

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

‘Na przecięciu’ mediów

Barbara Kita

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Strategie obrazu. O „adaptacjach” Jeana-Luc Godarda

„Ja, jestem dzieckiem muzeum. Jednak przeciwnie do Malraux, myślę, że to muzeum może być żywe. Kino natychmiast stało się muzeum rzeczywistości, lecz nie spełniło swej funkcji” (Godard 1998: 428). Z tej wypowiedzi, wybranej zresztą tendencyjnie z tysiąca innych autorstwa Jeana-Luc Godarda, można wyczytać wiele rzeczy. Jego stosunek do kina jako archiwum rzeczywistości, jego podejście do samej rzeczywistości, która jest już obrazem („Ponieważ dla Godarda od samego początku, jak dla malarzy Pop rzeczywistość jest już obrazem, ona jest już zbudowana przez obrazy i obrazy kina [...] jest on uformowany przez pamięć kinematograficzną” – o czym wspomina w swym eseju Youssef Ishaghpour (2000: 107)), czy wreszcie, co dla mnie w tym kontekście istotne, wypowiedź jego to deklaracja niesłabnącej, ukształtowanej we wczesnej młodości namiętności do obrazów i pamięci (także o nich samych).

Wychowany w miłości do muzyki i fotografii przez swą matkę, Odile Monod (pochodzącą ze starej szwajcarskiej rodziny o temperamencie silnie artystycznym i naukowym) oraz zaszczerpiony pasją do rysunku i architektury przez ojca, Paula Godarda, Jean-Luc w efekcie od wczesnej młodości został naznaczony zainteresowaniem do rysunku, malarstwa i fotografii, co było i nadal jest widoczne we wszystkich (chyba to nie nadużycie) filmach, esejach, wideo-filmach, i wszelkich wypowiedziach artysty. On sam miał w życiorysie w wieku 17–18 lat „okres malarski”, o czym wspomina w jego biografii Antoine de Baecque. Namalował kilka portretów rodziny, autoportret oraz szkice: „Inspiracja jest rodzinna, intymna czy duchowa, lecz faktura raczej ekspresjonistyczna. Młody człowiek szuka jeszcze swego stylu [...] malarstwo osobiste, ale widocznie inspirowane Paulem Klee czy Oskarem Kokoschką” (de Baecque 2010: 29). Piszę o tym incydencie, by częściowo usankcjonować ciągłe poszukiwania w materii obrazu jako obrazu samego w sobie, prowadzone niezmiennie od kilkudziesięciu lat przez autora *Do utraty tchu*. Być może to nienasylenie obrazami wynika u Godarda z tej niemal dziecinnej, pierwotnej fascynacji malarstwem, przy jednoczesnym niespełnieniu w gruncie rzeczy siebie jako twórcy obrazów malarskich. Stąd także pojawia się w mej refleksji pomysł traktowania specyficznej formy adaptacji obrazów różnej proveniencji w jednym dziele jako strategii obrazu

właśnie – tym samym zasadniczej praktyki twórczej i techniki reżyserskiej właściwej Godardowi. Zakładając, iż adaptacją obecnie jest prawie wszystko, co zawiera załączek czegoś innego, zatem szeroko pojętą praktykę intertekstualną czy transmedialność, można, czy należy wręcz traktować jako nowe mechanizmy adaptacyjne w zmienionych warunkach narracji i produkcji filmowej. Strategie u Godarda byłyby więc serią praktyk transformujących obrazy, tak by wywołać ich nowe funkcje i znaczenia w całości, by nie tyle widzieć w nich pochodzenie każdego obrazu, ale po to, by doszukiwać się tego, w jaki sposób istnieje on poza swym pierwotnym źródłem i czy w ogóle, albo jakie to źródło ma jeszcze znaczenie w nowym kontekście. Wobec tego można pisać o wszystkich jego filmach, bo we wszystkich udaje się odnaleźć jakieś formy tak pojętej „adaptacji” (także tej w klasycznym rozumieniu, adaptacji literackiej, czego przykładem najbardziej znanym i najbardziej zbliżonym do oryginału jest *Pogarda*, zrealizowana na podstawie opowiadania Alberto Moravii), ale można się też odnieść do jednego lub dwóch, które mogą stać się swego rodzaju egzemplum praktyki twórczej. Od pierwszych filmów z lat 60. wiadomo już, że „Godard zaczął włączać w swe dzieła elementy swej kultury” (Prédal 1989: 95) – na co wskazuje pisząc o związkach malarstwa i kina u Godarda René Prédal. Od zawsze używał też w filmach kolaży i cytatów.

