

# Konrad Klejsa

## Kontestacja i kino – refleksje teoretyczne

Jedną z istotnych wątpliwości, z którą należy się zmierzyć, podejmując rozważania o kinie przełomu lat 60. i 70., dotyczy samego zdefiniowania przedmiotu dociekań – czy mógłby on zostać określony jako „filmowa kontestacja”, czy raczej „kino dekady kontestacji”? O konfuzję nietrudno, zwłaszcza że autorzy (nieliczni) opracowań poświęconych tym zagadnieniom rzadko zastanawiają się nad tak postawionym problemem, przywołując w swoich rozważaniach filmy tak różne, jak *Absolwent* Mike’a Nicholasa i filmy kolektywu Dziga Wiertow Group, *Jeżeli...* Lindsaya Andersona obok *Chelsea Girls* Andy’ego Warhola. Nie tylko fakt, iż filmy te zostały zrealizowane w różnych krajach, lecz przede wszystkim tematyczna i formalna niekoherentność oraz przynależność do odmiennych modeli instytucjonalnych kina stanowią podstawowy problem, z którym należy się w tym miejscu uporać.

### „Kino kontestujące” i „kino o kontestacji”

Podstawowy problem terminologiczny można rozstrzygnąć, dokonując rozróżnienia pomiędzy „kinem o kontestacji” i „kinem kontestującym” – przy czym to ostatnie odnosić się może tylko do szczególnej klasy zjawisk: filmów, które [1] zostały zrealizowane przez osoby bezpośrednio związane z kontrkulturą bądź aktywnie zaangażowane w ruch protestu oraz [2] odznaczały się szczególnymi właściwościami stylistycznymi, odróżniającymi te filmy od produkcji głównego nurtu, uznawanych za ucieleśnienie dominującej – kwestionowanej właśnie – kultury. O kryteriach tak pojętego „kina kontestującego” piszę bardziej szczegółowo poniżej; konsekwencją ich przyjęcia byłoby uznanie za filmy reprezentujące ten nurt rozmaitych produkcji awangardowych i niezależnie realizowanych dokumentów.

Problematyczność terminu „kino kontestacji” wynika przede wszystkim z faktu, iż filmy zaliczane przez różnych autorów do tego nurtu zostały zrealizowane w różnych „trybach produkcji” (*mode of production*) – by posłużyć się określeniem Davida Bordwella – i należą do odmiennych „instytucji filmowych” (jeśli preferować terminologię Steve’a Neale’a)<sup>1</sup>.

Nie wdając się w bardziej złożone rozważania teoretyczne, przypomnę jedynie, iż w najogólniejszym zarysie chodzi tu o różnice pomiędzy filmem „awangardowym” (niezależnym, undergroundowym, eksperymentalnym), „artystycznym” (utożsamianym przede wszystkim z formacją kina autorskiego) i „przemysłowym” (komercyjnym, industrialnym, instytucjonalnym, „mainstreamowym” – identyfikowanym głównie z modelem hollywoodzkim). Granice pomiędzy poszczególnymi „trybami” są migotliwe –

o czym świadczy choćby stosowany niekiedy termin „kino NRI”, obejmujący w zasadzie dwa ostatnie „tryby” (skrót wskazuje na trzy zasadnicze właściwości tego kina: narracyjność, reprezentację oraz „industrialność”, czyli zorganizowany sposób wytwarzania i dystrybucji)<sup>2</sup>.

Za najbardziej stabilne kryterium (choć i ono prowadzić może do generalizujących uproszczeń) uznać można konstytuujące dany „tryb” relacje pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Przyjmuje się, że w przypadku kina „głównego nurtu” zasadniczą rolę odgrywa jego produkcja w warunkach przemysłowych i ekonomiczna transakcja dokonywana na linii producent-dystrybutor-widz; w tym szeregu nadawca byłby posiadaczem środków produkcji, zainteresowanym waloryzacją zainwestowanego kapitału, odbiorca traktowany byłby jako konsument, tekst filmowy zaś – jako towar podlegający procedurom rynkowej wymiany. Naturalnie, taki koncept jest generalizującym uproszczeniem, które uchyla się od dociekań, czy – po pierwsze – filmy zrealizowane w tym „trybie” w ogóle mogą pełnić jakąkolwiek inną niż ekonomiczną funkcję, oraz – po drugie – czy zreferowane procedury są w istocie elementem drugorzędym w dwóch pozostałych „trybach” (gdzie wyznaczyć granicę pomiędzy „przemysłowym” i „nieprzemysłowym” *modi*? Czy na przykład zakup taśmy filmowej i sprzętu produkowanego przez wielki koncern nie oznaczałby aliansu z „korporacyjnym molochem”?). Przywołuję jednak ten koncept – często zresztą podejmowany przez teorię i krytykę lat 60., a pokutujący do dziś – ponieważ rzutuje on w istotny sposób na analizowany problem. Jeśli bowiem uznać, że poszczególne *modes of production* są „osobnymi światami”, które analizowane powinny być za pomocą odrębnych narzędzi i sytuowane we właściwych sobie kontekstach, wówczas budowanie jakichkolwiek konceptualizacji zahaczających swoim zakresem o „jakoby „wrogię” terytoria byłoby działaniem z gruntu niewłaściwym. A zatem: o „kinie kontestacji” *sensu stricto* można mówić wyłącznie w odniesieniu do filmów zrealizowanych w obrębie tego trybu produkcji, który sytuował się na obrzeżach kwestionowanego przez ruch kontestacyjny systemu (w takim ujęciu do „kina kontestacji” nie można by jednak zaliczyć, dla przykładu, *Zabriskie Point* Antonioniego – film ten został bowiem wyprodukowany przez wytwórnię MGM, nie spełnia więc „instytucjonalnego” kryterium pozwalającego włączyć dane dzieło filmowe w obręb „kina kontestującego”).

