych dyscyplina wywodu ani na chwilę nie zostaje zakłócona, a walory poznawcze pracy są nie do przecenienia.

Książka składa się z trzech części. Pierwsza ma charakter wprowadzenia historyczno-teoretycznego do kontestacji lat 60.-70. Szczególnie ważny jest rozdział poświęcony światopoglądowi kontestacji. Ma on znaczenie kluczowe, ponieważ ślady opisanej świadomości Klejsa tropi w dalszych partiach pracy. Jest to zarazem część najbardziej ryzykowna i podatna na zarzuty, polega bowiem na rekonstrukcji tworu

tak nieuchwytnego, jak świadomość zbiorowa, ta zaś, co oczywiste, nie pokrywa się z żadną świadomością jednostkową. W czasach rozkwitu tak wielu konkurencyjnych ideologii nie można jej również wyprowadzić z żadnego pojedynczego manifestu. Nie pozostaje więc nic innego jak ów światopogląd kontestacji zrekonstruować na podstawie dostępnych źródeł, co oznacza, że rozmaite koncepcje zostają połączone odautorską linią narracyjną. Nieuchronnie musi powstać pytanie, czy dobór źródeł i hierarchia ważności poszczególnych zagadnień są właściwe.

Klejsa oparł swoją rekonstrukcję głównie na pracach czterech autorów: Herberta Marcuse, Ericha Fromma, Charlesa Reicha (*Greening America*) i Teodora Roszaka (*Making Counter-Culture*). Z książek tych autorów wypreparował to, co uznał za kluczowe dla światopoglądu kontestacji, a następnie wsparł swoje tezy odwołaniami do innych źródeł, takich jak koncepcje Pierre'a Bourdieau, Luisa Althussera, czy wypowiedzi Toda Gitlina oraz powstające w owych czasach manifesty. Światopogląd kontestacji składałby się w tym ujęciu z dwóch części, jednej kontestacyjnej i krytycznej, drugiej postulatywnej, projektującej nową utopię. Omawiając główne kierunki krytyki ówczesnego systemu, Klejsa wylicza sformułowane przez Reicha obszary dysfunkcyjności, po czym skupia się na wybranych wątkach: krytyce technologii i racjonalizmu, kategorii fałszywych potrzeb oraz krytyce sfery symbolicznej, w tym zwłaszcza opresyjnej roli „aparatów ideologicznych”.

Opisując wymiar postulatyczny światopoglądu kontestacyjnego, Klejsa słusznie zwraca uwagę na dwa warianty: jeden, który może nieco myląc nazywa „obyczajowym”, i drugi, „walczący”. W wariantcie „obyczajowym” chodzi o przemianę świadomości jednostek, bez oglądania się na sprawy społeczne. Postawę tę często utożsamia się z ruchem hipisów, co – jak Klejsa słusznie wykazuje – jest znacznym uproszczeniem. Omawiając ją, Klejsa uwydatnia hołubione przez nią wartości autentyzmu, wspólnotowości, samorealizacji, spontaniczności, zjednoczenia z Naturą. Wskazuje też na drogi do osiągnięcia tych celów: promiskuityzm i halucynogenność, będące *odpowiedzią na pragnienie wyostrzenia doznań zmysłowych, uznanych za ten element ludzkiej natury, który w największym stopniu poddany został kulturowej represji* (s. 77); bezwarunkową akceptację własnych zachowań; doświadczanie świata poza kategoriami rozumowymi, a więc swoisty irracjonalizm, a także fascynację religiami i kulturami Dalekiego Wschodu.

Postawę „obyczajową” Klejsa charakteryzuje w sposób kompleksowy, wymieniając wszystkie jej najważniejsze składniki. Nie można tego powiedzieć o postawie „walczącej”, w opisie której wybrane szczegóły zdecydowanie dominują nad zamazanym, nieostрым obrazem całości. Wspomina więc autor o terroryzmie (który, co sam przyznaje, stanowił margines kontestacji), mówi o zastąpieniu w ideologiach rewolucji proletariatu, który *zasiadając co wieczór przed telewizorem, stał się niewolnikiem polityków*, provotariatem składającym się zwłaszcza ze studentów i młodzieży, a także grup „wykluczonych”, wskazuje wreszcie na przenikanie się postawy obyczajowej i walczącej. Nie pisze natomiast o celach prowadzonych wówczas akcji politycznych, co stoi w wyraźnej sprzeczności z wielkim natężeniem tychże. Jedynie w przypisie przytacza autorytarne propozycje nowej organizacji społeczeństwa, formułowane przez Marcusego i Fromma. Nie wiadomo, czy wynika z to braku konkretnego programu przemian po stronie walczących rewolucjonistów, czy też z tego, że realne postulaty konkretnych akcji politycznych były często odpowiedzią na lokalne problemy i nie dały się uogólnić ani przekuć w spójny program.

