



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Tomasz Poborca

ORCID: 0000-0001-5560-0677

Uniwersytet Łódzki

EKSPERYMENTY LETRYSTÓW I ICH WPŁYW NA AUTONOMIZACJĘ FILMOWEJ MOWY WE FRANCUSKIM KINIE AUTORSKIM

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.7>

W *Traktacie o ślinie i wieczności (Traité de bave et d'éternité*, reż. Isidore Isou, 1951), tworząc film-manifest, który jednocześnie wykląda radykalną zmianę w poetyce i wciela ją w życie, Isidore Isou stawia odważną tezę — „bóg kina umarł”¹. Wtórzuje mu Guy Debord, który rozpoczyna *Wycie na cześć Sade'a (Hurlements en faveur de Sade*, reż. Guy Debord, 1952) słowami: „Kino umarło. Nie będzie już żadnych filmów. Przejdźmy od razu do dyskusji”², wbijając przy okazji szpilkę w wytyczne André Bazina do funkcjonowania francuskich dyskusyjnych klubów filmowych. Letryści³ z jednej strony odpowiadają na obawy Maurice'a Bardèche'a i Roberta Brasillacha, którzy „byli świadkami narodzin nowej sztuki i mogą być również świadkami jej śmierci”⁴, a z drugiej wyprzedzają konstatacje

¹ Jeżeli cytowany fragment nie jest opatrzony przypisem, pochodzi on z treści filmowej i został przetłumaczony przez autora. Wszystkie cytowane fragmenty opatrzone przypisem i pochodzące ze źródeł anglojęzycznych zostały przełożone także przez autora.

² G. Debord, *Dzieła filmowe*, przeł. i wstęp M. Kowerko, Kraków 2007, s. 18.

³ Ruch artystyczny, którego inicjatorem był Isidore Isou. Zob. *letryzm*, [hasło w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1996, s. 229.

⁴ M. Bardèche, R. Brasillach, *History of the Film*, przeł. I. Barry, London 1945, s. 302. *History of the Film* jest jedną z pierwszych tak obszernych publikacji zajmujących się historią filmu — oryginalnie została opublikowana w 1935 r. pod tytułem *Histoire du Cinéma*.

innego rodaka, Gilles’a Deleuze’a, który w *Kinie*⁵ zastanawiał się, czy telewizja może być przyczyną owego upadku, i badał zależności między obrazem dźwiękowym a sytuacją optyczną w rozwijających medium pracach Marguerite Duras, Alaina Robbe-Grilleta i duetu Straub-Huillet. Filozof zaznacza przy tym, że dysjunkcja obu warstw, autonomia mowy i dźwięku, jakie charakteryzują te dzieła,

nigdy by się nie zaczęły bez telewizji; to telewizja je umożliwiła; ale ponieważ telewizja zrezygnowała z większości swoich możliwości twórczych i nawet ich nie rozumiała, więc potrzebowała kina, żeby udzieliło jej wskazówek pedagogicznych; potrzebowała wielkich autorów kina, żeby pokazali, co może zdziałać i co byłaby w stanie zdziałać⁶.

Deleuze zauważył także, że kino „nieuchronnie w dobie kryzysu obrazu będącego działaniem przechodzi przez heglowskie melancholijne refleksje na temat własnej śmierci”⁷. Odwoływanie się do niej ma jednak głęboko zakorzeniony charakter rewolucyjny, a nie defetystyczny — nosi znamiona transfiguracji, a nie destrukcji. W środowisku kina francuskiego to desperackie wołanie o zmianę poetyki od zawsze było ściśle związane z zagadnieniem dźwięku i mowy, co podkreśla Michel Chion:

Albowiem kino francuskie jest jednym z nielicznych, w których głos nie jest oczywisty. Niewątpliwie z tego powodu Francja wyprodukowała jedno z najbardziej oryginalnych eksperymentów z głosem filmowym — Bresson, Tati, Duras, Godard, Straub i inni — a także najbardziej bezbarwne, monotonne głosy z tępa dykcją⁸.

Analizując wczesne dokonania Isidore’a Isou i Maurice’a Lemaître’a, chciałbym wskazać na ich miejsce w dialektycznym procesie rozwoju sztuki filmowej, które można interpretować jako brakujące ogniwo w łańcuchu między teorią wczesnego filmu dźwiękowego a teorią nowego kina i obrazu-czasu Deleuze’a, oraz im przypisać rolę nauczycieli tych autorów kina, o których wspomina filozof⁹. W podobnym tonie do słów Deleuze’a na temat telewizji Lemaître skomentował z kolei rolę pojawienia się techniki wideo w późniejszym filmie *Fin de tournage* (reż. Maurice Lemaître, 1990):

Kiedy nadeszło wideo, my już dawno podzieliliśmy ekran na wiele części, na wiele obrazów. Nowa technologia przedstawiła także nowy zestaw narzędzi, które moglibyśmy wykorzy-

⁵ Polskie wydanie z 2008 r. jest efektem połączenia dwóch tomów — *Cinéma 1. L’image-mouvement* i *Cinéma 2. L’image-temps*, które oryginalnie zostały opublikowane w 1983 i 1985 r.

⁶ G. Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 465–466.

⁷ *Ibidem*, s. 303.

⁸ M. Chion, *The Voice in Cinema*, przeł. C. Gorbman, New York 1999, s. 85.

⁹ Należy zachować świadomość negatywnego stosunku Deleuze’a do heglowskiej metodologii, toteż przytaczana jest wyłącznie ze względów pragmatycznych, na potrzeby zamkniętego tekstu i konkretnej analizy, oraz z powodu podobieństwa do teorii przemian w kinie, którą wyklada Isidore Isou. Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 20–22.

stać, gdybyśmy mieli odpowiednie środki, i wykorzystalibyśmy je o wiele lepiej niż ci, którym ta rola finalnie przypadła.

Trudno wyrokować na temat ewentualnych korzyści płynących z potencjalnych inwestycji w kolejne letrystyczne eksperymenty, lecz dużo łatwiej przyjrzeć się tym już zrealizowanym, którym w polskiej (i nie tylko¹⁰) literaturze przedmiotu nie poświęca się wystarczającej uwagi — jeśli w ogóle. Nazwiska obu przedstawicieli nurtu są zazwyczaj przytaczane zdawkowo lub anegdotycznie i jedynie jako akompaniament obszerniej opisywanej twórczości Guy Deborda, autora *Spoleczeństwa spektaklu*. Emblematycznym przykładem tego zaniechania jest nieodpowiednie, w mojej ocenie, tłumaczenie terminu *discrépant*, ściśle związanego z najistotniejszym elementem ich teorii, co doprowadziło do umniejszenia jego roli przez zrównanie semantyczne z terminem asynchroniczności — o wiele lat starszym, utrwalonym na stałe w języku filmowym, ale o zupełnie innym znaczeniu. Głównym celem tekstu jest więc naprawa tego błędu, zniwelowanie dysproporcji opracowań i próba umiejscowienia nowatorskich technik na osi przemian medium.

Isou i Lemaître'a połączył na początku lat pięćdziesiątych awangardowy ruch letrystów, będący spadkobiercą myśli dadaistycznej, którą trudno zamknąć w ramy homogenicznego stylu i raczej należałoby ją identyfikować z „obrazoburczą postawą, antysztuką”¹¹. Szczególną bliskość wykazują dokonania obu nurtów na tle poezji, zainteresowanej rozbięciem językowej struktury na coraz mniejsze cząstki oraz koncentracją na dźwięku poszczególnych słów i głosek. Działania te wykazywały w pewnym sensie sprzeciw wobec zastanego porządku języka, służącego konserwatywnej kontroli obiegu wiedzy, a co za tym idzie także władzy i ładu społecznego. Trzeba tu zaznaczyć, że bunt i radykalny dobór środków wcale nie oznaczały wśród letrystów pesymizmu — towarzyszył im program pozytywny. Isou twierdził, że jego manifest „diametralnie zmieni kino i popchnie je w stronę nieodkrytych ścieżek”¹². W swoim filmie wyraża także opinię, że jest „pierwszym, który zrozumiał, że zniszczenie fotografii jest jedynym możliwym krokiem na drodze do ewolucji”. Jej kolejnego etapu upatruję w zjawisku heteroautonomii dwóch obrazów (dźwiękowego i wizualnego), która według Deleuze'a „nie likwiduje audiowizualnej natury obrazu, lecz ją wzmacnia, utwierdza zwycięstwo audiowizualności”¹³. Między dwiema francuskimi awangardami, które dzieli okres drugiej wojny światowej, nie ma chyba lepszego symbolu porozumienia, jakim byłaby wypowiedź René Claira z 1951 roku. Ten sam Clair, który nakręcił wraz z Erikiem Satie i Francisem Picabia

¹⁰ Zob. P. Dana [rec.], K.M. Cabanas, „Off-screen cinema: Isidore Isou and the Lettrist avant-garde”, „Film Quarterly” 69, 2015, nr 1, s. 97–99.

