



Studia
Filmoznawcze
32
Wrocław 2011

Łukasz Andrzejewski

KŁOPOT (ZAWSZE) TKWI W SZCZEGÓŁACH*

Jean-Luc Godard, jeden z najważniejszych reżyserów i najbardziej oryginalnych teoretyków w historii kina, nie miał dotychczas szczęścia do solidnych opracowań w języku polskim. Właściwie do czasu publikacji książki Ewy Mazierskiej w Polsce nie była dostępna żadna monografia czy choćby względnie wyczerpujące omówienie wieloaspektowej twórczości francuskiego reżysera. Co prawda, w 1970 roku została opublikowana bardzo krótka książka Konrada Eberhardta, niemniej jako że od tego czasu francuski reżyser nakręcił ponad czterdzieści filmów i esejów filmowych, to nader oszczędne opracowanie polskiego krytyka można uznać tylko za wprowadzenie do wczesnej twórczości Jean-Luca Godarda. Dotychczas, poza książką Eberhardta, jedynym solidnym i bardziej aktualnym, choć również krótkim omówieniem były fragmenty poświęcone Godardowi w doskonałej *Historii filmu francuskiego 1985–2003* autorstwa Jerzego Płażewskiego. I dlatego zarówno z powodu osobistego zainteresowania twórczością Godarda, jak i w związku z ogromnymi brakami w literaturze przedmiotu, przystąpiłem z entuzjazmem do lektury *Pasji. Filmów Jean-Luca Godarda* Ewy Mazierskiej.

Ewa Mazierska, zaznaczając we wstępie, że jej zamiarem jest przede wszystkim napisanie „polskiego wstępu do Godarda”¹, postawiła przed sobą bardzo odważne zadanie. Jean-Luc Godard, jak chyba żaden inny współczesny reżyser filmowy, jest uwikłany w wiele znaczących kontekstów filozoficznych, antropologicznych, socjologicznych, historyczno-politycznych i kulturowych. I głównie z tego powodu omówienie jego wielowątkowej twórczości wymaga od autora nie tylko cierpliwości i wytrwałości, bo przecież sama lektura ponad stu filmów Godarda jest fizycznym wysiłkiem, ale także staranności i wrażliwości w odczytywaniu i analizie teo-

* Recenzja książki Ewy Mazierskiej *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków-Warszawa 2010.

¹ *Ibidem*, s. 16.

retycznych kontekstów tworzących — rozumiany możliwie szeroko — kulturowy projekt reżysera *Do utraty tchu*.

Autorka, co prawda, już na samym początku ostrzega, że z powodu braku czasu i miejsca była zmuszona pominąć albo przynajmniej znacznie uprościć analizę wielu aspektów teoretycznych i historycznych², to jednak akurat w wypadku omówienia twórczości Jean-Luca Godarda trudno taką wstępną i dość, niestety, konsekwentnie realizowaną strategię zaakceptować. W związku z tym szczególnie niezrozumiałe wydają się liczne uproszczenia teoretyczne i często irytujące skróty ważnych koncepcji filozoficznych, kiedy kilka stron dalej Mazierska traci miejsce na niepotrzebne wstawki biograficzne, jak choćby tę związaną z zainteresowaniem prasy bulwarowej życiem Godarda³. Autorka *Pasji...* przyjęła przy tym specyficzne założenie metodologiczne, przedstawiając czytelnikom filmową i po części też teoretyczną twórczość Godarda. Jej często błyskotliwe analizy i niebanalne komentarze tracą swoistość w związku z aż nazbyt licznymi odwołaniami do klasycznych prac słynnych „godardologów”, głównie Jeana Monaco i Colina McCabe’a. Książka Mazierskiej liczy niewiele ponad trzysta stron. To zdecydowanie za mało, by aż tak obficie przywoływać prace uznanych badaczy. Autorka, opowiadając dany film (a robi to zazwyczaj wyjątkowo sprawnie), wskutek licznych odwołań i w związku z sygnalizowanymi wcześniej ograniczeniami jest zmuszona także powierzchownie traktować interesujące wątki zainicjowane przez siebie. Jedną z ofiar jest — w moim przekonaniu — ciekawy i nowatorski wątek związany z odczytaniem filmu *Weekend* w perspektywie tradycji kina drogi⁴. To duża strata, kiedy Mazierska rozwija ten interesujący problem tylko trzema zdaniami i jednym przypisem dolnym. Albo w innym miejscu, kiedy autorka *Pasji...* słusznie zauważa, że „celem kina Godarda jest bowiem zawsze komunikacja, tak z innymi przejawami kultury, jak i z odbiorcą, a nie stworzenie zamkniętego, skończonego (arcy)dzieła”⁵. Ta kolejna ciekawa myśl pozostaje, niestety, bez rozwinięcia. Stawiając taką tezę we wprowadzeniu do swojej książki, Mazierska podkreśla zarówno wieloaspektowość filmów Godarda, jak i tym samym konieczność interdyscyplinarnego podejścia w analizach prac francuskiego reżysera. Niestety, w dalszej części książki filmoznawczyni tylko tę wieloaspektowość sygnalizuje, nie koncentrując się wystarczająco na żadnym z kluczowych elementów rozbudowanego projektu twórcy *Do utraty tchu*. Tego typu pominięcia i uproszczenia, powodowane w istotnej mierze ograniczeniami czasowymi, tworzą jednocześnie wrażenie, że Ewa Mazierska stara się zaproponować nie tyle autorskie wprowadzenie do Godarda, co przede wszystkim przedstawić myśli uznanych badaczy. Tezy Jeana Monaco, Colina McCabe’a i Jamesa MacBeana są bardzo ważne dla recepcji filmów Jean-Luca Godarda, ale na pewno

² *Ibidem*, s. 16–17.

