

Kamil Lipiński

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
e-mail: lipinski_kamil@yahoo.com

**Alternatywne obrazy
w kontekście wydarzeń majowych 1968 roku we Francji
na przykładzie twórczości
Jean-Luca Godarda i Chrisa Markera**

Słowa kluczowe: kino alternatywne, kolektywne, kolaż, film pracowniczy

Niniejsze opracowanie stanowi próbę analizy najbardziej reprezentatywnych alternatywnych wizji rozwoju kinematografii francuskiej okresu przemian majowych 1968 roku. Obierając perspektywę estetyczną, pragniemy nakreślić zmiany, jakie towarzyszyły krystalizacji kina zaangażowanego społecznie i kolektywów filmowych inicjujących późniejszy ich rozwój w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Przyczyn tych transformacji należy szukać we wcześniejszej, krytycznej postawie wobec współzależności między treścią a formą przedstawienia. Innymi słowy, będzie mnie interesował szczególnie przypadek relacji, jaka może zachodzić między postawą kontestacyjną i zakładaną przez nią kreacją obrazów alternatywnych wyrastających z pogranicza sztuk. W przyjętej perspektywie dzieło będzie pojmowane jako „produkt danego środowiska; obraz-przedmiot niosący znaczenia nie tylko kinematograficzne. Nadaje mu bowiem wartość to, czemu daje świadectwo. Analiza w tym duchu nie musi zatem opierać się na całości dzieła. Można badać fragmenty, odszukiwać «serie», łączyć pasujące elementy. Krytyka nie ogranicza się już do filmu, lecz traktuje go jako

całość ze światem, który go otacza i z którym pozostaje w koniecznej komunikacji”¹. Celem niniejszej analizy będzie zatem rekonstrukcja związków obrazów z rzeczywistością społeczną, ponieważ „ich wykrzycie, niezależnie od tego, czy pozostają w zgodzie czy w sprzeczności wobec ideologii, zawsze pomagają odnaleźć to, co ukryte pod powierzchnią, odczytać sensy niewidoczne poprzez to, co widoczne”². Zarysowując główne założenia leżące u podstaw realizacji „ruchomych obrazów”, przywołuję zaangażowane konteksty twórczości Jean-Luca Godarda i Chrisa Markera, dwóch inicjatorów modernizacji kina w ramach ich związków z innymi środkami ekspresji.

Sygnalizowaną dynamikę rozwoju twórczości rozpatrzę w kontekście przemian lat sześćdziesiątych, kiedy to zaczęła się rozwijać modernistyczna formacja nazywana przez Davida Normana Rodowicka „politycznym modernizmem”, ujmowana w kategoriach kontrpropozycji wobec „wernakularnego modernizmu” kina klasycznego, opowiadając się za wprowadzeniem w życie kina „modernistyczno-materialistycznego”. Charakterystyczną cechą tej niejednorodnej formacji szeregu filmowców odznaczała się próba kreacji obrazów wyrażających się samozwrotnością i progresywnością formy filmowej, „która wiele zawdzięcza odrodzeniu się czy spóźnionej recepcji lewicującej awangardy lat 20. i 30. zwłaszcza Bertolda Brechta”³. Przyjęta perspektywa pozwala nakreślić, w jaki sposób przeobrażenia ściśle wiążą się ze specyfiką ich społeczno-politycznych uwikłań opartą na próbie remapowania dynamiki życia ideowego społeczeństwa francuskiego. Wprowadzając w specyfikę do tego okresu, Fredric Jameson powiadał bowiem, iż „film polityczny lat. 60. i 70. wciąż potwierdzał tę możliwość (jak to czynił modernizm w ogóle, w bardziej skomplikowany sposób) [...] że odkrycie lub wynalezienie radykalnie nowej formy było tym samym, co odkrycie lub wynalazek radykalnie nowych stosunków społecznych i nowych sposobów życia w świecie”⁴.

Skupmy naszą uwagę na początku na wybranych wątkach charakteryzujących rozwój estetyki filmowej. W sukurs nam przyjdzie stylistyka twórczości obrazowej Godarda będącego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych jednym z pionierów francuskiej Nowej Fali. W połowie lat sześćdziesiątych zmienia on dotychczasową politykę autorską związaną z miesięcznikiem poświęconym krytyce filmowej „Ca-

¹ M. Ferro, *Film. Kontr-analiza społeczeństwa?*, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 73–74.

² *Ibidem*, s. 74.

³ Zob. M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 250.

⁴ F. Jameson, *Notes of Globalization as a Philosophical Issue*, w: *The Cultures of Globalization*, Durnham–London 1998, s. 62.

