



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Łukasz Andrzejewski

Uniwersytet Wrocławski

DOBRE KINO MOŻE ROBIĆ TYLKO NIESFORNE DZIECKO, CZYLI DWIE FILOZOFICZNE UWAGI O WCZESNYCH FILMACH JEAN-LUCA GODARDA

Nie widzę żadnej różnicy pomiędzy abstrakcją a konkretem.

Jean-Luc Godard

POBUDZAJĄCY KONSERWATYZM

Francuska kultura lat 50. i wczesnych 60., z której wyrasta Godard-intelektualista i Godard-reżyser, nawet porównując ją do polskiej z tego samego okresu, nie była specjalnie „zachęcająca” zarówno dla twórców, jak i odbiorców sztuki. W Paryżu rządził wówczas nie tylko politycznie, ale też kulturowo, weteran drugiej wojny światowej i zwolennik budowy arsenału nuklearnego we Francji — generał Charles de Gaulle. Przełom piątej i szóstej dekady XX wieku był we Francji związany przede wszystkim z względną stabilizacją ekonomiczną i jednocześnie wzrastającymi napięciami w Afryce Północnej, szczególnie w związku z krwawą wojną w Algierii. Francuzom coraz trudniej było zrozumieć, jak to możliwe, że ich kraj, w którym 30 czerwca 1793 roku sformułowano hasło „Wolność, równość i braterstwo!”, może tak swobodnie — po wszystkich dramatycznych doświadczeniach ostatniej wojny — okupować inny kraj i podporządkowywać sobie inne społeczeństwo. Eksplozja radości związanej z powojenną wolnością szybko ustąpiła miejsca marazmowi, wspieranemu dodatkowo przez konserwatywnie mieszczańską politykę francuskich władz. Dla rządzących wówczas w kraju nad Sekwaną najważniejsza była budo-

wa stabilnej gospodarki i odbudowa militarnej potęgi Francji. Kultura — wbrew najlepszym francuskim tradycjom — miała tym procesom jedynie towarzyszyć, a w żadnym razie z nimi, jakkolwiek to teraz zabrzmi, konkurować. O tym jak zwodniczy był ten narzucony przez administrację generała de Gaulle’a społeczny letarg, najlepiej świadczą wydarzenia, których zwieńczeniem był paryski maj 1968 i w konsekwencji — ustąpienie prezydenta w kwietniu 1969 roku. Rzeczywista zmiana polityki państwa wobec kultury nastąpi jednak dopiero później — rozpocznie ją z zaskakującą energią były premier i bliski współpracownik generała Georges Pompidou.

Jednak Jean-Luc Godard, który choćby za sprawą takich filmów, jak *Żołnierz*, *Chinka*, *Karabinierzy*, *Wszystko w porządku*, *Weekend* czy *Osobliwa szajka*, kojarzony jest z kulturą kontestacji¹, swoje podstawowe doświadczenia czerpał z rzeczywistości o zgoła innych współrzędnych społeczno-politycznych. To nie rewolucyjny klimat późnych lat 60. tak złośliwie (i celnie) skomentowany przez Godarda w proroczej *Chince* z 1967, ale nudny gaullistowski konserwatyzm stał się punktem wyjścia pierwszych filmów francuskiego reżysera. Jeśli uznać, kierując się uwagami wybitnego krytyka rewolucji francuskiej Josepha de Maistre’a, że podstawowym wyznacznikiem konserwatyizmu jest stałość oraz obrona tradycji, podstawowych wartości i instytucji, to zasadniczym skutkiem funkcjonowania konserwatywnej kultury jest zestaw powszechnie obowiązujących praw, zasad i nade wszystko wynikających z nich ograniczeń. Jest to, oczywiście, pewne uproszczenie, które jednak zyskuje na wartości i wyrazistości, gdy tylko prześledzi się losy różnych, często skrajnie różnych formacji rewolucyjnych obecnych we francuskiej kulturze i polityce od środowiska „Cahiers du Cinéma” po sytuacionistów. Te i dziesiątki innych formacji miały za zadanie nie tyle zniszczyć istniejący i z trudem — przynajmniej zdaniem gaullistów — wypracowany porządek społeczny, ile przede wszystkim w twórczy sposób przekroczyć horyzont konserwatywnych obyczajów, które zapewniały nie tylko względny dobrobyt i społeczny spokój, lecz były przede wszystkim źródłem opresji, stagnacji i nudy.

