



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Martyna Olszowska

Uniwersytet Jagielloński

KONTESTACJA I JEJ KINO

W filmie Denysa Arcanda *Inwazja barbarzyńców* (2003) bohaterowie, „ustatkowani buntownicy”, by odwołać się do słów Stanisława Grochowiaka¹, siedzą na werandzie domu i wspominają: „Przerobiliśmy już wszystko: separatyzm, independyzm, maoizm, feminizm, dekonstruktywizm. A jakiego -izmu nie lubimy? Kretynizmu”. Kanadyjska produkcja jest przykładem jednej z najdojrzałych prób rozliczenia, opisanego czy w końcu próby zrozumienia fenomenu czasów kontestacji lat sześćdziesiątych. Podkreślmy – prób coraz częstszych w kinie ostatniej dekady, czego przykładem takie filmy, jak niemieccy *Edukatorzy* (2004) Hansa Weingartnera, *Bader–Meinhof* (2008) Uli Edela, włoskie *Witaj, nocy* (2003) Marco Bellocchio, *Marczyńcy* (2003) Bernardo Bertolucciego, francuscy *Zwyczajni kochankowie* (2005) Philippe’a Garrela czy amerykańskie *Po drugiej stronie globu* (2008) Julie Taymor. Co ciekawe, mimo wciąż powracającego zainteresowania przemianami społecznymi i kulturalnymi lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, okresem jednocześnie niezwykle płodnym i interesującym dla kina, w badaniach filmoznawczych problem ten nie został w pełni rozpoznany, tym bardziej w Polsce. Wydana niedawno książka Konrada Klejsy *Filmowe obrazy kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*² tę białą plamę z pewnością wypełnia.

W polskich badaniach zjawisko kontestacji omawiane było dotąd na marginesie szerszego opisu kina amerykańskiego czy europejskiego, jak w książkach *Nowe kino amerykańskie* Jerzego Toeplitza, *Dekada filmu* Andrzeja Wernera czy histo-

¹ „Bunt nie przemija, bunt się ustatecznia”.

² K. Klejsa, *Filmowe obrazy kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008.

rycnofilmowych pozycjach o kinie włoskim Tadeusza Miczki. Obok pojawiały się pojedyncze artykuły, jednak jak zauważa we wstępie autor *Filmowych obrazów kontestacji*, dla większości autorów zjawisko kontestacji stanowi często tylko kontekst do rozważań na inne tematy. Oczywiście, można postawić pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy, choć trudno byłoby odnaleźć jednoznaczną odpowiedź. Jak pokazuje praca Konrada Klejsy, zjawisko kontestacji w wypadku kina jest problemem niezwykle szerokim i zasługującym na osobną monografię. Co istotne, problematyką niezwykle trudną w opisie, bo już na płaszczyźnie semantycznej wymagającą pewnych ustaleń, a w wypadku konkretnych filmów – bardzo zróżnicowaną. *Filmowe obrazy kontestacji...* są nie tyle historyczno-filmowym zapisem pewnego zjawiska, ile próbą wbudowania kina powstałego w kręgu i pod wpływem kontestacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w kontest społeczny, kulturowy i polityczny. Klejsa wybrał – słusznie zresztą, zwłaszcza w wypadku takiej problematyki – podejście socjologiczne, w którym filmy jako wytwór pewnej kultury odbijają przemiany, jakie przechodzi społeczeństwo w danym czasie. W takim ujęciu zatem należy obudować analizę konkretnych kinematografii czy tytułów szerokim tłem społeczno-kulturowym, które pozwala lepiej zrozumieć ich znaczenie i przekaz.