hiersdu Cinéma”⁵, kierując się w stronę „kontra-kina”. Jednym z ważniejszych postulatów realizacji tych idei była próba wprowadzenia „efektu obcości” (*Verfremdungseffekt*) głoszonego przez Bertolda Brechta, początkowo w *Szalonym Piotrusiu* (1965). W tym świetle można było przedstawić dzieła w ten sposób, by widz cały czas miał świadomość, że ogląda przedstawienie, a nie fragment świata realnego. Na tej podstawie konstruuje on wówczas zręby swojej wykładni kina, argumentując za Brechtem postulat „separacji obrazu i dźwięku”⁶. W tej perspektywie dźwięk nie stanowi widocznie realistycznego tła opowiadanych historii, jak wolałby Eric Rohmer, lecz dla Godarda oznacza on wytwarzanie wewnętrznego napięcia w dialektycznym obrazie, aby dookreślić specyfikę semantyki sceny. Chcąc przeciwstawić się iluzji kinowej i założeniu o nieobecności widza, Godard stosował celowe zwroty figur w stronę widza. Widzimy, w jaki sposób „figury Godarda zwracają się wprost do kamery, do fikcji wdziera się element dokumentalny [...] wszystko, co zazwyczaj jest schowane i zamaskowane w procesie tworzenia filmu”⁷. Ta formuła brechtowskiego dystansu, będąca swoistą kontynuacją modernizmu, miała na celu „obnażenie konwencji kinowych”⁸ i krytykę kinowego iluzjonizmu. Zobaczywszy *Szalonego Piotrusia* Louis Aragon stwierdził bowiem w 1965 roku, iż w odróżnieniu od Siergieja Eisensteina i Michelangelo Antonioniego utożsamianych z kinem, Godard tworzy sztukę. Porównuje go do przedstawiciela sztuki nowoczesnej w malarstwie – Eugène’a Delacroix. Określa jego twórczość mianem języka (*langage*), jaki odznacza się zwiększoną ilością kolaży zarówno wizualnych, jak i słownych. W tym ujęciu sztuka Godarda „nie jest niczym innym jak życiem”⁹. Odzwierciedleniem tych słów jest wizja przeformułowania imperializmu amerykańskiego, jakiej Godard podjął się w filmie *Made in U.S.A.* z 1966 roku. Fabuła tego filmu rozgrywa się w prowincjonalnym mieście Atlantic-City, do którego trafia Paula Nelson, aby rozwikłać przyczyny śmierci swojego kochanka nakreślone na tle wielokolorowego amerykańskiego wzornictwa. Godard korzysta ze strategii dedramatyzacji opartej na zatrzymaniu akcji na jednym elemencie, czego wyrazem jest nagranie głosu Georgesa Politzera na taśmie magnetofonowej, użyzonego przez samego Godarda, zmierzające do wypatrzenia estetyki przejrzystości. Zestawia w nim w duchu dialektyki estetykę reklamową figur marek amerykańskich widzianych na tle europejskich obrazów malarskich Pablo Picassa

⁵ Posługuję się tutaj terminem zaczerpniętym od André Bazina. Zob. A. Bazin, *Polityka autorska*, w: *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963.

⁶ K. Klejsa, *Filmowe oblicze kontestacji*, Warszawa 2008, s. 362.

⁷ *Ibidem*, s. 180.

⁸ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania (regime of signification)*, tłum. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 497.

⁹ L. Aragon, *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?*, „Les Lettres françaises” 1965, n° 1096, s. 8.

Jacqueline aux fleurs i *Portrait de Sylvestre au fauteuil verte* (1954)¹⁰. Stąd też trafnie Grzegorz Królikiewicz określał go mianem „cytatologa”¹¹ z uwagi na predylekcję do cytowania śladów kultury. Ową scenę można odbierać jako wyraz „nadwyżki znaczenia” odzwierciedlający zjawisko konsumpcji i fetyszyzmu towarowego będącego synonimem „nowego kapitalizmu” obfitości¹². O tym też mogą świadczyć słowa Scotta Lasha, iż

kino Godarda jest modernistyczne lub dyskursywne. W nim pojawia się bardziej wieloznaczne i otwarte umiejscowienie podmiotu. Ma to miejsce przez problematyzację reprezentacji filmowej. [...] dyskursywne w tym samym sensie (i egzemplifikuje kulturowe różnicowanie), gdyż w kinie modernistycznym pierwszeństwo zostaje oddane temu właśnie, odrębnemu poziomowi kulturowemu i dyskursywnemu¹³.

Lustrem tych problemów jest scena, w ramach której widzimy figurę głównej bohaterki spoglądającej w stronę widzów, kiedy to bierze do ręki nożyczki i ruchem horyzontalnym, idącym z prawej do lewej strony przez centrum kadru, przecina niejako fikcję filmową, dekonstruując iluzję kina w brechtowskim stylu. Figura nożyczek konotuje nie tylko cięcie epistemologiczne w dialektycznym rozumieniu tego słowa, lecz także odnosi do praktyki kolażu samej w sobie. Film ten imituje zarówno amerykański *design*, jak i życie we francuskim stylu *en vogue* w zgodzie z tezą Martina Heideggera, iż „amerykanizm” jest czymś europejskim¹⁴. W tym ujęciu widzimy, iż rozwój jego zainteresowań modernistyczną krytyką dotyczył w takim samym stopniu problemów imperializmu amerykańskiego, co kapitalizmu. Jego znamiennej artykulacją są zaś długie ujęcia figury korka samochodów ukazujące degrengoladę społeczną i estetykę odwróconego porządku w filmie *Weekend* (1967), określaną przez Stefana Morawskiego „najdrapieżniejszą manifestacją jego postawy antymieszkańskiej”¹⁵. W tym obrazie obserwujemy, jak Mireille i Jean, wyruszając w podróż, napotykają na drodze rozbite samochody i ostatecznie ulegają także wypadkowi. W finałowej scenie tego filmu jego rychły kres sugeruje upadek instytucji kina i przewiduje jego odejście od komercyjnego przemysłu filmowego.

¹⁰ A. Della Vacche, *Jean-Luc Godard's Pierrot le Fou – Cinema as Collage against Painting*, w: *idem, Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*, Austin 1996, s. 130.

¹¹ G. Królikiewicz, *Godard – sejsmograf*, Kraków–Warszawa 2010, s. 185.

¹² D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1998, s. 114.

¹³ S. Lash, *Dyskurs czy figura...*, s. 497.

¹⁴ M. Heidegger, *Czas światooobrazu*, w: *idem, Drogi lasu*, tłum. K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 95.