Dla sporej grupy wnikliwych interpretatorów–apologetów jego twórczości, najbardziej spektakularnymi, a nawet doskonałymi przykładami, stanowiącymi summę jego przemyśleń nad istotą obrazowości oraz będącymi syntezą własnych formalnych i praktycznych poszukiwań w zakresie wizualności, montażu („jego pięknego kłopotu”), literackości, pozostają bezsprzecznie dwa dzieła. Pierwszym jest film *Nasza muzyka*, o którym Jean-Michel Frodon napisał, iż pierwsze osiem minut jest zwięźczeniem jego ponad piętnastoletnich poszukiwań w zakresie operowania obrazem i jednocześnie jest swoistą wykładnią myśli teoretycznej. „To historia ukonstytuowana przez rozkwitanie obrazów, dźwięków i idei w niezliczone rozgałęzienia [...]” (Frodon 2004: 17) – pisze dalej krytyk. Drugie zaś dzieło to wcześniejszy wielki, historyczny projekt telewizyjno-wideo-filmowy *Historie kina* (1988–98), któremu poświęcono już niejeden tom interpretujący z rozmaitych perspektyw wkład historyczny, teoretyczny oraz metadyskursywny tego przedsięwzięcia. Obydwa prezentują multiplikację obrazów różnego pochodzenia: zdjęć czarno-białych, kolorowych fotografii, rodzajów reportażu oraz eseju (który od 20 lat stał się ulubionym gatunkiem filmowym artysty), cytatów filmowych, malarskich, dokumentów oraz zatrzymanych obrazów–fotogramów. Zwłaszcza jednak *Historie* stanowią przebogate źródło nawiązań do innych tekstów–źródeł, zarówno historycznych (archiwalnych), jak i artystycznych (malarskich, muzycznych i literackich). Są jednak także, a może przede wszystkim, repetytorium stosowanych dotąd przez Godarda zabiegów adaptacyjnych i strategii samych obrazów, które z tych praktyk artystycznych wynikają. To wykładnia jego refleksji nad koniecznością przepracowania pamięci, opowieści małych historii z kina oraz opowiedzenia wielkiej Historii (przez H), obecności historii w kinie i kina jako historycznej narracji, to deklaracja przywiązania do sztuki, do wartości intelektualnych. Lecz z perspektywy refleksji

nad materią kina i filmu, czy też jak woli sam Godard „filmu–kina” i „filmu–filmu”, to monumentalne dzieło stanowi także podsumowanie jego zmagania z samą materią obrazu, koncepcjami montażu, kina jako języka i jednocześnie kina jako sztuki.

Ci, którzy zadali sobie trud odkrycia wszystkich źródeł, z jakich korzystał podczas kreacji projektu życia, czyli *Historii kina*, wyliczyli, iż podczas z górą 4 i pół godzin filmu, zmontował (czasem kilkusekundowe) ujęcia–kadry pochodzące z 495 filmów (najczęściej przywoływani reżyserzy to Hitchcock, Lang, Renoir, Rossellini, Bergman), ze 148 książek, powieści, esejów, poezji, 135 obrazów malarskich (Goya, Manet, Rembrandt), 93 dzieł muzycznych (de Baecque 2010: 677). Można się tylko domyślić, ile czasu i zachodu kosztuje tego rodzaju zakotwiczenie wszelkich cytatów w ich źródłach. Czy warto dokonać tego typu rozpoznania? Tak, jeśli ma się świadomość, że nie chodzi o grę, żonglerkę, lecz faktycznie tworzona jest nowa jakość, tzw. „obrazy–zmontowane” (określenie Didi-Hubermana). Nie montaż obrazów, ale obraz, który sam jest montażem na drodze kolażu, cytatu, zatrzymania, rozciągnięcia, „przecierki” – rodzaju nadekspozycji, czy innego zabiegu z repertuaru hybrydyzacji obrazów, palimpsestów, czy przypisanej już do niego lub wręcz autorstwa Godarda techniki „między–obrazu”. „Nie istnieje obraz, istnieją tylko obrazy. Istnieje także pewna forma zestawiania obrazów: od momentu, kiedy są dwa, jest i trzeci. To podstawa arytmetyki, to jest podstawa kina [...] Nie ma obrazu, istnieje tylko związek między obrazami” – powtarza Godard (1998: 430). To podstawa jego koncepcji montażu, to fundament jego poczynań z obrazami, to wreszcie zręby jego poetyki, ale także refleksja na temat istoty sztuki i rzeczywistości. Papież Nowej Fali już w latach 60. dokonuje zasadniczego dla siebie rozróżnienia na montaż („bicie serca”) oraz reżyserię („patrzenie”). Utożsamić się ze spojrzeniem, oto definicja montażu, likwidacja przestrzeni na korzyść czasu, krótkiego spięcia, krótkiego ujęcia. Reżyseria to zręczność, montaż to umiejętność przewidywania. Odtąd techniki nakładania zdjęć (bez względu na ich proveniencję), tworzenie swego rodzaju palimpsestów, gdzie spod jednego obrazu wзира poprzedni a już pojawia się kolejny i tak prawie w nieskończoność, zwalniania ujęć aż do zatrzymania na zasadzie studium obrazu w ruchu aż do stop–klatki, stają się sygnaturą jego bardzo różnych przecież przedsięwzięć wizualnych. „Film genialnie wyreżyserowany sprawia wrażenie prostego następstwa scen, natomiast film genialnie zmontowany sprawia wrażenie pozbawionego jakiegokolwiek reżyserii” (Godard 2002: 286) – ta deklaracja już z 1956 roku, czyli jeszcze przed filmowym nowofalowym manifestem (*Do utraty tchu*), pozostaje do dziś aktualnym mottem jego poczynań twórczych, w których niezadko sam jest autorem scenariusza, reżyserem, montażystą, narratorem, aktorem.

