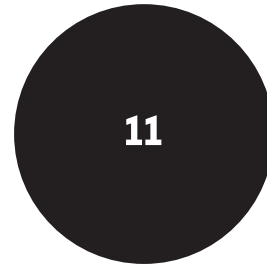




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Numer jeden i numer dwa

autorka:

Monika Talarczyk-Gubała

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 11 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/327/623>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Monika Talarczyk-Gubała

Numer jeden i numer dwa

**Harun Farocki, Kaja Silverman, *Rozmowy o Godardzie*, przekład
i redakcja naukowa Paulina Kwiatkowska, Wydawnictwo MAMMAL,
Warszawa 2014**

Kino istnieje, może być nieme,
może być dźwiękowe, ale to, o czym mówi,
jest czymś niemym, co ożywiają dopiero nasze słowa¹.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1998

Oczywiście najwięcej o Godardzie powiedział i napisał sam Godard. A jednak lektura publikacji poświęconych najradykałniejszemu twórcy Nowej Fali pozwala znaleźć kolejne słowa ożywiający to, o czym mówi jego kino. Książka *Rozmowy o Godardzie* wpadła mi w ręce niedługo po tym, jak trafiłam na mural Godarda w Łodzi, w dodatku w dzielnicy, która z filmową Łodzią nie ma nic wspólnego. Czy świadczy on o tym, że się Godardem tutaj mówi, pisze, kręci? Bynajmniej. Pisze się co prawda po polsku, ale głównie o nieodrobionej lekcji Godarda, jak to ujął Jakub Majmurek, kiedy na rynku księgarskim pojawiły się pierwsze po kilkudziesięciu latach polskie studia godardowskie². Przypomnę, że pierwsza skromna monografia *Jean-Luc Godard*, autorstwa Konrada Eberhardta, ukazała się w 1970 roku. Przełomem w polskiej recepcji była retrospektywa reżysera na Festiwalu Nowe Horyzonty w 2010 roku i towarzyszące jej publikacje Korporacji Ha!art. Na dwie lub trzy rzeczy, które o nim wiemy, składały się dotychczas *Pasja* – monografia Ewy Mazierskiej, *Pasaże* – czyli montaż cytatów z obszernymi komentarzami Pawła Mościckiego, oraz *Godard*. *Sejsmograf* – studia analityczne Grzegorza Królikiewicza. Studia te wzbogaciła także

Kaja Silverman
Harun Farocki

ROZMOWY
O GODARDZIE



Paulina Kwiatkowska, która jeden z rozdziałów książki *Somatografia* (2011) poświęciła filmowi *Pogarda*. Dzięki inicjatywie autorki oraz wydawnictwa MAMMAL pulę polskojęzycznych studiów uzupełnia obecnie przekład *Rozmów o Godardzie* Kai Silverman i Haruna Farockiego.

Spojrzenie Nany

W młodzieńczym tekście poświęconym Jeanowi Renoirovi reżyser wyznał wiarę w „kino i jednocześnie jego wyjaśnianie”³. Zanim jednak damy się wciągnąć w rozpisany na dwa głosy tok wyjaśniania, naszą uwagę przyciągnie spojrzenie Anny Kariny z okładki książki. Wyjątkowa jest bowiem nie tylko jej intelektualna zawartość, o czym za chwilę, ale także plastyczna interpretacja filmów Godarda. Towarzyszące dialogowi ilustracje Marka Sobczyka, wydawcy książki, są wizualnymi pastiszami autorskiej metody Godarda, który zwykł pisać na obrazach, a ekran traktował jak tablicę. Ilustracje te są zredukowanymi do płaskiej grafiki monochromatycznymi rysunkami na kadrach. Książkę otwiera wyróżniony na okładce graficzny portret wrzuszanej Nany i rozmowa o najstarszym spośród wybranych filmów, *Życie swoim życiem*. Przypomnę, że to ujęcie pochodzi ze sceny, w której Nana idzie do kina, bo nie ma już miejsca na nocleg. Bilet funduje jej potencjalny klient, którego jednak się pozbywa. Nana roni łzy, wpatrując się w umęczoną i uduchowioną twarz Renée Falconetti w dramacie Carla Dreyera. Silverman i Farocki podkreślają widoczne w tym motywie znaczenie filmu niemego dla Godardowskich operacji dźwiękiem i wpisują Karinę-Nanę w serię filmowych dokumentacji twarzy wybitnych aktorek, rozważają diegetyczny związek między *Męczeństwem Joanny d’Arc* a epizodami z życia paryskiej prostytutki. Pasyjny realizm metafizyczny Dreyera staje się lustrzanym odbiciem epizodycznego antyrealizmu Godarda. Prawem gangstersko-sutenerskiego *dead end* Nana ginie, ale przecież już wcześniej w najstarszym kobiecym zawodzie świata traci podmiotowość, pożądanie i „ja”.