Taki punkt widzenia przyjmuje w swojej książce *Allegories of Cinema. American Film In the Sixties* David James. Z tytułu pracy (autor uważa, że „każdy film jest alegorią kina”, ponieważ jest świadectwem specyficznych stosunków społecznych, które przyczyniły się do jego realizacji) nie wynika wprawdzie, że jej zasadniczym przedmiotem zainteresowania jest „kino kontestacji”, lecz właśnie zjawiskom związanym z kontrkulturą poświęca James najwięcej miejsca<sup>3</sup>. Oryginalny i konsekwentnie zrealizowany pomysł Jamesa zasługuje na uwagę, choć bez wątpienia skutkuje także zawężeniem horyzontu potencjalnych czytelników, którzy – zwiędzeni tytułem – mogą oczekiwać takiej interpretacji zjawisk charakterystycznych dla amerykańskiej kultury filmowej lat 60., która nie byłaby tak mocno naznaczona indywidualnymi preferencjami autora.

Ujawnia je James w teoretycznym wprowadzeniu, w którym przeczytać można:

O ile funkcją kina przemysłowego jest podtrzymywanie burżuazyjnych relacji społecznych poprzez przedstawianie ich jako normalne, innych zaś jako dewiacyjne, o tyle jedną z funkcji filmu alternatywnego było prezentowanie alternatywnych społecznych relacji w korzystnym świetle<sup>4</sup>.

Autor nie wyciąga wniosków z tej wypowiedzi, uznając najwyraźniej, że żadna produkcja „przemysłowa” nie może być, z racji swego „burżuazyjnego” uwikłania, przychylna

na dyskursom kontestacyjnym – zgodnie z logiką, iż działałoby to wbrew ekonomicznemu interesowi systemu. Radykalne stanowisko Jamesa unieważnia w istocie jakiegokolwiek próby prawdziwego odzwierciedlenia i komentowania rzeczywistości społecznej przez kinematografię instytucjonalną. Owszem, autor dostrzega, iż pod koniec lat 60. dokonała ona recepcji tematyki kontestacyjnej, ale zjawisko to traktuje nie tylko jako marginalne, ale wręcz naganne, a przede wszystkim – potwierdzające stanowisko, z perspektywy którego prowadzony jest wywód. Dla Jamesa jest bowiem oczywiste, iż:

„[...] wchłanianie subkulturowej innowacyjności jest jednym z najważniejszych syndromów kultury późnego kapitalizmu, procesem poprzez który industrialne media neutralizują opozycyjne działania i odnawiają swoją hegemonię”<sup>5</sup>.

Spostrzeżenie to – zresztą o marcuse’ańskiej proveniencji – wskazuje na istotny i autentyczny problem, który zasługuje na odrębne opracowanie, także dlatego, iż wykracza poza rozważania *stricte* filmoznawcze, gdyż dotyczy dynamiki procesów kulturowych w ogólności (o czym napomknę w zakończeniu). Chodzi tu bowiem w istocie o pytanie, które towarzyszyło także ruchom kontestacyjnym lat 60., a dotyczące skutecznych sposobów przekształcania świata społecznego. Jedną z odpowiedzi zakłada asymilację światopoglądów „progresywnych”, nie godzących się na istniejący stan rzeczy, z dyskursami zastanymi i wytwarzanym przez nie społeczeństwem; taka „uwewnętrzniiona” kontestacja byłaby wówczas rodzajem „przeciwciała”, które – oddziałując na chory organizm „od środka” – mogłyby skłonić go do przewartościowania dysfunkcyjnej struktury i przyjęcia przynajmniej niektórych elementów „programu naprawczego”. Ta strategia jest jednak nieprzekonująca dla tych, którzy wyznają pogląd, że należy jednoznacznie i ostatecznie odrzucić kwestionowany model, ponieważ jakiegokolwiek z nim koneksje doprowadzą nieuchronnie do jego triumfu. Dyskursy alternatywne, wchodząc w kontakt z „chorym” systemem, zostałyby „skażone” i ostatecznie przezeń unieszkodliwione.