Swój wywód Konrad Klejsa podbudowuje początkowo wprowadzeniem teoretyczno-historycznym, przywołując najważniejsze wydarzenia polityczne tamtego okresu oraz teorie, które wkrótce zyskały rangę kontestacyjnej ideologii. W pierwszej części pracy *Filmowe obrazy kontestacji...* autor skupia się na tych pojęciach, które powracać będą w czasie analizy, czy to całej kinematografii, czy też konkretnych tytułów. Owo semiotyczne wprowadzenie okazuje się niezwykle istotne, bo jak zaznacza sam autor, wokół pojęć związanych z kontestacją narosło wiele teorii, definicji, a i same terminy zaczęto wykorzystywać w rozmaitym kontekście. Klejsa zwraca uwagę przede wszystkim na problem używania jako synonimów wyrazów „kontestacja” i „kontrkultura”, proponując jednocześnie interesujące rozróżnienie. Autor tę ostatnią traktuje jako kulturę kontestującą, czyli „taką, która sprzeciwia się dominującym normom kultury i/lub posługuje się – w rozmaity sposób – kodami wobec niej alternatywnymi” (s. 98). W jej ramach znalazłyby się zatem wszelkie działania wyrażające postawę kontestującą zaliczającą się do kręgu kultury symbolicznej. Szerszy zakres znaczeniowy miałyby z kolei „kultura kontestacji” czy też „kultura okresu kontestacji”. Pojęcia te zatem oznaczałyby różne zjawiska kulturowe powiązane ze sobą wspólnymi odniesieniami społeczno-politycznymi w danym czasie. To podstawowe rozróżnienie stanowi dla Klejsy fundament do dalszych rozważań, również w obrębie kultury filmowej.

Rozpoczynając swój wstęp od wymienienia tytułów, nazw, nazwisk, wydarzeń czy nawet przedmiotów, które dzisiaj jednoznacznie kojarzone są z dekadą lat sześćdziesiątych i okresem kontestacji, autor *Filmowych obrazów kontestacji...* buduje za Mariuszem Czubałą ową „przestrzeń symboli” i jednocześnie zwraca uwagę na pewną istotną kwestię. Pomimo że wszelkie wspomniane przez Klejsę pojęcia

jednoznacznie odwołują do interesującego go okresu, to należy pamiętać, że w ciągu czterdziestu lat, które minęły od wydarzeń roku 1968, narosło wiele stereotypów i szablonów wykorzystywanych w opisie oraz w dyskusjach na temat tamtych czasów. A jak wskazują rozważania autora książki (co zostało zaznaczone wcześniej), już na płaszczyźnie terminologicznej rodzą się pierwsze wątpliwości. Przywołując dotychczasowy stan badań nad zjawiskiem kontestacji, proponuje własne różniczenia. Bardzo interesująca, a przede wszystkim pomocna przy omawianiu tak różnorodnego filmowego dorobku tamtego okresu, wydaje się propozycja podziału na kino kontestujące i kino o kontestacji. W ten sposób Klejsa obejmuje w swoich rozważaniach filmy eksperymentalne, artystyczne, autorskie oraz kino głównego nurtu. Jak pisze autor, „należy dlań [kina kontestacji – przyp. M.O.] zarezerwować szeroki zakres semantyczny, dzięki czemu w jego obszarze mogłyby się mieścić zarówno filmy głównego nurtu, dzieła reprezentatywne dla kina autorskiego, ale także dzieła awangardowe należące do nurtu *militant cinema*, przy czym wyróżnikiem decydującym o zasadności zaliczenia danego filmu do kina kontestacji nie może być, jak wspominałem, tryb produkcji, lecz przede wszystkim sam fakt odniesienia się do zjawiska kontestacji oraz – co wydaje się oczywiste – czas powstania” (s. 126). Dla autora *Filmowych obrazów kontestacji...* cezurą czasową ograniczającą pole badawcze są lata 1964–1973, przy czym już we wstępie Klejsa zauważa, jak ambiwaletne wydaje się wprowadzenie konkretnych dat dotyczących kontestacji dekady lat sześćdziesiątych. Jak w wypadku każdego zjawiska kulturowego i społecznego inicjującego długofalowe zmiany, trudno wyznaczyć twarde granice odgraniczające jedną epokę od drugiej. Fundament pod wydarzenia roku 1968 (bezdyskusyjnie punkt kulminacyjny kontestacji) przygotowały przecież już lata pięćdziesiąte, a formy artystycznego buntu mają swoje źródła już w awangardzie początku XX wieku. Zmiany postępowały stopniowo, czasem może nawet niezauważenie, atmosfera buntu narastała.