Czytelniczka znajduje się w innej pozycji wobec spojrzenia Nany z okładki książki niż Nana wobec spojrzenia Joanny d’Arc. Ogląda filmy odwzorowane już w umysłach rozmówców, ale być może chadza do kina z powodu tej samej bezdomności, co Nana. Niewykluczone, że jej bilet jest także przedmiotem niechcianej, lecz ustalonej społecznie odwiecznej transakcji. Radykalne odpodmiotowienie, śmierć „ja”. Finałowy upadek postrzelonej Nany wypłukuje utarte znaczenie ze słów „kobieta

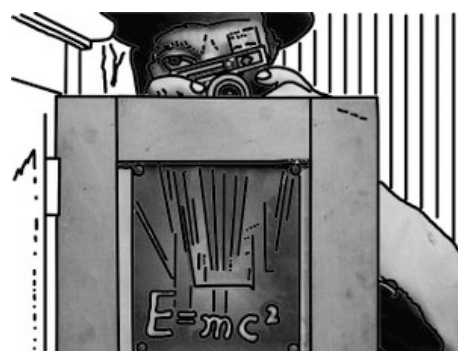
upadła". Jej zjawiskowa fotogenia uwzniośla brutalność półświatka, a ona sama upada jak nimfa, godna miejsca w katalogu patetycznych motywów *Atlasu Mnemosyne* Aby'ego Warburga. Graficzne zbliżenie na Nanę na okładce książki jest wyraźnie zrastrowane, co sugeruje, że oglądamy go z niespotykanej dotychczas bliskości. Taka ilustracja jawi się jako kapitalna plastyczna interpretacja sytuacji odbiorczej, w jaką wprowadza książka. Rozmówcy zapraszają tak blisko, jak tylko to jest możliwe, do przepływających ruchomych obrazów, które niekiedy zatrzymują w stopklatkach zdań. Analizują je ujęcie po ujęciu, epizod po epizodzie, nie uprzedzając końcowych wniosków, pozwalając wybrzmieć wszystkim paradoksom, w jakie wikła się sam Godard.

Wiedza radosna

Rozmowy, wydane po raz pierwszy w 1998 roku, dotyczą wybranych filmów, od *Życ własnym życiem* (1962), przez *Pogardę* (1963) i *Alphaville* (1965), reprezentatywnych dla Godarda sprzed maja 1968, następnie „niestrawne” *Weekend* (1967), *Wiedzę radosną* (1968), *Numer dwa* (1975) oraz *Pasję* (1981), po *Nową Falę* (1990). Autorzy

pominęli *Do utraty tchu*, film tyleż Godardowski, co Truffautowski, ale nie ograniczyli się w wymianie zdań do przywołanych wprost tytułów. Jak napisała Susan Sontag, każdy film Godarda jest w pewnym sensie fragmentem, który z powodu stylistycznej ciągłości jego dzieła rzuca światło na pozostałe⁴. Mimo że zastosowali metodę *close reading*, nie pominęli nasuwających się skojarzeń z pojawieniem się badanego motywu w innym filmie. Niekiedy rozmówcy odwracają wzrok od monitora i polegają na swojej pamięci, na filmie Godarda, który zapisał się na ich wewnętrznym ekranie. Wtedy doświadczamy obecności Pauliny Kwiatkowskiej, tłumaczki i redaktorki naukowej, która nie spuszczając wzroku z filmu i nie gubiąc porządku przekładu, zaznacza drobne nieścisłości, koryguje przeoczenia, wskazuje właściwe źródła cytatów oraz ich polskie przekłady.