¹¹ M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Kraków 2020, s. 13.

¹² I. Isou, *Préambule à un film*, „Le film français (Cinémonde)” 1951, nr 9–11; cyt. za: K.M. Cabanas, *Off-screen cinema: Isidore Isou and the Lettrist avant-garde*, Chicago 2014, s. 1.

¹³ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 467.

Antrakt (*Entr'acte*, reż. René Clair, 1924), i który w *Nad dachami Paryża* (*Sous les toits de Paris*, reż. René Clair, 1930) stawiał opór teatralizacji kina powodowanej wprowadzeniem dźwięku, stwierdził w połowie XX wieku, że „kino wcale nie ewoluowało od czasu wprowadzenia *talkies*”¹⁴.

Bunt wobec owej teatralizacji i naturalistycznego wykorzystania technologii, jaki narodził się wraz z nią samą, był wyrazem strachu, że nowe odkrycie „może nie tylko zahamować rozwój i ulepszenie filmu jako sztuki, ale grozi również zniszczeniem wszystkich jego obecnych zdobyczy formalnych”¹⁵. Béla Balázs twierdził, że „prawdziwy film dźwiękowy, który posiada własny styl, nie zadowolony się tylko tym, aby mowę ludzi (która dotąd w filmie niemym była tylko widzialna) uczynić słyszalną, a wydarzenie wzbogacić o stronę akustyczną”¹⁶. Węgier, osamotnieni reżyserzy-idealiści oraz sowieccy teoretycy pola do eksperymentów z wykorzystaniem nowego narzędzia upatrywali w montażu filmowym i kreacji efektów dźwiękowych asynchronicznych w stosunku do zapisanych na taśmie obrazów:

jedynie kontrapunkcyjne wykorzystanie dźwięku w stosunku do ujęcia stwarza nowe możliwości rozwoju i udoskonalania montażu. Pierwsze eksperymenty z dźwiękiem winny się kierować w stronę jego zdecydowanej rozbieżności z obrazami wizualnymi¹⁷.

Chociaż uwagi Balázsa były celne, a obawy zasadne, nie potrafił wznieść się ponad aporie (część z nich spowodowana ówczesnymi warunkami technologicznymi¹⁸), które Deleuze nazywa „kłątą” (negacja obrazu dźwiękowego), a których pokonanie doprowadzi do pojawienia się nowych ścieżek w kinie, obranych przez autorów nowofalowych, a wcześniej przez francuską awangardę w latach pięćdziesiątych.

NOWY SPOSÓB MONTAŻU. ANALIZA FILMÓW ISIDORE’A ISOU ORAZ MAURICE’A LEMAÎTRE’A

Na ratunek przyszli więc letryści. W Ciné-Club du Quartier Latin, Cluny Palace przy Boulevard Saint-Germain 7 grudnia 1951 roku odbył się premierowy pokaz

¹⁴ Cyt. za: K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 1.

¹⁵ S. Eisenstein, W. Pudowkin, G. Aleksandrow, *Przyszłość filmu dźwiękowego*, [w:] *Europejskie manifesty kina*, przeł. T. Szczepański, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 58.

¹⁶ B. Balázs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 190.

¹⁷ S. Eisenstein, W. Pudowkin, G. Aleksandrow, *op. cit.*, s. 60.

¹⁸ Michel Chion przytacza interesującą relację Alexandre’a Arnoux, który po pierwszych pokazach filmów dźwiękowych w Londynie pisał tak: „Od samego początku efekt wydaje się niepokojący. Z powodu umieszczenia głośnika bezpośrednio za ekranem dźwięk nigdy nie zmienia swojego źródła i zawsze dochodzi z tego samego kierunku, niezależnie od tego, który bohater akurat przemawia”. Zob. M. Chion, *op. cit.*, s. 131.

Czy film już się zaczął? (Le film est déjà commencé?, reż. Maurice Lemaître, 1951)¹⁹ — być może najistotniejszego filmu grupy, a na pewno cechującego się największą dawką dezynwoltury i pomysłowości; filmu, którego nikt dzisiaj nie zechce odtworzyć w formie zgodnej z intencjami i instrukcjami autora (tak jak niemal nikt nie odważył się tego dokonać w tamtym czasie). Tytuł obrazu, nawiązujący do gier i prowokacji, jakie kieruje w stronę widza i instytucji kina, można *ex post* traktować jako symbolicznie pytanie o przyszłość medium i status letrystycznych eksperymentów w dialektycznym procesie transformacji sztuki. Zwraca na niego uwagę także Kaira M. Cabanas, pisząc, że estetyka montażu zaproponowana przez letrystów (*montage discrèpant*) tworzy pewnego rodzaju „dialektyczny kontrapunkt” dla skrajnie realistycznej koncepcji Bazina (*montage interdit*), proponowanej przez niego w podobnym okresie historycznym²⁰. Autorka traktuje jednak obie formuły w kontekście odrzucenia klasycznego modelu, natomiast mnie interesuje rola filmu Isou, a przede wszystkim Lemaître’a, w kontekście syntezy, za jaką potraktować należałoby kino nowofalowe, ze szczególnym wskazaniem na Jean-Luca Godarda²¹ z jednej strony spektrum przemysłu filmowego i kino rozszerzone oraz instalacje filmowe z drugiej²².

Maurice Lemaître, zanim rozpoczął pracę nad własnym projektem, był asystentem na planie *Traktatu o ślinie i wieczności* i odpowiadał za fizyczne interwencje w strukturę taśmy — jej drapanie, rysowanie itp., dlatego warto prześledzić jego wkład w dzieło Isou, a przy okazji zdefiniować środki nowego, idiosynkratycznego języka filmowego, jakim posłużył się w swoim debiucie Lemaître.

Traktat o ślinie i wieczności rozpoczyna się słowami: „Drodzy widzowie, za chwilę obejrzyjecie film przekorny. Zwrotów pieniędzy nie przewidujemy”. Używam terminu „przekorny” dla lepszego oddania sensu słowa *discrèpant*. Paweł Mościcki opisuje *cinema discrèpant* za pomocą formuły kina asynchronicznego²³, co w mojej ocenie jest nietrafną translacją, gdyż wprowadza niepotrzebny chaos znaczeniowy, zrównując istotę terminu z wcześniejszymi propozycjami teoretycznymi, które zakorzenione są jeszcze w okresie przełomu dźwiękowego. Konieczność korekty tłumaczenia można uzasadnić bezpośrednimi uwagami samego Isidora Isou i rozróżnienia na montaż asynchroniczny oraz *discrèpant*. Francuz dokonuje podziału

¹⁹ Pierwszy pokaz odbył się 12 listopada w Ciné-Club Avant-Garde 52, ale ze względu na niepewność co do dopuszczenia filmu do szerszej dystrybucji Lemaître ograniczył interwencje w kinowy dyspozytyw oraz planowane reakcje publiczności.

²⁰ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 46–47.

²¹ Godard był obecny na kilku pokazach filmów letrystów i sytuacjonistów. Zarówno Debord, jak i Lemaître wypowiadali się krytycznie na temat jego pracy — także tej po roku 1968, między innymi w *Les nouvelles escroqueries de Jean-Luc Godard*. Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 18.

²² W zgodzie z tym, co pisał Gene Youngblood na temat *synaesthetic cinema* i intermedialnych projektów łączących dyspozytyw kinowy z teatralnym. Zob. *idem, Expanded Cinema*, New York 1970.

