



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

*Nakręcić rewolucję*

**autor:**

Michał Pospiszyl

**źródło:**

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 17 (2017)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/443/955/>

**wydawca:**

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

Michał Pospiszył

## **Nakręcić rewolucję**

**Peter Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, 2000**

Komuna Paryska wydarzyła się (co najmniej) dwa razy. Najpierw jako powstanie, nakręcone setkami broszur, pamfletów i strajków. Francja epoki późnego cesarstwa jest pełna proletariackiej produkcji kulturowej. Wiemy, że tak w trakcie rewolucji, jak i w dekadach ją poprzedzających wytwarzanie wiedzy oraz sztuki było horyzontalne. Robotnicy sami piszą wiersze i pamflety, a poddawani przez socjalistyczną inteligencję politycznej propagandzie, czasami ją przyjmują, innym razem twórczo przekształcają, jeszcze kolejnym – poddają bezlitosnej krytyce.

Rewolucja, choć trudna do przewidzenia i rozsadzająca stabilny, linearny bieg historii, nie była wydarzeniem w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał Alain Badiou<sup>1</sup>. Nie była zewnętrzną interwencją w historię. Paryskie powstanie przerwie bieg dziejów, nie tyle jednak jako ahistoryczne, zewnętrzne cięcie, ale raczej – pokaże Jacques Rancière – efekt dekad pracy wykonywanej głównie nocami przez francuski proletariat<sup>2</sup>. Cierpliwie konstruowane przez tysiące robotnic i robotników oddolne systemy edukacyjne, ludowe teatry, poezje uliczne, ale także opowieści o przeszłych walkach klasowych, są głównym zasobem, z którego korzystają komunardzi wiosną 1871 roku<sup>3</sup>. To dlatego w ciągu tych zaledwie kilku tygodni uda się zreformować paryski system edukacji (otwierając go na kobiety), oddzielić kościół od państwa, przyznać niezamężnym kobietom emerytury, anulować większość długów, znieść nocną pracę piekarzy, a związkom zawodowym i pracownikom umożliwić przejęcie opuszczonych fabryk.

Nic dziwnego, że Walter Benjamin właśnie w Komunie będzie widział moment kondensacji całej historii francuskiego XIX wieku. Z perspektywy niemieckiego krytyka rewolucja, kwestionując spiszowe prawa historii, uwalniała zarazem pokłady solidarności i wzajemnej pomocy stawiające na głowie ówczesną antropologię. W oczach XIX-wiecznych elit rewolucja paryska była zejściem do przedspołecznego stanu natury<sup>4</sup>. Odrzucając mieszczański indywidualizm, własność prywatną i konkurencję, komunardzi postawiali się w jedynym szeregu z ludami kolonizowanymi: „Ależ tak – napisze w kontekście tego zrównania Rimbaud – moje oczy są zamknięte na wasze światło. Jestem bestią, Murzynem. Ale mogę być

wybawiony”<sup>5</sup>. Komuna, zdaniem francuskiej burżuazji, podobnie jak – bezproduktywni i nieznający prawa prywatnej własności – barbarzyńcy, domagała się (nieprzebierającego w środkach) ucywilizowania. Za sprawą tej analogii powstanie będzie mogło zostać zgaszone przy użyciu przemocy znanej tylko ofiarom XIX-wiecznych imperializmów.

Aby stłumić rewolucję – to kolejna uwaga, którą zostawi Benjamin – nie wystarczy rozstrzelać lub deportować biorących w niej udział komunardów. Będąc dla mieszczańskiej Francji polityczną traumą, paryskie wystąpienia musiały zostać stłumione, zasymilowane i wyparte. Słowem, musiały stać się elementem zdrowej i spójnej biografii – powstałej jesienią 1870 roku – Trzeciej Republiki. Skonstruowanie takiej biografii wymagało użycia cenzury, ale także zorganizowanej polityki

historycznej, w której rewolucja opowiedziana zostanie na nowo metodą umożliwiającą wpisanie jej w linearną opowieść o harmonijnym postępie. To właśnie tej asymilacji przeszłych antagonizmów, zacieraniu wspomnień o egalitarnych planach i rewolucyjnych projektach miał przeciwstawiać się materialistyczny historyk. Zdaniem Arlette Farge „niewzruszona i linearna, pozbawiona piękności i chropowatości podstawa pozycji historyka pod wpływem lektury Benjaminą rozpada się”<sup>6</sup>. Wzięcie Benjaminowskich uwag na serio prowadzić musiało bowiem do efektów „analogicznych do techniki rozszczepienia atomu – wyzwalając ogromne energie historii uwięzione w »było sobie pewnego razu« tradycyjnej historiografii”<sup>7</sup>.