¹⁵ S. Morawski, *Na tropach godardyzmu*, „Kino” 1971, nr 2, s. 59.

Pierwszym zasadniczym krokiem wkroczenia na alternatywne drogi produkcji był fakt, iż w 1966 roku Chris Marker i Alain Resnais postanowili zrealizować film nowelowy poświęcony inwazji Stanów Zjednoczonych na Wietnam¹⁶, do realizacji którego zaprosili Agnes Varde, Jacquesa Demy, Godarda, Williama Kleina, Claude'a Leloucha i Jorisa Ivensa. W rezultacie założyli oni w Belgii kolektyw S.L.O.N. (*Société pour lancement des œuvres nouvelles*) przemianowany pod wpływem dominującej cenzury we Francji na ISKRA (*Images Son Kinéscope et Réalisations Audiovisuelles*) pod koniec 1973 roku. Zmieniając nazwę, złożyli oni hołd gazecie wydawanej przez Włodzimierza Lenina pod tym samym tytułem. Opowiadając się wobec cenzury działającej we francuskich kanałach rozpowszechniania, produkcja i dystrybucja filmów łączyły się w sieci kooperatyw. Powstał w efekcie projekt filmowy złożony z jedenastu segmentów różnego autorstwa, poprzedzony napisami deklarującymi solidarność z ludźmi z Wietnamu. Zwróćmy uwagę, iż segment filmu pt. *Kino-Oko* przedstawia opór wobec wydarzeń militarnych opartych na kronikach filmowych realizowanych przez Dzigę Wiertowa w latach 1920–1924. Godard w tej noweli przeciwstawia się ingerencji wojsk Stanów Zjednoczonych od 1963 roku w wojnę w Wietnamie (1957–1975). Zwłaszcza wyróżnia on w tym filmie filozoficzne, moralne i praktyczne wyzwania związane z realizacją filmu, wskazując na konieczność walki na dwóch frontach. Zauważmy, iż nadaje on szczególną wartość samym słowom. Godard przedstawia współczesne mu wydarzenia przez naprzemienne zestawienie ze sobą materiałów ze stanu wojennego w Wietnamie wraz z fragmentami swojego wcześniejszego filmu *Chinka*. Film ten, będący transpozycją tych wydarzeń, odzwierciedla autoteliczne sceny demistyfikujące proces produkcji filmowej. Obserwujemy reżysera przy kamerze filmowej przy akompaniamencie głosu zza kadru, korzystając z techniki zaadaptowanej od filmu dokumentalnego przez radzieckiego reżysera Wiertowa¹⁷. Godard w szczególny sposób posługuje się montażem, fragmentacją opartą na „dyslokacji ciała, głosu i poezji”¹⁸. Porównawszy kamerę do działającego jako narzędzie ideologiczne opresji i alienacji¹⁹. Jako kronikarz aktualności Godard podkreślał swoją świadomość niemożliwości pełnego doświadczenia wojny. Francuski reżyser generalizuje doświadczenie wojny w Wietnamie, wskazując, iż stanowi ono metaforę wojny ideologicznej, o której należy pamiętać w każdym filmie i czynić, kreować w naszym życiu na co dzień. Chcąc zarysować, w jaki sposób można sprostać temu zadaniu, korzysta z kilku ujęć ze strajku w Rhodiaceća nakręco-

¹⁶ P. Tolle, *Effacing the Effaced. Chris Marker's Collectivist Period*, „Film International” 2013, vol. 11, no. 1, s. 16.

¹⁷ Zob. C. MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Bloomington 1980.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. De Baecque, *Godard*, Paris 2010, s. 363.

nych przez Bruno Muela, wprowadzając je w końcowej części *Daleko od Wietnamu*. Porównuje on zdarzenia wojenne na Wschodzie do strajku robotników we Francji. Nieustannie afiszując pracę filmowca z kamerą, zwracał on uwagę na równoległość między jego własnym uwięzieniem w kulturze komercyjnej a walką strajkujących o wyswobodzenie z niedoli ekonomicznej. W jego ujęciu solidarność wspierania poszkodowanych w wojnie w Wietnamie należy rozpocząć również we Francji przez wspieranie robotników w Rhodiaceća i w Saint-Nazaire. Owe słowa i obrazy można odczytywać jako moment, w którym „Wietnam staje się metaforą wojny przeciwko nierówności”²⁰. Ta deklaracja rozpoczęcia wojny na dwóch frontach w twórczości Godarda jest o tyle znacząca, iż po raz pierwszy w tym filmie korzysta z sygnatury w formie inicjałów „JLG”, czym rozpoczyna etap polityki kina w jego twórczości, zrywając z komercyjną estetyką kina i podporządkowaniem ekonomicznym. W tym segmencie przeciwstawiał się wobec imperializmu amerykańskiemu w wymiarze międzynarodowym, a na poziomie lokalnym we Francji – monopolizacji produkcji i dystrybucji przez wielkie wytwórnie komercyjne.