Choć walka z nudą w kulturze i polityce może pozornie wydawać się niespecjalnie ambitną i wyszukaną inspiracją, to jednak jej efekty, zwłaszcza w wypadku wczesnych filmów Jean-Luca Godarda, zaskakują bardzo pozytywnie. Albowiem Godard w równym stopniu lekceważy, dystansuje i kontestuje, jak gra i bawi się obowiązującymi konwencjami, czy to estetycznymi, stylistycznymi, czy wreszcie — politycznymi. Jednak pierwszy film francuskiego reżysera, dokument *Operacja beton* z 1958, nakręcony podczas budowy wielkiej zapory wodnej Grande-Dixence w Szwajcarii, zaskakuje klasyczną formą pozbawioną jakichkolwiek wywrotowych

¹ Zob. K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008.

elementów. Ot, można pomyśleć, zwyczajny dokument nakręcony przez reżysera, który wcześniej sam pracował przy budowie tamy. Wspominam o tym filmie we wstępie nie dlatego, by podważyć strategię reżyserskie Godarda. Wręcz przeciwnie — *Operacja beton* jest tym filmem francuskiego reżysera, do którego, przede wszystkim z powodu trudności z dostępem, widz sięga zazwyczaj później, mając już w pamięci inne jego obrazy. Z tego powodu jest właśnie tak zaskakujący. Pozwala bowiem docenić konsekwentnie realizowaną później strategię artystyczną twórcy *Do utraty tchu*.

Jean-Luc Godard, warto o tym wspomnieć już na początku, po prostu lubi grać. Lawirowanie, z większą bądź mniejszą gracją, między skrajnymi nastrojami, koncepcjami estetycznymi i odległymi elementami porządku społecznego jest tym, co w kinie — zjawisku z pogranicza kultury i polityki — pociąga go najbardziej. Oglądając filmy i jednocześnie obserwując poczynania nowofalowego reżysera, nie sposób nie zauważyć, że Godard cały czas świetnie się bawi. Ta gra i zabawa jest też, jak podejrzewam, główną przyczyną zarówno niechęci, jak i fascynacji filmami Jean-Luca Godarda. Niemal każdy jego film, nie wyłączając nawet monumentalnego cyklu *Histoire(s) du cinéma*, jest świadectwem przemyślanej gry, jaką Godard prowadzi z tym, co w kulturze, historii i polityce jakoby stałe i niezmiennie. W fabularnym kinie „poważnych mężczyzn”, tworzonym przez Michelangela Antonioniego, Ingmara Bergmana i Alfreda Hitchcocka, Jean-Luc Godard jest jak niesforne dziecko, które nic nie robi sobie ani z tradycji, ani z dobrego obyczaju. Dla reżysera *Do utraty tchu* robienie filmów to przede wszystkim realizacja i rozwijanie pojawiających się zewsząd impresji: „Robię filmy — pisze Godard — tak jak dwóch lub trzech muzyków jazzowych: wybieram temat, gram, a potem to się porządkuje”². Zestawienie twórczości francuskiego reżysera z muzyką jazzową nie powinno zaskakiwać. U swoich podstaw jazz był nie tylko buntem Afroamerykanów przeciwko oficjalnej kulturze białych mieszkańców USA, ale również grą z konwencjami i standardami kompozycyjnymi, która doprowadziła do wypracowania nowego muzycznego języka. Jazz jest równoległym wyrazem społecznego buntu i nowym językiem muzycznym. Godard, podobnie jak muzycy jazzowi, w swoich filmach z lat 60. stawia przede wszystkim na improwizację. Nie trzyma się kurczowo scenariusza, uwalnia kamerę, tworząc w konsekwencji początek własnej formy filmowej, którą następnie będzie z różnym skutkiem rozwijał w swoich skomplikowanych obrazach z lat 70. i 80. Wreszcie, by po raz kolejny odwołać się do francuskiego *Zeitgeistu*, kultura tamtego okresu nie dawała młodemu Godardowi wystarczającej przestrzeni, w której mógłby się wypowiedzieć. Brakowało przede wszystkim wolności zarówno w wymiarze indywidualnym, społecznym, jak i nade wszy-

² J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris 1980, s. 44, cyt. i przekł. za: P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Kraków-Warszawa 2010, s. 24.

stko twórczym³. Dlatego, zamiast bezprzykładnie krytykować, francuski reżyser postanowił sobie tę przestrzeń nie tylko stworzyć, ale dodatkowo wypełnić własnym filozoficznym i filmowym językiem.

W niniejszym tekście chcę przede wszystkim pokazać, podkreślić i skomentować tę strategię filmową Jean-Luca Godarda, która wiąże się nie tylko z buntem i kontestacją, ale przede wszystkim z autorskim i wciąż aktualnym gestem przekroczenia obowiązujących zasad w filmie, estetyce, kulturze, filozofii i polityce. Analizując jego wybrane obrazy filmowe z lat 60., staram się wpisać je w nowy kontekst krytyczny, który wyznaczają prace Giorgia Agambena i Fryderyka Schillera. Widząc w Godardzie nie tylko zdolnego reżysera i twórcę francuskiego Nowej Fali, ale i niesforne dziecko, zyskujemy szansę nowego spojrzenia na jego nieoczywiste filmy.