³ *Ibidem*, s. 87.

⁴ *Ibidem*, s. 118.

⁵ *Ibidem*, s. 11.

nie są najważniejsze, szczególnie wtedy, kiedy chce się napisać *de facto* pierwsze polskie wprowadzenie do Godarda. Często trudno jest pośród tych licznych odwołań, świadczących o filmoznawczej erudycji autorki, odnaleźć własną i rozwiniętą myśl Mazierskiej.

Mimo moich wstępnych krytycznych uwag w związku z pracą Ewy Mazierskiej sędzę, że *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda* to książka ważna i interesująca. Proponuję teraz przyjrzeć się tym elementom i wątkom pracy Ewy Mazierskiej, które wzbudziły moje największe emocje.

* * *

Podstawowym atutem *Pasji*... jest systematyzacja ogromnego dorobku filmowego Jean-Luca Godarda. Francuski reżyser od *Operacji Beton*, swojego krótkometrażowego debiutu w 1954 roku, nakręcił ponad sto filmów. Wśród nich są filmy, które, tak jak *Do utraty tchu*, *Szalony Piotruś* czy cykl *Histoire(s) du cinéma*, w zasadniczy sposób zmieniły kulturę XX wieku, ale są też obrazy przeciętne, nudne i zupełnie nieudane. Ewa Mazierska w swojej książce dokonała selekcji filmów i wprawnie podzieliła okresy twórczości Jean-Luca Godarda. Rozpoczyna od kształtowania się tożsamości Godarda jako twórcy kultury i okresu świetności francuskiej Nowej Fali przez czas intensywnego zainteresowania polityką, socjologią i pracą w *Le groupe Dziga Vertov* aż po etap, w którym francuski reżyser bezpośrednio zwrócił się w stronę problematyki obrazowości, filozofii kina i historii. Na szczególną uwagę zasługuje ostatni rozdział, poświęcony syntetycznej, choć zaskakująco wyczerpującej analizie skomplikowanego cyklu *Histoire(s) du cinéma*.

Właśnie bardzo sprawna systematyzacja dokonana przez autorkę najlepiej wypełnia podstawowy wymóg rzetelnego wprowadzenia do Godarda. Widz i zarazem czytelnik zainteresowany twórczością francuskiego reżysera dzięki pracy Mazierskiej zyskuje podstawową orientację w rozbudowanej filmografii Godarda. Ma to ogromne znaczenie, jeśli wziąć pod uwagę, że zasadnicza część obrazów filmowych tego reżysera jest niedostępna dla polskiego widza, tak więc syntetyczne opisy Mazierskiej mogą być jak na razie jedynym źródłem informacji o wielu ważnych filmach twórcy francuskiej Nowej Fali. Autorka, co warto wyraźnie podkreślić, niezwykle sprawnie porusza się po filmach twórcy *Życie własnym życiem* zarówno w aspekcie fabularnym, jak i formalnym. W pracy polskiej filmoznawczyni dobrze widać znajomość terminologii filmowej: autorka swobodnie opowiada o szczególnie ważnym u Godarda montażu filmowym, sugestywnie analizuje pracę kamery i charakterystyczne ujęcia stosowane przez francuskiego reżysera. Ewa Mazierska potrafi opowiadać filmy Godarda tak, by nie odebrać czytelnikowi-widzowi przyjemności późniejszej lektury filmowej. W krótkich streszczeniach filmów, zarówno tych znanych, jak *Do utraty tchu*, *Pogarda*, *Żołnierz*, *Życie własnym życiem*, *Męski-Żeński*, *Week-*

end, *Wszystko w porządku*, *Imię Carmen*, *Wiedza radosna*, *Pasja* czy cykl *Histoire(s) du cinéma*, jak i tych mniej popularnych, ale również ważnych, jak choćby *Pravda*, *Wielkość i upadek drobnego przemysłu filmowego*, *List do Jane*, *Uważaj z prawej*, *JLG/JLG* i *Nasza muzyka*, widoczny jest ogromny wysiłek, entuzjazm i faktyczna pasja autorki. Jednak podstawowa zaleta książki Mazierskiej — sprawna i szeroka systematyzacja — kryje w sobie niebezpieczeństwo uproszczenia.