### **Bez mise-en-scène**

Tak rozumianym materialistą historycznym był Peter Watkins, któremu Komunę udało się nakręcić po raz drugi. Trwające blisko sześć godzin *La Commune (Paris, 1871)* stanowi paratelewizyjną próbę rekonstrukcji wydarzeń z wiosny 1871 roku. Choć Watkins był inicjatorem i reżyserem tego projektu, to sposób, w jaki film został zrealizowany, podważa możliwość przypisania reżyserowi tradycyjnie rozumianego autorstwa. Obraz powstał bez scenariusza, z udziałem ponad dwustu aktorów amatorów, zaangażowanych nie tylko w układanie poszczególnych scen, ale włączanych do kolektywu badawczego zbierającego informacje, anegdoty, opowieści krążące wokół głównego tematu. Jak opowiada zaangażowany



Komunardki podczas krytycznej lektury programu Komuny Paryskiej. *La Commune (Paris, 1871)*, reż. Peter Watkins, 2000

w produkcję filmu Patrick Watkins:

Casting został przeprowadzony na dwóch płaszczyznach. Zaplanowaliśmy projekcję filmu Watkinsa *Culloden* z 1964 w kilkunastu offowych kinach w Paryżu oraz na przedmieściu Saint Denis. Każdy, kto tam przyszedł, mógł zapoznać się z ulotką o planach związanych z realizacją *La Commune*. Z informacji wynikało, że poszukujemy zarówno aktorów jak i ochotników po drugiej stronie kamery. Następnie skontaktowaliśmy się z siedzibami kilku ruchów i organizacji społecznych, m.in. z ruchem *sans papiers*<sup>8</sup>, ruchem feministycznym, związkami zawodowymi i alterglobalistami, gdzie również przeprowadziliśmy projekcję filmu. Szczególnie zależało nam na pozyskaniu ludzi z prowincji, ponieważ w 1871 roku to nie lud Paryża, ale mieszkańcy Pikardii zajmujący się robotami drogowymi i rozbudową infrastruktury stolicy, najaktywniej uczestniczyli w Komunie. Zgodnie z zasadą typużu zależało nam na urozmaiceniu etniczno-lokalnym. Dziś Francja podlega szerokiej homogenizacji, wszelkie różnice, prowincjonalne akcenty powoli zanikają. *Last, but not least* potrzebowaliśmy ludzi, którzy wystąpiliby, zarówno wtedy jak i dziś stanowczo przeciwko Komunie<sup>9</sup>.

Największym społecznym osiągnięciem filmu Watkinsa – parafrazując słynną uwagę Karola Marksa – nie było zatem encyklopedyczne przedstawienie paryskich wydarzeń, lecz samo ich istnienie<sup>10</sup>. Zgodnie bowiem z regułami obowiązującymi w politycznej antropologii i historiozofii tak Komuna, jak i jej filmowa odpowiedniczka, ustanawiając przestrzeń społeczną wolną od władzy państwa i kapitału, nie miały prawa się wydarzyć. Tworzony tą metodą komunizm nie jest kolejną wielką epoką zastępującą kapitalizm zgodnie z tym samym prawem, które każe nam myśleć o kapitalizmie jako epoce zastępującej feudalizm. Jeśli obrazem czasu historycznego są raczej nakładające się na siebie warstwy niż oś rejestrująca prosty ciąg następujących po sobie wydarzeń, to o relacji między porządkiem ucisku i sferą wolną od systemowej przemocy powinniśmy myśleć, używając kategorii przestrzennych, a nie czasowych. W tym świetle „szturmujący niebiosa komunardzi”<sup>11</sup> (jak napisze o nich w jednym z listów Marks) nie są podmiotem epokowej zmiany, prorokami porządku, który dokona *Aufhebung* starego ładu, a więc zniesienia, zachowania i wniesienia owego ładu na wyższy poziom. Zamiast tworzyć „nową epokę” komunardki i komunardzi w swojej walce tworzyliby przestrzeń autonomii, z jednej strony radykalnie krytycznej wobec panującej