We wstępie do książki Constance Penley porównała rozmówców do bohaterów *Wiedzy radosnej*, Emila i Patricii, granych przez Jean-Pierre'a Leauda i Juliet Berto, którzy w filmie zebrali dźwięki i obrazy z tradycji kultury, by poddać je dwugłosowej krytyce. To kapitalne porównanie: filmowy Emil, rewolucyjny filmowiec, odpowiada bowiem filmowcowi Farockiemu, a Patricia, rewolucyjna teoretyczka teoretyczne



Alphaville, 1965. Rys. Marek Sobczyk

kina Kai Silverman. Jednak już po pierwszej rozmowie orientujemy się, że ten podział na praktykę i teorię, technikę i myśl, materię i idee kina nie odpowiada wprost bogatym kompetencjom uzupełniających się rozmówców. Co więcej, mówimy o parze filmowej i rzeczywistej, ponieważ rozmówcy byli ze sobą prywatnie związani w amerykańskim okresie Farockiego. *Rozmowy o Godardzie*, jak deszyfruje tłumaczka, są zatem dialogiem kochanków. „Uprawiać seks to całować się czy wręcz rozmawiać ze sobą” (s. 203) – tak Kaja Silverman podsumowuje rozmowę o *Numer dwa* – oto kinofilia *par excellence*! Penley przekonuje, że potrzeba dwóch rozmówców, jeśli chce się analizować twórczość filmowca uważanego za dialektyka i artystę, który zwykł sięgać po dwójki. To argument łatwy do podważenia, biorąc pod uwagę z jakim upodobaniem ten sam twórca operuje trójkami, łącznie z ostatnim *Pożegnaniem z językiem* (2013). Tą trzecią w kinofilskim trójkącie okazuje się Paulina Kwiatkowska. Oddaje należną uwagę przywołanemu już Markowi Sobczykowi i innym, którym składa podziękowanie za współpracę. *Rozmowy* w przekładzie jawią się jako projekt poliamoryczny. Włączając się do tej poliamorycznej i polifonicznej refleksji, postawiłam sobie pytanie, dlaczego spośród tytułu studiów o Godardzie warto było przełożyć na polski książkę właśnie tych autorów?

Numer jeden

Harun Farocki, przede wszystkim autor instalacji wideo, filmowiec, ale także redaktor „Filmkritik” i wykładowca, znany jest w Polsce dzięki dwóm retrospektywom filmów, z których pierwsza odbyła się w 2010 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Z Godardem łączy go pasja polityczna i praca z obrazem, często obrazem gotowym. Co więcej, w oczach Farockiego, marksisty, każda historia Godarda opowiada uniwersalną i tę samą historię: walki klas. Nie sposób znaleźć dwóch innych filmowców, którzy wyciągnęliby tak daleko idące konceptualne wnioski z idei kina jako fabryki, zbanalizowanej w formule „fabryki snów”. Jedną ze swoich prac wideo i jeden z esejów Farocki poświęcił *Wyjściu robotników z fabryki* braci Lumière. Pierwsze skojarzenie prowadziło do licznych kamer monitorujących pracę, ale druga myśl miała już fundamentalne znaczenie dla historii filmu. Właściwie nadała odpowiednią intelektualną rangę temu pierwszemu ujęciu w historii kina. Otóż Farocki wskazał na bramę jako wewnątrzfilmowy odpowiednik ram kadru, a samo ujęcie awansował do rangi figury retorycznej kina – robotników wychodzących