PROFANACJA POZA SACRUM I PROFANUM?

Nowoczesna kultura mimo swojej wielowymiarowości, płynności i rozległości cały czas zdaje się opierać na klasycznym podziale na sferę *sacrum* i *profanum*. Nie tyle jest to jednak różnica między tym, co święte, a tym, co pospolite, ile bardziej między tym, co wolno robić, pokazywać i myśleć, a tym, czego nie wolno. Ontologiczna różnica między *sacrum* i *profanum* współcześnie nie wyznacza już jednak, tak jak na przykład w średniowieczu, granicznych punktów porządku społecznego. Jednak wciąż ten podział, choć w zdecydowanie bardziej zawałowany sposób niż kiedyś, wyznacza podstawowy horyzont wartości oraz — na jeszcze bardziej ogólnym planie — przestrzeń, w ramach której funkcjonują porządek społeczny, kulturalny i polityczny.

Sacrum i *profanum* dotyczą w tym samym stopniu etyki i polityki co estetyki i szerzej — całej sfery kultury. Mimo kryzysów i wielu przełomów, tak obficie i wyczerpująco opisywanych przez teoretyków i filozofów, kultura, podobnie zresztą jak podlegająca podobnym zmianom polityka, nie potrafi uciec od podziału na *sacrum* i *profanum*. Trudno stwierdzić, czy taka ucieczka jest w ogóle możliwa, ani jednoznacznie zdecydować, czy sam podział jest zły i ograniczający, czy może dobry, bo zapewnia jednak potrzebną stałość. Jedno jest natomiast pewne: *sacrum* i *profanum* to nie tylko dobro i zło, piękno i obscena, ale również cały zestaw pośrednich właściwości warunkujących sferę praktyki: etycznej, politycznej i estetycznej.

³ O poszukiwaniu wolności jako jednym z podstawowych imperatywów twórczych Godarda wspomina w swojej przełomowej pracy Konrad Klejsa: „W jego wczesnych dziełach powtarza się wielokrotnie podkreślany przez komentatorów jego twórczości motyw romantycznej ucieczki od społeczeństwa w poszukiwaniu wolności osobistej, co staje się udziałem na przykład Michela z obrazu *Do utraty tchu* (1959) i Ferdynanda z *Szalonego Piotrusia* (1965)”, K. Klejsa, *Francja: „Walka klasowa to nie zabawa karnawałowa” („Wszystko w porządku” Jeana-Luca Godarda i Jeana Pierre’a Gorina)*, [w:] *idem, Filmowe oblicza kontestacji...*, s. 345.

Atak na ten podział, niezależnie jakimi środkami jest prowadzony, jest jednocześnie wyzwaniem dla całego systemu wartości wpisanego w dany system społeczny i kulturalny. Jean-Luc Godard, co stanowi pewną specyfikę środowiska „Cahiers du Cinéma”, chciał być kimś więcej niż tylko twórcą filmów. Francuski reżyser swoją filmową pracą chciał aktywnie zmieniać rzeczywistość społeczną. Niektóre jego dzieła, co najlepiej widać w takich obrazach, jak *Męski-żeński: 15 scen z życia, Pravda, List do Jane*, są czymś więcej niż tylko kinową formą politycznego komentarza, tworzą bowiem własną — autorską — politykę filmową Jean-Luca Godarda.

Problem, co zrobić z tą fundamentalną dla naszej kultury dystynkcją, jest, moim zdaniem, kluczowy dla Godarda w większości jego filmów z lat 60., od *Do utraty tchu* i *Kobieta jest kobietą* przez *Szalonego Piotrusia* aż po *Made in U.S.A.* Można to, inspirując się współczesną filozofią polityki, ująć w następujący sposób: meta-polityka filmowa Godarda jest skoncentrowana na dyskusji i próbie przekroczenia podziału na *sacrum* i *profanum*. A polityka filmowa francuskiego reżysera dotyczy już konkretnych zjawisk i procesów, które poddawane są krytyce w kolejnych dziełach twórcy *Chinki*. Godard miał przy tym świadomość, co w istotny sposób wyróżnia go na tle innych reżyserów-buntowników⁴, że sama, nawet najbardziej spektakularna i radykalna kontestacja nie tylko nie wystarcza, ale okazuje się zwyczajnie naiwna i nieskuteczna. *Sacrum* i *profanum* nie tylko dzielą przestrzeń praktyki, ale też doskonale razem z sobą współistnieją, tworząc nie tylko własną logikę, ale też język. Na przykład liczne próby pokonania przyjętych kanonów piękna za pomocą — upraszczając — niczym nieskrępowanej afirmacji brzydoty nie tylko nie znoszą, lecz przeciwnie — pracowicie konserwują istniejący podział na *sacrum* i *profanum*. Uwolnienie się spod władzy tej różnicy wymaga przemyślanej strategii subwersywnej, za pomocą której, korzystając z dostępnych środków, trzeba najpierw znaleźć słaby punkt, jakiś znaczący ubytek w krytykowanym porządku, by następnie gwałtownie przekroczyć obowiązujący język i pokonać leżącą u jego podstaw logikę.