Działania kolektywu S.L.O.N. skierowane wobec dominujących form wytwórczości są najbardziej widoczne w filmie *À bientôt, j'espère* (1967–1968) zrealizowanym przez Chrisa Markera wraz z Mario Mareto na temat wznowienia strajku w Rhodiaceća pod koniec 1967 roku. Obraz ten powstał w wyniku braku reakcji na pięciomiesięczny strajk rozpoczęty tego samego roku w marcu. Przedstawiał on roszczenia finansowe i materialne pracowników, snując przy tym refleksję na temat generalnego stanu kultury. W trakcie realizacji tego filmu wykorzystano głównie z taśm 16 milimetrów i laboratoriów faworyzujących szerokie rozpowszechnianie projekcji w miejscach studenckich i stowarzyszeniach. Ten organ kolektywny posiadał wspólne fundusze na realizację obrazów filmowych, stawiając sobie za cel upublicznienie walk robotniczych i studenckich. Należy zaznaczyć, iż ta niezależna produkcja filmowa wyróżniała się dążeniem do autonomii sztuki. Nawiązując do marksistowskich idei, jej twórcy chcieli uwydatnić zwłaszcza to, w jaki sposób metody sfinansowania produkcji i dystrybucji filmów wpływają na metody organizowania obrazów i dźwięków w struktury filmowe zmierzające do tego, aby uwolnić się od ekonomicznych podstaw²¹. Projekt ten odzwierciedlał życie robotników podczas codziennych czynności do tej pory niepokazywanych przez telewizję. Niemniej podczas prapremiery w fabryce film spotkał się z krytyką robotników. Innym zdarzeniem, które zmierzało do tego, aby uświadomić, w jaki sposób dokumentacja filmowa może stanowić narzędzie ekspresji, świadomości, informacji robotników, była francuska premiera filmu *Loin de Vietnam* 18 października 1967 roku zorganizowana w głównym kasynie w Besançon. Wówczas też Marker i Marreto podjęli decyzję o założeniu Gru-

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 152.

py Medvedkin z Besançon, której nazwa pochodziła od filmu *Le Bonheur* (1934) Aleksandra Medvedkina poświęconego problemom adaptacji do systemu produkcji Rosji sowieckiej. Od początku 1967 roku zaoferowali staże robotnikom celem utworzenia pod koniec roku 1967 robotniczej grupy filmowców w ramach CCPO. Grupa ta stawiała sobie za zadanie umożliwienie robotnikom nagrywanie swoich działań, podczas gdy filmowcy powinni dostarczać jedynie koniecznego technicznego oprzyrządowania. Zorganizowali oni debatę 27 kwietnia 1968 roku w Sali świąt w Palentes-les-Orchamps, która została udokumentowana w postaci reakcji robotników widzianej w filmie dokumentalnym pod tytułem *La Charnière* (1968) zrealizowanym przez Antoine'a Bonfantii, opatrzonym w tekst pisany i głos lektora Pola Cèbe. Ten obraz dokumentalny odzwierciedla zwłaszcza różnorodne reakcje i napięcia wewnątrz CCPO poświęcone roli intelektualistów, brakowi możliwości wiernego odzwierciedlenia problemów tej dziedziny wiedzy, miejsca kobiet i możliwych rozwiązań²². Film ten traktuje w końcowej scenie o nowych warunkach pracy i zaangażowaniu politycznym, proponując nowe spojrzenie na robotników od wewnątrz. Dzięki specjalnemu oprzyrządowaniu użyzonemu przez Markera i Maretto robotnicy, pod szyldem założonej Grupy Medvedkin, mogli nagrywać i prowadzić wywiady celem wydobywania głębszych zadań filmu i autotelicznej perspektywy zwróconej na problemy robotnicze, o których opowiadają oni sami.

Równolegle Godard w duchu myśli marksowskiej wkroczył na drogę „kina materialistycznego”. Za pomocą demontażu proces produkcji przez artystyczną radykalizację formy, pytał on o podwójne znaczenie podanej w wątpliwość ikonografii. Godard rozwijał w kolejnych swoich filmach analizę ekonomicznych przesłanek fundujących proces funkcjonowania przemysłu filmowego, kierując się w stronę rekontekstualizacji formy, określanej również mianem drugiej awangardy²³. Awangardowa tradycja sięgająca do Eisensteina i Wiertowa, do wpływów Brechta, powracająca w dziełach Godarda, przełamująca sztywny podział między faktem a fikcją, ustanawiając fundamenty dla eksperymentowania z narracją. Relewantnym wyrazem tej tendencji do dekompozycji i rekompozycji form jest film zatytułowany *Wiedza radosna* (*Le Gai Savoir*, 1968) luźnie inspirowany powieścią *Emil* (1762) autorstwa Jean-Jacquesa Rousseau, w którym Godard odszedł od modelu dokumentalnego i dyskursu linearnego na rzecz pozycji krytycznej form eksperymentalnych wobec założeń edukacyjnych telewizji. Śladem Rousseau Godard przekonywał, że umysł dziecka stanowi niezapisaną tablicę, tak zwaną *tabula rasa*, a centralnym problemem edukacji jest zapewnienie otwartego rozumienia dźwięków i obrazów przez ich separację. Choć film ten był zamówiony przez telewizję francuską, został on jednak wy-

²² J.-M. Baconnier, G. Loup, *La télévision mise au net : les missions de la télévision publique : "Informer"*, „Points de mire/ Sur le petit écran” # 3, 2011.