Nie trzeba dodawać, że autor *Allegories of Cinema* skłania się ku drugiej z przedstawionych alternatyw. Uznając, że alianse kultury komercyjnej z filmem undergroundowym i radykalnym były powodowane celami ekonomicznymi oraz ideologicznymi (tj. nastawionymi na „uśmierzenie” kontestacyjnego potencjału), James nie dostrzega, iż związki te – przynajmniej potencjalnie – mogły spowodować zaszczepienie niektórych właściwości „dyskursów sprzeciwu” na nowych obszarach, znacznie rozleglejszych niż te, do których miały dostęp instytucje kina niezależnego. Sądzę jednak, że tego rodzaju przekonanie może być jedynie punktem wyjścia do rozważań na temat sygnalizowanego zjawiska, które nie jest przecież tak jednorodne, jak zdaje się autorowi; tymczasem dla Jamesa jest ono niedyskutowalną i ostateczną tezą, która pozwala mu skoncentrować się na filmie awangardowym i „radykalnym”.

W toku wywodu James kilkakrotnie argumentuje wybór omawianego materiału, przy czym najbardziej znaczące – moim zdaniem – stwierdzenia pojawiają się w rozdziałach poświęconych *undergroundowi* („Wprawdzie zasadniczą procedurą filmów undergroundowych jest dokumentacja życia bitników, jego reprezentacja nie jest ich jedyną funkcją; jest nią także jego tworzenie”) oraz filmom dokumentującym wydarzenia związane z ruchem protestu („filmowa dokumentacja tych zdarzeń staje się ich rozszerzeniem; nie ma między nimi ontologicznej różnicy”<sup>6</sup>). Hipotezy te zgodne są ze zreferowaną wcześniej wizją „zawężonego” kina kontestującego, czyli takiego, które nie tyle z ruchu kontrkultury się wywodzi, ile samo jest kontrkulturą. Wedle tej wizji, kino kontestujące nie tylko dokumentuje świadomość kontestacji, lecz po prostu ją uosabia. Inaczej mówiąc: podczas gdy filmy głównego nurtu mogą jedynie opowiadać o dzia-

laniach wymierzonych w *establishment*, kino niezależne samo jest takim działaniem i uczestniczy w staraniach o przemianę rzeczywistości pozaartystycznej właśnie poprzez swój „tryb produkcji”.

Z przytoczonych wypowiedzi wywieść można dwa założenia istotne dla przyjętego przez Jamesa – i charakterystycznego dla koncepcji „kina kontestującego” – kierunku rozważań. Pierwsze związane jest z przeświadczeniem, iż kino „głównego nurtu” nie jest w stanie dostarczyć reprezentacji kontestujących środowisk i ich dążeń. Przekonanie to, korespondujące z dokonywaną przez ruch kontestacyjny krytyką kultury dominującej, było artykułowane przez wielu rzeczywistych uczestników ruchu protestu, zwracających uwagę na konieczność stworzenia niezależnych (tj. finansowanych ze źródeł innych niż państwowy mecenat i medialne konsorcja) mediów i ich kanałów dystrybucji (co zresztą w istocie miało miejsce). W przypadku filmu szczególną rolę odgrywały rozmaite kroniki, krótkometrażowe reportaże i doraźne agitki (zwłaszcza o charakterze antywojennym), które stanowić miały alternatywę wobec nieobiektywnych wiadomości telewizyjnych<sup>7</sup>.

Z wywodu Jamesa można domniemywać, iż drugie kryterium, jakie film powinien spełniać, jeśli miałby zostać uznany za „kontestujący”, wiąże się z osobami realizatorów i przyjętymi przez nich zasadami współpracy. Chodzi tu mianowicie o przekonanie, iż klasy niereprezentowane przez kulturę dominującą muszą same stać się twórcami; tylko w ten sposób dotyczący ich tekst będzie szczerzy i wyzbyty intencji manipulacyjnych. Tak realizowane filmy miały się odróżniać od kina „głównego nurtu” również kolektywnym stylem pracy, pozbawionym istniejącej w przemyśle filmowym hierarchizacji (jej odrzucenie było zresztą jednym z czynników wpływających na stopniowe pomniejszanie, a ostatecznie zakwestionowanie roli autora). W istocie, pod koniec lat 60. i 70. podejmowano próby wcielenia w życie tych postulatów, co oczywiście nie przyniosło zadowalających skutków i przyczyniło się do rozwiązania wielu kolektywów twórczych<sup>8</sup>.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż pojawienie się tego rodzaju propozycji związane było nie tylko z typowym dla ruchów kontestacyjnych odrzuceniem procedur kultury dominującej oraz apologią – w rozmaity sposób określanej – wspólnoty, lecz miało także charakter nawiązania do praktyk wcześniejszych, zwłaszcza tych, które były podejmowane w Rosji radzieckiej po zwycięstwie rewolucji październikowej i zostały później przejęte na Zachodzie przez środowiska „postępowe”<sup>9</sup>. Wydaje się na przykład, że – przynajmniej niektórzy – realizatorzy związani z kinem niezależnym przyjęli cele (i środki ich realizacji) opisane przez Waltera Benjamina w eseju *Twórca jako wytwórca*<sup>10</sup>. Niemiecki teoretyk postulował, aby „progresywni” artyści o lewicowych przekonaniach odrzucili tradycyjne media, replikujące jakoby burżuazyjną ideologię, oraz zrezygnowali ze zmagania w sferze reprezentacji (treści) na rzecz powierzenia działalności artystycznej jak najszerzszym rzeszom proletariatu; koncept ten był oczywiście estetycznym odpowiednikiem marksistowskich postulatów przekazania robotnikom środków produkcji przemysłowej. Realizacja tej idei miała skutkować przemianą „burżuazyjnego artysty” w „robotnika sztuki”, dzięki czemu rewolucyjna kultura asystowałaby w szerzej zakrojonych dążeniach na rzecz transformacji rzeczywistości społecznej.