²³ P. Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Kraków 2020, s. 217.

i wizualizuje go za pomocą grafiki w „*Esthetique du cinema*”²⁴. Przekorność dzieła polega na „tworzeniu nowych form za pomocą rozdziału i destrukcji pozornie naturalnych połączeń narzucanych przez klasyczne kino”²⁵. Owo zniszczenie dokonuje się przede wszystkim na polu rozdzielenia ścieżek audialnej i wizualnej, których nie łączą żadne relacje przyczynowo-skutkowe, a każda z nich niemal autonomicznie realizuje własną misję, i to wcale nie o równej wadze, albowiem to dźwięk gra rolę priorytetową, odwracając dotychczasowy porządek. Spełnia się więc nie tylko postulat Balázsa, bo dźwięk stał się „niezależny od obrazu”²⁶, lecz także całkiem „zrywa cumy z obrazami wizualnymi”²⁷, jak pisał o autonomizacji głosu Deleuze.

Narrator w filmie zadaje pytanie: „Kto powiedział, że kino, którego znaczeniem jest ruch, ma być ruchem obrazów, a nie ruchem słów?”, by ostatecznie stwierdzić, że „obrazy w kinie go denerwują” i należy je zniszczyć oraz zastąpić „kinem-radiem”. Wobec tak radykalnego zerwania z dotychczasowymi zasadami filmowania istotna wydaje się analiza destrukcji obu ścieżek — wizualnej i audialnej. Taką technikę montażu można przyjąć też za kolejny, po postulatach o asynchroniczność z początku lat trzydziestych, krok w stronę nowej figury dźwięku w kinie, gdzie „między komentarzem a zdjęciem stopniowo pogłębia się odstęp”²⁸, a akt mowy autonomizuje się, co wybrzmi później w całej serii dzieł Marguerite Duras, która wierzyła nie tylko w obraz dźwiękowy, ale także w obraz muzyczny²⁹. Determinowane tą polityką sekwencje służą w filmie Isou zwróceniu uwagi odbiorcy na słowa, które początkowo oddają treść manifestu, a następnie, przedstawiając całkiem prostą historię miłosną, realizują jego założenia. Historia, mimo że nieskomplikowana, pretekstowa i mająca ukazać banalność tego typu scenariuszy, może być interpretowana na poziomie symbolicznym jako opowieść o gasnącym kinie. Parafrazując słowa bohatera do ekranowej kochanki, kino było o wiele lepsze, gdy jeszcze nieśmiało drżało, lecz teraz wydaje się normalne, głupie, rozczarowujące i przestaje wzbudzać zainteresowanie — jak „tygrys zredukowany do postaci dywanu”.

Charakterystyczny dla dzieł letrystów jest też akompaniament muzyczny, którym jest zapętlona recytacja poezji onomatopeicznej, zastępując tym samym muzykę orkiestralną, towarzyszącą tradycyjnym filmom.

Obecność poezji letrystów w filmowej ścieżce dźwiękowej jest kluczowa. Jeśli dadaizm zredukował poezję do fonemów [...], letryzm skupił uwagę na cielesnej intonacji i artykulacji

²⁴ Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 9.

²⁵ P. Mościcki, *op. cit.*, s. 217.

²⁶ B. Balázs, *op. cit.*, s. 212.

²⁷ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 464.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ W. Everett, *An Art. Of Fugue? The Polyphonic Cinema of Marguerite Duras*, [w:] *Revisioning Duras. Film, Race, Sex*, red. J.S. Williams, Liverpool 2000, s. 22–23.

fonemu. Letryści zaproponowali sposób wytwarzania takich dźwięków, za pomocą kliknięć językiem, czkawek, kaszlnięć i warknięć³⁰.

W tle pobrzmiwają więc rytmiczne układy dźwięków nieprzypominających ludzkiemu uchu niczego, co mogłoby przyporządkować do konkretnego źródła dźwięku, dalej rozbijając figuratywny dyskurs filmowy, i dalej przesuwając Balázsowskie „granice, w których potrafimy orientować się w świecie wyłącznie na podstawie słyszanego dźwięku”³¹. Warto też zaznaczyć, że premierowy pokaz podczas festiwalu w Cannes w 1951 roku składał się z niekompletnej (nienagranej jeszcze) ścieżki wizualnej; toteż, pomijając akt pierwszy, przez większą część dwugodzinnego seansu widownia pozostawała w kompletnej ciemności, skazana jedynie na atrakcje dźwiękowe³². Fakt, że Isou dopuścił do projekcji filmu w tej formie, tylko podkreśla jego stosunek do obrazów jako jedynie opcjonalnych dla nowej sztuki kina.

Traktat o ślinie i wieczności w pełnej wersji był dziełem o wiele bardziej skomplikowanym. To właśnie w dołączonej po czasie ścieżce wizualnej przejawia się praca Lemaître’a i „cyzelowanie”, czyli „technika bezpośrednich interwencji w materię filmu poprzez rysowanie, malowanie i drapanie taśmy celuloidowej”³³. Skonstruowane w ten sposób obrazy osiągały jednak status przeciwny do tego, który podpowiadałaby intuicja — zniszczonych, zdegradowanych, zgniłych. Nawet jeśli przyjąć trafność owych epitetów, należałoby je interpretować zgodnie z duchem pism przywoływanego w filmie markiza de Sade’a, który mógłby upatrywać w nich powodów do wielkich ekscytacji i głębokiego poruszenia³⁴. W ten sposób Isou dokonuje uplastycznienia fizycznych cech taśmy filmowej i zrywa z kolejnym aspektem kina tworzącego iluzję za pomocą naturalizmu obrazów i dźwięków.

Praktyka cyzelowania jest w pewnym sensie także dzieckiem awangardy dadaistycznej. Jeszcze Man Ray³⁵ przy pracy nad *Powrotem do rozumu* (*Le retour à la raison*, reż. Man Ray, 1923) fragmenty taśmy

posypał solą i pieprzem, na inne wysypał po garści spinaczy biurowych, pinezek, gwoździ [...], stając się tym samym inicjatorem całego bezklatkowego nurtu poszukiwań w dziejach filmu eksperymentalnego, a także prekursorem filmu bezkamerowego³⁶.

³⁰ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 10.

³¹ B. Balázs, *op. cit.*, s. 206.

³² Prawdopodobnie to doświadczenie przyczyniło się do inspiracji obecnego na festiwalu Deborda i eksperymentów z czarnym ekranem w *Wyciu na cześć Sade’a*. Kontynuacji i rozwinięcia potyki, pomijając dalsze dzieła letrystów i sytuacjonistów, należałoby szukać w późnych dziełach Marguerite Duras, a przede wszystkim w jej *L’Homme atlantique*.

³³ P. Mościcki, *op. cit.*, s. 217.

³⁴ Zob. M.A. de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków 2020, s. 135–136.

³⁵ Maurice Lemaître ubolewał w *Fin de tournage* nad nieco zapomnianym nazwiskiem amerykańskiego surrealisty, którego należałoby według niego stawiać tuż obok D.W. Griffitha.

³⁶ M. Giżycki, *op. cit.*, s. 14.

Należy jednak pamiętać, że w kontekście dźwięku wcześnie eksperymetatorzy korzystali głównie z muzyki jako akompaniamentu równoległego i komplementującego rytmiczną estetykę obrazu, którą osiągnęli w swych awangardowych dziełach Len Lye, Norman McLaren, wspomniany Man Ray i inni.

Podobny schemat zapożyczenia techniki, która została wcześniej wykorzystana, ale nie w zgodzie z założeniami letrystów, występuje w zastosowaniu historycznych, archiwalnych materiałów wideo — takich, które swój pierwszy żywot zawdzięczają innemu dziełu audiowizualnemu. Narrator zwraca uwagę, że

może inni ludzie także korzystali ze ściniek, ale montowali je w spójną całość, organizowali je w ramach logicznego ciągu obrazów. Będę pierwszym, który podda się tym skrawkom filmu, zupełnie jak Dostojewski, poddający się własnemu wypadnięciu z łask.

Film Isou jest pełny losowych ujęć przedstawiających: ruch uliczny, pracę na rybackim kutrze, zawody sportowe, ćwiczenia wojskowe, wydarzenia polityczne. Korzystając z techniki *found footage* i zamazując twarze oryginalnych bohaterów tych nagrań, autor po raz kolejny dawał wyraz polityce destrukcji prymatu oka nad uchem i „odsłonięcia, jak rzeczywistość jest dyskursywnie organizowana przez techniki władzy — od bezpośredniego użycia przemocy po sposób, w jaki kino obrazuje pewne historyczne fakty”³⁷.