Z drugiej strony, Godard zauważa, że współcześnie obraz prawie znika, nie ma go. „W zamian istnieje sporo słów na temat obrazu, komentujących go” (Godard, Vautier 2006: 401). W epoce kina niemego, mającego szybko stać się dźwiękowym, gdzie słowa–dźwięki nie istniały w tym samym czasie, co obrazy, nawet mniej wyuczeni niż my obecnie widzowie, potrafili z samego obrazu zrekonstruować historię, powiedzieć co się wydarzyło. Spróbujmy dziś obejrzeć telewizję bez dźwięku, jest niezrozumiała, obraz nic nie mówi, nie ma go – uzasadnia swą tezę filmowiec.

Wydaje się, że to także jest siła napędowa twórcy, który pragnie przywrócić obrazom ich moc sprawczą, włącza się w swych esejach filmowych i pisanych w próbę ich odnowienia, „odkupienia” ich, jak sam to określa, przywrócenia wiarygodności temu, co się widzi. To podejście ma swe źródło, do którego sam reżyser bez wahania się przyznaje, a mianowicie jest to koncepcja obrazu wedle św. Pawła, który mówił, iż „obraz przybędzie w czasie rezurekcji”. Jednak Godard nie ma na myśli zmartwychwstania, lecz raczej obraz jako odrodzenie, pojawienie się na nowo czegoś, co już było, czegoś z przeszłości. Stąd tak wyraźnie, konsekwentnie a jednocześnie płynnie łączy się u niego refleksja nad obrazem i pamięcią, co jest bezpośrednio podkreślone w jednej z części *Historii, Une histoire seule (Tylko historia)*, gdzie bez cienia fałszu pojawia się napis: „Obraz zmartwychwstania”, by za chwilę przekształcić się w „Zmartwychwstanie obrazu”. Tym samym nadaje on całą swoją pracą rodzaj gestu pragnącego zachować, przywrócić, przypomnieć to, co już być może nie istnieje, staje się nieważne lub zapomniane. Dlatego tak często, choć nie bezpodstawnie, autor stosuje techniki zwalniania zdjęć, nie tylko by nadać rytm, umuzykalnić sekwencje, lecz by wydobyć z przeszłości, wspomnieć, pochylić się nad obrazem – myślą (jak chce tego Gilles Deleuze). Zwolnić to także uwolnić, uwolnić obraz, pozwolić mu znaczyć, wyzwolić sens. Paradoksalnie w tym nadmiarze wizualnym, zasadzie podwójnej ekspozycji, szumie dźwiękowym, raz po raz zatrzymywaniu obrazu, wyodrębnianiu go, by następnie poddać nagromadzeniu ich ilości do granic percepcji wzrokowej i dźwiękowej, tworzy się przestrzeń do wypełnienia przez nas, odbiorców. Tu nic się nie kończy, tylko przemija i ustępuje miejsca czemuś innemu, to logika „serii” – jak określa się tę praktykę Godarda. I okazuje się, że ma ona swe uzasadnienie nie tylko w serii filmów (na ten sam temat czy filmu z komentarzem, czego najbardziej znanym przykładem jest *Pasja* i *Scenariusz filmu Pasja* – który, co charakterystyczne, powstał później), których reżyser nie potrafi lub raczej nie chce definitywnie zakończyć, ale także w samym załączku – w jądrze każdego z filmów, tzn. w filmie jako serii „między-obrazów”, które ze swej definicji nie pozostają tożsamo-jednorodne. To ciągle po 30–40. latach pozostaje kwestia montażu, który z upływem czasu przynosi zrozumienie obrazu według św. Pawła przez Godarda: jawi mu się „montaż jako zmartwychwstanie życia [...] a idea kina jako sztuki lub techniki montażu” (Godard 1998: 246).