Zwyczajowo profanację konotujemy raczej negatywnie, jako gest pozbawiający świętości, niszczący wzniosłą aurę wokół danego przedmiotu lub zjawiska. Profanować znaczy też potocznie psuć, brudzić i niszczyć. Takie rozumienie tego terminu jest o tyle słuszne, bo potwierdzone przez codzienną praktykę, co mylące i ograniczające. Włoski filozof, Giorgio Agamben, analizując rozmaite historyczne, filozoficzne, religijne i językowe konteksty, postanowił zaproponować nowe rozumienie tego, czym jest profanacja w sferze kultury. Dla autora *Homo sacer* profanacja nie jest prostą skłonnością, ale inspirującą możliwością w krytyce kultury. Warto w tym miejscu oddać głos Agambenowi:

Rzymscy prawnicy doskonale rozumieli znaczenie słowa „profanować”. Rzeczy będące własnością bóstw uznawano za święte bądź religijne. Nie można było nimi obracać ani swobod-

⁴ Por. *ibidem*, s. 339–345.

nie rozporządzać: sprzedawać, pożyczać pod zastaw, puszczać w dzierżawę ani ustanawiać na nich służebności. [...] Poświęcać (*sacrare*) oznaczało przenieść rzeczy poza sferę prawa ludzkiego [nomosu — przyp. Ł.A.]; profanowanie było zatem restytucją, ponownym przekazaniem ich ludziom do swobodnego użytku⁵.

W tym obszernym cytacie zarysowuje się podstawowy kierunek filozoficznej strategii, którą można opisać najważniejsze gesty reżyserskie Godarda w filmie *Do utraty tchu*. Ten lekki i przyjemny w odbiorze kryminał, romans i jednocześnie film przygodowy to nie tylko gra konwencjami estetycznymi, choćby ze sposobami montażu i tradycją kina *noir*⁶, ale przede wszystkim próba dyskusji przyjętymi koncepcjami socjologicznymi, dotyczącymi choćby roli mężczyzny w społeczeństwie i relacji między kobietami i mężczyznami. Godard, zarówno z racji swojego uniwersyteckiego, humanistycznego wykształcenia, jak i pracy w interdyscyplinarnym środowisku „Cahiers du Cinéma”, doceniał rolę społecznego i antropologicznego kontekstu w kinie.

W latach 50. i wczesnych 60. obowiązywał wzorzec mężczyzny zdecydowanego i zahartowanego wojennymi doświadczeniami, nieugiętego pragmatyka, który zamiast bujać w obłokach, powinien ciężko pracować i nie poddawać się zbędnym emocjom. Mężczyzna epoki generała de Gaulle’a miał wszystko przemyślane i nie mógł się ani wahać, ani popełniać błędów. Godard jednak, co okazuje się bliskie koncepcjom włoskiego filozofa, zamiast śmiertelnie poważnie krytykować ten nawet wówczas opresywny model, bawi się i bezlitośnie kpi z obowiązujących wzorców męskości, konstruując męskiego bohatera swojego filmu — Michela Poicarda: bawidamka, gangster, nieudacznik, przystojniak i romantyka. Już na samym początku filmu bohater *Do utraty tchu* nie pozostawia wątpliwości i mówi: „A właściwie jestem idiotą”. Tę prezentację należy traktować — znowu — nie do końca poważnie, ale mimo to wiążąco. Poicard, co samo w sobie odróżnia go od typowego mężczyzny tamtych czasów, nie jest i nie chce być standardowy. Kiedy planuje kolejny szalony napad, nie jest głupi, tylko naiwny i młodzieńczo zuchwały, a kiedy odwiedza swoją byłą dziewczynę, którą następnie okrada, bo akurat pilnie potrzebuje pieniędzy, łatwiej przypisać mu uroczą beczelność niż złą wolę. Świetnie pasujący do tej roli Jean-Paul Belmondo, co nie pozostaje bez znaczenia, niemal rówieśnik Godarda, niby jest w pełni dorosłym mężczyzną, gdy poprawia krawat i pewnie sięga po pistolet, pozostając przy tym dokazującym chłopcem, chwilę później bezceremonialnie załatwiający się do umywalki w mieszkaniu Patricii albo gdy proponuje jej „grę” w miny. Nawet w chwilach zagrożenia Poicard nie daruje sobie zabawy, jakiegoś nie zawsze udanego żartu. Także w kontaktach z kobietami, szczególnie z piękną Amerykanką, Michel ujawnia cechy dziecka. Widzi świat

⁵ G. Agamben, *Pochwała profanacji*, [w:] *idem, Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2003, s. 93.