w fabryki w momencie przejścia od zorganizowanego czasu pracy w rozproszony czas wolny, w momencie przemiany z kolektywu pracowniczego w indywidualizm zmierzające ku tylko sobie znanym celom. Wreszcie ruch wewnątrzjęciowy, który jest kwintesencją tego obrazu ze statycznej kamery, ma zdaniem Farockiego wartość substytutu przepływu – ludzi, towarów, pieniędzy i idei. A przecież, przypomnę, autorzy tego filmu byli synami właściciela fabryki papieru fotograficznego! Reżyser poszukiwał odpowiedników tego ujęcia zarówno w archiwalnych dokumentach rejestrujących działanie fabryk i strajki robotników, jak i fabułach, od *Metropolis* (1926) Langa po *Czerwoną pustynię* (1964) Antonioniego.

Czy może zatem dziwić pasja, z jaką wdaje się w *Rozmowach...* w rozprawę nad *Pasją* Godarda? Nie znam drugiego filmu, w którym w takim stopniu poddawano by refleksji pracę filmowca i pracę w fabryce w ich wzajemnej relacji. W *Pasji* robotnicy jawią się jako



Pogarda, 1963. Rys. Marek Sobczyk

statyści w ruchomych obrazach z tradycji malarstwa, a jednocześnie twórcze podmioty współczesności. Uwagi Farockiego, przypominające o narodowości i kontekście kreacji aktorskiej Jerzego Radziwiłowicza, wówczas gwiazdy nagrodzonego Złotą Palmą *Człowieka z żelaza* (1981), czekały na polski przekład. Czytając zdania: „Trójka kochanków wyruszy w drogę na swą wyspę miłości: do Polski” oraz „Być może Polska będzie miejscem kolejnego zwiastowania”, odczuwa się fascynację i zawstydzenie Polską, uwodzicielską i mesjanistyczną. Zarówno Godard, jak i Farocki uwznioślają kategorie filozoficzne, jednocześnie odczarowując pracę filmowca. Właściwie powinno się mówić o filmach wyprodukowanych, a nie wyreżyserowanych i napisanych przed Godarda, skoro – jak podkreśla Farocki – odrzucił on pojęcie autora i postrzegał studio filmowe jako fabrykę, w której wykonuje pracę, samych filmowców zaś jako przedstawicieli Trzeciego Świata. Odrzucił pojęcie autora tak dalece, jak to jest możliwe w przypadku *auteur*, to znaczy oddał miejsce kobietom – bohaterkom/podmiotom filmu *Numer dwa*.

Numer dwa

Dorobek rozmówczyni Farockiego, Kai Silverman właściwie nie funkcjonuje w polskim przekładzie, ani *The Threshold of the Visible World* (1996) – o miłości, która nie jest tylko prywatną domeną, ale ma znaczenie polityczne, ani *The Acoustic Mirror* (1988) – poświęcone kobiecemu głosowi w psychoanalizie i kinie. Jej