Powracając do strategii obrazu jako ram adaptacji i do szerokich związków Godarda z malarstwem, nie można pominąć filmów, które zwykle pojawiają się, kiedy w grę wchodzi aspekty malarskie oraz cytowania obrazów malarskich w jego filmach. Bodaj najbardziej reprezentatywny jest tu film *Pasja*, stanowiący swoiste studium obrazu i oświetlenia, będąc przy tym wypowiedzią o charakterze autotelegraficznym. Ja sięgnęłabym jednak jeszcze wcześniej, do lat 60. (gdyż paradoksalnie to w latach 60. i 80. był on bardziej nowatorski niż w dekadzie lat 70., mimo że skutkowałam ona rozległymi eksperymentami formalnymi i pytaniem o rolę języka i komunikacji). *Szalony Piotruś* z 1965 roku, to „żołnierz, który odkrywa z pogardą, że trzeba żyć własnym życiem, że kobieta jest kobietą i że w nowym świecie trzeba być osobliwą szajką, by nie być do utraty tchu” – tyle reklama z tamtych lat, a znając

tytuły filmów nie trudno wyłowić je z tego pozornie mało istotnego pasażu słów. Godard bilansuje siebie samego, ale robi to na swój sposób, pretekstem jest – a jakże – książka sensacyjna (polar) Lionela White’a *Demon z jedenastej godziny*, którą Godard luźno przerabia na własne potrzeby, bardziej odnosząc się do swej filmowej przeszłości niż do oryginału literackiego. Znowu mamy znany już duet Jean-Paul Belmondo i Anna Karina, jest ucieczka samochodem tym razem z Paryża na południe, jest i piosenka oraz scena torturowania w wannie (z *Małego żołnierzyka*), by zwieńczyć całość obrazem morza, rodem z *Pogardy*. W tych zabiegach można dostrzec specyficzny powrót do źródeł, także i kinowych, gdyż – co podkreśla François Nemer (2006: 51) – zwraca się Godard i do Melièsa, w prymitywnych gagach i efektach specjalnych, ale i do Lumiérów w chęci filmowania pojedynczych momentów życia, bardziej niż prowadzenia historii (często przecież u niego pretekstowej). Jednak poza tymi standardowymi już zabiegami, nawet jak na lata 60., Godard na różne sposoby przywołuje malarstwo w *Piotrusiu...*, tym samym powracając do własnych, po części zarzuconych gdzieś po drodze korzeni i zainteresowań. Malarstwo intensywnie obecne jest od pierwszych dosłownie kadrów filmu, i to znowu na wielu poziomach, przywoływane w rozmaitych konfiguracjach. *Szalony Piotruś* to nie film, to „usiłowanie filmu, to esej filmowy” – tak tuż po premierze wypowiadał się reżyser. Jest to zatem raczej zarazem studium obrazu, jak i pretekst, przygotowanie do czegoś, co jak się okaże ma dopiero znaleźć swe zwieńczenie w latach 80.