²³ P. Wollen, *The Two-Avant-Gardes*, <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/100/> (20.12. 2010).

produkowany przez ORTF w ramach zdjęć kręconych między grudniem 1967 roku a styczniem 1968 roku. Finalnie został on zmontowany przed czerwcem, choć nigdy nie był dystrybuowany przez ORTF. O tym zadecydowała komisja cenzorska niepozwalająca na wyjście filmu w kinach, a także narzucająca dodatkowe cięcia montażowe. W tej sytuacji Godard podjął kroki, aby odebrać prawa do filmu od ORTF, odzyskując dźwięk słyszany jako przerywnik celem wyciszenia niesłyszalnych słów i podkreślenia miejsc podlegających cenzurze. Pomimo to niecenzurowany tekst filmu został opublikowany w trakcie wydarzeń maja 1968 roku przez Związek Pisarzy, w skład którego wchodził obok Godarda Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, Michel Butor, Marguerite Duras tudzież Jean-Paul Sartre w trakcie wydarzeń maja 1968 roku²⁴. W tym filmie, Patricia i Emile dyskutują w studiu telewizyjnym ORTF na temat rewolucji, wojny ideologicznej, polityki i destruktywnej funkcji języka. Owej debacie towarzyszą zdjęcia uwikłane politycznie, pochodzące z komiksów i tabloidowych gazet. Można zauważyć, że, w *Wiedzy radosnej* autor *Szalonego Piotrusia* „rozwija film *Chinka*, kontynuuje użycie «tableau noir» (czarnej planszy), gdzie pismo Godarda jest wszechobecne – komentuje grafikę, rysunki, geometrię, obrazy, często fotografie, czasami rysunki, lub też kolaże, ogólnie zaczerpnięte z magazynów, reportaży, reklam”²⁵. Sięgając po obrazy pochodzące z kina dokumentalnego (filmu publicystycznego, reportażu, wywiadu) i technik filmu historyczno-materialistycznego, w tym zaś „montażu intelektualnego” wywodzącego się od Eisensteina, Godard przedstawiał kontrapunktowe relacje między obrazem a dźwiękiem i retoryczne międzytytuły znamionujące wszystkie filmy Wiertowa²⁶. Obraz ten różni się od konwencjonalnego kina różni się ten film próbą „zawieszenia znaczenia”, przedstawiania otwartej struktury obrazu bez z góry utrwalonych znaczeń.

Należy też zauważyć, że stosowanie konwencji teatralnej i wprost deklamowanych słów odzwierciedlało przestrzeń diegetyczną jawiącą się nie tyleż semantycznie, co historycznie, wprowadzając w arkania palimpsestowego tekstu filmowego. Otwarte rozumienie przestrzeni obrazu

wymaga szczególnego zaangażowania twórczego od odbiorcy, często nieustannej rekonstrukcji proponowanego mu materiału, odzwierciedla ogólne ciężenie naszej kultury ku tym procesom, w których zamiast jednoznacznego i koniecznego następstwa zdarzeń powstaje jak gdyby pole prawdopodobieństw „niejednoznacz-

²⁴ D. Faroult, *Le Livre Le Gai savoir, la censure défiée* w: M. Witt, N. Brenez, *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris 2006, s. 109–111.

²⁵ A. De Baecque, *Godard*, s. 410.

²⁶ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Winsconsin 1985, s. 333.

ność sytuacyjna”, co z kolei stanowi bodziec do zajmowania przez nas wciąż nowych postaw operacyjnych i interpretacyjnych²⁷.

W rezultacie owa otwartość interpretacji wywołana jest przede wszystkim przez wykorzystanie specyficznych dla niego kolaży. Mianowicie Godard nakłada hasło „wiedza” (*Savoir*) na zdjęcie książki *O grammatologii* (*De La Grammatologie*) Jacquesa Derridy. Sugerowane zestawienia pozwalają wskazać na brikolazowy charakter sygnalizowania przez niego określonych znaczeń. W scenach ukazanych na czarnym tle lub przedstawiających czarne tło wyłącznie mamy do czynienia nie tyle z widocznym użyciem montażu i fragmentacją, ile z dyslokacją głosu. Ponadto Godard częstokroć sięgał po samoświadomą strategię twórczą, korzystając z dialektyki koloru czerwonego (tezy) i czarnego (antytezy) konotującej starcie przeciwieństw dialektycznych.

Tymczasem szerzące się strajki w przestrzeni publicznej, zarówno w fabrykach, jak i na uniwersytetach, odbiły się szerokim echem w gronie warstwy inteligencji chcącej dać upust arbitralnym decyzjom. Do ważniejszych wyrazów niezadowolenia społecznego wieszczącego wydarzenia majowe należy zaliczyć demonstrację zorganizowaną w lutym przed Palais de Chaillot przez Godarda i François Truffaut. Opowiadali się oni za zachowaniem sprawowanej funkcji, zwolnionego przez Ministra Kultury André Malraux, dyrektora *Cinémathèque Française* Henri Langlois, na którego naukach wykształcili się janczarzy Nowej Fali, w której wzięli udział Catherine Deneuve, Jean-Paul Belmondo, Simone Signoret, Alain Resnais. Godard, przekonując o niesłuszności podjętych decyzji, przygotował film w formie przemówienia wygłaszanego w telewizji. W ramach akcji zorganizowanej przez Komitet Obrony Cinémathèque założony celem przywrócenia „père Langlois” na stanowisko, obrażenia odnieśli Godard, Truffaut i Bertrand Tavernier. Ostatecznie pod wpływem presji opinii publicznej Malraux odwołał swoje rozporządzenie i 21 kwietnia Langlois ponownie zasiadł na czele Musée du Cinéma w Paryżu.

Trzy tygodnie później, po rozpoczęciu na Sorbonie strajku przez studentów i strajku generalnego w całej Francji, 13 maja 1968 roku wstrzymano Festiwal w Cannes na jedną dobę. Wówczas, jak pisał Badiou: „Maj 68 pochylał się nad poważnymi kryzysami, opozycjami i kontrowersjami dotyczącymi bloku socjalistycznego. [...] To był początek zmiany, transformacji tego, co oznaczały państwa socjalistyczne”²⁸. Następnego dnia studenci z Cannes i Nicei zgromadzili się na Palais de Festival. Wydarzenia z roku 1968 wyróżniały się bowiem:

²⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 2008, s. 88.