⁶ O tym aspekcie wspomina Ewa Mazierska w swojej monografii. Zob. *eadem, Pasja. Filmy Jeana-Luca Godarda*, Kraków-Warszawa 2010, s. 35–37.

wyłącznie w czarno-białych barwach. Jest na przemian radosny i ponury, czuły i samolubny. To bardziej on może polegać — mimo znaczącego finału *Do utraty tchu* — na Patricii niż dziewczyna na nim.

Trudno nie lubić Michela Poicarda. Niezależnie od tego, jak ocenia się ten film Godarda, młody gangster budzi sympatię jak niesforne i niezsforne, ale jednak urocze i zdolne dziecko. I właśnie tę postawę w swoich wczesnych filmach — w przeciwieństwie do hermetycznych dzieł z lat 80. — ze znaczącym sukcesem promuje Godard. Bohater większości jego filmów z lat 60. to nie tylko, o czym pełno w licznych opracowaniach, buntownik i nonkonformista, lecz przede wszystkim — wyłączając *Żołnierzyka* — dziecko w przyciasnej skórze dorosłego, które cały czas ucieka przed nudą, powagą i odpowiedzialnością, wpisanymi w dojrzałe życie. Bohater *Do utraty tchu*, tak jak sam Godard, który bawi się konwencjami, kontekstami i stylistykami, nie mieści się w stereotypowych rolach, które narzuca mu mieszczańska kultura połowy XX wieku. Poicard kontestuje przyjęte normy, uważa życie poza prawem za lepsze, bo spontaniczne i bardziej intensywne. Zabawa, bez troska i przyjemność z życia — tak zdaje się zza pleców Michela mówić Godard — nie mogą być ani racjonowane, ani tym bardziej dystrybuowane przez jakąkolwiek instytucję czy formę władzy. W przywoływanym filmie reżyser ujawnił też pewną umiejętność, która będzie jego znakiem firmowym w takich produkcjach, jak *Chinka*, *Męski-żeński: 15 scen z życia*, *Weekend*, *Radosna wiedza* i *Wszystko w porządku*. Jean-Luc Godard, jako zaangażowany intelektualista i obserwator przemian społecznych, doskonale poznał klimat swoich czasów na wielu poziomach. Pozwoliło mu to sformułować własny filmowy program krytyczny, który wymykał się obowiązującym językom i tendencjom. *Do utraty tchu* nie jest filmem tak wymownym i jednoznacznie zaangażowanym politycznie, jak często przywoływane i zapowiadające rodzącą się rewoltę *Chinka* czy *Weekend*, jednak mimo to ma równie silny potencjał krytyczny. Francuski reżyser, przedstawiając prostą, a może nawet banalną (i w tym tkwi jej siła!) historię amerykańskiej dziewczyny w Paryżu i gangstera-nieudacznika, proponuje widzom zabawę, która w konsekwencji ma prowadzić do refleksji nad stylem życia i modelem relacji między ludźmi, nad wzorcami socjologicznymi funkcjonującymi w przestrzeni publicznej. Jak pisze Agamben, „zabawa odrywa i wyzwala ludzkość od sfery *sacrum*, nie obalając jednocześnie owej sfery”⁷. Profanacja — w rozumieniu zaproponowanym przez włoskiego filozofa — i zabawa, jako zaproszenie do refleksji nad teraźniejszością, są Godardowskim sposobem na uwolnienie się spod władzy dystynkcji *sacrum* i *profanum*. Zamiast bezmyślnie i dramatycznie poważnie krytykować, Godard proponuje strategię dziecka, które po części naiwnie, impulsywnie, spontanicznie, ale przede wszystkim szczerze bawi się, jednocześnie dyskutując z tym, co mu przeszkadza. Ten sposób dyskusji z przyjętymi normami w kulturze zupełnie nie pasował do czasów, w których rozpoczął

⁷ G. Agamben, *op. cit.*, s. 96.

swoją reżyserską karierę Jean-Luc Godard. Skuteczność tej formy krytyki, ale też pewnie związane z nią niebezpieczeństwa ujawniły się w pełni dopiero w związku z wydarzeniami paryskiego maja '68. Wówczas beztraska, spontaniczność i tłumiona przez lata energia, mieszając się w niekontrolowany sposób z przemocą, stworzyła wybuchową mieszaninę, której skutki — a szczególnie skutki uboczne — okazały się dalekie od zamierzonych.