Właśnie tym filmem najwyraźniej daje się poznać Godard-kolorysta. Główny bohater – prawie metaforyczny, twórca i artysta-pisarz (jak widzi go Jacques Aumont) – Ferdynand (Piotruś), leżąc w wannie, czyta książkę Elie Faure’a *Historia sztuki. Czasy współczesne*, akurat cytując obszerne fragmenty przemysleń o malarstwie Velasqueza z akcentem na fragment: „malarze hiszpańscy lubią zmierzch, nie lubią pełnego słońca, w którym kolor płowieje”¹. U Godarda kolory są więc nasyczone: niebieski, czerwony i biały powracają jak refren, akcent, punkt, zarazem impresjonizm, postimpresjonizm i pointyizm. To niebieski ręcznik, to błękitny garnitur Ferdynanda, to niebieskie morze i niebo, czy wreszcie twarz bohatera przed śmiercią, ubranego, a jakże, w czerwonej koszulę. Niebieskie, białe i czerwone filtry (zdjęte z flagi francuskiej) sprawiają, że obrazy stają się monochromatyczne – to w Paryżu, zaś mocne barwy-punkty-plamy na południu Francji w pełnym słońcu, choć bohater mówi: „nienawidzę 17 godziny, światło jest zbyt ostre”. Niebieski/mężczyzna, czerwony/kobieta (tak zwykle jest ubrana), ciepły/zimny, żeński/męski to zestaw powracających w kolejnych realizacjach motywów-tematów. Chciałoby się dorzucić malarstwo/film, ale nie na zasadzie opozycji, lecz raczej „kinematyzacji” – jak określa ten mechanizm Aumont (Aumont 2007: 282), pisząc, że jest to proces wynikania, pojawiania się obrazu kinowego z obrazu malarskiego, „stawanie się kinem” z obrazu, ale „nie stawanie się ruchem” (kinetyzacja). Stąd Godard nieczęsto cytuje dzieła malarskie w sposób bezpośredni, oczywisty, raczej są one przyczynkiem do refleksji, do snucia opowieści o samym obrazie. Finałowa śmierć głównego bohatera, z pomalowaną na niebiesko twarzą, jest odczytywana jako nawiązanie do samobójczej

¹ Cytat z filmu.

śmierci Nicolasa de Staela oraz śmierci Yvesa Kleina (twórcy niebieskich monochromatycznych dzieł). Niebieski to kolor beznadziei, zmierzchu, kontemplacji, to kolor definiujący Ferdynanda, jego stosunek do świata. Czerwona Marianne, z plamą krwi na twarzy w finale, to postać dynamiczna, aktywna, ta „z kina” akcji. Widać też tu cytaty malarskie: reprodukcje Picassa, Renoira (ukłon w stronę ojca malarza i syna-filmowca), pojawiające się na ścianach mieszkań, jako postery przypięte pinezką do obdrapanej ściany, bądź wypełniające sobą całość kadru, wręcz kipiąc, wylewając się z niego, jak w przypadku *Nocnej kawiarni* van Gogha, pytając tym samym o ograniczenie kadru filmowego, możliwości jego wypełnienia po brzegi obrazem.

„Najpierw literatura, potem muzyka” – Ferdynand wykrzykuje do Marianne, która kupiła sobie jedną płytę, sam nie rozstając się z książkami. W filmach Godarda charakterystyczne jest to, że literatura jest tam „obecna niemal fizycznie” (jak sugeruje Predal) jako przedmiot właśnie. Tak jest tutaj, gdzie niespełniony pisarz (Ferdynand pisze wszak książkę o życiu, ale nie jak Joyce – co sam podkreśla), artysta, erudyta, pochłania książki, stając się jego atrybutem, czyta, pisze, cytuje, parodiuje. Ta fizyczna obecność jest nie do przeoczenia praktycznie w większości filmów (jeśli nie we wszystkich): *Pogarda*, *Kobieta jest kobietą*, *Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem*, Marqueritte Duras jako narratorka w *Ratuj się kto może (życie)*, sam Godard niejednokrotnie czytający z offu teksty z wybranych książek w *JLG. Autoportret zimowy*, *Historie kina* – to kolejne postaci osób czytających na ekranie. Oprócz tego są i „oczywiste adaptacje”: Alberta Moravii, *Król Lear* Szekspira, *Idiota* Dostojewskiego, Bizet i Merimeé w *Imieniu Carmen*, ponadto jego filmy zaludniają postaci-cytaty, łatwo identyfikowalne: Kleopatra, Ulisses, Michał-Anioł, Emily Brontë, Emile Rousseau, które wskazują na swe pochodzenie i jednocześnie świadczą o samym Godardzie, bardziej niż o sobie.

Sally Shafto (2003: 227) w swym artykule o malarstwie i historii wskazuje na trzy okresy w życiu i twórczości Godarda, w których wyraźnie manifestuje on swe metody filmowca-malarza:

- 1) lata 60. – okres Popartu, istnienia w jego filmach kultury popularnej,
- 2) lata 70. – dyskredytacja obrazu malarskiego na rzecz poszukiwań nad obrazem jako aktem komunikacji i polityki,
- 3) lata 80. – powrót do idei pracy nad filmem jako pracy malarza: zainteresowanie kolorem, kadrowaniem i kompozycją.