Oczywiście, planując syntetyczne wprowadzenie, a nie wielotomową monografię, trudno uniknąć uproszczeń i skrótów. Jednak w wypadku akurat Jean-Luca Godarda wszystkie skróty myślowe i przemilczenia związane z teoretycznymi podstawami jego filmów, jak i ze złożonym kontekstem społeczno-kulturowym trudno jest zaakceptować. Tak jak Ewa Mazierska doskonale radzi sobie z historycznofilmowymi wątkami związanymi z twórczością francuskiego reżysera, tak zupełnie kapituluje przed ważnym u Godarda kontekstem teoretycznym. I znowu: pozornie to nie może być istotny zarzut, bo autorka chce przede wszystkim przedstawić wprowadzenie do Godarda. Ale — moim zdaniem — akurat w związku z tym twórcą, który sam wielokrotnie podkreśla swój związek z rozumianą szeroką teorią⁶, nie można sobie pozwolić na skróty, które sztucznie niwelują dyskursywny potencjał projektu kulturowego Godarda. Poniżej analizuję i komentuję kilka podstawowych wątpliwości — głównie filozoficznych, historycznych i politycznych — związanych z książką Ewy Mazierskiej.

Najważniejsza ogólna wątpliwość, która towarzyszyła mi nieprzerwanie od początku lektury *Pasji...*, jest związana ze zbyt powierzchowną analizą kluczowego kontekstu społeczno-politycznego Francji lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych. Istotnie, Ewa Mazierska wspomina, że między innymi kwestia „Godard a powojenna historia Francji” musiała zostać potraktowana w sposób „niesystematyczny i powierzchowny”⁷. Nie można się na to jednak tak łatwo zgodzić, biorąc pod uwagę przede wszystkim formułę uczestnictwa Jean-Luca Godarda we francuskiej przestrzeni publicznej, jego aktywność i zaangażowanie w bieżące spory polityczne, wreszcie będącym świadomym społecznego i politycznego znaczenia środowiska „Cahiers du cinéma”. W tym znaczeniu Jean-Luc Godard jest typowym przykładem XX-wiecznego francuskiego intelektualisty, którego biografia, tak jak życiorysy na przykład Jean-Paula Sartre’a, Louisa Althussera, André Bazina, Jacques’a Lacana, Michela Foucaulta, jest nierozzerwalnie związana z przemianami politycznymi. Dlatego mając świadomość specyfiki związków francuskiej kultury z polityką, nie można zgodzić się na zbyt powierzchowne potraktowanie tego — moim zdaniem — kluczowego kontekstu twórczości reżysera *Do utraty tchu*.

⁶ Znaczący fragment wywiadu z reżyserem cytuje Ewa Mazierska: „Ponieważ mam skłonności naukowe i znam pewne teorie, miałem wrażenie, że obserwuję ciała i światy, galaktyki przekształcające się jedna w drugą w efekcie serii eksplozji, podczas gdy mały chłopiec miał mniej gracji i był plastycznie mniej interesujący”. Zob. E. Mazierska, *op. cit.*, s. 189.

⁷ *Ibidem*, s. 17.

Mimo wstępnych deklaracji Ewa Mazierska podejrzanie lekko traktuje i ocenia postawę Godarda w perspektywie specyfiki i przemian francuskiej sceny politycznej. Autorka już na samym początku, jako że samej tematyki politycznej nie unika, zaznacza autorytatywnie: Godard jest twórcą niezależnym politycznie i pozostaje, albo przynajmniej chce pozostać, wierny swojej lewicowej postawie⁸. Te ogólnie słuszne i przez to też niewiele mówiące hasła zniekształcają polityczny obraz samego Godarda, a także francuskich ruchów lewicowych, z którymi jest związany od lat pięćdziesiątych. Oba te, by tak powiedzieć, polityczne zjawiska wymagają głębszego namysłu. Właściwie od końca lat pięćdziesiątych, od momentu rozpoczęcia prezydentury Charles'a de Gaulle'a trudno było mówić, poza ogólnym sprzeciwem wobec gaullistów⁹, o jakimś bardziej precyzyjnym i nieogólnikowym wspólnym mianowniku francuskiej lewicy. Organizacje lewicowe, związki zawodowe, regularne parlamentarne stronnictwa, takie jak PCF, Sytuacioniści i studenckie grupy maoistowskie, wszystkie te polityczne podmioty tworzyły w istotnej mierze własne, często przeciwstawne sobie dyskursy. Sama postawa sprzeciwu wobec kapitalizmu była wówczas, jeśli tylko bliżej przyjrzeć się historii Francji, co najmniej nieoczywista: maoistowskie bojówki, tak silnie kojarzone z Majem '68, domagały się rewolucji totalnej, na przeciwnym biegunie zaś sytuowali się pragmatyczni, flirtujący jednocześnie ze stalinizmem i kapitalizmem socjaliści i socjaldemokraci. Skomplikowana sytuacja francuskich ruchów lewicowych w II połowie zeszłego stulecia uniemożliwia jakiegokolwiek uogólnienia, jeśli tylko nie chce się powtarzać utartych sloganów o znikomej wartości poznawczej. W filmach Godarda uchodzących w powszechnej opinii za polityczne i lewicowe, choćby tych związanych z „klimatem” Maja '68, takich jak *Chinka*, *Wiedza radosna*, *Weekend* i *Wszystko w porządku*, doskonale widać ten ideowy chaos i niekonsekwencję lewicy. Sam Godard zresztą, jako reżyser i postać publiczna, uosabiał to polityczne skomplikowanie. Z jednej strony w związku ze swoimi, niestety, nieskomentowanymi przez Ewę Mazierską, lekturami filozoficznymi, Godard, oczywiście, sprzeciwiał się wykluczającej logice porządku kapitalistycznego. Z drugiej zaś strony, co najlepiej widać zarówno w zapowiadającej rewoltę majową *Chince*, jak i późniejszych filmach, kapitalizm współcześnie stanowił (wciąż stanowi) na Zachodzie pewien trudny do przekroczenia horyzont zarówno myślowy, jak i materialny, którego samymi hasłami zmienić się nie da. Cały fałsz i groteskę francuskich lewicowych radykałów Godard bezlitośnie wykpiwa i w proroczej *Chince* z 1967 roku, i w porewolucyjnym filmie *Wszystko w porządku*.