BĄDŹ SOBĄ, CZYLI BAW SIĘ

Przyjmując, że jedną z głównych motywacji Godarda w jego wczesnych filmach jest chęć uwolnienia i wyzwolenia spod władzy niemal wszystkich obowiązujących wówczas konwenansów, to kontekst zabawy jako wbrew pozorom ważnego pojęcia filozoficznego pojawia się niemal natychmiast. Zarówno erudycja Godarda, którą ten *nota bene* sam często lekcewał, jak i przede wszystkim niesamowity instynkt, pozwoliły mu podjąć tak niekonwencjonalną polemikę i wypracować własny niepowtarzalny styl. Jednak kiedy Jean-Luc Godard bawi się, kręcąc filmy, nie chodzi mu w żadnym razie o trywialne „zabicie czasu”, tylko o coś o wiele bardziej istotnego — o wolność. A związek zabawy i wolności łączy się nierozzerwalnie z filozofią Fryderyka Schillera. Warto przynajmniej w zarysie przedstawić ten ważny, choć niedoceniany w refleksji nad filmem kontekst filozoficzny.

We wprowadzeniu do nowego tłumaczenia pism weimarskiego klasyka Jerzy Prokopiuk pisze, że „W *Listach* Schiller przeciwstawia się tej [Kantowskiej — przyp. Ł.A.] koncepcji wolności. W jego estetyce podstawą piękna i pięknego człowieczeństwa jest też wolność, pojęta wszakże jako swoboda — wolność od przymusu”⁸. Ważna jest tutaj przede wszystkim estetyka, która — w kontekście klasycznej filozofii niemieckiej — dotyczy nie tyle sztuki czy jej rozmaitych przejawów, ile przede wszystkim sposobu postrzegania tej szczególnej sfery, w której funkcjonuje człowiek. Immanuel Kant na początku *Krytyki czystego rozumu* charakteryzuje estetykę za pomocą *de facto* epistemologicznych kategorii — apriorycznych form zmysłowości, czasu i przestrzeni. Natomiast w propozycji Schillera chodzi już nie tyle estetykę w rozumieniu filozofa z Królewca, ile bardziej, jak pisze Prokopiuk, o „stan estetyczny”, który łączy w sobie „wolność, istnienie, materialność i wartości duchowe”⁹. Stanowi estetycznemu w propozycji niemieckiego filozofa odpowiada specjalny popęd — popęd gry. I jak przedmiotem pierwszego, zmysłowego popędu jest życie, tak przedmiotem popędu formy jest kształt, popędowi gry zaś odpowiada

⁸ J. Prokopiuk, *Utopia i profecja, dwie dusze Friedricha Schillera*, [w:] F. Schiller, *Pisma teoretyczne. „Listy o estetycznym wychowaniu człowieka” i inne rozprawy*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2011, s. 26.

⁹ *Ibidem*, s. 28.

rozumiane możliwie najszerzej piękno¹⁰. Ów trzeci popęd jest w propozycji Schillera najistotniejszy:

Rozum z racji transcendentalnych wymaga, żeby istniało coś wspólnego między popędem formalnym a popędem materialnym, tj. żeby istniał popęd gry, ponieważ tylko jedność realności z formą, przypadkowości z koniecznością i bierności z wolnością wypełnia pojęcie człowieczeństwa¹¹.

To wstępne jeszcze rozumienie popędu gry jako pewnej kategorii filozoficznej warto od razu odnieść do twórczości filmowej francuskiego reżysera. Godard, tak jak jego męski bohater w *Do utraty tchu*, przede wszystkim bawi się i gra. Co to znaczy? Przede wszystkim nic nie robi sobie z norm i nakazów. Widać to doskonale zarówno w zastosowanej formie filmowej, na przykład strukturze montażu, jak i koncepcji postaci. U Godarda nie ma miejsca na żadną pewność, nie obowiązuje żelazna logika narracji, sceny, podobnie jak muzyka, bywają chaotycznie, jakby niedbale nakręcone. Gra francuskiego reżysera nie jest jednak sztuką dla sztuki. Ma swój wyraźnie określony cel — jest nim wolność. Ale nie wolność europejska i eschatologiczna, jak pisze w swoim komentarzu do omawianego filmu Godarda Grzegorz Królikiewicz, tylko — symbolizowana przez Patricię Franchini — laicka wolność dostępna dla każdego człowieka, wolność „po amerykańsku”¹². Bawiąc się tradycją filmu gangsterskiego rodem z USA, do której miał mimo wszystko bardzo ambiwalentny stosunek, Jean-Luc Godard stara się wypuścić trochę powietrza z balonu europejskiej kultury. Silne przywiązanie francuskiego reżysera do zabawy rozumianej nie tylko jako forma niezobowiązującej rozrywki, ale też postrzeganej jako wysiłek i sposób refleksji, łączy go z propozycją Fryderyka Schillera. Pod koniec cytowanego *Listu piętnastego* niemiecki filozof wypowiada niezmiennie znaczące zdania w kontekście twórczości filmowej Jeana-Luca Godarda: „Albowiem, aby w końcu powiedzieć, co należy, człowiek bawi się tylko tam, gdzie w całym znaczeniu tego słowa jest człowiekiem, i tam tylko jest pełnym człowiekiem, gdzie się b a w i”¹³. Tę nakreśloną w dużym skrócie koncepcję filozoficzną można swobodnie odnieść do innego ważnego filmu Godarda z tego okresu, do *Szalonego Piotrusia*. W tym filmie z 1965 widać szczególnie wiele podobieństw z *Do utraty tchu*. Tak jak w komentowanym już obrazie, w *Szalonym Piotrusiu* mamy do czynienia z parą bohaterów — Ferdynandem nazywanym Piotrusiem i Marianne, którzy romansują i uciekają, popadając wcześniej w przestępcze tarapaty. Forma tego filmu Godarda, mimo zastosowania kolorowej taśmy, która spełnia wyraźnie określoną funkcję, jest bliska wyrazistej stylistyce czarno-białego *Do utraty tchu*. W *Szalonym Piotrusiu* reżyser nie chce (nie może?) do końca się zdecydować, czy ma to być musical, kryminał czy może romans. Zamiast wiązać się z określoną formułą, Godard, można