Osobny rozdział Klejsa poświęca przemianom dokonującym się w dziedzinie sztuki. Chciano tam wypracować nowy język i nowe praktyki, sytuujące się poza przemysłem rozrywkowym, tradycyjnymi kategoriami dzieła, autora, odbiorcy, kontemplacji. Od dzieła ważniejszy był proces, od autora – odbiorca, od muzeum – ulica i codzienne sytuacje, od kontemplacji – aktywne uczestnictwo w działaniach twórczych, czerpanie z nich przyjemności.

Jako się rzekło, tak sformułowany światopogląd kontestacji jest abstrakcją, wypreparowaną z tekstów uznanych za szczególnie reprezentatywne. Nikt pewnie nie utożsamiał się z nim w całości, każdy wchłaniał jego mniejsze lub większe części, układając z nich własne konfiguracje. Klejsa doskonale zdaje sobie z tego sprawę, zresztą przytacza opinię Roszaka, iż *młodzi, tak słabo wykształceni, nie wnoszą nic poza zdrowymi instynktami*, a w innym miejscu wyraża przypuszczenie, że rozgłos niektórych omawianych przez niego intelektualistów wynikał z czystej koincydencji – ich idee trafiały po prostu na podatny grunt, wpisały się studenckie postulaty (s. 57-58). Co więcej, wydaje się, że autor omawiając światopogląd kontestacji, w założeniu uniwersalny, a przynajmniej ponadnarodowy, skupia się jednak w praktyce na jego wariacie amerykańskim. To przecież w Stanach ukazały się książki czterech autorów, na których Klejsa oparł swoją rekonstrukcję światopoglądową. Kiedy w dalszej części książki pisze o uwarunkowaniach lokalnych w krajach europejskich, okazuje się, że każdy z nich miał swojego guru, ważniejszego niż owi czterej autorzy, a co ważniejsze, kładącego nacisk na inne sprawy. Omawiając sytuację we Francji, Klejsa przytacza wypowiedź Cohen-Bendita, z której wynika, że Marcuse był tam zupełnie nieznany, wszyscy natomiast czytali Sartre’a, którego Klejsa w swojej rekonstrukcji świadomości kontestacji pomija milczeniem.

O ile pierwsza część książki ma charakter wprowadzenia w historię ruchu kontestacji oraz jego podłoże ideowe, o tyle części druga i trzecia są przede wszystkim poświęcone kinu. Zakres omawianego materiału wynika z rozstrzygnięć, których autor dokonał we wstępnych rozdziałach, konfrontując kino kontestacji oraz kino o kontestacji. To pierwsze, realizowane poza strukturami przemysłu filmowego i w tym sensie „podziemne”, było zamierzone jako wyraz nowej świadomości i narzędzie krzewienia rewolucji. Towarzyszyło mu przeświadczenie, że flirt z kinem głównego nurtu jest podwójnie niemoralny. Raz, bo oznacza flirt z odrzucanym systemem, dwa, bo nie można wyrazić nowej, rewolucyjnej świadomości za pomocą tradycyjnych struktur i środków. Natomiast „kino o kontestacji” to kino głównego nurtu poruszające, w tej czy w innej formie, wątki kontestacyjne. Skupiając się na nim, Klejsa zupełnie świadomie pominął liczne nurty amerykańskiego (a także europejskiego) kina podziemnego. *Decyzja ta – tłumaczy – nie wynika wyłącznie z moich osobistych preferencji, lecz także z przekonania, iż kompetentna analiza pominiętych przeze mnie fenomenów wymagałaby napisania osobnej pracy* (s. 24). Jest to tłumaczenie nieco enigmatyczne, zwłaszcza jeśli chodzi o owe „osobiste preferencje”. Klejsa nie rozwija tego wątku, pozostawiając rzecz domyślności czytelników. Wydaje mi się, że owe „osobiste preferencje” przejawiają się w delikatnym tonie sceptycyzmu pojawiającym się niekiedy tam, gdzie autor referuje postulaty kontestatorów. Klejsa, jak sam przyznaje, żywi do kontestacji uczucia mieszane, broni się zwłaszcza przed *uwewnętrznieniem kontestacyjnej retoryki*, poczytując je za słabość niektórych uprzednio napisanych prac. Klejsa nie wierzy też, że nowe czasy wymagają