Również na przełomie lat 60. i 70. często powtarzano, iż z kina należy korzystać na równi z innymi środkami komunikowania – filmy mogą być realizowane przez każdego i wyświetlane wszędzie tam, gdzie są ku temu możliwości. Koncepcja ta realizowana była – z różnym powodzeniem – zarówno w Stanach, jak i w Europie Zachodniej

(zwłaszcza we Francji, gdzie swoisty „sojusz studencko-robotniczy” próbowano stworzyć działaniami agitacyjnymi w fabrykach, nie stroniąc także od posługiwania się filmem). O motywacjach stojących za tymi praktykami Sylvia Harvey pisze tak:

„Film wyświetlany w fabryce jest całkowicie innym zjawiskiem niż film prezentowany w kinie; ten pierwszy był widziany jako próba przełamania „normalnego” związku istniejącego w społeczeństwie kapitalistycznym między widownią-konsumentem i spektaklem-produktem. Nacisk na nowe miejsca projekcji sygnalizuje początek zmiany sposobu myślenia: nie wystarczy po prostu zmienić zawartość treściową filmu, ale że zmianie musi ulec także cała socjoekonomiczna struktura, w której kino istnieje. Film jako przedmiot konsumpcji był widziany jako jednoznacznie nie-rewolucyjne zjawisko, zaś proste wykorzystanie treści filmu do przedstawiania stanu nędzy, sprzeciwu lub walki było postrzegane jako niewystarczające i niekompletne rozwiązanie”<sup>11</sup>.

Z przytoczonej relacji wynika, iż dla niektórych radykalnych twórców i teoretyków najistotniejszym czynnikiem warunkującym „kontestacyjność” filmu (w tym przypadku utożsamianą z jego rewolucyjnym oddziaływaniem) nie była jedynie modyfikacja treści i tematyki ani wyłącznie zmiana istniejącej instytucji organizacyjnej kina w wymiarze produkcji i dystrybucji, ale przede wszystkim – przekształcenie relacji pomiędzy tekstem a jego odbiorcą poprzez poszukiwanie nowego stylu wizualnego.

### Film: medium ideologiczne

Dla „politycznie zaangażowanego” środowiska filmowców i teoretyków lat 60. negowany model kina utożsamiany był z hollywoodzkim modelem widowiska – pojmowanym nie tylko jako przedmiot ekonomicznej wymiany, o czym pisałem wcześniej, lecz także jako swoista „maszyna mentalna”, przygotowująca widza do określonych procedur odbioru. Ten sposób myślenia, traktujący film jako medium, które ze swej natury poddaje widza ideologicznej manipulacji, szczególnie silnie zaznaczył się – na początku dekady – w publikacjach sytuacionistów, a także – na przełomie lat 60. i 70. – w pracach autorów skupionych wokół „Cahiers du Cinéma” oraz „Cinétique”, dla których głównym źródłem inspiracji był francuski marksizm strukturalny. Nie jest dziełem przypadku, iż koncepcje te formułowane były w czasie szczególnego natężenia „kultury protestu” – dlatego też zarówno działania sytuacionistów, które bezpośrednio poprzedzały rewoltę 1968 roku, jak i podjętą wkrótce po jej zakończeniu debatę francuskiej krytyki nad ideologicznym uwikłaniem medium filmowego uznać można za szczególną formę manifestowania idei kontestacji.

Koncepcją chronologicznie wcześniejszą – w niektórych swych wątkach zapowiadającą radykalną krytykę aparatu kinematograficznego, która została później podjęta przez środowiska radykalnej lewicy po 1968 roku – była sytuacionistyczna teoria spektaklu. Według Guy Deborda, człowiek żyje w świecie, który rozpadł się na rzeczywistość (realne życie) i jej obraz (spektakl). Ten ostatni „zaprzecza prawdziwej obecności świata”<sup>12</sup> i pragnie go zastąpić:

„[...] całe życie społeczeństw, w których królują nowoczesne warunki produkcji, zapowiada się jako gigantyczne nagromadzenie spektakli. Wszystko, co dotąd było przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”<sup>13</sup>.

Tym samym spektakl staje się podstawową „społeczną relacją między ludźmi” – i językiem, jakim komunikują się oni między sobą. Niemniej owa komunikacja buduje

jedynie złudzenie wspólnoty, która jest w istocie zbiorem egoistycznie myślących i konkurujących ze sobą jednostek.