przemocy, z drugiej pozostającej w sekretnej związku z antykolonialnymi walkami toczonymi w ówczesnej Algierii, z chłopami organizującymi powstania w XVI wieku, z czarownicami stawiającymi opór akumulacji pierwotnej<sup>12</sup>, z załogami piratów przejmującymi demokratyczną kontrolę nad statkami<sup>13</sup>, w końcu z aktorami filmu Watkinsa. To dlatego największym osiągnięciem *La Commune* było samo nakręcenie filmu, wytworzenie autonomicznej przestrzeni, w której zakwestionowaniu uległa logika przemysłu kulturowego, z jego podziałem pracy, hierarchiami, wpływami wielkich koncernów. Długość obrazu nie została podyktowana artystycznym kaprysem, lecz próbą oddania głosu wszystkim zaangażowanym w projekt aktorkom i aktorom.

Taka strategia zdaje się jednak stać w prostej opozycji wobec zadań, jakie przed filmem postawi Siegfried Kracauer. Zgodnie z *Teorią filmu* dobre kino nie mogło w niczym przypominać innych dziedzin sztuki<sup>14</sup>. Film, będąc ruchomym obrazem, zamiast koncentrować się na konstruowaniu fabuły (wyróżniającej literaturę) lub na nostalgicznym zatrzymaniu upływającego czasu (charakteryzującym fotografię), powinien nade wszystko obracać się w dziedzinie, którą zna najlepiej: biegu, przepływie, ruchu. Stąd uwaga, którą kino trwoni na opowiadaniu historii, powinna zostać skierowana na przedstawienia ulic i mas. To w życiu ulicy i poruszających się tłumach Kracauer znajduje właściwy temat dobrze skrojonego filmu. Tymczasem *La Commune* nie próbuje naśladować rozmachu takich filmów jak *Październik* Siergieja Eisensteina. Zamiast wielkich przepływów i ruchów, dostajemy setki mikrohistorii opowiedzianych z perspektywy małych, sąsiedzkich wspólnot. Wygląda na to, że budując film niemal wyłącznie z tych nostalgicznych opowieści, Watkins kręcił w najlepszym wypadku kino słabe, w najgorszym coś, co kinem już nazwać nie sposób.

Sprawa okaże się jednak bardziej skomplikowana, jeśli – podążając za wskazówką Carla Ginzburga i jednym z listów Kracauera do Theodora Adorna – przyjmujemy, że w wypadku *Teorii filmu* kino stanowi jedynie pretekst do rozważań epistemologicznych<sup>15</sup>. Zamiast czytać prace Kracauera jak przewodnik czy podręcznik do robienia filmów, trzeba wziąć na serio zawarte w podtytule zdanie o wyzwoleniu materialnej rzeczywistości. Choć Kracauer nie poświęca tej kwestii w sposób bezpośredni wiele miejsca, to argument jest tu całkowicie jasny. Zadaniem kina jest rozstrojenie naturalnego biegu percepcji. W tym kontekście należy rozumieć powtórzone w książce oświadczenie Luisa Buñuela: „Żądam, by film

coś mi odkrywał”<sup>16</sup>, które u Kracauera ulegnie jednak przekształceniu. Wbrew Buñuelowi siła rzeczywistego filmowego odkrycia nie mogła być efektem podmiotowego żądania, miała za to rozwijać się jak to, co nieświadome u Freuda, surrealistów czy Benjamina, podważając fundamenty podmiotowości zdolnej zgłaszać podobne roszczenia. Kino miałoby służyć tu przede wszystkim „dezintegracji” tej nazbyt pewnej siebie podmiotowości, „czyniąc widzialnym to, co normalnie tają myśli”<sup>17</sup>; wybijając z kolein utarte sposoby widzenia.