Zarówno filmy — zdaje się mówić Godard — jak i politykę trudno jest „robić”, nie odwołując się do przestrzeni publicznej, którą obecnie poruszają głównie

⁸ *Ibidem*, s. 7.

⁹ Jednak przeciwnikami de Gaulle'a były nie tylko organizacje lewicowe, ale też liberałowie i faszyzujący narodowcy z OAS. Zob. F. Broche, *Une histoire des antigaullismes*, Paris 2007; S. Bernstein, *Histoire du gaullisme*, Paris 2001.

mechanizmy wolnorynkowe. Potrzebna jest zatem, jak pisał Althusser, polityczna krytyka z realnego punktu widzenia¹⁰, czyli pewien ruch odśrodkowy, który rozsadzi strukturę porządku kapitalistycznego. Tym samym, co szczególnie widać w tyle śmiesznym, co strasznym filmie *Wszystko w porządku* z 1972 roku, kapitalizm i wrogą lewicy logikę rynkową należy zmieniać w przemysłany i chytry sposób, a nie tylko demonstracyjnie i mechanicznie odrzucać. Reżyser *Wiedzy radosnej* doskonale rozumiał Weberowską (i nielewicową przecieź!) formułę polityki jako zmianę tego, co możliwe. Tylko w ten sposób, a Godard przecież w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych miał wyraźne ambicje polityczne, można dokonać faktycznej, a nie wyłącznie werbalnej zmiany świata.

Jedną z konsekwencji pobieżnego potraktowania przez Mazierską skomplikowanego kontekstu politycznego we Francji jest seria zniekształcających uproszczeń związanych z szaleniem ważnym w recepcji filmów Godarda kontekstem wydarzeń Maja '68. Autorka, oczywiście, we wprowadzeniu do rozdziału czwartego sygnalizuje, że nie ma miejsca na szerszą analizę „przebiegu i znaczenia Maja '68”¹¹, dlatego od razu przystępuje do krótkiej i — niestety — aż nazbyt schematycznej charakterystyki wydarzeń paryskiej wiosny. Opis Mazierskiej, w którym autorka koncentruje się na ogólnej, międzyklasowej (o problemach z pojęciem „klasy” na kartach *Pasji...* będzie jeszcze mowa) formule rewolty, okazuje się zdecydowanie niewystarczający w konfrontacji z najważniejszymi filmami Godarda z tamtego okresu: *Chinką*, *Weekendem*, *Wiedzą radosną* i późniejszym, ale silnie związanym z tradycją Maja filmem *Wszystko w porządku*. Brakuje mi bardzo choćby krótkiej autorskiej analizy i komentarza do całej złożoności ideologicznej¹², jak i praktycznej tamtych wydarzeń. Brakuje tym bardziej, że sam Godard podejmuje się tego zadania w swoich filmach. Polska badaczka, przedstawiając w swoim opisie regularną i wyzuta ze sprzeczności strukturę Maja, zniekształca nie tylko obraz tamtych wydarzeń, ale też w istotnym sensie pozbawia wyrazistości krytyczne podejście Godarda¹³. Reżyser, co zresztą trafnie zauważa autorka, wykazuje nie tylko socjolo-

¹⁰ Zob. na przykład L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa. Wskazówki do badań*, [w:] *idem, Positions, Editions sociales*, Paris 1976, przeł. A. Staroń, tekst dostępny on-line: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article279>.

¹¹ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 120.

¹² Problem kulturowej, politycznej, socjologicznej i filozoficznej oceny wydarzeń Maja '68 doczekał się bardzo obszernej literatury. Warto w tym kontekście wskazać nie tylko na cytowaną przez Mazierską pracę Sylvi Harvey, ale także na inne pozycje, mocniej akcentujące złożoność tamtych wydarzeń, na przykład: M. Attack, *May 68 in French Fiction and Film. Rethinking Society, Rethinking Representation*, New York 1999; D. Cohn-Bendit, *Le gauchisme*, Paris 1968; *Maj '68. Rewolta*, red. D. Cohn-Bendit, R. Dammann, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 2008.