²⁸ A. Badiou, *Penser le surgissement de l'événement*, w: *Cinéma*, Paris 2010, s. 184.

delokalizacją i przemieszczeniem. Od tej pory kwestie polityki dla intelektualistów, nawet zaangażowanych, przedstawiano w ich własnej przestrzeni [...] Maj 68 zaproponował delokalizację lub podróż, tj. rozdysponowanie interwencji politycznej w innych miejscach, innych referentów, innych rozmówców w odniesieniu do robotników, marszy, ludzi itp.²⁹

Stąd też 17 maja w Paryskiej Szkole Techniki Filmowej tysiące ludzi postanowiły okazać solidarność ze strajkującymi, domagając się również przerwania Festiwalu w Cannes. Dlatego zapewne w solidarności ze strajkującymi Godard i Truffaut 18 maja najpierw w Paryżu, a następnie dzień później w Cannes przerwali tamtejszy Festiwal Filmowy, ogłaszając w małej sali Jeana Cocteau na znak solidarności z robotnikami i studentami w ramach strajku rozpoczęcie États-Généraux du Cinéma. W geście poparcia dla tych idei Milos Forman wycofał z konkursu *Pali się, moja panno*, podobnie zaś postąpił Lelouch z dwoma swoimi filmami. Pomimo rozpoczęcia projekcji również pokaz *Mrożonego Pepermintu* Carlosa Saury został zatrzymany, a film wycofany z konkursu. Ostatecznie zaś dyrektor Festiwalu Robert Favre Le Bret ogłosił konferencję prasową, informując o tym, że jury w składzie z Romanem Polańskim i Monicą Vitii, Louisem Mallem, Terencem Youngiem nie będzie już pełniło swych funkcji, a w konsekwencji – konkurs odwołano³⁰.

Dodajmy, iż rozwojem niezależnych działań kinematograficznych kierował organ kolektywny grupy S.L.O.N., którego zadaniem było dysponowanie wspólnymi funduszami obrazów i określenie specyfiki walk robotniczych i studenckich. Wyrażając swoje zaangażowanie i obecność w wydarzeniach maja 1968 roku, Godard podążył śladem Markera w filmie *Most* (*La Jetée*, 1962), realizując trzy-, czterominutowe krótkometrażowe wideo *Kino-ulotek* (*Cinétracts*, 1968). Traktowały one na temat kontestacji francuskiej burżuazji i subwersji plastycznej, których zasadniczym celem było dążenie do odzwierciedlenia przemian ideowo-społecznych wydarzeń z maja 1968 roku. Pomysłodawcą *Kino-ulotek* był Marker. Za pomocą Menetoskopu Godard mógł w prosty i tani sposób, ponieważ szpula kosztowała 50 franków, realizować krótkie metraże z myślą tworzenia kina politycznego dla sekcji lub komitetu akcji. W wyniku redukcji środków każdy z realizatorów wykonywał uprzednio zdjęcia, a następnie montował je w ciągu jednego dnia, korzystając głównie z taśm 16 milimetrów w różnorodnych atelier. Autorzy tych filmów, do których należy zaliczyć również Jean-Pierre'a Gorina, Alaina Resnais, Philippe'a Garrela, Jackie Raynal, Gérarda Frommangera, Mireille Abramovici, Alaina Beaujour, Jean-Denisa Bonana, Jacquesa Loiseleux i innych, sięgali po obrazy zaczerpnięte z wydarzeń majowych.

²⁹ A. Badiou, *Penser...*, s. 172.

³⁰ Bliższe informacje na ten temat można odnaleźć w: P. Cowie, *Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60's.*, London 2004, s. 197–207.

Chcąc ominąć konwencjonalną drogę dystrybucji we Francji, grupa S.L.O.N. zrzekała się ich komercyjnego rozpowszechniania, wyświetlając swoje „ruchome obrazy” w fabrycznych klubach filmowych i nieoficjalnych lewicowych kolektywach, miejscach studenckich i stowarzyszeniach w trakcie Stanów Generalnych. Godard, korzystając z techniki wideo zainicjowanej uprzednio przy realizacji filmu *Chinka* (1967), personalizował obrazy za pośrednictwem elementów zapożyczonych i podanych stosownej autorskiej korekcie.

Pomimo różnic politycznych między Guy Debordem a Godardem i niechęcią tego pierwszych do pioniera Nowej Fali należy podkreślić ewidentne zbieżności formalne między *Kino-ulotkami* a estetyką sytuacjonistów wynikające ze sposobu ich realizacji³¹. Jednym z aspektów wyróżniających ową „guirellę maja 68 w poezji miejskiej” była realizacja ich formie prostych, niskobudżetowych, łatwo rozprowadzalnych filmów jako „niemych asamblaży, pisanych odręcznie”³² stosowana celem odwrócenia znaczeń przez „sytuacjonistyczną” grę werbalną na sloganach. Choć żaden z autorów nie sygnował *Kino-ulotek*, te wykonane przez Godarda można odróżnić od innych przez użycie śródtytułów wykonanych jego pismem, odręcznie pisanych bezpośrednio na taśmie filmowej w formie pisma subwersywnego. W swoim wyrazistym *auteur'stouth* Godard przechodził w tych pracach od cytowania, przez anagramatyczną grę słów i liter, do zaznaczania intensywnego zaangażowania między obrazem a tekstem, uruchamiając tym samym efekt narracyjnej progresji. Ponadto ową sytuacjonistyczną grę werbalną na sloganach układano na wzór serii figur matematycznych. W ramach tych krótkich metraży Godard komplementarnie korelował montaż „wertykalny” i kolaż „horyzontalny”³³. W pracach tych zastępował tradycyjną reżyserię (*mise en scène*) przez palimpsestową pracę *mise en page* (umieszczanie na stronie)³⁴, zestawiając „naturalne” sekwencje sfilmowane w naturalny sposób wraz z uprzednio przygotowanymi i zmiksowanymi obrazami. Wśród materiałów ikonograficznych przechwyconych (*détournés*) i wklejanych na ekranie należy wymienić fotografie, reklamy, magazyny, oficjalne publikacje pochodzące z „życia codziennego, z ulicy”, niemniej „sklejone w sposób bardzo złożony, ale logiczny”. Dzięki temu ruchomy obraz redukowano wyłącznie do fotogramów, budując procesję zestawionych ze sobą ciągłych zdjęć³⁵. Ze zbioru czterdziestu jeden