W konsekwencji *Ratuj się kto może* był zrealizowany w konwencji Szkoły z Barbizon, zaś *Imię Carmen* wyraźnie jest pod wpływem fowistów i kadru impresjonistycznego. Najbardziej jednak interesujące, najobszerniej komentowane i opisane oraz faktycznie skutkujące najbardziej zaawansowaną formą refleksji o naturze i istocie obrazu są dwa filmy z dekady lat 80.: *Pasja* oraz *Zdrowaś Mario*, obfitująca w liczne plany-obrazy będące reprezentacją dziewicy. Co ciekawe w tej trylogii (dodać do tych dwóch należy *Imię Carmen*), przez wzgląd na temat i spójność estetyczną wszelkie postaci kobiece zakładające wymiar dziewiczej dziewczęcości zagrała ta sama aktorka, Myriem Roussel, tym razem będąc swego rodzaju ucieleśnieniem

jego wizji tego tematu, tak jak niegdyś twarz Anny Kariny stanowiła o obliczu kobiecości w latach 60.

O ile w *Szalonym Piotrusiu* Godard był owładnięty jak van Gogh szaleństwem koloru, o tyle 15 lat późniejsza *Pasja* jest opowieścią o poszukiwaniu doskonałości w obrazie, której wymiarem jest oświetlenie. Jeśli światło stanowi zasadę malarstwa i główny element przemyśleń Godarda, to, by zgłębić tę kwestię, sięga on do *Strazy nocnej* Rembrandta, *Podboju Konstantynopola* Delacroix oraz do *Łażni tureckiej* Ingres'a i *Mai nagiej* Goi. Tworząc w całości filmu serię tzw. *tableaux-vivants*, wyreżyserować ma je postać grana przez Jerzego Radziwiłowicza, będąca swoistym alter ego Godarda, który staje automatycznie niejako w środku tychże usiłowań. Film ten bodaj najwyraźniej werbalizuje pytanie o możliwość reprezentacji, o różnice w pracy malarza i filmowca, problemy z oświetleniem stają się wszak pretekstem do rozważań o planie, kadrze, kompozycji, które stanowią istotę pracy zarówno artystycznej, jak i krytyczno-teoretycznej Godarda. *Pasja* i *Zdrowaś Mario* mają przynieść przynajmniej częściową odpowiedź na pytanie: „Dlaczego zrobić ten plan a nie inny?”. Najbardziej zagorzały wielbiciel oraz znawca twórczości Godarda, Alain Bergala sądzi, iż właśnie w trylogii z lat 80., ta pasja planu stała się bodaj najbardziej dotkliwą (bolesną) kwestią twórcy. Tym bardziej, że temat Dziewicy jest tu nader (wszech)obecny, wiodący – jak ją pokazać, Marię-Myriam, z jakiego dystansu, z której strony ustawić kamerę, jak daleko można się posunąć w pokazywaniu niepokazywanego, w sprawianiu widzialności czegoś, czego nie można zobaczyć, czy można pokazać coś nie do uwierzenia, w którym momencie przekraczamy granicę-zakaz (*incest*) zarówno w pokazywaniu w ogóle, pokazywaniu cielesności, seksualności, jak i w zbliżeniu do świętości? Bolesność tego tematu zdaje się wynikać z rosnącej ciągle świadomości, potwierdzenia przecucia (zwłaszcza po okresie lat 70., gdzie bliższe twórcy były niszowe formy na granicy eksperymentu komunikacyjno-obrazowego), że w kinie jednak musi istnieć narracja, film musi opowiadać historię, być o czymś, nie może przekazywać idei samej w sobie, gdyż przestaje być czytelny. Stąd członkowie ekipy filmowej w *Pasji* ciągle żądają od reżysera, Jerzego: „daj nam temat”, „o czym jest film?”. Trudne w odbiorze połączenie trzech niemal odrębnych historii: jedna wpisana w ramy eksplorowanego wcześniej tematu kobiety–produkcji, druga reżysera–despoty oraz artystycznych poszukiwań w ramach planów–vivants (ożywionych planów–kadrów), uzmysławia bolesną bezsilność reżysera wobec wymagań medium jakim jest film. Dylematy reżysera filmu w *Pasji*, jego rozmowy z fikcyjną ekipą filmową oraz z samym będącym na planie Raoulem Coutardem, operatorem video, stają się jakże wymownymi przykładami na ciągłe poszukiwanie równowagi filmowej.