Niewątpliwie można dostrzec u Isou załączek idei, którą rozwinął Guy Debord, definiując sztandarowe dla sytuacjonistów pojęcie przechwycenia (*détournement*) — „użycia jakiegoś fragmentu dyskursu, obrazu lub dźwięku i przekierowaniu jego znaczenia zgodnie z własnym celem, co często zupełnie owo znaczenie wypacza”³⁸ i „wydobywa na jaw ich zakrzepły, odrażający i przejmująco smutny fałsz”³⁹. Debord stawiał jednak wyraźną granicę między przechwyceniem, które wprowadzało obraz i treść na nowo w obszar zaktualizowanego dyskursu, a ordynarnym cytowaniem, „które uważał za element fetyszystycznego obiegu dóbr kultury z wpisaną weń hierarchią wartości”⁴⁰. Odbijają się w tej metodzie także echa słynnej sentencji o większym talencie artysty kradnącego od artysty pożyczającego, której autorstwo przypisuje się Pablowi Picassowi. Nazwisko malarza jest zresztą przytaczane w tym kontekście w *Traktacie o ślinie i wieczności*:

Wyrzygiwanie starych arcydzieł jest jedyną drogą do manifestacji naszej oryginalności: te wymiociny to nasza jedyna szansa na stworzenie naszych własnych arcydzieł kina. Dokładnie to zrobił Picasso, jako twórca przetrawionych, przemielonych i wyplutych starych obrazów! Obraz filmowy musi zatem wejść w swoją piekielną fazę, w fazę zła!

³⁷ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 47–48.

³⁸ P. Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacjonistyczne*, s. 221.

³⁹ G. Debord, *op. cit.*, s. 11.

⁴⁰ P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole*, Warszawa 2019, s. 80.

Kończąc dywagacje na temat manifestu Isidore’a Isou, należy zwrócić uwagę na jego strukturę narracyjną, która w przeciwieństwie do żartobliwego zabiegu Deborda w *Wyciu na cześć Sade’a* kopiuje — chciałoby się teraz powiedzieć, że przechwytuje — sposób organizowania kinofilskich spotkań we francuskich klubach filmowych, które Bazin później opisał w artykule *Comment présenter et discuter un film!*⁴¹. Zgodnie z harmonogramem takich projekcji film Isou składał się z trzech segmentów: prelekcji, faktycznego seansu i debaty. Jednak tym, co zwraca największą uwagę, jest implementacja nagrania żywej dyskusji gości klubu filmowego w ramach ścieżki dźwiękowej, którą opatrzony został obraz. Słysząc więc nie tylko treść manifestu, lecz także reakcje słuchaczy na te radykalne postulaty, które, jak łatwo się domyślić, w większości były bardzo nieprzychylnie, by wymienić chociażby takie inwektywy kierowane w stronę artysty jak „idiota” lub „śmieciarz”. Mimo że cel, jaki przyświecał letrystom, pokrywał się częściowo z postulatami Bazina, by „wyciągnąć widza z hipnotycznego snu, w który wciągnął go film, by przekształcić jego bierność w aktywność”⁴², korzystali z zupełnie innych środków, odrzucając autorytarny styl wykładowy preferowany przez jednego z założycieli „Cahiers du cinéma” i podążając w stronę bardziej chaotycznej burzy mózgow.

Nigdzie nie jest to bardziej widoczne niż w *Czy film już się zaczął?* Maurice’a Lemaître’a, którego „propozycja symultanicznej krytyki na żywo i zatrudnienia profesjonalnych widzów stoi w opozycji do formatu Bazina”⁴³. Profesjonalni widzowie to dyplomowani aktorzy, którzy mieli przeszkadzać podczas projekcji filmowej. Reżyser podchodził do tej inicjatywy zadziwiająco poważnie, wyrażając potrzebę stworzenia instytucji, która gromadziłaby takie osoby, kształciła i wysyłała w każdy weekend do kin z określoną misją⁴⁴. Pozornie infantylna zabawa była jednak poparta konkretnym fundamentem filozoficznym, a Lemaître próbował nowatorskiego podejścia do analizy efektu Kuleszowa — tym razem kładąc nacisk na pozadiegetyczny, ale wpisany w dyspozytyw, aspekt dźwiękowy. Zakłócający ciszę uczestnicy projekcji mieli „rozwinąć tę lekcję montażu, przenosząc jej efekty z relacji pomiędzy ujęciami na relację między ujęciem a komentarzem”⁴⁵. Odwracali tym samym całą ideę Balázsa na temat niepowiązania symbolu dźwiękowego z realną przestrzenią oraz warunkowania dźwiękowego efektu przez obraz⁴⁶, która i bez ingerencji z zewnątrz wydawała się teoretycznie wątpliwa. O sile i znaczeniu

⁴¹ Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 69.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁴ Fascynujące jest podobieństwo tych propozycji do praktyk ruchu oporu w okupowanej Polsce w czasie drugiej wojny światowej. Partyzanci przygotowywali się merytorycznie przed sabotowanym seansem, w celu wprowadzenia chaosu na kinowej sali w odpowiednim momencie. Zob. K. Trojanowski, *Świnie w kinie? Film w okupowanej Polsce*, Warszawa 2018, s. 327–362.

⁴⁵ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁶ B. Balázs, *op. cit.*, s. 195–197.

tego rodzaju dźwięków, których źródło nie jest związane z filmową diegezą, ale z dyspozytywem, pisze Henryk Kuźniak, badając sytuację odbiorczą w okresie kina niemego:

Uwagi odnośnie dźwięku w filmie niemym ograniczają się zwykle do muzyki z sali towarzyszącej spektaklowi. Jednak sądzę, że dźwięk, który był przejawem aktywności widzów, miał większe znaczenie dla temperatury emocjonalnej spektaklu niż sama muzyka⁴⁷.

Do podobnych wniosków dochodzi Janet Steiger, która wskazuje na potrzebę analizy praktyk odbiorczych, najczęściej uwarunkowanych kulturowo, w badaniach filmoznawczych poświęconych recepcji filmu. Dowodzi także, że „aktywność metarozmowy prowadzonej w trakcie filmu — dyskusji z innym widzom na temat wydarzeń na ekranie — ma wpływ na interpretację”⁴⁸.

Lemaître korzysta z profesjonalnych widzów także przy okazji swojego filmu i doprowadza zabieg ingerencji w tradycyjny spektakl kinowy do granic możliwości, przekształcając ów spektakl w coś, co nazywa *syncinema* — „rodzaj filmowego performansu, który przenosi letrystyczny film poza ścieżkę dźwiękową i wizualną w stronę doświadczeń z powierzchnią ekranu, przestrzenią projekcji i tego, co dzieje się na ekranie i poza nim”⁴⁹. Wspomniana premiera w Cluny Palace była jedynym pokazem „filmu innego niż wszystkie”, który odbył się zgodnie z instrukcjami reżysera, a były one równie precyzyjne, jak szalone:

Chociaż seans miał się zacząć o 8:30, zainteresowani zostaną zmuszeni, by czekać w kolejce aż do 9:30. Podczas tej godziny oczekiwania zakurzone dywany będą trzepane dwa piętra nad nimi, a wiadra z lodowatą wodą będą wylewane im na głowy. Odpowiedzialni za te niecne czyny zaczną wymieniać się wyzwiskami z kilkoma szczególnie wokalnymi statystami, którzy zostaną opłaćeni przez kino i wmieszają się w tłum [...].

Ta instrukcja urzeczywistnia się dwojako: w formie realizowanych przez obsługę poleceń wyszczególnionych w scenariuszowej sekcji didaskaliów oraz zarejestrowana na ścieżce dźwiękowej filmu i odtwarzana w zupełnie innym momencie przedstawienia. Instrukcje nie ograniczają się jedynie do chwil poprzedzających faktyczny seans, albowiem w trakcie pokazu profesjonalni widzowie komentują jakość filmu, personę reżysera i wchodzą z sobą w żarliwą dyskusję. Rozmowy widowni na tematy niezwiązane z aktualną sytuacją, różne krzyki i głosy oburzenia dołączone zostały też do ścieżki dźwiękowej filmu.