³¹ Podkreśla ten aspekt szczególnie E. Maffre-Lastens, *Propaganda. Les Ciné-Tracts de Jean-Luc Godard*, w: C. Lebrat, N. Brenez, *Jeune, dure et pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris 2001, s. 336.

³² *Ibidem*, s. 335.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji: postmodernizm i tekst video*, tłum. E. Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 321.

³⁵ R.W. Kluszczyński, *Film – video – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w epoce elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 144.

obrazów wideo przygotowywanych w ciągu jednego dnia Godardowi przypisuje się wykonanie utworów o numerze 1, 4, 7, 9, 16, 23, 40. Zostały one wykonane w atelier wypożyczonym od Marina Karmitza na rue Jacob przy pomocy Armanda Marco, Jackie Raynal i Jean-Pierre'a Gorina. *Kino-ulotki* wykonane przez Markera odznaczają się punktami widzenia i ruchami kamery. Zaś krótkie metraże autorstwa Godarda opierają się na kolażach i skojarzeniach idei złożonych z różnorodnych dokumentów, okładek, książek, cytatów, obrazów z filmów fabularnych³⁶. Tym, co charakteryzowało jego warsztat, była metodyczna fragmentaryczność obejmująca dwie skrajności oparte na zasadzie, iż jeden fragment „musi być kompletnie odseparowany od otaczającego świata i kompletny w sobie”³⁷. W tym świetle może wydawać się, iż sceny w momencie zatrzymania ulegają fragmentacji i stają się obrazem „chwili” (instant)³⁸.

Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na *Kino-ulotkę* z numerem jeden zatytułowaną *Histoire du mouvement étudiant et mise en garde ou Qu'est-ce qu'il fait?*. Otwiera ją zdjęcie żandarma kierującego lufę pistoletu w publiczność, po czym następuje napis „Co on czyni? (*Qu'est-ce qu'il fait?*). Następuje po nim obraz, w którym widnieje napis „C.R.S.”, a później obserwujemy wizerunek osoby protestującej, która rzuca kamień. Następnie wyłania się odpowiedź: „Strzela do nich”. W dalszej kolejności Godard opowiada o powstaniu buntu, pisząc literami na obrazach: „Oni zbuntowali się”, „Zorganizujemy się”, „Tak dłużej nie może trwać”, aż wreszcie kończy dużym planem „C.R.S.”, w hełmie, z zaniepokojonym wyrazem twarzy, w okularach, sygnalizując jedność i opiekę nad przemęczonymi studentami w napisie „Śpijcie, czuwamy nad wami”. Na tych zdjęciach obserwujemy hasła pisane w formie graffiti na murach miasta i barykadach przez aktywistów porównujących Charles'a de Gaulle'a do fašysty. Niekiedy może wydawać się, iż odszyfrowanie tych antyrządowych haseł i obrazów wymagało wiedzy kontekstowej. O tym świadczyć może *Kino-ulotka* sygnowana numerem dwadzieścia trzy, nawiązująca przez swoją formę ikoniczną do klasycznych cytatów z dzieł malarstwa, takich jak *Wolność wiodąca lud na Barykady* autorstwa Eugène'a Delacroix (1830), w celu wyrażenia ducha rewolucji w tradycji malarskiej.

Godnym uwagi przykładem intermedialnych związków jest dopełniający tę serię obraz *Film-Tract no 1968* (1968) wykonany 23 maja 1968 roku jako efekt współpracy Godarda z malarzem Gérardem Frommangerem. W odróżnieniu od pozostałych obrazów film ten nie był oznaczony przez numer, lecz przez rok, w którym został wykonany. Obraz ten przedstawia animację utrzymaną w malarskiej konwencji, ukazującą intensywny czerwony kolor, który stopniowo przysłania trykolorową flagę

³⁶ J.-M. Baconnier, G. Loup, *La télévision mise au net...*

³⁷ D. Chateau, *Godard, le fragment*, w: G. Delavaud, J.-P. Esquanazi, M.-F. Grange, *Godard et le métier artiste*, actes du colloque de Cerissy, Paris 2001, s. 17.

³⁸ *Ibidem*.

Francji, rozlewając się po płaszczyźnie. Autorzy korzystali przy realizacji tego filmu z ciągniętego powoli kawałka sznurka. Ten akt pokrycia czerwienią można odczytywać jako symbol przejścia władzy przez czerwoną flagę pracowniczą zwiastującą nadejście nieuchronnej rewolucji.

Niestety okres wyświetlania *Kino-ulotek* na spotkaniach klubów filmowych i wieczach nie trwał zbyt długo, ponieważ władze krótko po premierze zakazały ich projekcji w jakichkolwiek miejscach publicznych.