Laura Mulvey, interpretując twórczość Godarda z tego okresu, dostrzega w filmach: *Pasja* oraz we wcześniejszym o dwa lata *Ratuj się kto może (życie)* analogie w ujęciu po raz ostatni z taką mocą i wyrazistością tematów fabryki–ciała–kina. Idzie tu rzecz jasna o cielesność kobiecą i jej seksualność, które stają się dla Mulvey reprezentacją utowarowienia w społeczeństwie przemysłowym. Jednak, co ciekawe, autorka dostrzega owszem w *Pasji* kobietę jako figurę centralną, ale przede

wszystkim jako metaforę zagadki, tajemnicy, czegoś nieodgadnionego (jeszcze bardziej ten efekt pogłębi się w *Zdrowaś Mario*), która ma niejako służyć Godardowi, by ten wyartykułował, nazwał, zbliżył się do tajemnicy kina, kinematografii oraz sztuki w ogóle. Zatem w konsekwencji tej refleksji teoretyczka – chcąc nie chcąc – podejmuje także namysł nad obrazowością, pisząc: „Jego pragnieniem [Jerzego] jest stworzenie i sfilmowanie w trzech wymiarach żywych obrazów. [...] Obrazy, stworzone na płaskiej powierzchni przez malarza, oparte na iluzji głębi i ruchu zatrzymanego na ułamek sekundy, mają być przeniesione z *trompe-l'oeil* powierzchni płótna na *trompe-l'oeil* powierzchni ekranu. [...] Uderzająco piękne żywe sceny odtwarzane są na olbrzymich planach jak labirynty, otwierające przed kamerą ścieżki albo blokujące jej płynny ruch” (Mulvey 2010: 174). To destrukcja iluzji, to zdemaskowanie kina jako maszyny wizualności na rzecz kina jako maszyny widzialności, przezieraającej na wskroś ze strategii obrazu, jego funkcji oraz z połączenia trzech, pozornie całkowicie odrębnych światów: fabryki, sztuki (filmu) oraz hotelu, w którym one się spotykają.

Jak można się spodziewać, strategię kolażu, cytatu, studium obrazu w ruchu – w bezruchu, obrazu–palimpsestu, obrazu–skoku, między–obrazu, nie wyczerpują tematu już jakże okrojonego. Bertrand Roussel (1989) zadał sobie trud przyjrzenia się kilkuset obrazom pochodzącym z 368 planów filmu *Alphaville* (1965), by określić plastyczność tego filmu, która przejawia się przez subwersję estetyczną. W działaniach plastycznych manifestujących się jako relacja figury i tła, funkcjonowania kształtów okrągłych v. spiralnych, tych żeńskich oraz kwadratowych – bardziej męskich, w budowaniu specyficznej przestrzeni zamkniętej i ciemnej (korytarze, pokoje) staje się *Alphaville* dzięki zastosowaniu celowych zabiegów plastycznych utworem podważającym na poziomie wizualności zasady kina hollywoodzkiego. Dwa filmy z tego samego roku, 1965: *Szalony Piotruś* i *Alphaville* – reprezentując podobne podejście do kształtowania przestrzeni, czynią to zgoła odmiennymi środkami plastycznymi: w jednym zurbanizowany, ciemny świat, w drugim, nasycone kolory w pełnej słońca naturze – wyrażając tendencję do plastyczności i malarskości, każdy na swój sposób i każdy oddzielnie.

Moje uwagi na temat strategii obrazu w kinie Godarda mają charakter nader krótkiego rekonesansu, którego celem było podkreślenie wagi i uwagi, jaką sam artysta przywiązywał i nadal przywiązuje do obrazu między ontologią a językiem, metafory ekranu jako okna czy ekranu jako kadru. „Każdy obraz Godarda, dzisiaj dąży do bycia w tym samym czasie fragmentem świata i jego metaforą, do dania nam do widzenia rzecz samą w sobie i świadomość tej rzeczy. Każdy godardowski plan odpowiada podwójnemu wymogowi «utrzymania» się dzięki własnym siłom i jednocześnie istnienia tylko dzięki montażowi. Każdy kadr to zarazem okno otwarte na fragment pejzażu i obraz (malarski), który go w całości organizuje” – podsumowuje to Bergala (1999: 85).

Dominic Païni uważa, że Cinémateque Henriego Langlois to realizacja Muzeum Wyobraźni André Marlaux, zaś Godard w swych *Historiach kina* doprowadził tę ideę do końca. Przez 80 już lat swego życia doprowadził także do zainstalowania

siódmej sztuki na prawach dzieła sztuki w muzeum, sam niejako stając się „obiektem” muzealnym w projekcie Centrum Georges’a Pompidou o pierwotnym tytule *Collages de France* (2004), później przekształconym na *Voyage(s) en utopie. A la recherche d’un théorème perdu. JLG 1945–2005 [Podróż(e) do utopii. W poszukiwaniu straconego teorematu]* (2006), gdzie zdaje się być najbliżej muzeum wyobraźni oraz bycia widocznym – bycia samym obrazem.