Wraz z kinem dostajemy zatem możliwości odkrycia całego bogactwa rzeczywistości, wypieranej, podporządkowywanej i ujednocicanej przez mieszczańską podmiotowość, zdolną, jak sądzą Kracauer, Benjamin czy Rimbaud, widzieć świat jedynie jako bierny korelat ludzkiej percepcji<sup>18</sup>. W tym kontekście film wydaje się narzędziem stworzonym do tego, by uruchomić proces świeckiego z b a w i e n i a – poddawanej do tej pory ujednocicającej zagładzie – m a t e r i a l n e j r z e c z y w i s t o ś c i. Ujawniając świat w jego najdrobniejszych szczegółach, przepływach czy potężnych ruchach, kino daje perspektywę, w której liberalny, mieszczański podmiot okazuje się niczym więcej jak niebezpieczną fikcją.

Zadaniem kina byłoby zatem dokonanie kopernikańskiego przewrotu, w którym „prowadzona narracja ucieleśnia” raczej niż „inscenizuje”<sup>19</sup> opowiadaną historię. Właśnie tak, zastępując przedstawienie na scenie ucieleśnieniem, chce opowiedzieć Komunę Paryską Watkins. Dlatego *La Commune* nie ma spisane go scenariusza, a grający komunardów aktorzy to przede wszystkim autorzy opisujący dzieje Komuny z perspektywy osób biorących w niej udział<sup>20</sup>. Środkiem umożliwiającym ponowne zmaterializowanie paryskich wydarzeń byłaby zatem nie tylko alternatywna metoda produkcji filmu (próbująca powtórzyć na planie doświadczenia samorządu wypracowane podczas rewolucji)<sup>21</sup>, ale także nowa metoda historyczna, w której przeszłość przestaje być biernym przedmiotem historycznej kontemplacji, ale staje się przedmiotem emocji, marzeń i walk toczonych dzisiaj.

## Montaż

Choć film od paryskiego powstania oddziela niemal 130 lat, to oba kręcone są w tym samym czasie. *La Commune* nie jest prostym historycznym reportażem. Celem Watkinsa nie była reprezentacja paryskich wydarzeń, ale ich urzeczywistnienie, twórcze powtórzenie. W centrum programu społecznego Komuny

leżało odrzucenie idei reprezentacji politycznej, naukowej czy kulturowej. Właśnie w odpowiedzi na powszechny kryzys reprezentacji podczas rewolucji powstają szkoły mające kształcić zgodnie z modelem Fourierowskiej edukacji zintegrowanej<sup>22</sup>, stąd idee partycypacyjnego zarządzania fabrykami, dzielnicami czy całym miastem. Watkins zatem, chcąc uniknąć zdystansowanej opowieści o martwej przeszłości, montuje obrazy, opowieści, dane statystyczne, za których sprawą świat XIX-wiecznego Paryża, przestaje być biernym obiektem historycznego poznania. Taka perspektywa w oczywisty sposób zrywa z pojęciem historii, w którym wydarzenia lokalizowane są na osi czasu:

historyczne formy – napisze o tej Benjaminowskiej koncepcji Massimiliano Tomba – nie podążają bowiem za linearnym modelem przeszłości i teraźniejszości, ale stają się „formacjami geologicznymi”, w których to, co już było, współegzystuje z teraz, pozwalając nam pomyśleć współistnienie czasowości na powierzchni, a nie podług wektora linearnego<sup>23</sup>.

Podstawowym zabiegiem umożliwiającym osiągnięcie efektu splecenia czasowości *La Commune* z czasowością Komuny jest telewizja. Watkins nie daje możliwości zdystansowania się od tego medium, cały oglądany przez nas materiał to prowadzona na żywo transmisja wydarzeń z 1871 roku relacjonowana przez dwie skonfliktowane stacje telewizyjne: utworzoną przez komunardów La Télévision Communale i Télé Versailles Nationale prowadzoną przez francuskie elity.

Oddolna relacja telewizyjna pojawia się jako odpowiedź na zakamuflowaną (pod eksperckim obiektywizmem) polityczną narrację telewizji wersalskiej. Burżuazyjni dziennikarze zostają odesłani do Wersalu przez protestujące komunardki, oburzone cenzurą oraz jednostronnością relacji z pierwszego dnia rewolucji. Zmiana głównej stacji, za której pośrednictwem śledzimy paryskie wydarzenia, staje się oczywista od pierwszego ujęcia. Stabilny, dobrze wykadrowany, pozbawiony cięć obraz telewizji wersalskiej, który towarzyszył nam pierwszego dnia wydarzeń, zastąpiony zostaje nową, dynamiczną, czasami gwałtowną relacją, kręconą z ręki, porwaną i pełną przeskoków. Choć z czasem operator telewizji komunalnej nabiera wprawy, to do końca filmu nie pozwala zapomnieć o swojej obecności.