Jedną z ważniejszych prób odzwierciedlenia postulatów majowych był niewątpliwie pierwszy film wykonany przez robotników z Grupy Medvedkin, wysoko oceniony przez krytyków, *Klasa walk* (1968), przy którego realizacji pomagali Ivens, Marker i Godard. Pionier Nowej Fali udostępnił 7 czerwca na dwa dni swoją kamerę, aby „zainicjować zdjęcia”³⁹. Film ten, ukończony w 1969 roku, wprowadzał za kulisy zaangażowanych akcji Suzanne Zedet. Obserwujemy jak Suzanne Zedet, będąca pracownikiem fabryki zegarków Yema, przewycięża opór męża, by zostać przedstawicielem CGT (fr. *Confédération Générale du Travail* – Powszechna Konfederacja Pracy). Kamera przedstawia ją podczas jej pierwszego wystąpienia w maju 1968 roku przed drzwiami fabryki, a następnie śledzimy zarówno dobre chwile, jak i trudności związane z jej aktywistycznym zaangażowaniem. Choć Suzanne odzyskała pracę po strajku i otrzymała rekompensatę od pracodawców w ramach wynagrodzenia, to ten fakt nie zaprzestał jej walki o obronę warunków życia i pracy klasy robotniczej. Dodajmy, iż film ten nie tylko akcentował zaangażowanie społeczne widziane na tle codziennych problemów, lecz również próbował ukazać osobę Suzanne w szerszym kontekście jej zainteresowań. Kamera bowiem rejestruje ją przed wiszącą na ścianie reprodukcją obrazu Pabla Picassa⁴⁰. Obraz ten nie tyle stanowi reportaż na temat jednej z fabryk, co można go określić jako polemiczną rozprawę na temat zasadniczego sensu dokumentowania z punktu widzenia robotnika. Krytyczna dokumentacja podążająca drogą rozwoju strajku rejestrowała oblicze Suzanne jako uosobienie partykularnego studium przypadku. Ujmowano ją z wielu różnych punktów widzenia, zarysowując jej perypetie i przygotowania do strajku na tle szerokiego spektrum problemów robotniczych. Perspektywa introspekcyjna śledząca poczynania strajkujących w ich codziennym życiu stara się wyrazić, iż „nie ma polityki innej niż z wyjątkiem minimalnego udziału robotniczego i ludowego”⁴¹.

³⁹ A. De Baecque, *Godard*, s. 421.

⁴⁰ J.-M. Baconnier, G. Loup, *La télévision mise au net...*

⁴¹ A. Badiou, *Penser...*, s. 182.

Podsumowanie

Powyższe uwagi o pracy autorów francuskich nie wyczerpują, rzecz jasna, całego jej bogactwa materiałowego i interpretacyjnego. Sądzę jednak, iż pozwalają zagłębić się na podstawie wyróżnionych dzieł w to, jak alternatywne spojrzenie na kino rozwijało się do wydarzeń majowych 1968 roku. Z punktu widzenia omawianego zaangażowania można dokładniej określić sformułowane wcześniej zadanie stawiane kolektywom w kontekście wydarzeń poprzedzających i kształtujących nadejście zamieszek społecznych. W tym świetle obserwujemy, jak kino walczące za pośrednictwem ruchomych obrazów odzwierciedla słowa głoszone w imię interpelacji rewolucyjnych idei. Można te obrazy rozumieć jako próbę wyrażenia swojej dezaprobaty dla braku odpowiedzi ze strony władz na głos strajkujących. Wśród dwóch zasadniczych tendencji można wskazać z jednej strony na kiełkowanie filmu robotniczego celem wnikięcia w rzeczywistość robotników i poznania realnych problemów od wewnątrz, z drugiej zaś na realizację eksperymentów formalnych, wykorzystujących tradycję ikonograficzną przechwyconą z ulic i z tradycji malarskiej, aby odzwierciedlić rewolucyjne przesłanki wydarzeń majowych i ogólny *Zeitgeist* epoki. Choć Godard i Marker podążali odrębnymi ścieżkami rozwoju swojej kariery, niekiedy ze sobą współpracowali. Niemniej niewątpliwie ich stylistyka i stosowane przez nich rozwiązania formalne pozostawały odmienne. Obaj autorzy, opowiadając się wobec narastających problemów społecznych, nie bali się rościć swych praw do wolności słowa i wyłączenia reprezentacji z rąk komercyjnego systemu mającego posłużyć do anulowania alternatyw i cenzury. Obrazy realizowane przez te kolektywy wprowadziły kino niezależne na nowe drogi wypowiedzi filmowej, dążąc do zerwania z ustalonymi manierami stylistycznymi celem opracowania innowacyjnych dróg w redystrybucji obrazów i przeformułowania ich.

ALTERNATIVE IMAGES IN THE CONTEXT OF THE MAY 1968 EVENTS IN FRANCE BASED ON THE WORK OF JEAN-LUC GODARD AND CHRIS MARKER

Keywords: alternative cinema, collective, collage, labour film

Summary

The article investigates two revolutionary approaches to the production of images circa revolutionary May 1968 in France. This study thus builds both on the theoretical and historical insights and highlights the contribution of photograms to trigger para-cinematic narration. By

appropriating iconography of the grévistes and radical experimentalism Jean-Luc Godard and Chris Marker raised socio-political concerns of French society with in collective projects such as SLON. In line with the foundation of the Group Medvedekine, there has been provided the necessary audiovisual equipment to factory workers to reflect the in-depth look on their own working conditions. This initial period founding artistic collectives had an enormous impact on the development of alternative images of the grévistes and the workers provoking riots and discussions.