¹⁰ Zob. F. Schiller, *List piętnasty*, [w:] *idem, Pisma teoretyczne...*, s. 93.

¹¹ *Ibidem*, s. 95.

¹² Zob. G. Królikiewicz, *Godard-sejsmograf*, Kraków-Warszawa 2010, s. 41.

¹³ F. Schiller, *op. cit.*, s. 97.

by powiedzieć „jak zwykle”, decyduje się na zabawę z różnymi konwencjami. Cały film, choć przerywany znacząco refleksyjnymi wypisami z dziennika Ferdynanda, ma bardzo szybkie tempo. Przypomina, dzięki wyrazistym i jaskrawym kolorom, komiks. Podobnie jak w *Do utraty tchu*, Godard jest bardzo przywiązany do dystansu wobec powagi. Scena walki ze stacji benzynowej bardziej przypomina pozorowany dziecięcy pojedynek niż realną przemoc. Podobnie, podczas brutalnego przesłuchania przez wierzycieli ścigających Marianne, na pytanie o miejsce pobytu swojej partnerki Ferdynand zamiast bronić się, spokojnie odpowiada: „Plum, plum. Tra-la-lala”. Także akcenty w warstwie światopoglądowej *Szalonego Piotrusia*, elementu bardzo wyraźnie eksponowanego we wszystkich filmach Godarda z lat 60., rozłożone są podobnie. Oba filmy są bowiem wymierzone przeciwko konserwatywnie mieszczańskiej świadomości. W *Szalonym Piotrusiu* reżyser, gdy wkłada w usta uczestników przyjęcia zorganizowanego przez swoich teściów popularne slogany i hasła reklamowe, nie pozostawia wątpliwości, którą warstwę społeczną darzy szczególną pogardą. Również konstrukcja bohaterów, tak znacząca we wczesnych jego filmach, jest podobna. Grany przez Jean-Paula Belmondo Ferdynand, czyli tytułowy Piotruś, nie jest co prawda, jak Michel Poicard, energicznym i przystojnym gangsterem-nieudacznikiem, tylko „utrzymankiem” własnej bogatej żony, byłym nauczycielem hiszpańskiego i niespełnionym pracownikiem telewizji. Choć Ferdynand Griffon może sprawiać wrażenie cokolwiek nudnego i zwyczajnego, a na pewno bardziej ustatkowanego mężczyzny niż główny bohater *Do utraty tchu*, to jednak w całej historii ujawnia on cechy bliskie Poicardowi. Znowu mamy bowiem do czynienia z dzieckiem w przyciasnej skórze dorosłego, z której co chwilę próbuje się wydostać. Ferdynand, chociaż ma na swoim koncie karierę jako mąż i ojciec, nieustannie psoci. Kiedy razem z Marianne pozoruje wypadek drogowy, w którym oboje mieli zginąć, beztrudno zapomina o pozostawionej w płonącym samochodzie walizce pełnej skradzionych pieniędzy. Ferdynand, podobnie jak Michel, ma też skłonność do zmiennych nastrojów. Raz, jak sam mówi, czuje śmierć, by za chwilę poczuć się szczęśliwym i zakochanym. Także spektakularne i nie do końca przemyślane gesty, które bardzo ceni sobie Godard, są domeną bohatera *Szalonego Piotrusia*. Szczególnie znacząca jest tutaj ostatnia scena. Wymalowany farbą Ferdynand obwiązuje sobie głowę dynamitem i w momencie wybuchu zaniepokojony sytuacją stwierdza: „Jestem durniem. Cholera! Piękna śmierć...”.