Świętowanie wyborów do Komitetu Centralnego, *La Commune (Paris, 1871)*, reż. Peter Watkins, 2000



„Usytuowane”, eksponujące własną pozycję prowadzenie narracji filmowej ma istotne znaczenie. Komunardzi zdecydowanie odrzucają charakterystyczną dla telewizji narodowej neutralność, mającą zakryć przemoc ekonomiczną (wpędzającą w głód, zmuszającą do pracy po 13–14 godzin dziennie), policyjną (wyrzucającą ludzi na bruk i strzelającą do protestujących) czy kulturową (za której pomocą utrwała się we Francji hegemonię Kościoła). Puste miejsce po fikcyjnym obiektywizmie telewizji wersalskiej nie ma jednak zostać zastąpione nową ideologią, nowym domkniętym i niepodatnym na krytykę obrazem świata. Telewizja komunalna zatem, zamiast ukrywać sprzeczności – budując pozór narodowej jedności – próbuje oddać głos wszystkim emocjom: tak rewolucyjnym nadziejom czy radościom, jak i złości, smutkowi oraz nieustannym lękom pozbawianej kolejnych przywilejów paryskiej burżuazji<sup>24</sup>.

Tymczasem prowadzona z Wersalu transmisja wydaje się dobrze impregnowana na jakikolwiek kontakt z rzeczywistością. Niemal cała relacja prowadzona jest z zamkniętego studia, w którym rekonstrukcja wydarzeń czytana jest z kartki, a zapraszani do studia eksperci powtarzają wciąż te same diagnozy. Odseparowanie francuskich elit kulminuje w scenie, w której Adolphe Thiers ogłasza z jednej strony zawarcie pokoju z Bismarckiem, z drugiej sukcesy na froncie tłumionego równoległe do pacyfikacji Komuny antykolonialnego powstania w Algierii. Choć Thiers przemawia do zgromadzonych mężczyzn, to Watkins rezygnuje z charakterystycznego dla takich scen przeciwujęcia, w którym moglibyśmy zobaczyć słuchającą głowy państwa publiczność. Widzimy wyłącznie mówcę: pedantycznego, pewnego siebie, zapiętego w ciasny surdut, dokładnie wycierającego suche usta, tak jakby nawet niewielka ilość wilgoci mogła uszkodzić to wysuszone i szczelnie domknięte ciało. Klaus Theweleit:



Adolphe Thiers wycierający suche usta, *La Commune (Paris, 1871)*, reż. Peter Watkins, 2000

Dla mężczyzny-żołnierza [kim bez wątplenia jest Thiers – M.P.] żadne z tych strumieni nie powinno płynąć [...]. Przepływy te zostają zablokowane, przede wszystkim zaś ani kropla nie może przesączyć się przez powłokę ciała, każda kropelka rozkoszy, jedna drobna naklejka na ścianie, jeden uciekinier z karceru chwieją podstawami systemu (systemu tam), są zwiastunami grożącej klęski: „toniemy!”<sup>25</sup>.



Celem telewizji narodowej jest zatem stworzenie jednorodnego obrazu paryskich wystąpień, tak jak celem Thiersa było stworzenie pozbawionego pęknięć ciała narodu. W tym sensie przemówienie przyszłego prezydenta Trzeciej Republiki odgrywa tę samą rolę, którą kilka dekad później mają do odegrania przemówienia faszystowskie. Pisze w innym miejscu Theweleit:

W ramach rytualnej inscenizacji, jaką tworzy faszystowskie przemówienie, gmina wiernych mężczyzn przez bezpośredni kontakt zostaje symbolicznie połączona z abstrakcyjnym fallusem na wysokościach – rany zasklepiają się, gdy z ust przemawiającego wydostają się monstrualne formy<sup>26</sup>.