⁴⁷ H. Kuźniak, *Analiza strukturalna i treściowa obrazu filmowego. Punkt wyjścia ukształtowania warstwy dźwiękowej filmu*, Łódź 2011, s. 18.

⁴⁸ J. Staiger, *Rozmowy w kinie. Badania nad historią recepcji amerykańskiego filmu*, przeł. B. Zając, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Badanie widowni filmowej*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 135. W kontekście wykorzystania tego rodzaju praktyk do celów krytykowania ekranowej rzeczywistości pod kątem politycznym Staiger przytacza przykład żołnierzy amerykańskich oglądających hollywoodzkie produkcje wojenne i wyrażających dezaprobatę w stosunku do sposobu przedstawiania wojny.

⁴⁹ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 59.

Za pomocą wokalne narracji reżyser prowadzi jeszcze inną grę pozorów, którą zapowiada już tytuł oraz godzinny okres oczekiwania przed wejściem do budynku. Lemaître wielokrotnie kończy film tylko po to, by za chwilę zacząć go ponownie. Pojawiają się klasyczne napisy wieńczące filmy, logotypy producentów, cyfry odliczające w dół i inne symbole, które manipulują oczekiwaniami widowni. Francuz ukazuje w ten sposób nie tylko bierną naturę widza w przestrzeni kinowej, motoryczne zniewolenie i spętanie pragnieniem konsumpcji, ale jego ogólną postawę wobec obrazów rejestrowanych w przestrzeni publicznej, których semantycznych znaczeń nie kontestuje, nie neguje, nie zadaje pytań, gdy być może należałoby wstać i wyrażając sprzeciw, te obrazy po prostu obrócić w pył.

Jednak nawet zniszczenie powierzchni ekranu, które tym razem symultanicznie miało odbywać się w przestrzeni kina oraz być zapowiadane głosem narratora, nie było w stanie przerwać projekcji, a wyświetlanie obrazów kontynuowano na strzępkach pociętego nożem płótna⁵⁰. Akt wandalizmu nie przyczyniał się też wielce do redukcji czytelności obrazów z perspektywy widowni. Sam ekran został od początku zaprojektowany w sposób, który miał podważać status standardowego dyspozytywu kinowego — jak niemal każdy element przedsięwzięcia. Częściowo został więc zasłonięty płatami materiału oraz różnymi obiektami związającymi przed nim na sznurkach, którymi manipulowała obsługa teatru w trakcie seansu. Lemaître przeniósł tu doświadczenie przy pracy nad filmem Isou, któremu zadedykował swoje dzieło, i cyzelując niemal wszystkie obrazy na taśmie, poszedł o krok dalej i ręcznie je kolorował, co paradoksalnie stworzyło przyciągające wzrok abstrakcyjne kompozycje. Jak Isou także wykorzystał poezję onomatopeiczną dla wzbogacenia dźwiękowego tła, natomiast tym, co odróżniałoby ścieżki dźwiękowe i pojawiające się u obu reżyserów tyrady słowne, są ich style, które zestawiono na zasadzie dychotomii „Marcel Proust–James Joyce”, gdzie ten ostatni odpowiada licznym strumieniom świadomości obecnym w filmie Lemaître’a.

Awangardowe dzieła obu reżyserów wprowadziły zamieszanie nie tylko w wąskim gronie spadkobierców idei dadaistów i surrealistów, ale wpisały się w ogólny nurt zmian we francuskim kinie. Eric Rohmer, recenzując film-manifest Isou, zgadzał się z nim, że „potrzebna jest jakaś innowacja w sztuce fotografii”⁵¹. Choć nie do końca rozumiał jego politykę kina-radia, zachwycał się pierwszym aktem *Traktatu o ślinie i wieczności*, którego estetyka wcale nie jest tak odległa późniejszym nowofalowym produkcjom: „Moim obowiązkiem jest przyznać, że pierwszy rozdział, w którym widzimy Isou błakającego się po Boulevard Saint-Germain, poruszył mnie tysiąc razy bardziej niż najlepsze niekomercyjne filmy, jakie kiedykol-

⁵⁰ Jedyłą różnicą w stosunku do wypowiedzianych przez narratora instrukcji miał być brak wystrzelonego pocisku z pistoletu w stronę ekranu.

⁵¹ K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 35.

wiek widziałem”⁵², co w ustach Francuza, który amatorską twórczość uznawał za ideał pracy reżyserskiej⁵³, należy traktować jako pochwałę najwyższego rzędu.

W pełnym zrozumieniu dokonań Isou na polu autonomizacji obrazu i dźwięku filmowego, przynajmniej na początku drogi krytyczno-reżyserskiej, Rohmerowi najprawdopodobniej przeszkadzało przywiązanie do „zwyczajnego realizmu”⁵⁴. Choć autor *Kolekcjonerki* (*La collectionneuse*, reż. Eric Rohmer, 1967) przykładał niesamowitą wagę do dźwięku już na wczesnym etapie twórczości i deklarował, że „powinien on być dopełnieniem lub kontrapunktem dla warstwy wizualnej”⁵⁵ oraz że „kino prozaiczne oparte powinno być głównie na mowie, gdyż jest to najbardziej naturalne działanie bohatera filmowego”⁵⁶, jego stanowisko jest w gruncie rzeczy wtórne w stosunku do wczesnych teoretyków — Balázsa, Pudowkina lub Kracaue-ra. Dopiero analiza narracji w filmach Rohmera na wzór tej literackiej, w której Deleuze przekonuje o nowoczesnym formacie stosowanej przez Rohmera mowy pozornie zależnej, stawia jego prace na innym poziomie⁵⁷ i pozwala na dyskusję na temat obrazu dźwiękowego — sposobu, w jaki reżyser pokazywał ludzką mowę⁵⁸.

OBRAZ DŹWIĘKOWY. SPADKOBIERCY LETRYSTÓW WE FRANCUSKIM KINIE AUTORSKIM

Jeżeli mielibyśmy natomiast szukać spadkobierców myśli letrystów w kinie artystycznym, należałoby wskazać na, przywoływanych już kilkakrotnie, innych twórców nowofalowych, ze szczególnym uwzględnieniem Jean-Luca Godarda, który już w pierwszym okresie swojej reżyserskiej przygody, później uznanym przez autora za burżuazyjny, przejawiał chęć zapożyczenia awangardowych rozwiązań z zakresu montażu dźwięku i *mise-en-page*. Przy realizacji swojego trzeciego pełnometrażowego filmu *Kobieta jest kobietą* (*Une femme est une femme*, reż. Jean-Luc Godard, 1961) zdecydował się na oryginalny pomysł systematycznej alternacji ujęć z dźwiękiem bezpośrednim i ujęć dubbingowanych z podłożoną muzyką⁵⁹, czego wyraźnym przykładem jest musicalowa scena z Anną Kariną w klubie Zodiak. Niecodzienny

⁵² *Ibidem*.

⁵³ T. Lubelski, *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2017, s. 289.

⁵⁴ Zob. P. Łapczyński, *Niewidzialna kamera. W stronę zwyczajnego realizmu i kina mówionego*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź 2015.

⁵⁵ P. Łapczyński, *op. cit.*, s. 160.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Zob. G. Deleuze, *op. cit.*, s. 456–460.

⁵⁸ T. Lubelski, *op. cit.*, s. 291.

⁵⁹ Zob. B. Richard, *Everything is Cinema: The working life of Jean-Luc Godard*, New York 2008, s. 71.

zabieg przyczynił się ostatecznie do kuriozalnych sytuacji i protestów widowni, która podejrzewała awarię kinowego sprzętu i wychodziła z sali. Z kolei plansze z kolorowymi napisami (barwy Francji), pojawiające się jako, mniej lub bardziej, osobiste komentarze do diegetycznych wydarzeń czy szerzej — wszelkie formy komunikacji inne niż dialog, „jak czytanie na głos, układanie tekstu w celu spisania go, przeprowadzanie wywiadu, wygłaszanie mowy, wykładu i tłumaczenie”⁶⁰, stały się znakiem rozpoznawczym Francuza w latach sześćdziesiątych. Podobieństwo tych środków stylistycznych do stosowanych przez letrystów komentarzy zapisywanych na ścieżce dźwiękowej i cyzelowania na samej taśmie jest znaczące. Być może autorem, o którym wspominał, z pewną dozą zazdrości w głosie, Lemaître w wypowiedzi na temat sztuki wideo, był właśnie Godard, albowiem to on wraz z Anne-Marie Miéville w latach siedemdziesiątych zajęli się eksperymentowaniem z tą formą filmowego rzemiosła. Efektem ich pracy był między innymi *Numer dwa* (*Numéro deux*, reż. Jean-Luc Godard, 1975), którego styl wyróżniał się mnożeniem ekranów w filmowej diegezie podczas monologów samego reżysera w jednej z części oraz zastosowaniem techniki *split-screen* w części kolejnej, gdzie większość materiału została nakręcona kamerami wideo⁶¹. Na związek legendy Nowej Fali ze środowiskiem letrystów i sytuacionistów wskazują Ewa Mazierska⁶² i Paweł Mościcki⁶³, szczególnie w związku z korzystaniem z omawianej techniki *detournement*.