Przytoczone powyżej słowa wskazują na genealogię teorii spektaklu, która okazuje się modyfikacją teorii alienacji sformułowanej przez młodego Marksa. U Deborda alienacja nie jest jednak zredukowana do swej ekonomicznej podstawy, lecz ma wymiar znacznie szerszy, wiążący się z rozproszonymi instytucjami władzy, przenikającymi i dyscyplinującymi życie codzienne. W „społeczeństwie spektaklu” zostaje ono zamienione w obraz nadający się jedynie do pasywnej kontemplacji i wykluczający bezpośredniość kontaktów międzyludzkich; dlatego też warunkiem odzyskania aktywności społecznej oraz samodzielności intelektualnej przez uwikłanych w spektakl ludzi jest jego destrukcja<sup>14</sup>.

Sytuacjonizm odrzucał zastany kształt kultury, lecz – będąc ruchem programowo nastawionym na aktywność – nie ograniczał swoich działań do sfery teorii; sytuacjoniści starali się bowiem zaznaczać swoją obecność w przestrzeni obrazów produkowanych przez kulturę dominującą, posługując się strategią *détournement* (od *la détour*, czyli ‘odnoga rzeki, zakręt, boczna droga, objazd; przenośnie: ‘wykręt, wybieg’). Technika ta, odwołująca się do doświadczeń dady i surrealizmu, polegała – jak wiadomo – na „odwracaniu” wymowy tekstów należących do „kultury spektaklu”, najczęściej poprzez umieszczanie ich w odmiennym kontekście, przekształcanie niektórych ich elementów bądź wprowadzanie do nich fragmentów pochodzących z innych tekstów. W *User's Guide to Détournement*<sup>15</sup> Debord i Wolman stwierdzają, że podstawowym wehikułem tej strategii są plakaty, nagrania, audycje radiowe, komiksy, przede wszystkim jednak – kino, które:

„[...] jest wręcz synonimiczne ze spektaklem; związana z nim spacjałizacja czasu, separacja, alienacja, pasywność itd., jest po prostu nie do zaakceptowania i musi zostać wyeliminowana”<sup>16</sup>.

Stosunek sytuacjonistów do kina nie był jednak jednoznacznie negatywny. W miejsce spektaklu sytuacjoniści pragnęli zaoferować dyskusję o nim, umożliwiając przekształcenie spektakularnych obrazów w rodzaj krytycznego dyskursu o ich charakterze. Dostrzegali tym samym możliwość – i potrzebę – realizowania kina innego niż spektakularne:

„To społeczeństwo, a nie technologia uczyniły kino tym czym jest teraz. Kino mogło być historyczną analizą, teorią, esejem, pamięcią”<sup>17</sup>.

Przekonanie to pozwoliło sytuacjonistom przygotowywać własne realizacje, które stawały się ilustracjami tez teoretycznych, przyjmując formę swoistych wykładów nałożonych na obrazy zaczerpnięte z kultury popularnej. Taki charakter przyjęły najgłośniejsze filmy sytuacjonistów: *Społeczeństwo Spektaklu* Deborda (1973) i *Can Dialectics Break the Bricks* Rene Vieneta. W obu wykorzystano *found footage* – gotowe materiały „zawłaszczono” z „mediów spektaklu”, czyli telewizji i kina. U Deborda ścieżka dźwiękowa (obejmująca głównie cytaty z książki pod tym samym tytułem, której film jest swoistą adaptacją) towarzyszy zmontowanym scenom z filmów sowieckich, klasycznych westernów, materiałów reklamowych i programów informacyjnych<sup>18</sup>; Vienet posłużył się natomiast zrealizowanym w Hong Kongu filmem kung-fu, „wzbogaconym” przez teoretyczne uwagi umieszczone w napisach, które „udawały” tłumaczenie, pojawiając się symultanicznie z wypowiedzianymi w języku oryginalnym dialogami. Filmy te nie miały być przy tym – jak pisał Debord – „spektaklem odmowy” czy „negacją stylu”, lecz „odmową spektaklu” i „stylem negacji”<sup>19</sup>. Logika *détournement* nie zakładała ogra-

niczania się do płaszczyzny treści (gdyby tak było, w istocie wystarczyłoby nasycić tekst innymi – „wywrotowymi” – znaczeniami), lecz nakazywała ujawnienie natury „spektakularnego” medium. Stąd też ważnym wymiarem filmów sytuacionistycznych była ich autoreferencyjność, podkreślająca konstruowany charakter wypowiedzi i osłabiająca mechanizm tworzenia iluzji suponowanej przez oryginalne, poddane „obróbce” teksty.