nowego języka, że problematyka kontestacji wymaga radykalnego zerwania z tradycyjną estetyką filmową, nie odczuwa właściwej radykalnym teoretykom niechęci do kina głównego nurtu, nie uważa, aby kontakt z nim musiał nieuchronnie prowadzić do zbrukania szczytnych ideałów. Nie jest więc pewne, czy potrafiłby z empatią analizować filmy otwarcie i bez żadnych wątpliwości głoszące postulaty kontestacyjne. Opcja, którą wybrał, oznaczająca opisywanie *dokonanego przez kino instytucjonalne wyobrażenia ruchów kontestacyjnych*, nie zaś *spontanicznej emanacji tych ruchów* (s. 24), ułatwia zachowanie dystansu, który przystoi człowiekowi, jeśli jego stosunek do postulatów kontestacji jest ambiwalentny. Inna rzecz, że nie zawsze autorowi udaje się utrzymać sygnalizowaną wyżej dystynkcję, nie zawsze wiemy, kiedy omawia instytucjonalne wyobrażenie, a zwłaszcza na czym miałyby ono polegać, czasami mamy wrażenie, że traktuje opisywane przez siebie fenomeny raczej jako emanację ruchów kontestacyjnych.

Druga część książki, poświęcona kinu amerykańskiemu, zajmuje niemal tyle samo miejsca, co część trzecia, poświęcona aż czterem kinematografiom europejskim. Nie musi to oznaczać, iżby kino amerykańskie, zwłaszcza to z głównego nurtu, było mocniej zaangażowane w temat kontestacyjny. Mam raczej wrażenie, iż jest to efekt ewolucji zachodzącej podczas pisania pracy. Wydaje się, jakby Klejsa początkowo bardziej interesował się wątkiem amerykańskim, a dopiero później poszerzył spojrzenie. Jest to widoczne również w konstrukcji kolejnych rozdziałów poświęconych kinematografiom krajowym. Na pierwszy rzut oka są one budowane według podobnej zasady (nakreślenie atmosfery myślowej w danym kraju, następnie przedstawienie panoramy filmów, w których można odnaleźć wątki kontestacyjne, a wreszcie analiza wybranego filmu uznanego za paradygmatyczny dla danego kraju), przy bliższym wejrzeniu różnią się jednak między sobą. Część poświęcona kinu amerykańskiemu nieomal jest pozbawiona wprowadzenia w sytuację społeczną Stanów Zjednoczonych, najprawdopodobniej dlatego, że autor opisał ją już poprzednio, w części, która miała scharakteryzować światopogląd kontestacji, ale tak naprawdę koncentruje się na kontestacji amerykańskiej. Kino włoskie Klejsa opisuje przez pryzmat twórczości Bertolucciego, Bellocchia, Pasoliniego i Ferrerego. Nie powtórzy tego zabiegu w kolejnych rozdziałach, choć mógłby przecież, dbając o purystyczną czystość kompozycji, pokusić się o opisanie kina niemieckiego przez pryzmat twórczości Klugego, Fassbindera i Schlöndorfa, a francuskiego np. przez twórczość Godarda, Truffaut'a i Vardy. Niezależnie od kwestii kompozycyjnych wprowadzenie do każdej europejskiej kinematografii polega na wyodrębnieniu pewnego centralnego tematu, przez którego pryzmat jest opisywana sytuacja w danym kraju. Na przykład rozdział „włoski” jest poświęcony głównie dziedzictwu myśli lewicowej, a „niemiecki” – znowie milczenia wobec ponurego dziedzictwa faszyzmu. Każdy kolejny rozdział kończy się analizą wybranego filmu (w przypadku kinematografii amerykańskiej będą to dwa filmy), uznanego przez autora za szczególnie reprezentatywny.