¹³ Por. K. Klejsa, *Francja: „Walka klasowa to nie zabawa karnawałowa” („Wszystko w porządku” Jean-Luca Godarda i Jean-Pierre’a Gorina)*, [w:] *idem, Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008, s. 329–365.

giczne i polityczne zainteresowania, ale wręcz badawczy talent. Właśnie dzięki temu w zlekceważonym przez część konserwatywnej francuskiej krytyki filmie *Chinka* nakręconym w 1967 roku udało się Godardowi wychwycić podstawowe niekonsekwencje polityczne, śmieszności i paroksyzmy radykalnego pokolenia Francuzów, które będzie odpowiedzialne za majową rewoltę. Za złożonością ówczesnej sytuacji społecznej i przeciwko upraszczającym schematom proponowanym przez autorkę przemawiają przede wszystkim filmy tego reżysera.

W bezpośrednim związku z brakiem zrozumienia dla kontekstu Maja pozostaje zaskakująca analiza i komentarz do wpływu, jaki myśl Guy Deborda i szerzej, Międzynarodówki Sytuacjonistycznej, miała na filmy Jeana-Luca Godarda. Mazierska zastanawiając się — w komentarzu do pracy Douglasa Morreya — nad rolą rozważań przywódcy Sytuacjonistów w filmach Godarda, przedstawia skrótową i przez to, niestety, znowu niewiele mówiącą charakterystykę głównej myśli *Spoleczeństwa spektaklu*¹⁴. Akcentując w formule społeczeństwa spektaklu podstawę w dyktaturze, a dopiero potem przedstawiając, by tak powiedzieć, ponadzjawiskowy charakter rzeczy-towaru, w zasadniczy sposób zmienia pierwotny zamysł Deborda. Francuski myśliciel rozumował odwrotnie. W centrum społeczeństwa spektaklu, czyli społeczeństwa konsumpcji, znajduje się przede wszystkim towar-produkt, który poprzez swój metafizyczny charakter totalizuje społeczeństwo. To produkt, którego *quasi*-religijny status nieustannie podkreśla Debord, zmienia wolne podmioty w konsumentów, zniewolonych potrzebą posiadania coraz to nowych przedmiotów. Jak czytamy we fragmencie nr 67 pracy Guy Deborda:

Zaspokojenie nie płynie już z wartości użytkowej obficie produkowanych towarów, obecnie poszukuje się go zatem w wartości towarów jako towarów. [...] Przejawia się w tym mistyczne zawieszenie towarowej transcendencji. Kolekcjoner breloczków, wyprodukowanych po to, by je kolekcjonowano, uzyskuje o d p u s t t o w a r u, czcigodną oznakę rzeczywistej obecności towaru pośród wiernych. Urzeczowiony człowiek dumnie prezentuje świadectwa swojej zażyłości z towarem¹⁵.

Dowodem zupełnego minięcia się autorki z intencjami Deborda jest jej stwierdzenie, że autor *Spoleczeństwa spektaklu* „stanowi doskonały przykład myślenia totalitarnego”¹⁶. Ten zaskakujący komentarz filmoznawczyni opatruje dodatkowo przypisem, gdzie jako dowód na potwierdzenie swojej tezy przedstawia używane przez Deborda, jakoby totalitarne sformułowania — na przykład „potrzeby” przeciwstawiane „pseudopotrzebom”¹⁷. W tym miejscu, choć nie ma to zasadniczego wpływu na analizy filmów Godarda, widać brak cierpliwości autorki wobec filozoficznego kontekstu filmów francuskiego reżysera. Debord nie był profetą, ale prze-

¹⁴ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 101.

¹⁵ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwarterko, Warszawa 2006, fragm. 67, s. 60.

¹⁶ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 101.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 101, przyp. 16.

nikliwym myślicielem mającym ogromną wiedzę filozoficzną, z której korzystał, pracując nad diatribami zawartymi w *Společenství spektaklu*¹⁸. Na pierwszy rzut oka teksty francuskiego teoretyka mogą wydawać się egzotyczne zarówno w formie, bo Debord nie stosuje żadnych odniesień ani odsyłaczy, jak i treści, którą często można odebrać jako przesadnie sugestywną czy teatralnie radykalną. Jednak to tylko pozory. Guy Debord, choć nie wskazywał wyraźnie swoich inspiracji, bardzo dokładnie „przepracował” i zreinterpretował ważne pojęcia między innymi filozofii marksistowskiej, ze szczególnym uwzględnieniem Marksowskiego mechanizmu fetyszyzmu towarowego, który tworzy ontologiczną podstawę projektu przywódcy Sytuacionistów. Natomiast wspomniane w komentarzu przez Ewę Mazierską pojęcia potrzeb i pseudopotrzeb należą do podstawowego słownika marksistowskiego. W moim przekonaniu, mając na uwadze wszystkie różnice, polska badaczka nie docenia związku Deborda i Godarda. Francuski reżyser, tak jak Debord, od swojego pierwszego nakręconego filmu wykazuje szczególne zainteresowanie analizą socjologiczną i filmową krytyką społeczną. Niektóre jego obrazy filmowe, jak na przykład komentowane przez Mazierską *Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej* lub *Żyć własnym życiem*, *Męski-Żeński* są tak gęste od socjologicznych wątków, że można odnieść wrażenie, że to bardziej fabularyzowane eseje niż typowe filmy fabularne.