Thiers, podobnie jak XIX-wieczni faszyści, widzi w ruchu robotniczym wewnętrznego wroga, siłę rozrywającą jedność ciała narodowego i w rzeczywistości odpowiedzialną za porażkę wojenną. To dlatego wyzwolone przez Komunę przepływy, uwolnione nadzieje, emocje, rewolucyjne projekty należy osuszyć i poddać nowej logice płynów, w której proletariacki witalizm zastąpiony zostanie wojskowym i nacjonalistycznym drylem<sup>27</sup>.

Stąd zapraszani do studia wersalskiej telewizji komentatorzy nie inicjują nawet pozornych sporów, próbują Komunę opowiedzieć tak, by związana z nią trauma mogła zostać częściowo wyparta, częściowo zasymilowana i przepracowana (stając się elementem harmonijnego, zdrowego życiorysu nowej francuskiej republiki). Dlatego po początkowo emocjonalnych reakcjach na rozprzestrzeniającą się w Paryżu – głównie za sprawą kobiet i polskich imigrantów – plagę komunizmu wraz z rozwojem wydarzeń mieszczańska narracja ulega przekształceniu: obok oburzenia i wyparcia pojawia się próba włączenia do rodzącej się wówczas historycznej narracji także nadziei i nastrojów wyzwolonych przy okazji rewolucji.

Różnice między telewizjami przypominają zatem te rozdzielające historiografię materialistyczną od historiografii klas dominujących, czyli takiej, która miała „zadowalać się [wyłącznie] ustaleniem związku przyczynowego między różnymi momentami historii”<sup>28</sup>. Zamiast więc opowiadać abstrakcyjną i jednorodną historię rewolucji, komunardzcy dziennikarze próbują wejść do samego centrum wydarzeń, tak by zdać sprawę nie tylko z sukcesów Komuny, ale dokładnie rejestrować wszystkie rozgrywające się



Studio telewizyjne **Télé Versailles Nationale**, *La Commune (Paris, 1871)*, reż. **Peter Watkins**, 2000

wówczas spory. Stąd ciągle powracające w filmie dyskusje na temat roli kobiet, stosowania przemocy, powołania rewolucyjnej dyktatury, stąd artykułowana pod koniec powstania agresja komunistek, oskarżających dziennikarzy o wyalienowanie i poświęcanie im zbyt małej uwagi.

Dopiero w tej wrażliwej na każdy szczegół (i zgodnej z teologicznymi instrukcjami Kracauera) narracji odsłania się geologiczna struktura czasu. „Historyk – czytamy w *O pojęciu historii* – który bierze te spostrzeżenia za punkt wyjścia, rezygnuje z przepuszczania ciągu wydarzeń przez palce niczym różańca. Ujmuje konstelację, która wytworzyła się między jego własną epoką a pewną ściśle określoną epoką wcześniejszą”<sup>29</sup>. Nie powinniśmy zatem przywiązywać zbyt dużej wagi do 130 lat, które dzielą paryską rewolucję od *La Commune*, obydwa zdarzenia rozgrywają się w tej samej warstwie czasu. Właściwie – przekonuje Watkins – wystarczy, że weźmiemy w nawias cały historyczny kostium, z jednej strony analizując globalne dane<sup>30</sup>, z drugiej przysłuchując się konkretnym opowieściom czy emocjom, by uderzyła nas aktualność walk toczonych w XIX-wiecznym Paryżu. Dlatego w wielu wypadkach tak trudno odróżnić, czy aktorzy w *La Commune* opowiadają historie odkryte, czy odkrywają (przed nami) historie własne. „Wierzę – powie w przeprowadzonym z samym sobą wywiadzie Watkins – że wszyscy jesteśmy historią: przeszłą, teraźniejszą i przyszłą. Wszyscy uczestniczymy w wymianie doświadczeń, które przepływają obok nas, w przód i do tyłu, nieraz równocześnie w obu kierunkach, przekraczając granice czasu i przestrzeni”<sup>31</sup>.