Jednak dzieła, które wydają się najbardziej interesujące w kontekście asynchroniczności dźwięku, uzyskania przezeń autonomii i pojawienia się czegoś, co Deleuze określa mianem systemu odczepień i przeplotów, nadeszły jeszcze później. Filozof wypowiadał się w tej materii bardzo pochlebnie na temat reżysera: „Godard stanowczo jest jednym z autorów, którzy najgłębiej przemyśleli zależności wizualno-dźwiękowe”⁶⁴, aczkolwiek martwiła go maniera ostatecznego scalenia wizualności i dźwięku w „ciele, z którego zostały zabrane”⁶⁵. Emblematycznymi przykładami twórczości Godarda, w których można dostrzec opisywany przez Deleuze’a akt mowy tkwiący „w poprzek obrazów wizualnych, które przecina, a które układają się jak pokłady geologiczne”⁶⁶, są trzy wybitne dzieła z początku lat osiemdziesiątych: *Ratuj kto może (życie)* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1980), *Pasja* (*Passion*, 1982) i *Imię Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983).

Tym aktem mowy w pierwszym z filmów jest tak naprawdę akt śpiewu w jednej z wczesnych sekwencji, kiedy Paul Godard, *alter ego* reżysera, w którego wciela się Jacques Dutronc, opuszcza hotelowy pokój. W kolejnych ujęciach widzimy jego

⁶⁰ E. Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków 2010, s. 77.

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 173.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 131.

⁶³ Zob. P. Mościcki, *Kino letrystyczne i sytuacionistyczne*, s. 216.

⁶⁴ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 463.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 468.

podróż na samochodowy parking w różnych wielkościach planów — od sypialni, przez korytarz aż po lobby hotelowe i ostatecznie otwartą przestrzeń przed budynkiem. Chociaż odpowiedniej jakości kopia filmu jest w stanie pomóc w częściowej odpowiedzi na pytanie o źródło dźwięku (w środkowym fragmencie sekwencji), zastosowane przez Godarda wybory estetyczne, jak ukazanie postaci jedynie za pomocą ciemnych sylwetek w planie pełnym i zgubienie tychże postaci w tłumie w planie totalnym, sugerują świadome dezorientowanie widza, na co, analizując obraz, zwraca uwagę Grzegorz Królikiewicz. Przemyslenia i wnioski polskiego reżysera są niemal identyczne, bowiem najpierw wskazuje na brak informacji o źródle dźwięku dochodzącego zza ściany — może być żywy, mechaniczny bądź całkiem niediegetyczny (do chwili reakcji nań bohatera uderzeniem w ścianę), następnie jedynie sugeruje możliwość śpiewu jednej z aktorek, a ostatecznie zauważa, że „w planie totalnym z recepcją [...] śpiew nie ma nic wspólnego ani z ewentualnym rekwizytem, ani z ewentualnym aktorem, tylko po prostu należy do ścieżki ilustracyjnej, traktowany jako komentarz”⁶⁷. Osiągnięty przez francuskiego reżysera w *Ratuj kto może (życie)* efekt Królikiewicz identyfikuje bezbłędnie, tłumacząc, że śpiew „przechodzi nie tylko przez poszczególne plany, ale i przez semantyczne warstwy znaczeń w narracji”⁶⁸. Narracji, która w innych fragmentach filmu także mocno związana jest z dźwiękiem, co uwydatnia się przez motyw przewodni głównej bohaterki, która jako jedyna, wraz z widzami oczywiście, słyszy muzykę w trakcie podróży rowerem, a pytania o jej źródło kierowane do napotkanych osób pozostają bez jednoznacznej odpowiedzi. Takie zabiegi kreowania dysonansu poznawczego, które Królikiewicz porównuje do odkręcania żyletki w maszynie Gilette’a⁶⁹, prowokują pytania o naturę elementów dźwiękowych, szczególnie *ex post* po obejrzeniu całości dzieła, którego transcendentalny finał wprowadza dotąd pozadiegetyczną orkiestrę w świat przedstawiony, jednocześnie nie dając czasu na ugruntowanie jej pozycji i widzowi satysfakcji z upewnienia się co do jej ontycznego statusu⁷⁰.

Godard osiąga tym samym efekt podobny do opisywanego przez Deleuze’a w kontekście prac Alaina Robbe-Grilleta, w których scenarzysta *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L’année dernière à Marienbad*, reż. Alain Resnais, 1961)

⁶⁷ G. Królikiewicz, *Godard — sejsmograf*, Kraków 2010, s. 173–174.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 174.

⁶⁹ Zob. *ibidem*, s. 156.

⁷⁰ Inaczej funkcjonuje struktura ontyczna elementów *Imię Carmen*, a przede wszystkim kwartetu smyczkowego, którego akompaniament słyszymy i którego członków widzimy w początkowo abstrakcyjnej przestrzeni. Niepewności jego miejsca w porządku znaczeniowym filmu nadaje również montaż, zestawiający wypowiedzi muzyków z reakcjami głównych bohaterów utworu. Ostateczne umieszczenie wszystkich postaci we wspólnej przestrzeni diegetycznej jest przykładem tego, co Deleuze opisywał finalnym scaleniem dźwięku u źródła. W podobnym tonie wypowiada się o *Imię Carmen* Andrzej Zalewski, wskazując na ciągły spór Narracji z Historią — napięcie między „nożem rzeźnickim a hydrą”. Zob. A. Zalewski, „*Imię Carmen*” i „*Dzikość serca*” — dwa typy filmowej *ciągłości*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 21/22.

wprowadza do gry nową asynchroniczność, polegającą na tym, że dźwiękowość i wizualność już nie przylegają do siebie, już nie odpowiadają sobie, lecz sobie przeczą — zaprzeczają, tak że nie można przyznać racji raczej jednemu niż drugiemu⁷¹.

Autor *Kina* uznaje francusko-czeską koprodukcję *Człowieka, który kłamie* (*L'homme qui ment*, reż. Alain Robbe-Grillet, 1968) za najznamienitszy przykład nowej asynchroniczności, czemu na pewno sprzyja sama fabuła filmu. Główny bohater, grany przez stałego współpracownika reżysera — Jean-Louisa Trintignant, pojawia się w zasadzie znikąd w małej miejscowości, gdzie stara się odnaleźć dla siebie miejsce poprzez serię manipulacji i kłamstw na temat przeszłości własnej oraz losów jednego z zaginionych mieszkańców — partyzanta i członka rodziny, o której względu zabiega. Mężczyzna manipuluje nie tylko lokalnymi obywatelami, ale także kinowymi widzami za pomocą wykluczających się wypowiedzi i wielowariantowych retrospekcji tego samego wydarzenia — ucieczki przez tunele i las wraz ze wspomnianym partyzantem. Tego rodzaju grą z odbiorcami, opierającą swoje zasady na sprzecznych informacjach zapisanych w ścieżce dźwiękowej i wizualnej, charakteryzują się wszystkie filmy Robbe-Grilleta, ze szczególnym uwzględnieniem psychodelicznego duetu *Eden i później* (*L'Éden et après*, 1970) i *N. a pris les dés...* (1971), w którym antycypuje Ruiziański pentaludyczny model narracji⁷², oraz brutalnego i erotycznego *Glissements progressifs du plaisir*.