Tych sześć szczegółowych analiz jest wartych osobnego komentarza. Pod względem warsztatowym są one znakomite. Klejsa wykazuje ogromną wrażliwość na filmowe sensory, zarówno te jawne, umieszczone w porządku fabuły i świata przedstawionego, jak i te ukryte, zaledwie sugerowane, wynikające z intertekstualnych aluzji, zbitek montażowych, kompozycji kadru. Autor książki tak doskonale opanował rozmaite narzędzia analityczne, że nie musi się popisywać ich znajomością, lecz po prostu biegle się nimi posługuje. Widać u niego

wyrażnie wpływy szkoły neoformalnej, z charakterystyczną kategorią normy i przekroczenia, skupieniem na „dużych” jednostkach językowych oraz dążnością do empirycznego ugruntowania stawianych tez. Jednak jest równie biegły w prowadzeniu analizy ideologicznej, ujawniającej „dyskursy wyparte”, jak i w analizach symboliki. Doskonale posługuje się również metodą autorską, potrafi celnie wskazać charakterystyczne właściwości twórcze danego reżysera i uczynić z nich narzędzie analizy. Kiedy trzeba, domyka sensy jedną zgrabną formułą, w innych wypadkach wskazuje na wielość możliwych odczytań lub niedookreśloność znaczenia. Są to więc analizy wzorcowe. Zastanawia natomiast dobór filmów. Z jednej strony bowiem mamy klasyk, nieomal symbol amerykańskiego kina kontestacyjnego, jakim jest niewątpliwie *Easy Rider*. Z drugiej – mało znany film Klugego (*Artyści pod kopułą cyrku: bezradni*) oraz zupełnie nieznany film nieznanego reżysera (*Dziękuję ciociu Salvatore Samperego*). Widać w tym pewną niekonsekwencję. Najbardziej naturalne wydawałoby się bowiem zilustrowanie wywodu analizami najbardziej znanych klasyków kontestacji. Z drugiej strony, można byłoby też zrozumieć, że autor chce uniknąć omawiania po raz kolejny filmów już wielokrotnie omawianych oraz przybliżyć nieznane tytuły polskiemu czytelnikowi. Tymczasem Klejsa nie zdecydował się w sposób konsekwentny na żadną z tych reguł, robiąc raz tak, raz siak.

Nie żebym był przesadnym zwolennikiem konsekwencji (czuję się raczej dłużnikiem zachwalającego umiarkowaną niekonsekwencję Leszka Kołakowskiego), więc powyższą konstatację traktuję nie jako zarzut, lecz jako powód do refleksji. Otóż wydaje mi się, że wspólnym elementem łączącym wszystkie wybrane przez Klejsę filmy, jest ich stosunek do kontestacji, ambiwalentny, a może nawet krytyczny. Ta właściwość samych filmów jest następnie wzmacniana przez porządek analiz, w których Klejsa skrótowo referuje, na czym polega ich przynależność do kontestacyjnego dyskursu, by następnie z o wiele większym naciskiem pokazywać te miejsca, w których dyskurs kontestacyjny jest kontestowany. Takiej procedurze zostaje poddany *Easy Rider*, jego analiza jest zresztą swoistą glossą do artykułu Don Friedrichsena, którego tezy Klejsa bądź przytacza, bądź z nimi polemizuje. Tak samo przy analizie filmu Klugego – Klejsa akcentuje te wszystkie momenty, w których film sygnalizuje wewnętrzną sprzeczność, naiwność albo nierealizowalność postulatów kontestacji. We wnioskach z analizy *Jeżeli Andersona* czytamy z kolei, że *światopoglądowy dyskurs filmu skłania się w ten sposób ku (...) kontestacji jałowej, eliminującej ślady kreatywnej utopii, będącej przeciwieństwem jednym z postulatów kontrkultury*. Partie filmu artykułujące zamierzenia i cele rewolty wypadają, zdaniem Klejsy, *nieprzekonywająco i bełkotliwie*, poczynania bohaterów byłyby *nieracjonalnym wybrykiem garstki niedojrzałych wyrostków*, a wyznawany przez nich kult Lenina, Mao i Che Guevary – *kolejną modą* (wszystkie cytaty – s. 327). Podobnie jest z analizami innych filmów. Wynikałaby z tego osobliwa konkluzja, iż ważnym, a bodaj czy nie dominującym rysem filmów „o kontestacji” jest owej kontestacji kontestowanie. Pytanie tylko, w jakim stopniu oddaje to rzeczywisty stan rzeczy, a w jakim wynika z ambiwalentnego nastawienia samego autora do przedmiotu jego dociekań.