Jeśli dalej trzymać się założenia, zgodnie z którym dobre kino „musi coś odkrywać”, wytrącając nas z utartych sposobów widzenia, to stosowany przez Watkinsa montaż historii, anegdot, ale także liczb i statystyk, umożliwia przede wszystkim odkrycie nowej ontologii. Oferowany obraz świata składa się przede wszystkim z sieci nieoczywistych powiązań: między *La Commune* i Komuną, między – opisywaną także przez Rimbauda – walką komunistów a walką antykolonialną<sup>32</sup>. Wizja ta zbiega się z monadologią rozwijaną przez Benjamina w późnych latach 30. Tak u Watkinsa, jak i niemieckiego krytyka odkrycie monadycznego charakteru wydarzeń historycznych zostaje ściśle podporządkowane porzuceniu koncepcji historii jako pasma niekończących się sukcesów. Zgodnie z tą pochmurną diagnozą każda osiągnięta w warunkach świata kapitalistycznego emancypacja ma swój makabryczny korelat (w milionach rozstrzelanych przez Belgów w Kongo, głodzonych przez Anglików w Indiach, miliardach zwierząt zabijanych każdego roku,

by móc wylądować na naszych talerzach). To właśnie z tej perspektywy powinniśmy czytać słynną formułę: „Nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa”<sup>33</sup>.

Na tym jednak nie koniec, Benjamin dodaje: „W miarę możliwości materialista historyczny stara się więc od tej tradycji zdystansować. Swoje zadanie upatruje w czesaniu historii pod włos”<sup>34</sup>. Niemiecki krytyk zatem wyraźnie odcina się od apokaliptycznej wizji, w której zadanie historyka polegałoby jedynie na bezowocnej, moralizującej krytyce mieszczaństwa i jego cywilizacji. Tymczasem chodzi o to, by „w każdej epoce [...] od nowa starać się wydrzeć tradycję konformizmowi, który pragnie nad nią zapanować”<sup>35</sup>. Materialistyczna historiografia powinna przede wszystkim umiejętnie ożywiać zastygłe emocje i wyparte marzenia. Tylko tak pomyślana ma szansę odzyskać z przeszłości zablokowane zawczasu potencjalności. Dlatego w centrum obrazu Watkinsa martyrologiczną opowieść o tysiącach ofiar zabitych wiosną 1871 z rozkazu Thiersa w Paryżu i w Algierii zastępują historie życia konkretnych ludzi, opowieści o ich emocjach, nadziejach, wcielanych projektach. Zamiast stosu ciał, roztańczone masy, zamiast śmierci, wrząca fala wyzwolonego od ucisku życia.

## Przypisy

- 1 Alain Badiou, *Byt i zdarzenie*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 376.
- 2 Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, przeł. J. Drury, Verso, London–New York 2012, s. 406–407.
- 3 O roli pamięci przeszłych walk i tradycji w konstytuowaniu nowoczesnego ruchu robotniczego pisze między innymi Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class*, Penguin, London 1991, s. 426.
- 4 Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Verso, London–New York 2008, s. 41; eadem, *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, Verso, London–New York 2015, s. 118.
- 5 Arthur Rimbaud, *Zła krew*, przeł. A. Międzyrzecki, w: idem, *Wiersze. Sezon*

w piekle; *Iluminacje; Listy*, opr. A. Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 163.

6 Arlette Farge, *Walter Benjamin i rozstrajanie nawyków historyka*, przeł. K. Urbaniak, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 23, s. 17.

7 Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, [N 3, 4], s. 509.

8 Ruch walki o prawa tzw. nielegalnych imigrantów.

9 *A Postcard from the Barricade / Pocztaówka z barykady*, Natalia Sielewicz rozmawia z uczestnikami filmu Petera Watkinsa *La Commune (de Paris, 1871)*, [http://www.intertekst.com/184\\_artykul.html](http://www.intertekst.com/184_artykul.html), dostęp 8 grudnia 2017.

10 „Największym społecznym dokonaniem Komuny było samo jej istnienie” (Karol Marks, *Wojna domowa we Francji*, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła t. 17*, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 395).

11 Idem, *Marks do Ludwika Kugelmana w Hanowerze*, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła t. 33*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 227.

12 Por. Silvia Federici, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York 2004.

13 Por. Peter Linebaugh, Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Beacon Press, Boston 2000.

14 „Jeśli film w ogóle jest sztuką – czytamy – to na pewno nie powinno się go łączyć z uznanymi sztukami”, Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960, s. 60.