Najsilniej związana z dokonaniem Isidore'a Isou oraz Maurice'a Lemaître'a na polu dysjunkcji obrazu i dźwięku jest zdecydowanie twórczość Marguerite Duras, która wpisuje się w definicję dzieła totalnego, wyrażonego w *Fin de tournage*: „nie w sensie Wagnerowskim, gdzie wszystkie aspekty i wymiary przedstawienia służą muzyce, ale dzieła totalnego, w którym wszystkie wymiary mogą rozkwitać niezależnie od siebie nawzajem”. Zaczynając od *Trylogii Indyjskiej*, w której skład wchodzi *La femme du Gange* (1974), *India Song* (1975) i *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1975), będące jednocześnie trawestacjami trzech powieści Duras — *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* i *L'Amour* (kolejność nie ma znaczenia), łatwo dostrzec proces autonomizacji mowy i dźwięku. Reżyserka otwiera pierwszy z wymienionych tytułów uwagą, że „są to w pewnym sensie dwa filmy. Równoległe do filmu rozgrywanego w obrazach, rozgrywa się także film czysto wokalny i obrazów pozbawiony”. Zaznacza również, że dwie kobiety, których dialog słyszymy w „filmie wokalnym”, nie należą do przestrzeni, w której poruszają się bohaterowie związani z prezentowanymi obrazami, a ci z kolei nie są świadomi obecności rozmawiających z sobą kobiet. W kolejnych dwóch filmach Duras stosuje identyczny zabieg, manipulując jedynie stopniem irracjonalności, stopniem

⁷¹ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 464.

⁷² Zob. R. Ruiz, *Poetics of cinema I*, przeł. B. Holmes, Paris 1995, s. 19.

„poddawania się totalizacji”⁷³ połączeń warstwy audialnej oraz optycznej i, co ciekawe, korzysta przy tym z tej samej ścieżki dźwiękowej.

India Song, najbardziej znane dzieło reżyserki, to film nad wyraz prosty na poziomie fabularnym. W wielkiej posiadłości francuskiej ambasady w Indiach, której niedane widzowi zwiedzić w pełni, bo kamera nie opuszcza jednego z salonów z wielkim lustrem i pianinem w tle, obserwujemy Annę-Marie Stetter, żonę dyplomaty, wchodzącą w przelotne romanse, by umilić sobie czas na wygnaniu, zapomnieć o otaczającym skwarze oraz wilgoci, wreszcie — by na chwilę pozbyć się odoru rozkładu, którymi cuchną wnętrza i każda z postaci. Być może niewidoczna, ale słyszalna, imigrantka z Laosu jest jedynym głosem rozsądku, oddającym pierwotną naturę człowieka, ale przede wszystkim należy traktować jej obecność jako pretekst do rozważań na temat rasizmu i kolonializmu. Nie inaczej dwuznacznie przedstawiany jest wątek z wieczną męską dziewczicą, wicekonsulem Lahore, wzgardzonym przez towarzyszy miłosnych schadzki, który jako jedyny podnosi głos aż do poziomu przeraźliwego krzyku, „ni to Tarzana, ni to Bestii, ni płaczu czarnoksiężnika”⁷⁴, i wyraża sprzeciw wobec ograniczających go konwenansów. Czyni to jednak głównie z chęci posiadania tego, czego mieć nie może — z czystej niemocy zawładnięcia nad kobiecym ciałem, którego pożąda. Lament to zaiste żałosny i godny politowania, ale kreujący jeden z najbardziej intrygujących i wielowymiarowych portretów niespełnionego zauroczenia w historii kina.

Ujęcia bogatego wnętrza ambasady są tylko kilkakrotnie przerywane powolnymi panoramami okolicznego ogrodu i pustych kortów tenisowych, stanowiących symboliczne przeciwużycie, które sytuuje podmiot kinematograficzny, gdyby posłużyć się koncepcją *suture* Jean-Pierre’a Oudarta⁷⁵, nie tyle w roli właściciela wzroku któregoś z bohaterów, ile samego budynku — tego kawałka nieprzynależącej do indyjskiego klimatu architektury, który powoli oddaje się siłom natury. Tej anarchii identyfikacyjnej, w pewnym sensie pogwałceniu Oudartowskiego „zszycia” dzięki doprowadzeniu nieobecności do ekstremum, dopomaga przede wszystkim ścieżka dźwiękowa, której pozbawione namacalnego źródła efekty akustyczne i narracja z offu tworzą niepowtarzalną, oniryczną atmosferę. Klaustrofobia i fatalizm, którymi emanuje obraz, są niemal tak namacalne, a jednocześnie nieuchwytnie jak we-necka fioletowa mgła wspomniana przez główną bohaterkę, oddająca odosobnienie i porażkę w komunikacji. Żaden z bohaterów nie otwiera bowiem w trakcie balu ust (nie wtedy, kiedy są w kadrze), nawet w rzadkich przypadkach, kiedy to oni odbierają głos anonimowym narratorom, którzy komentują prezentowane wydarzenia za pomocą dialogu, istniejąc jakby poza czasem rzeczywistości ekranowej, poza jej przestrzenią nawet, niczym duchy z zaciekawieniem przyglądające się ekscentrycznym zachowaniom towarzyskiej śmietanki. Marguerite Duras

⁷³ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 470.

⁷⁴ M. Chion, *op. cit.*, s. 78.

⁷⁵ Zob. J.-P. Oudart, *Suture*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, przekł. i red. A. Helman, Kraków 1992.

ustanawia niezwyklej metastabilną równowagę między obrazem dźwiękowym, który czyni słyszalnymi wszelkie głosy (wewnątrz kadru i zza kadru, relatywne i absolutne, przepisywalne i nieprzepisywalne, z których wszystkie konkurują i spiskują, siebie nieświadome i niepomne, z których żaden nie jest wszechmocny ani nie ma ostatniego słowa), a obrazem wizualnym, który pozwala odczytać niemałą stratygrafię (postaci, które mają zamknięte usta nawet wtedy, gdy mówią z innego miejsca, tak że to, co mówią, jest już w czasie przeszłym, podczas gdy miejsce i zdarzenie, bal w ambasadzie, stanowią martwy pokład, który pokrywa dawną rozpaloną warstwę, inny bal w innym miejscu)⁷⁶.

W finale trylogii Francuzka w ogóle rezygnuje z postaci ludzkich, z wyjątkiem ostatniej sceny. Widz słyszy więc ten sam dialog i muzykę, które zdobyły *India Song*, wędrując po korytarzach i komnatach ambasady, odsłoniętych słonecznym światłem wpadającym przez wielkie okna. Tym razem mniej wystawnych, bo opuszczonych, obdrapanych i zakurzonych — znacznie lepiej służących za środowisko dla narratorów-duchów, egzystujących między przestrzenią diegetyczną i niediegetyczną, których abstrakcyjny status ontyczny zwraca uwagę na zagadnienia języka, mowy i głosu w kinie⁷⁷. Konstruowanie obrazów-czasów z pomocą tych nowych figur dźwięku filmowego — aczasowych ingerencji, niszczących sensoryczno-motoryczny porządek rozumowania — stało się nie tylko charakterystycznym narzędziem Duras⁷⁸, ale stanowi naturalny sposób adaptacji jej prac literackich⁷⁹. Zmiana w poetyce francuskiej reżyserki nie umknęła także polskim krytykom. Jerzy Płazewski, który miał niemały problem z identyfikacją środków stylistycznych odpowiedzialnych za nastrój *India Song*, ostatecznie doszedł do słusznego wniosku, że sukces artystyczny tych dzieł Duras zagwarantowała w chwili, „gdy słowem przestała powtarzać obraz”⁸⁰.

ZAKOŃCZENIE. DOMKNIĘCIE KRĘGU INSPIRACJI WŚRÓD FRANCUSKIEJ AWANGARDY

Posiadłszy wiedzę na temat dzieł, których asynchroniczność odbiega ideowo od postulatów sowieckich i węgierskich teoretyków wczesnego kina i w których:

nie chodzi już o uczynienie słyszalnymi słów i dźwięków, których źródło znajduje się w relatywnej przestrzeni pozakadrowej, a które odnoszą się do obrazu wizualnego, unikając po prostu

⁷⁶ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 470.

⁷⁷ Zob. M. Chion, *op. cit.*, s. 100.

⁷⁸ Duras do końca swej kariery faktycznie posługiwała się głównie tą poetyką, choćby w *Agatha et les lectures illimitées* (1981), której akcję znów osadza w budynku i na plaży znanych z *La femme du Gange*.