semiotyczne i psychoanalityczne tezy związane z szeroko pojętą wizualnością, nie tylko filmową, w rodzimej refleksji obecne są tylko szczątkowo. Tymczasem badaczka wydaje się niezbędna w tym przedsięwzięciu jako ta, która wzięła na siebie ciężar wyjaśnienia rzekomego seksizmu i niejednoznacznego feminizmu reżysera. Przypomnę, że biograf Godarda, Colin MacCabe, zgromadził imponujący katalog świadectw mizoginizmu reżysera zafascynowanego jednocześnie obrazami kobiecości. Zdaniem Ewy Mazierskiej mamy do czynienia z połączeniem współczucia i nienawiści, przy czym Godardowska inspiracja dla feministycznego kontrkina (choćby Chantal Akerman!) przechyla szalę na jego korzyść⁵. Godard jest świadomy, że „trzy czwarte filmów robią mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet, zresztą większość z nich to biali mężczyźni”⁶. Silverman stale o tym pamięta i z uwagą śledzi kluczowy motyw różnicy seksualnej w jego filmach. Kiedy wymiana zdań o Nanie opuszcza realia francuskiej ulicy i wznosi się ku metafizyce, to Silverman naciska, by rozważyć, na ile właściwie mogą sobie wzajem odpowiadać chrześcijańska męczennica i prostytutka. W oczach Farockiego nagie prostytutki ukazują się w pozach modelek, w odczuciu Silverman – pozbawionych indywidualności manekinów. Badaczka przywołuje na przemian zarówno społeczno-polityczną koncepcję prostytucji, jak i jej metaforyczny wymiar, w którym związki damsko-męskie jawią się jako system transakcji, a kobieta pozostaje stroną upośledzoną ekonomicznie w stosunku do mężczyzny. Amerykańska teoretyczka uparcie podąża tropem różnicy seksualnej i sposobów, w jakie Godard, mimo dążących do *Pogardy* relacji damsko-męskich, stara się tę różnicę zawiesić z korzyścią dla obu płci. Na przykład, w *Pasji* docenia koncept „kobiety, która patrzy”, czyli przechadzającej się po studiu kobiety z parasolką z obrazu Goi, współczesnej *flâneuse*, a z drugiej strony uświadamia, że „kobieta patrzy” to w naszej kulturze oksymoron. Silverman uważa, że różnica seksualna jest niezbędna twórcy *Męski, żeński. 15 ścisłych faktów*, by podważać wszystkie inne opozycje. Najdobitniej być może wynika to z filmu *Numer dwa*, pokazującym na dwóch ekranach miejsce kobiety: żony, babci, córki.

To właśnie w rozmowie o tym filmie Silverman rozwija koncept anal-izy, czyli metaforyzacji stosunku analnego w filmach Godarda, która detronizuje znaczącego fallusa na rzecz nieokreślonego płciowo anusa. Tu Farocki pyta, Silverman wyjaśnia. Jej zdaniem analność odsyła nie tylko do płciowej ekwiwalencji, ale też do ekskrementów, stąd pozwala na wyjaśnienie, jak rzeczy zamieniają się w gówno, i w związkach, i w kapitalizmie. Towarzystwo miłości greckiej rekwizyty, jak nawilżacz,

także znajdują swoje metaforyczne odpowiedniki, na przykład postać Balsamo w *Weekendzie*. I produkcja przemysłowa, i prace domowe podlegają tej samej metabolicznej zasadzie, po której znika wszelka wartość, zostają zaś odpady. Ale nie wszystko musi zamienić się w gówno. „Istnieją pewne momenty socjalizmu w miłości...”⁷. Oto dlaczego o filmach o kobietach i mężczyznach rozmawiają kobieta i mężczyzna, chociaż z dzisiejszej perspektywy zastanawia wykluczenie homoseksualistów. Silverman i Farocki pozostają zgodni, że seksualność jest miejscem, w którym najsilniej odciskają się wszelkie przejawy represji: politycznej, społecznej, ekonomicznej, a zarazem może być najbardziej emancypującym wymiarem ludzkiej egzystencji, także rodzajem rozmowy.

„Mówiąc krótko: chodzi o szczerą rozmowę”⁸

Czy dzięki *Rozmowom o Godardzie* odrobimy wreszcie lekcję Godarda? Teoretycznie tak. Sądzę, że na przeszkodzie namiętnej i twórczej recepcji twórcy *Pasji* stała dotychczas filozoficzna koncepcja socjalizmu, która przekraczała nasze możliwości adaptacji ze względu na społeczno-polityczne przykrości realnego socjalizmu, a potem szok transformacji i odrzucenie marksizmu. Co ciekawe, przerwa w recepcji nastąpiła w czasie, kiedy to Polska stała się elementem Godardowskiego kina politycznego, jako kraj-idea, a fabryka (stocznia) stała się miejscem upodmiotowienia robotników, przy twórczym współudziale filmowców. To dlatego właśnie Godard zaangażował do głównej roli w *Pasji* Radziwiłowicza. W tym i w innych „fabrycznych” filmach doprowadzał do metaforycznej ekwiwalencji między produkcją przedmiotów a produkcją sensów, pracą a twórczością, strajkiem robotników a kryzysem twórczym artysty. Rozmawiać o Godardzie to znaczy utrwaląc lekcję Louisa Althussera, która pozwala rozpoznać „rzeczywistość” jako ideologiczną konstrukcję wspieraną przez represyjny aparat państwowy. Czy nie przyszła właśnie pora na taką powtórkę? Parafrazując producenta *Chinki*, należałoby i polskie kino doprowadzić tam, gdzie go jeszcze nie ma. Oprócz krytyki ideologicznej czas wreszcie zrozumieć, że ciało na ekranie nie musi być jedynie bohaterem, ale przemieszczonym znaczącym stosunków społecznych, psychicznych i ekonomicznych. Miłość, praca, jaka to różnica...