15 Carlo Ginzburg, *Details, Early Plans, Microanalysis Thoughts on a Book by Siegfried Kracauer*, w: idem, *Threads and Traces True False Fictive*, trans. A. C. Tedeschi, University of California Press, Berkeley 2012, s. 185.

16 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu...*, s. 67.

17 Ibidem, s. 79.

18 Rimbaud wymownie drwi z tej postawy:

„[O biały] Tropiciele, co na przyboś

Obiegasz jurne pastwiska

O, byłoby lepiej, gdybyś

Botanikę śledził z bliska”.

(Arthur Rimbaud, *Co mówią poetom na temat kwiatów*, przeł. A. Ważyk, w: idem, *Wiersze...*, s. 103).

19 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu...*, s. 117, Tłumaczenie zmodyfikowane.

20 Koncepcja alternatywnego modelu produkcji – jak pokazuje Kristin Ross – może być rozumiana wąsko (odniesiona wyłącznie do demokratycznego zarządzania pojedynczą fabryką) jak i szeroko, wówczas, gdy zostanie ujęta w kontekście horyzontalnej produkcji wiedzy, języków, afektów i sztuki. Zgodnie bowiem z analizowanym w *Communal Luxury* manifestem Elisée’a Reclusa efektem Komuny miało być nie tylko uspołecznienie kamienic czy fabryk, ale także zreorganizowanie produkcji artystycznej i naukowej, tak by te przestały funkcjonować w zamkniętych wydzielonych przestrzeniach, stając się powszechnie dostępnym elementem życia codziennego (Kristin Ross, *Communal Luxury...*, s. 59).

21 „Zrobić film o rewolucyjnej walce, wykorzystując mechanizmy produkcyjne „starego” społeczeństwa to sprzeczność. Proces produkcji *La Commune* (obejmujący ponad 200 osób) odbiegał od normalnych hierarchii i podziału pracy. Watkins był zainteresowany odblokowaniem ekspresji twórczej, zabijanej przez codzienne życie zawodowe i kontakty z instytucjami, zwłaszcza tymi, które próbują kontrolować nasz wolny czas (Michael Wayne, *The Tragedy of History: Peter Watkins's La Commune*, „Third Text” 2002, nr 16, s. 65).

22 Kristin Ross, *Communal Luxury...*, s. 41.

23 Massimiliano Tomba, *Marx's Temporalities*, przeł. P. D. Thomas, S. R. Farris, Haymarket Books, Chicago 2013, s. 175.

24 W działaniu telewizji komunalnej realizował się zresztą polityczny projekt Watkinsa upatrującego w oddolnej ludowej telewizji szansy, by wyzwolić „publiczność spod władzy systemu medialnego” (Peter Watkins, *Media Crisis*, Homnisphères, Paris 2007, s. 15). O podobnej funkcji mówi zresztą w pierwszym zdaniu *La Commune* dziennikarz komunalnej stacji, twierdzący, że film, który zaraz będziemy oglądać, dotyczy „zarówno Komuny Praskiej, jak i roli mediów masowych, tak wczoraj, jak i dziś”.

25 Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, przeł. M. Herer, M. Falkowski, PWN, Warszawa 2016, s. 271.

26 Ibidem, s. 616.

27 Ibidem, s. 222.

28 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 322.

29 Ibidem, s. 322.

30 Reportaż z ogarniętego rewolucją miasta Watkins uzupełnia statystykami między innymi dotyczącymi współczesnego niewolnictwa, postępującego od 1871 roku ogromnego wzrostu globalnych nierówności, skali przemocy płciowej stosowanej przez współczesny francuski rynek pracy.

31 Peter Watkins, *Edvard Munch: A Self-interview*, Eureka, London, 2007.

32 Jak napisze Michael Wayne: „*La Commune* stanowi rzadki przykład Trzeciego Kina kręconego w środku Europy” (Michael Wayne, *The Tragedy of History...*, s. 65). Watkins zmuszony jest robić swój film z niepewnym finansowaniem, bez wsparcia producenckiego, z właściwie oddolną dystrybucją (por. Manuel Ramos-Martinez, *People Fever: On the Popular Passions of Peter Watkins's La Commune* (Paris, 1871), „*Screen*” 2016, nr 2, s. 198-199).

33 Walter Benjamin, *O pojęciu historii...*, s. 315.

34 Ibidem.

35 Ibidem, s. 314.