Źródłem rozkoszy, o których tu mowa, nie musi być jednak wyłącznie dominująca formuła kina; przyjemności odbiorcze nie ograniczają się wcale ani do voyeryzmu, ani nie wynikają jedynie z „dobrze opowiedzianej fabuły”. Kino konsumpcyjne nie jest monolitem, lecz operuje w rozmaitych modi, z których część [...] zachęca do kwestionowania cech, z którymi zazwyczaj je utożsamia (s. 121),

pisze Konrad Klejsa w rozdziale poświęconym refleksjom teoretycznym na temat kina i kontestacji. Wprowadzony wcześniej podział na kino kontestujące i kino o kontestacji pozwala autorowi śledzić ową kontestację i jej filmowe obrazy zarówno w treści, jak i w formie dzieła. Dzięki takiemu podejściu nie wyklucza kina rozrywkowego na rzecz kina artystycznego czy eksperymentalnego i na odwrót. A warto zauważyć, że w burzliwych i bardzo ciekawych dla kina latach sześćdziesiątych granica między tym, co powszechnie przyjmowano jako kino głównego nurtu, a artystycznymi eksperymentami niejednokrotnie zaczynała się zacierać. Hollywood,

poszukujące cudownego panaceum na kryzys w obliczu szybko rozwijającej się telewizji, zwróciło się w stronę kontestacji, na której, jak się okazało, można było zarobić. Zatem na pytanie, czy pisząc o kinie kontestacji, należy ograniczać się do kina kontestującego, Klejsa odpowiada przecząco, choć już we wstępie zaznacza, że przedmiotem jego badań są tytuły, które w ten czy w inny sposób odnoszą się do problematyki kontestacji. Lata sześćdziesiąte wszak to okres niezwykle różnorodny dla kina i byłoby uproszczeniem włączać wszystko, co wydarzyło się wtedy w historii X muzy, w jeden wspólny krąg opatrzony etykietką kontestacji.

Zbudowana w części pierwszej sieć teoretycznych i kulturowych odniesień pozwala autorowi skupić się w kolejnych częściach książki na problematyce filmowej oraz analizie wybranych dzieł, według niego symptomatycznych dla danego okresu. Z wiadomych względów szeroko omówione zostało kino amerykańskie. Klejsa zdecydował się, jak zaznacza w podtytule rodzału, na przegląd problemowy omawianego okresu kinematografii Stanów Zjednoczonych, wyróżniając między innymi kwestie rasowe, generacyjne, genderowe, polityczne czy społeczne. Dzięki temu zarysowuje, jak się wydaje, całą paletę problemów pojawiających się w różnej konfiguracji w amerykańskich – i nie tylko – filmach okresu kontestacji. Na uwagę zasługuje również sam wybór konkretnych tytułów, którym autor poświęca więcej uwagi (zarówno w części dotyczącej kina amerykańskiego, jak i w rozdziałach poświęconych kinu europejskiemu) – często nieoczywisty, a przez to tym bardziej interesujący. W swoich analizach Klejsa stara się zwrócić uwagę na te płaszczyzny problemowe, które w dotychczasowej literaturze przedmiotu były pomijane: zarówno przy filmach szeroko omawianych i docenionych, jak w analizie *Swobodnego jeźdźca* (1969) Dennisa Hoopera, jak i niejednokrotnie krytykowanego *Zabriske point* (1970) Michelangelo Antonioniego. Podobnie w wypadku kina europejskiego autor *Filmowych obrazów kontestacji* decyduje się na filmy, które w pierwszym momencie mogą zaskakiwać, jednak jak się okazuje, świetnie przeprowadzona analiza pozwala zaznaczyć wszystkie zagadnienia, a także charakterystyczne cechy filmowej kontestacji, odróżniające jedną europejską kinematografię od drugiej.

Poświęcając swoją książkę, co zaznacza w podtytule do niej, zarówno kinu amerykańskiemu, jak i Europy Zachodniej, Klejsa analizuje zjawisko kontestacji w czterech wybranych krajach – Włoszech, RFN, Wielkiej Brytanii i Francji. Interesujące zarysowanie filmowo-kontestacyjnej problematyki na tle wydarzeń i często innego przebiegu zmian obyczajowo-kulturalnych w każdym z wymienionych obszarów zaostcza jedynie apetyt czytelnika na więcej. Część trzecia, europejska, wydaje się bowiem nieproporcjonalnie mniejsza od wcześniejszej, poświęconej kinu amerykańskiemu. Z jednej strony oczywiście kino Stanów Zjednoczonych lat sześćdziesiątych miało nieporównywalnie większy udział w późniejszych przemianach i jego znaczenie trudno ocenić. Z drugiej jednak strony, w wypadku kina europejskiego tego samego okresu przeważnie przyjęło się mówić w kategoriach bądź to wcześniejszych niemal o dekadę nurtów, jak neorealizm, Nowa Fala czy Młodzi Gniewni, bądź też