Inspiracje godardowskie w polskim kinie pojawiły się ostatnio w zupełnie nieoczekiwanym miejscu. W 2010 roku powstał interaktywny, osadzony w sieci film z gatunku *neo noir* Dawida Marcinkowskiego. *Sufferosa* bazuje na imaginariu

Alphaville, z ważnymi postaciami Ivana Johnsona, Nataszy i Carlosa von Brauna. Najwyraźniej polskiemu reżyserowi bliższa jest formuła dystopicznego filmu detektywistycznego, w którym korporacja jest metaforą władzy ekonomicznej, gang – władzy politycznej, a kino – prywatnym detektywem, niż wielkiej metafory, opartej na obrazach fabryki, robotników i kina jako producenta snów. Chociaż, z drugiej strony, w przypadku web-kina Marcinkowskiego kluczowe było nowe medium, które progresją języka i narracji wynagrodziło regres do wczesnego gangsterskiego Godarda.

Wracając do książki, pora zapytać, co nam daje zapis rozmowy? W dialogu możliwe jest uzyskanie przestrzeni „pomiędzy”, którą tak sobie upodobał sam Godard. Wyrażał to w tworzeniu między-obrazów, eksperymentach z asynchronizacją obrazu i dźwięku. *Rozmowy...* nie idą aż tak daleko. Analiza rozpisana jest na głosy, z których jeden proponuje interpretację, drugi ją rozwija lub prowadzi w innym kierunku, rzadko zderzając to, co powiedziane z jakąś kontrpropozycją. Znamienne, że pośród dobranych przykładów nie ma filmów o wojnie, jak *Żołnierz* czy *Karabinierzy*. *Rozmowami o Godardzie* nie rządzi bowiem żywioł polemiczny, ale popęd cytatów, wyjaśnień i współpracy umysłów. Zapis ten jest oczyszczony z pauz i wahań, ale na szczęście niezupełnie z mowy potocznej, w której zdarzają się tak bezpretensjonalne zdania, jak to Farockiego, porównujące bohaterkę filmu Carla Dreyera i Nanę z *Życ w własnym życiu*: „W końcu Joanna d’Arc to też kobieta z problemami” czy definicja filmu godardowskiego z ust Silverman: „Raczej ciastko z marihuaną niż trzydniowy mieszczański posiłek” (s. 113). Tak, ta książka oszałamia. To pierwsza filmowa publikacja Fundacji MAMMAL, czyli Modern Art Means Modern Artistic Language, a jej bohaterem jest producent *Pożegnania z językiem*.



Mural Godarda na ulicy Srebrzyńskiej w Łodzi. Z archiwum prywatnego autorki recenzji

Przypisy

- 1 Paweł Mościcki, *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art, Kraków-Warszawa 2010, s. 56.
- 2 Jakub Majmurek, *Godard – nieodrobiona lekcja?* „Krytyka Polityczna” z 2 sierpnia 2010, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MajmurekGodard-nieodrobionalekcja/menuid-431.html>, dostęp 15 lutego 2016.
- 3 Paweł Mościcki, *Godard...*, s. 18.
- 4 Ibidem, s. 11.
- 5 Ewa Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 60–61.
- 6 Paweł Mościcki, *Godard...*, s. 280.
- 7 Ibidem, s. 298.
- 8 Harun Farocki, Kaja Silverman, *Rozmowy o Godardzie*, przeł. P. Kwiatkowska, Warszawa 2014, s. 178.