Mechanizm dostarczanego przez aparat filmowy „wrażenia realności” stał się głównym obiektem ataku ze strony środowisk francuskiej radykalnej lewicy – zarówno teoretyków, jak i realizatorów – w 1968 roku i później<sup>20</sup>. Autorzy związani z „Cahiers du Cinéma” i „Cinéthique” (niezależnie od sporów i polemik toczonych przez obie redakcje, o czym wspomnę za chwilę) wywodzili swoje koncepcje z teorii Louisa Althussera<sup>21</sup>. Ideologia – nieświadoma i „narzucająca się” bez wiedzy doświadczającego ją podmiotu – jest odtwarzana przez film dzięki mechanizmowi generującemu iluzyjną siłę kina: stara się ono przekonać widza, iż obiektywnie reprodukuje rzeczywistość, zaś doświadczane przez niego „wrażenie realności” nie jest konstruowane, lecz nieodzownie związane z medium. Przekazywane treści, służące konserwacji istniejącego porządku społecznego w jego ekonomicznym i kulturowym wymiarze, „unaturalniają” się jako oczywiste, obiektywnie istniejące i niezmiennie, a tym samym – bez użycia siły fizycznej – poddają obywateli władzy niewidocznego, bezmiennego systemu. „Neutralność” ideologiczna jest przy tym niemożliwa. Możemy co najwyżej uświadomić sobie ideologię, lecz nie znaczy to, że wyzwolimy się spod jej wpływu (tak jak możemy zrozumieć gramatykę, ale nie stosując się do niej, pozbawiamy się możliwości porozumiewania).

Ten sposób myślenia, choć istotnie zaznaczył się najsilniej we francuskiej teorii filmu, został szybko zaakceptowany przez krytykę anglosaską (głównie za pośrednictwem „Screen”). I tak, charakter zarzutów wysuwanych przez środowiska „postępowej” krytyki dobrze oddają słowa Jamesa R. MacBeana, który – na marginesie opublikowanych na łamach „Sight and Sound” uwag o filmach Godarda – zauważa:

„[...] kino burżuazyjne udaje, że ignoruje obecność odbiorcy, udaje, że to, co jest mówione i czynione na ekranie, nie jest skierowane do widza, udaje, że jest «odbiciem rzeczywistości»; ale przez cały czas gra na jego emocjach, wykorzystując mechanizm projekcji-identyfikacji, aby go uwieść subtelnie i nieświadomie, aby uczestniczył w snach i fantazjach, które są wytwarzane przez społeczeństwo kapitalistyczne”<sup>22</sup>.

Z przekonania o „złowrogim” charakterze filmowego „wrażenia realności” wywodził jednak niekiedy wnioski odmienne, zaś głównym przedmiotem teoretycznych sporów był problem możliwości zaistnienia „kina bez ideologii”. Redaktorzy „Cahiers du Cinéma” twierdzili, iż ideologiczny charakter filmu wynika z faktu, iż sama rzeczywistość jest „nasączona” ideologią. Przyczyną takiego zdeterminowania kina są zaangażowane w jego produkcję i dystrybucję środki ekonomiczne<sup>23</sup>; obecność kapitału oraz włożona w realizację filmu praca nie są jednak ujawniane. Z kolei środowisko „Cinéthique” uznawało, iż ideologiczny jest przede wszystkim sam aparat filmowy – i zaadaptowane przez niego „monokularna” perspektywa reprezentacji<sup>24</sup>. W ten sposób dokonywany jest akt symulacji realnego świata – przy wszelkich pozorach jego reprodukcji. Ta fałszywa „naturalizacja” ma za zadanie ukryć burżuazyjną ideologię, utrudnić jej rozpoznanie, a tym samym – narzucić ją widzowi jako oczywistą i niepodważalną, legitymizując w ten sposób istniejący system społeczny<sup>25</sup>. Możliwość istnienia ontologicznego realizmu obrazu filmowego w najbardziej radykalny sposób – odnosząc swe uwagi do elementarnego poziomu dzieła, to znaczy do konstruowania przez kamerę obrazu – zaprzeczał Jean-Louis Baudry<sup>26</sup>. W jego ujęciu, mechanizm funkcjonowania

kamery filmowej ufundowany jest na zasadzie renesansowej perspektywy zakładającej istnienie centrum podmiotowego, którym jest ludzkie oko. Podmiot ów staje się źródłem wszelkiego znaczenia zawartego w obrazie filmowym, który traci w ten sposób swą obiektywność i neutralność; ideologia jest zatem immanentną – choć niewidoczną – właściwością obrazu.

Nie poświęcam teorii Baudry'ego więcej miejsca, gdyż była ona wielokrotnie – również w polskim piśmiennictwie – przywoływana i komentowana; pomijam także te wątki francuskiej teorii filmu, które koncentrowały się na zagadnieniach wywodzących się z psychoanalizy (Christian Metz, Daniel Dayan). Istotniejsze jest w tym miejscu przypomnienie zasadniczego pytania, które zaważyło na późniejszej debacie wokół politycznego wymiaru i funkcji kina: czy pozostaje ono zdeterminowane przez efekt ideologiczny, bez względu na sposób posłużenia się aparatem? Jeśli przyjąć, że każdy aparat filmowy wykorzystuje ten mechanizm, wówczas od jego ideologicznej wszechwładzy nie można by się uwolnić. Można jednak uznać, że „fałszywy realizm”, który ewokowany jest przez „kino NRI”, jest tylko jednym z wielu możliwych sposobów traktowania rzeczywistości profilmowej. A jeśli tak, to należy zapytać, w jaki sposób owo kino może – jeśli może – wyłamać się spod dyktatu ideologii.