Bibliografia

- Baecque de A. (2010), *Godard. Biographie*, Paris.
- Bergala A. (1999), *Nul mieux que Godard*, Paris.
- Frodon J.-M. (2004), *Jean-Luc Godard. Parmie nous*, „Cahiers du cinéma”, 590.
- Godard J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. 1984–1998*, t. 2, Paris.
- Godard J.-L. (2002), *Montaż, moje piękne zmartwienie*, tłum. T. Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa.
- Godard J.-L., Vautier R. (2006), *Au nom des larmes dans le noir*, [w:] *Jean-Luc Godard. Documents*, N. Brenez, D. Faroult et al., Paris.
- Ishaghpour Y., Godard J.-L. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Farrago Tours.
- Mulvey L. (2010), *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, tłum. J. Murczyńska, Kraków–Warszawa.
- Nemer F. (2006), *Godard (le cinéma)*, Paris.
- Païni D. (2006), *D’après JLG...* [w:] *Jean –Luc Godard. Documents*, N. Brenez, D. Faroult et al., Paris.
- Prédal R. (1989), *Ecrire et peindre: le god-art et le pop-art*, *Le cinéma selon Godard*, „CinémAction”, 52.
- Roussel B. (1989), *“Courbes et subversion esthétique: une approche plastique d’Alphaville, Le cinéma selon Godard*, „CinémAction”, 52.
- Shafto S. (2003), *De la peinture et de l’histoire dans les Histoire(s) du cinéma, Où en est le God-Art?* „CinémAction”, 109.

Wybrana filmografia

- Alphaville*, 1965, Francja, operator: Raoul Coutard.
- Szalony Piotruś (Pierrot le fou)*, 1965, Francja, operator: Raoul Coutard.
- Ratuj się kto może (życie) (Sauve qui peut (la vie))*, 1979, Francja, operator: William Lubtchansky, Renato Berta.
- Pasja (Passion)*, 1981–82, Francja, operator: Raoul Coutard.
- Imię Carmen (Prenom Carmen)*, 1983, Francja, operator: Raoul Coutard.
- Zdrowaś Mario (Je vous salue, Marie)*, 1984–85, operator: Jean-Bernard Menoud.
- Historie kina (Histoire(s) du cinéma)*, 1988–98.
- Nasza muzyka (Notre musique)*, 2004, Francja, operator: Julien Hirsch.

Strategies of the image: on Jean-Luc Godard's "adaptations"

Abstract

The article results from introductory research into the question of broadly defined pictorialness of film images in Jean-Luc Godard's works. Strategies of the image inscribed by the director in his own films may be interpreted as a type of adaptations of paintings. Recollection of the most exemplary adaptations of paintings in the trilogy: *Passion* (1982), *First Name: Carmen* (1983) and *Hail Mary* (1984), and in the early film *Pierrot le fou* (*Pete the Madman*; 1965) evokes reflections upon the nature of the film image. It also testifies to the constant search for the nature of pictorialness and experiments with pictures stemming from various disciplines which meet in one work. The mode of existence of painted images in relation to the film, characteristic of Godard, is described by Jacques Aumont as "cinematization" (to be differentiated from the known kinetisation), that is the mechanism of the film image emerging from a painting. Thus characteristic and unique image strategies can be deciphered from Godard's works. The strategies should not necessarily be seen as determinants of quotations, although they point to their origin, but as an element enriching the reflection on film-cinema. Research in the scope of lighting, composition of frame, colour (Godard-colourist), artistic shaping of frame, all lead the filmmaker directly from the film image to the painted image, and the other way round.

Hence Godard seems to approach the substantiation of Andre Malraux' Museum of Imagination understood as an archive of images, realizing the idea completely in "Histoire(s) du cinéma" (1988-1998) – a project broadly described and appreciated by its contemporaries.

Słowa kluczowe: Godard, obraz, malarstwo, adaptacja, film

Key words: Godard, image, painting, adaptation, film

Barbara Kita

adiunkt w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach UŚ w Katowicach. Autorka monografii *Między przestrzeniami o kulturze nowych* (2001) oraz redaktorka książki *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006). Publikuje w tomach zbiorowych oraz czasopismach, interesuje się teorią filmu i nowych mediów.