ZABAWA, KRYTYKA, POLITYKA

Oba przedstawione filmy wpisują się zarówno w typową dla Godarda strategię kon-testacji, jak i krytyczny kontekst zabawy. Warto, w ramach pewnego podsumowa-

nia, zapytać, do czego ta zabawa ma wieść. Przede wszystkim gra i zabawa, którą Jean-Luc Godard prowadzi nie tylko z estetyką, obyczajowością, konwencjami i stylistykami, nie są obliczone na żaden konkretny czy wymierny efekt. Liczy się bowiem samo podjęcie realnej dyskusji przy użyciu niestandardowych środków wyrazu. Poza tym, zabawa, a nie śmiertelnie poważne rozdzieranie szat, jest wyrazem dojrzałej świadomości politycznej Godarda. Francuski reżyser wiedział, że skuteczna krytyka stylu życia i modelu kultury lansowanych wówczas przez gaullistów i ministra André Malraux nie może obejść się bez zmiany języka. Ta formuła protestu jest jednocześnie podstawą rodzącego się wówczas, czyli na początku lat 60., nowego ruchu społecznego. Godard, jak zresztą spora część jego pokolenia, był przekonany, że „przesadnie” dorośli politycy nie rozumieją i nie są w stanie zmienić rzeczywistości. Mogą ją jedynie konserwować, pozorując od czasu do czasu pewne modyfikacje. Radość płynąca z prostych czynności i jednocześnie wolność zarówno osobista, jak i twórcza, zostały jeśli nie zabite, to na pewno zdławione przez ideową beczynność powojennej Francji, skoncentrowanej na ekonomicznej i militarnej odbudowie dawnej potęgi. Kino, które było wówczas liczącą się przestrzenią wymiany myśli, musiało się z tą sytuacją skonfrontować. Jednoznaczne zaangażowanie się w pracę na rzecz wybranej opcji politycznej jawiło się Godardowi, tak jak całemu środowisku „Cahiers du Cinéma”, jako zbyt proste i przewidywalne. Tym, co decyduje o polityczności danego obrazu filmowego, jest nie deklaracja światopoglądowa reżysera, tylko wnętrze i odpowiednia forma. Dlatego właśnie postanawia on pozostać w kinie dzieckiem. Bawią go w równym stopniu montaż, narracja, jak i muzyka czy konstrukcja psychologii bohaterów. Godardowskie filmy, odrobinę za głośne i zbyt chaotyczne, gdy ogląda się je pięćdziesiąt lat później, nie tracą jednak nic ze swojego krytycznego potencjału — stanowią wzór autorskiej strategii reżyserskiej, której zasięg wykracza poza obszar zarezerwowany dla kina. To właśnie te niesforne i niepoważne filmy francuskiego reżysera stały się początkiem i jednocześnie symptomem rodzącego się wówczas krytycznego ruchu odśrodkowego zarówno w kinie, jak i całej kulturze¹⁴. Znamienne przy tym, że kiedy Jean-Luc Godard „dorósł” i przestał pielęgnować w sobie cechy dziecka, jego filmy, zwłaszcza te nakręcone w latach 80., przestały budzić tak intensywne zainteresowanie. Zamiast intrygować i prowokować, nudziły i odstraszały swoim formalnym i treściowym skomplikowaniem. A sam Godard, zamiast, jak kiedyś, odważnie konfrontować się z nowymi wyzwaniem, jakie stawiają przed twórcą kultura i polityka, wolał ukryć się we własnych myślach.

¹⁴ Por. G. Królikiewicz, *op. cit.*, s. 40.

GOOD MOVIES CAN ONLY BE MADE BY AN UNRULY CHILD, OR TWO PHILOSOPHICAL COMMENTS ON GODARD'S EARLY FILMS

Summary

This article focuses on the analysis of and commentary of the early Jean-Luc Godard's films — *À bout de souffle* [*Breathless*] (1960), *Pierrot le fou* (1965) and *La Chinoise* (1967) — in modern philosophical contexts: from Schiller to Agamben. At the beginning of this essay, I present the basic theoretical (political and philosophical) assumptions of Godard's cinematic oeuvre. In this aspect I am focusing on the criticism of the French culture of the fifties' *Zeitgeist*, especially the conservative policy of general Charles de Gaulle. For Jean-Luc Godard post-war France and French were simply boring — that is why he decided to make movies. His early films are primarily testimony of fun and games with the accepted conventions: the culture, customs and politics. Making a movie, the French director just wants to have fun. In the second — theoretical — part of the text, I reconstruct two original philosophical perspectives of interpretation associated with the work of Giorgio Agamben and Friedrich Schiller. First, I present the strategy of profanation, which I confront with the characters of Godard's films. Then I analyze the concept of "game" from Friedrich Schiller's *Letters*. Jean-Luc Godard is a complicated director: first he was the original child of his time, and later — unfortunately, only the slave of his own thoughts.

Translated by Łukasz Andrzejewski