W zamknięciu książki Klejsa powraca do sugestii wyrażonej na początku pracy, gdzie napisał, że pragnie nadać kinu kontestacji status prądu czy kategorii historycznofilmowej. Za podstawowy wyróżnik uznaje związek tego nurtu z politycznymi i kulturowymi zmianami, które złożyły się na fenomen kontestacji. Jed-

nak próby określenia dalszych wyróżników zawodzą, a i wyróżnik główny staje się przyczyną kłopotów. Okazuje się bowiem raz jeszcze, że w każdym z krajów ogarniętych kontestacyjnym pożarem kładziono nacisk na inne sprawy: wprawdzie cechą wspólną filmów kontestacji jest konflikt outsiderów z systemem, ale w kinie amerykańskim bohater zazwyczaj przyjmuje postawę ucieczki od świata, a w europejskim podejmuje walkę; struktury przestrzenne są różne, w kinie amerykańskim dominuje motyw drogi, a w europejskim – mikroświaty; predylekcja do cytowania klasyków kontestacji oraz posługiwania się strukturą eseju i kolażu, tak charakterystyczna dla kina europejskiego, była w USA właściwie nieznaną. W sumie więc próba opisanego spójnego systemu wyznaczników kina kontestacji kończy się co najwyżej połowicznym sukcesem. Rzeczywiście, autorowi może się powieść zamiar wprowadzenia do obiegu filmoznawczego nowego terminu, nowej kategorii, jednak w jego rozumieniu większą rolę, przynajmniej na razie, odgrywa intuicja, ponieważ Klejsa znajduje więcej różnic niż podobieństw. Poniekąd jest to zresztą nieuchronna konsekwencja przyjętej przez niego metody. Skoro bowiem przyjął, że (a) podstawowym kryterium wyodrębniania kina kontestacji jest jego związek z rzeczywistością społeczną, oraz (b), że rzeczywistość społeczna w każdym z analizowanych przez niego krajów, przy pewnych cechach wspólnych, była jednak odmienna, to z tego nieuchronnie musi wynikać, że (c) w każdym z tych krajów nurt kina kontestacji, przy pewnych cechach wspólnych, wygląda inaczej. Aby uzyskać efekt, o który zabiega, opisanego spójnego, ponadnarodowego systemu wyznaczników, Klejsa musiałby zmienić metodę, położyć większy nacisk na wspólnotę formy – od czego się jednak świadomie odżegnuje – albo w analizach filmów skupić się na tych elementach „światopoglądu kontestacji”, które da się w skali globalnej wyabstrahować, nie zaś – jak to zrobił – na tych miejscach, w których odbijają się problemy lokalne.

Raz jeszcze powtórzę: mamy do czynienia z książką wybitną, również w tych aspektach, które mogą wzbudzać niejakie wątpliwości. W niektórych partiach jest ona nie całkiem konsekwentna kompozycyjnie, ale może lepiej dostosowywać kompozycję do materiału niż włączać materiał w nienaganną strukturę. Można się spierać o kwestie dotyczące światopoglądu kontestacji, ale pytanie o to, w jakim stopniu ruch kontestacji opierał się na wspólnych podstawach światopoglądowych, a w jakim był czystą koincydencją rewolt wywołanych różnymi specyficznymi dla danego czasu i miejsca przyczynami, nie zostało rozstrzygnięte. Pytanie o spójność gatunkową „kina kontestacji” pozostaje wprawdzie otwarte, lecz ważne, że w ogóle zostało postawione. W tych i wielu innych kwestiach ustalenia Klejsy dostarczają fundamentalnych punktów orientacyjnych, bez uwzględnienia których nawigacja po wzburzonym morzu filmowej kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie będzie już możliwa.

MIROŚLAW PRZYLIPIAK

Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Trio, Warszawa 2008, ss. 424.