w kategoriach kina autorów. Rzadko podejmuje się dyskusję na temat kina europejskiego w kontekście konkretnych zagadnień związanych ze zjawiskami zachodzącymi w tym samym czasie w społeczeństwie, polityce czy kulturze. Zresztą nawet sam autor *Filmowych obrazów kontestacji...* zdecydował się w wypadku kina Włoch na wyróżnienie konkretnych autorów, takich jak Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio czy Marco Ferreri. Oczywiście należy mieć na względzie fakt, iż materiał badawczy dotyczący kina europejskiego, z racji jeszcze większej różnorodności, jest obszerniejszy niż w wypadku kina amerykańskiego, stąd trudno podważać decyzję o wyborze najbardziej reprezentatywnych, jak się wydaje, kinematografii europejskich. Niemniej wskazuje to również na kolejną białą plamę wartą wypełnienia, bo wszak interesujące mogłoby być prześledzenie, jak na tle zarysowanej przez Klejsę problematyki rysują się losy kinematografii pozostałych krajów, jak choćby kina skandynawskiego, w szczególności szwedzkiego (autor przywołuje kilkakrotnie film Vilgota Sjömana *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym*, 1967).

Szkoda, że autor nie pokusił się o szersze porównanie kina kontestacji i o kontestacji po obu stronach oceanu, a także między konkretnymi państwami europejskimi. Co prawda, pewne podsumowanie zarysowuje w zakończeniu, ale wydaje się, że tak szeroka i gruntowna analiza, jaką proponuje czytelnikowi w *Filmowych obrazach kontestacji...*, domaga się równie szerokiego zakończenia. Niemniej jednak imponuje precyzja, z jaką autor dociera w swoich badaniach do pewnych faktograficznych szczegółów, jak szeroką bazę teoretyczną i różnorodność przywoływanych kontekstów oferuje, dzięki czemu nawet niezaznajomiony z tematem odbiorca jest w stanie płynnie wejść w omawiane zagadnienie. Praca Konrada Klejsy nie tylko wypełnia lukę w dotychczasowym stanie badań nad problematyką filmowej kontestacji w polskim filmoznawstwie, ale otwiera również kolejne pola badawcze. Jak zauważa w zakończeniu autor, „powroty do czasów kontrkultury rozpoczęły się niemal zaraz po ich odejściu” (s. 382), i właśnie o tych powrotach, zwłaszcza kilkadziesiąt lat później, warto byłoby teraz opowiedzieć. A przywołane na samym początku tytuły niech świadczą o tym, że zjawisko rozliczania kontestacyjnych -izmów jest w ostatnim czasie żywe. To jednak, jak słusznie podkreśla Klejsa, zasługuje już na szersze omówienie w innym miejscu.

CONTESTATION AND ITS CINEMA

Summary

Martyna Olszowska's review of Konrad Klejsa's book *Filmowe obrazy kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych* [Cinematic Images of Contestation Movements. Cinema of U.S. and West Europe in the Presence of the Culture of the Protest at the Turn of the 60s and 70s]. Olszowska notices that the

issue of the cinema of the 60s and 70s has not been recognized entirely and Klejsa's book can fulfill this shortage. The book is not a historical and film description of that time (1964–1973), but rather an attempt to present cinema of that period in the sociological, cultural and political context. Klejsa begins with the theoretical and historical introduction about the most important political events, theories and ideologies. He suggests useful in former film analyses distinctions between words: “contestation” and “counterculture”; a contesting culture connected to symbolic culture and culture of contestation in regard to the period of 60s and 70s. It allows Klejsa to analyse a content and a matter as well as a form and style of selected films. Most of his attention is paid to American cinema (he analyses films in regard to racial, gender, generational, political and social issues), however, Klejsa also researches cinema of West Europe: Italy, France, Great Britain and Federal Republic of Germany.

Translated by Martyna Olszowska