W autorskich, niestety, zbyt rzadko wyczerpująco rozwijanych komentarzach Ewy Mazierskiej widoczne są skutki wcześniejszego ignorowania znaczących niuansów z dziedziny filozofii polityki i historii idei politycznych, szczególnie tych o ważnym dla Godarda marksistowskim rodowodzie. Na przykład kiedy w komentarzu do eseju filmowego *Pravda* z 1970 roku Mazierska pisze o istotnych zmianach w stratyfikacji współczesnych zachodnich społeczeństw i pewnym wyczerpaniu pojęmych kategorii burżuazji i proletariatu, trudno się z tym nie zgodzić. Dzisiaj posiadane środki produkcji nie są podstawowym czynnikiem różnicującym klasy społeczne, tak więc znaczenie klasy robotniczej i burżuazji jest inne. Ale nie znaczy to, że samo pojęcie klasy społecznej, wreszcie, że kategorie proletariatu i burżuazji zostały skompromitowane¹⁹. Jednak, kiedy w ostatnim zdaniu komentarza do *Pravdy* autorka pisze, że „filmy Godarda stają w obronie *umarłych klas* — przeciwko nim”, trudno nie odnieść wrażenia, że nie do końca rozumie zarówno sens samego pojęcia klasy społecznej (i szczególnie ważną wówczas dla Godarda marksistowską interpretację), jak i — znowu — nie docenia wagi politycznego kontekstu powstania tego filmu. Oczywiście, klasa społeczna jest określana przede wszystkim przez ekonomiczną bazę. Niemniej, co jest wnioskiem między innymi zespołu badawcze-

¹⁸ Zob. ważne monografie i opracowania myśli Deborda: C. Guilbert, *Pour Guy Debord*, Paris 1996; S. Zagdanski, *Debord ou La diffraction du temps*, Paris 2008, oraz prace poświęcone filmowej działalności Guy Deborda: F. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952–1994)*, Paris 2010; A. Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Paris 2003.

¹⁹ Zob. E. Mazierska, *op. cit.*, s. 152.

go Louisa Althussera, klasy, szczególnie współcześnie, kiedy produkcja i kapitał są rozproszone, ewoluują także w wymiarze nadbudowy, czyli w wymiarze świadomościowym. Dlatego, mimo że zatarły się wyraźne różnice ekonomiczne pomiędzy proletariatem a burżuazją, to jednak świadomość proletariacka i burżuazyjna wciąż funkcjonuje w ramach wyobraźni, jak i praktyki politycznej. W moim przekonaniu niewystarczająco akcentowany przez autorkę „kontekst klasowy” jest jednym z kluczowych motywów francuskiego reżysera w jego filmach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zarówno w *Męskim-Żeńskim*, *Żyć własnym życiem*, *Chince*, *Weekendzie*, *Wszystko w porządku* i *Wiedzy radosnej*, jak i innych filmach z tego okresu reżyser wyraźnie eksploruje wątek klasowy, mając przy tym świadomość, że w realiach francuskich kwestia, choćby wyłącznie symbolicznej przynależności klasowej, jest wciąż istotnym i aktualnym problemem politycznym.

Kolejną ważną w refleksji nad filmami dziedziną wiedzy, która pada ofiarą uproszczeń Ewy Mazierskiej, jest psychoanaliza Jacques’a Lacana. Zdaję sobie sprawę, że Lacanowska lektura filmów Jean-Luca Godarda wymaga i zasługuje na osobną pracę i że to zagadnienie zdecydowanie wykracza poza podstawowy cel „polskiego wprowadzenia do Godarda”. Ale, jako że Ewa Mazierska w kilku miejscach sama dość precyzyjnie wskazuje na psychoanalityczny kontekst²⁰, warto się temu bliżej przyjrzeć. Analizując *Imię Carmen*, autorka odwołuje się częściowo do artykułu Phila Powriego i na tej podstawie zwraca uwagę na lacanowski trop w interpretacji tego filmu:

Phil Powrie sugeruje, że *Imię Carmen* to film nakręcony pod znakiem Lacana, o czym świadczy również postać reżysera Jean-Luca, który nie chce opuścić szpitala psychiatrycznego, a tym samym powrócić do porządku symbolicznego. Moim zdaniem jednak, w filmie Godarda nie tyle chodzi o *nienazwanie* jako stan psychiczny, etap rozwoju człowieka, ile o stan rzeczywistości, zanim zostanie dotknięta językiem²¹.