### **Kontestacyjna: treść czy forma?**

Jak słusznie zauważa Sylvia Harvey, kultura filmowa lat 60. powróciła do sporów, które czterdzieści lat wcześniej angażowały sztukę radziecką: czy treść „postępowa” może przyjmować formy charakterystyczne dla formacji minionej (co ostatecznie zadekretowała doktryna socrealizmu), czy też – co postulowała awangarda – „nowa sztuka” powinna jednoznacznie z nimi zerwać i dążyć do wykształcenia własnych<sup>27</sup>. Podobny problem stanął przed twórcami, którzy na przełomie lat 60. i 70. pragnęli „kontestować” zastany model widowiska filmowego; obie alternatywy był w istocie powtórzeniem sporu pomiędzy radzieckimi awangardystami a zadekretowanym później oficjalnym stanowiskiem Kremla. Pierwsi uznawali, iż „nowe” treści włączane w „stare” formy nie będą w stanie spełnić swojej funkcji; krytycy tego stanowiska zwracali zaś uwagę na „rewolucyjną bezużyteczność” awangardowych eksperymentów, które nie tylko napotykały na trudności dystrybucyjne, ale – jeśli zostaną przez publiczność odrzucone jako niezrozumiałe, bełkotliwe, ekscentryczne i „niejadalne” – mogą odnieść efekt odwrotny do przewidywanego, czyniąc przedmiotem niechęci sam film i podważając tym samym skuteczność stawianej tezy.

Przenosząc te uwagi na poziom właściwego przedmiotu tych rozważań, można powiedzieć, że kultura filmowa lat 60. odnosiła się do ruchu kontestacyjnego na oba sposoby: pierwszy dostrzec można na przykład w niektórych filmach wyprodukowanych przez hollywoodzkie studia (pytanie, jakie motywacje stały za decyzją o realizacji tych filmów, jest dla mnie w tym miejscu drugorzędne) bądź zaliczanych do nurtu „kina autorskiego” (także przecież należącego do modelu NRI – i nierządno finansowego przez wielkie koncerny), drugim szlakiem natomiast postanowiły podążyć środowiska związane z undergroundem oraz radykalnym kinem politycznym (niekiedy nazywanym „materialistycznym” – takim, który „denuncjuje” proces własnego tworzenia i „wytwarza” wiedzę o sobie samym). Granice pomiędzy tymi rewirami wyznaczały odmienne odpowiedzi na pytanie: czy forma filmowa może być „reakcyjna” poprzez anachronizm nieprzystający do nowych treści? O ile zdaniem radykalnych twórców należało „filmować te same rzeczy – inaczej” (stąd np. wykorzystanie „gotowych” materiałów w filmach



sytuacjonistów czy wykorzystanie ikonografii westernu w *Wietrze ze Wschodu* Godarda), o tyle wedle ich adwersarzy wystarczyło „filmować inne rzeczy – tak samo”, a zatem prezentować „rewolucyjne” treści za pomocą znanych i powszechnie akceptowanych konwencji przedstawieniowych.

Owszem, „radikalne kino” podważało mechanizm „wrażenia realności”, wykpiwało „medialny bełkot” sączący się ze środków masowego przekazu i zachęcało widza do przyjęcia aktywnej postawy odbiorczej, jednakże świadoma rezygnacja z włączenia „radikalnego kina” w szerszy obieg dystrybucyjny była równoznaczna z jego dobrowolnym skazaniem na marginalizację, z pozbawieniem go możliwości szerszego oddziaływania. Tylko nieliczni – jak Jean-Patrick Lebel – uznawali, iż twórca ma prawo „zintegrować się” z kulturą komercyjną, ponieważ tylko wówczas ma szanse dotarcia do publiczności (Lebel nie zgadzał się ze stanowiskiem „Cinéthique”, uznając, iż kamera jest przedmiotem ideologicznie neutralnym, zaś figury stylistyczne nie posiadają politycznych znaczeń<sup>28</sup>). Jak widać, rygorystyczna teoria aparatu oraz kwestia „politycznego” wymiaru praktyk „kina radykalnego” budziły kontrowersje już pod koniec lat 60., przy czym bywały one formułowane także przez teoretyków sympatyzujących z lewicą.

Użytecznym narzędziem pozwalającym umieścić te dylematy na tle teoretycznych koncepcji powstałych pod wpływem wydarzeń 1968 roku, jest klasyfikacja dokonana przez Jean-Louisa Comolliego i Jeana Narboniego. W swoim opublikowanym rok później, klasycznym dziś tekście deklarują oni:

„Kiedy zdamy sobie sprawę, że naturą systemu jest zmienienie filmu w instrument ideologii, zauważymy, że pierwszym zadaniem twórcy filmowego jest ujawnić tak zwane „oddawanie rzeczywistości”. Gdy potrafi on to uczynić, jest szansa, że będziemy mogli przerwać, a może nawet na stałe rozzerwać związki między kinem i jego funkcją ideologiczną”<sup>29</sup>.