⁷⁹ W tym kontekście istotna jest praca poświęcona rozszerzeniu koncepcji „opowiadania o mówieniu” Gérarda Genette’a i udowodnieniu potrzeby zrezygnowania z werbalno-niewerbalnej dycho- tomii w dyskusji na temat dzieł Duras, jakiej podjęła się Joanna Jakubowska-Cichoń; zob. *eadem*, *Mowa przytaczana w narracjach Marguerite Duras*, Kraków 2010, s. 7–74.

⁸⁰ J. Płazewski, *Krzyk wicekonsula z Lahore*, „Film” 1976, nr 34, s. 21.

dublowania jego danych. Nie chodzi już o głos zza kadru, który urzeczywistniałby absolutną przestrzeń pozakadrową jako relację z całością, relację, która sama jeszcze należy do obrazu wizualnego⁸¹,

można pokusić się o ocenę dokonań letrystów. Spoglądając na dzieła, które „uniknęły klątwy Balázsa”⁸², zauważalny staje się wpływ Isou i Lemaître’a na rozwój środków filmowych w kontekście Deleuzjańskiego obrazu dźwiękowego, który tak doskonale demonstrują prace Marguerite Duras.

W interesującym tekście na temat analogii między filmowymi utworami Duras a fugami muzycznymi, jakimi płynnie posługiwał się w XVIII wieku Jan Sebastian Bach, Wendy Everett już w pierwszych akapitach zwraca uwagę na problematyczny kinowy paradygmat dotyczący primatu obrazu nad dźwiękiem⁸³, który należy obalić, aby rozpatrywać filmową narrację w kategoriach muzycznych. Everett pisze:

podważając i ostatecznie niszcząc samookreślającą się pewność obrazu filmowego oraz umieszczając miejsce akcji w przestrzeni poza ekranem, która należy do wyobraźni każdego widza, Duras tworzy film, który funkcjonuje jako muzyka; film, którego znaczenie jest konsekwentnie usytuowane poza wizją i językiem, a więc wyraża to, co niewyraźalne⁸⁴.

Sposób, w jaki francuska poetka tego dokonuje, opisałem wcześniej, ale wracam do niego ze względu na pewne tematyczne domknięcie kręgu znaczeń, wpływów i zapożyczeń — mniej lub bardziej intencjonalnych.

Chociaż chronologia sugerowałaby istotny wpływ dokonań letrystów na pracę Duras, trudno udowodnić taką konstatację nawet przy uwzględnieniu abstrakcyjnej linearności teleologicznej w obrębie już i tak ograniczonego pola francuskiego kina. Natomiast pierwszeństwo postulatów teoretycznych dotyczących autonomizacji filmowego dźwięku, podobnie jak realizacji konceptualnych manifestów, jest w wypadku dzieł Isou i Lemaître’a niepodważalne. Nie jest też dziełem przypadku, że sam Maurice Lemaître wypowiadał się o francuskiej reżyserce jako o „oszustce i plagiatorce”⁸⁵ w tekście poświęconym recenzji jej działalności teatralnej i filmowej. Pomijając pogardliwość tonu, w jakim miał zwyczaj wypowiadać się na temat autorów nowego kina, wspomnianą opinię wypada uznać za jeden z dowodów na podobieństwa w ich twórczości.

O bezpośrednich inspiracjach można na pewno powiedzieć w przypadku nowofalowych reżyserów, którzy mieli kontakt z dziełami letrystów w czasie, kiedy były pokazywane w paryskich klubach filmowych. Czynnikiem, który można uznać za zespalający w jakiś strukturalny wzór wszystkie omawiane prace, jest ekspe-

⁸¹ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 464.

⁸² *Ibidem*, s. 464–465.

⁸³ Zob. W. Everett, *op. cit.*, s. 22.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 36.

⁸⁵ Kaira M. Cabanas powołuje się na artykuł Lemaître’a *Marguerite Duras: Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée*. Zob. K.M. Cabanas, *op. cit.*, s. 17.

rymentatorski entuzjazm związany z niechęcią do statycznego i konającego kina głównego nurtu. Jego korzeni należałoby doszukiwać się jeszcze w teorii poezji Stéphane'a Mallarmégo, do której odwołuje się, za Maurice'em Blanchotem, Everett, analizując liryczną architekturę filmów Duras⁸⁶. Głos Mallarmégo w walce o semiotyczną autonomizację słów w sieci znaczeń wiersza stawia go niewątpliwie w roli protoplasty nurtów dadaistycznych i surrealistycznych, których z kolei ideowymi spadkobiercami byli letryści, i w ten sposób ów krąg inspiracji się zamyka, nawet jeśli tylko powierzchownie i na potrzeby spójności narracji niniejszej analizy.

Oceniając wartość artystyczną i historyczną rolę takich dzieł jak *Czy film już się zaczął?*, trzeba zwrócić uwagę, że jest to dzieło transgresyjne *par excellence*, które na kilka lat przed tym, gdy przytoczonymi słowami zaczęto opisywać zjawiska filmu strukturalnego i kina rozszerzonego

poddawało problematyzacji dotychczasowe ukształtowania twórczości artystycznej, podważało jej dotąd akceptowane aksjomaty, transcendowało istniejące ograniczenia, w różny sposób formułowało pytania dotyczące charakteru sztuki filmowej i filmu jako medium, aby skierować te wątpliwości w stronę odbiorcy-uczestnika wydarzeń artystycznych⁸⁷.

W znacznym stopniu jest również zapowiedzią filmu interaktywnego, który jednak nie ucieka się, dosłownie i w przenośni, do prezentowania swej treści w bezpiecznej przestrzeni galerii sztuki lub muzeum i nie godzi się na kompromis, a przynajmniej nie z myślą o takim kompromisie został zaprojektowany.

Wracając do rozważań na temat procesu dialektycznego w obszarze sztuki, trzeba odnotować premiery filmów Isou i Lemaître'a, ze szczególnym naciskiem na destrukcję prymatu obrazu nad dźwiękiem jako swoistą antytezę lub — jak nazwałby to sam Isidore Isou — zaliczyć ją do postępującej po fazie przyrostu (*amplique*) w każdej sztuce, „fazy redukcji albo odejmowania, kiedy zdobycze poprzedniego etapu podlegają sublimacji, a w końcu dekompozycji i destrukcji”⁸⁸. Stosując analogiczną, nawiązującą do badań psychoanalitycznych, nomenklaturę Rolanda Barthes'a, należałoby powiedzieć o przejściu od gloryfikacji ciała matki do jego ćwiartowania i doprowadzania „na skraj tego, co można w nim z ciała rozpoznać”⁸⁹.

Niezależnie od oceny filmowych dokonań letrystów pod kątem politycznym i filozoficznym trudno nie docenić ich wpływu na ewolucję środków języka filmowego, którym przez kolejne dekady posługiwało się środowisko awangardy i szeroko rozumianego kina artystycznego. Warto też zadać pytanie, czy powinniśmy tęsknić za czasami, kiedy sztuka była zdolna prowokować protesty dyktowane

⁸⁶ Zob. W. Everett, *op. cit.*, s. 36.

⁸⁷ R. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia: sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 38.

⁸⁸ S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Warszawa 1993, s. 19.

⁸⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 44.

powodami immanentnie związanymi z medium filmu, które Barthes przewidywał jako nieuniknione efekty „rozkoszowania się defiguracją systemu językowego”⁹⁰.

LETRIST EXPERIMENTS AND THEIR INFLUENCE ON THE AUTONOMIZATION OF FILM SPEECH IN FRENCH AUTEUR CINEMA

Summary

This article is an attempt to analyze Lettrist film experiments — especially *Traité de Bave et d'Éternité* and *Le film est déjà commencé?* — and the concept of *montage discrèpant* in the context of the development of sound-editing techniques. The author, referring to early film theory and Gilles Deleuze's notion of sound-image, tries to fill in the ideological blank between them with Isidore Isou's manifesto. The ideas and works of Isidore Isou and Maurice Lemaître in the 1950s are compared with later films directed by French avant-garde artists. The comparison reveals heavy influence and allows us to treat the Lettrist experiments as the missing link in the process of autonomization of cinematic sound. In the course of this analysis, the author proposes a new translation of French terminology on account of the previous one not expressing the meaning properly and leading to probable misunderstandings.

⁹⁰ *Ibidem.*