Mając świadomość, że cytowane zdania są w istotnej mierze komentarzem do pracy Powriego, nie mogę zgodzić się na takie uproszczenie, które wprowadza w błąd czytelnika potencjalnie zainteresowanego możliwością aplikacji lacanizmu do badań nad filmami Godarda. Autorka, łącząc niechęć filmowego Jean-Luca do opuszczenia szpitala psychiatrycznego z obawą przed powrotem do porządku symbolicznego, wydaje się zupełnie rozmijać z założeniami projektu francuskiego psychoanalityka. Podstawowa dla tej odmiany psychoanalizy triada IRS: *Imaginaire–Symbolique–Réel*²² jest zawiła, jak to u Lacana, odpowiedzią na pytanie o naturę rzeczywistości. Nasza rzeczywistość jest z jednej strony wpisana w te trzy porządki, a z drugiej — to, co nazywamy rzeczywistością, jest przede wszystkim determinowane przez język, czyli przez porządek Symbolicznego. By wyjaśnić nie-

²⁰ *Ibidem*, s. 180, 211.

²¹ *Ibidem*, s. 211.

²² W polskim tłumaczeniu: Wyobrażeniowe–Symboliczne–Realne.

porozumienie autorki związane z przywołanym kontekstem porządku Symbolicznego, trzeba go pokrótce scharakteryzować²³. Symboliczne jest przede wszystkim sceną mediacji pomiędzy sferą Wyobraźniowego pragnienia²⁴ a przestrzenią znaków języka. Podstawowym praktycznym skutkiem funkcjonowania Symbolicznego jest powstanie prawa i porządku społecznego wraz z jego instytucjami, nazwami i funkcjami. Lacanowski podmiot jest uwikłany przede wszystkim w porządek Symboliczny²⁵, będący czymś na kształt językowego, czyli znakowego „płaszcz”, który okrywa cały jego świat. Wszystkie ujawnienia Symbolicznego dostarczają podmiotowi hybrydalnej, czyli przede wszystkim tymczasowej i niepełnej tożsamości. Konieczne trzeba podkreślić, że żadna determinowana symbolicznie tożsamość „nie pasuje” w pełni do podmiotu. Pozornie gładka powierzchnia Symbolicznego ukrywa znaczące braki, powodujące ponowną aktywizację znanego ze *Stadium zwierciadła* mechanizmu wyobraźniowego Ja²⁶, które próbuje te „niedoskonałości” ponownie ukryć, czyli niejako znowu zapisać w języku. Nie jest to jednak możliwe, bo tym, co wymyka się procesowi ponownej symbolizacji, jest trzeci element triady — porządek Realnego. Błąd Mazierskiej w związku z filmowym przykładem postaci Jean-Luca z *Imienia Carmen* dotyczy statusu i psychoanalitycznego znaczenia szpitala psychiatrycznego, który nie jest i nie może być miejscem ucieczki od wpływu porządku Symbolicznego. Porządek społeczny i prawo, podstawowe funkcje Symbolicznego, co wyczerpująco opisał Michel Foucault²⁷, tworzą przede wszystkim mechanizmy włączenia i wykluczenia. Szpital psychiatryczny, szczególnie w swojej nowoczesnej i późnonowoczesnej formule, jest przede wszystkim przestrzenią (symbolicznego!) naznaczenia i wykluczenia danej osoby ze zbioru „normalnych ludzi”, czyli stanowi samą esencję porządku Symbolicznego. Szpital psychiatryczny, rozumiany jako miejsce odosobnienia, jest wstydlwym rewersem porządku społecznego, ale w żadnym razie — przynajmniej w świetle tez Jacques’a Lacana — nie może zostać uznany za miejsce schronienia przed działaniem Symbolicznego. Chciałbym jeszcze raz podkreślić: komentowany lacanowski wątek, choć ważny w analizie *Imienia Carmen*, nie jest kluczowy w ogólnej lekturze filmów Godarda. Mając jednak na uwadze, że autorka chce przede wszystkim przedstawić wprowadzenie do Godarda, nie można się zgodzić, by przy okazji sygnalizowania

²³ J. Lacan, *Fetishism: The Symbolic, The Imaginary and The Real* (with W. Granoff), [w:] *Perversions: Psychodynamics and Therapy*, red. S. Lorand, M. Balint, New York 1956.

²⁴ J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, przeł. J.W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia” 1987, nr 4.

²⁵ Właściwie, choć podmiot jest „widzialny” w sposób symboliczny, to samo, jako konstytuujący się element, jest miejscem zderzania, co Lacan opowiada w tekście o stadium zwierciadła, dwóch porządków: Wyobraźniowego i Symbolicznego.

²⁶ J. Lacan, *Stadium zwierciadła...*, s. 5–7.

²⁷ Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987.

dotatkowych wątków i możliwych tropów interpretacyjnych wprowadzała czytelników w błąd.

Wspomniane powyżej skrótowo wątpliwości i najważniejsze obiekcje w związku z książką Ewy Mazierskiej dotyczą przede wszystkim warstwy teoretycznej. Autorka założyła wprawdzie, że elementy związane z filozofią, socjologią, literaturą nie będą w jej pracy najważniejsze, jednak ich niewystarczająco poważne traktowanie — w moim przekonaniu — zniekształca obraz Godarda-reżysera, Godarda-teoretyka i Godarda-krytyka. Takie założenie jest najpewniej związane z indywidualnym odbiorem i subiektywnymi oczekiwaniami w stosunku do kina francuskiego reżysera. Mimo wszystko wydaje mi się, że chcąc w pełni przedstawić panoramę filmową Jean-Luca Godarda, trudno uniknąć przynajmniej elementarnej analizy teoretycznych inspiracji reżysera. Godard bowiem oprócz tego, że jest filmowcem, jest także wnikliwym czytelnikiem. Zmagając się podczas lektury *Pasji...* z poczuciem „teoretycznego niedosytu”, bardzo pozytywnym zaskoczeniem okazały się dla mnie dwa końcowe rozdziały poświęcone błyskotliwej analizie filmów z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz ostatniego wielkiego dzieła Godarda, czyli cyklu *Histoire(s) du cinéma*. Ewa Mazierska bardzo sprawnie przedstawia i systematyzuje najważniejsze wątki z trudnych i bardzo osobistych filmów Godarda, między innymi *Króla Leara*, *Nowej Fali*, które następnie łączy z projektem *Histoire(s) du cinéma*. Ostatnie dwa rozdziały książki są zdecydowanie najciekawsze. Autorka, unikając wcześniejszych uproszczeń i irytujących miejscami skrótów, koncentruje się na Godardowskich próbach sformułowania szerokiego programu kina i sztuk wizualnych. Składający się z ośmiu odcinków cykl *Histoire(s) du cinéma* jest podsumowaniem teoretycznych i filmowych poszukiwań reżysera i w tym kontekście Ewa Mazierska przywołuje w pierwszej kolejności ważne rozróżnienia i kategorie filozofii kina Godarda, między innymi podział na *image* i *picture*²⁸. Sporo miejsca poświęca też na charakterystykę — ważnego w moim przekonaniu — przyczynku do teorii filmu Godarda. W dalszej części, charakteryzując rozbudowany projekt filozoficzny zawarty w cyklu *Histoire(s)...*, autorka odnosi się do ważnych dyskusji z nim związanych. Przedstawia i komentuje między innymi ważną polemikę Lanzmanna z Godardem w związku z problematyką widzialności Holocaustu w kinie²⁹.

Mimo pewnych niedoskonałości i zbyt wielu teoretycznych uproszczeń Ewie Mazierskiej udało się zrealizować swój pierwotny zamiar. *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda* można bez większych zastrzeżeń uznać za szerokie wprowadzenie do twórczości francuskiego reżysera. Wspomniane przeze mnie wątpliwości nie zmieniają zasadniczo pozytywnego wrażenia płynącego z lektury pracy polskiej filmoznawczyni. Ewa Mazierska bardzo sprawnie przedstawia kontekst historycznofilmowy, który jest podstawowym warunkiem dobrze napisanego wprowadzenia

²⁸ E. Mazierska, *op. cit.*, s. 268.

²⁹ *Ibidem*, s. 284.

do twórczości każdego reżysera. W książce znajdziemy też wiele interesujących szczegółów i niuansów związanych z kręceniem poszczególnych filmów, co sprawia, że pracę Mazierskiej czyta się z dużą przyjemnością. Czytelnik zainteresowany zarówno filmami, jak i postacią Godarda, biorąc do ręki książkę wydaną przez Korporację ha!art, otrzymuje niezłą mapę, dzięki której będzie mógł sprawnie poruszać się w świecie francuskiego reżysera. Jeśli jednak poczuje niedosyt związany z niewystarczająco rozwiniętymi wątkami, na przykład filozoficznymi, estetycznymi bądź politycznymi, sięgnie po drugą, bardziej teoretyczną pozycję z Godardowej serii krakowskiego wydawnictwa — *Godard. Pasaże* Pawła Mościckiego³⁰.

THE TROUBLE (ALWAYS) LIES IN THE DETAILS

Summary

The article is an attempt to analyse the monograph *Passion. Jean-Luc Godard's Films* by Ewa Mazierska. First of all, the author presents and describes the most significant contexts of Jean-Luc Godard's films. Then he undertakes an analysis of the main plot of the book which appears to be, above all, a good introduction to the work of the French director. Mazierska has systematized and problematized the whole complex filmography of Jean-Luc Godard and that is the biggest merit of her work. However, too laconic analysis of many important (philosophical, political and also historical) aspects of Godard's art makes the monograph incomplete and can be considered as a serious defect. Still, *Passion. Jean-Luc Godard's Films* is a good introduction and a useful guidebook showing the way through over a hundred films of this famous director. More perceptive readers should reach for other books from Mazierska's publisher ha!art, e.g. *Godard. Pasaże* by Paweł Mościcki.

Translated by Kinga Demska

³⁰ P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Kraków-Warszawa 2010.