Comolli i Narboni podkreślają jednak, iż nawet jeśli ideologia („wsteczna”, „burżuazyjna”) jest maskowana, nie oznacza to, że nie można jej „przejrzeć”. Ich zdaniem, ideologia nie ma charakteru „totalnego” i nie musi odznaczać się całkowitą koherencją. W rzeczywistości, wiele filmów hollywoodzkich jest „zlepkiem” rozmaitych ideologii, nierzadko wobec siebie opozycyjnych (co może oczywiście wynikać z chęci dotarcia do różnych grup odbiorczych); rozpoznanie słabości „spoiwa”, które ma je scalać, umożliwia pogłębioną interpretację tekstu. Oczywiście, autorzy związani z „Cahiers du Cinéma” nie piszą wprost o „filmowej kontestacji”, lecz można powiedzieć, że ten właśnie problem towarzyszy ich kierunkowi myślenia – myśląc o kinie, chcą uprawiać nie tylko krytykę sztuki, ale również krytykę społeczeństwa. Wychodzą tedy od założenia, iż „każdy film jest polityczny”, gdyż odnosi się do ideologii dominującej (reprodukuje ją bądź stara się ją podważyć). I tak, z uwagi na stosunek do ideologii, Comolli i Narboni dzielą filmy na siedem grup:

**a.** filmy będące nieświadomymi instrumentami ideologii, w obrębie której powstają; w tej grupie znajduje się zdecydowana większość filmów, zarówno współczesnych, jak i należących do historii kina, komercyjnych, jak i uznawanych za „ambitne” (podają przykłady filmów Jean-Pierre Melville’a i Claude’a Leloucha);

**b.** filmy, które atakują ideologię przez odpowiednio ujęty temat polityczny oraz przełamują tradycyjnie przyjęte zasady odzwierciedlania rzeczywistości. Comolli i Narboni zwracają uwagę, iż działania tego pierwszego typu tylko wówczas są skuteczne, gdy towarzyszą im działania drugiego rodzaju; jako przykłady wymienione są *Nicht versöhnt* Jean-Marie Strauba i *The Edge* Roberta Kramera;

**c.** filmy, które pozbawione są tematu politycznego, lecz wyłamują się z kręgu oddziaływania ideologii, łamiąc iluzję rzeczywistości i demaskując medium środkami formalnymi; dla autorów takimi filmami są np. *Persona* Bergmana i *Méditerranée* J.-D. Polletta i Volkera Schlöndorffa;

**d.** filmy o treści politycznej, lecz akceptujące język i wyobraźnię panującego systemu; Comolli i Narboni zwracają uwagę, że filmy te mogą zarówno krytykować dominujący system, jak i być jego częścią (wówczas – jak *Z Costy-Gavrasa* – należą do kategorii a);

**e.** filmy, które powstają w kręgu dominującej ideologii, lecz w istocie zwracają się przeciw niej; zwraca uwagę zastrzeżenie autorów, iż nie chodzi tu o filmy, których twórca czyni celowy użytek z ideologii, lecz o takie, w których ideologia „wylewa się na wierzch”, a poprzez to ujawnienie – sama się unicestwia („ideologia zostaje podporządkowana tekstowi, przestaje istnieć samoistnie: jest przedstawiona przez film”); w tej grupie mieszczą się np. filmy Johna Forda;

**f.** dokumenty, kroniki, *cinema direct* itp., których twórcy uznają, iż sam fakt przedstawienia problemów społeczno-politycznych umożliwia tym filmom uwolnienie się od ideologicznych rygorów;

**g.** filmy będące rejestracją autentycznych, niezainscenizowanych wydarzeń, które – w odróżnieniu do poprzedniej grupy – „atakują podstawowy problem odzwierciedlenia rzeczywistości”, uniemożliwiając „bierną recepcję znaczeń”.

Jak widać z przytoczonej kategoryzacji, Comolli i Narboni podkreślają, iż badając związki pomiędzy tekstem filmowym a ideologią kultury dominującej, należy odnosić się nie tylko do treści przedstawionej przez te filmy, lecz także do strony formalnej (szczególną uwagę należy zaś zwrócić na chwyt, które wzmacniają bądź osłabiają „wrażenie realności”). Dostrzegają przy tym, iż wykroczenie poza dominującą ideologię jest możliwe również w filmach zrealizowanych w trybie przemysłowym, które wydają się jedynie nośnikami dominującej ideologii (kategoria **e**). Interesująca jest również kategoria **f** – taki styl myślenia przyjmuje James w cytowanych już *Allegories of Cinema*; dla niego sam „fakt przeżycia” rejestrowanych zdarzeń i ich filmowa „ekspresja” są wystarczającym dowodem, by uznać takie filmy za wyłamujące się spod działania dominującej formacji. Tymczasem, Comolli i Narboni twierdzą, iż mogą one należeć do grupy **a** – wówczas, jeśli realizowane są tradycyjnymi metodami, jak na przykład dokumenty Leacocka czy niektóre filmy zrealizowane podczas wydarzeń majowych. „Rewolucyjna” jest natomiast kategoria **g**, wyróżniona na podstawie kryteriów podobnych do tych, które dzielą filmy grupy **b** i **d** (pojawia się tu sygnalizowany już dylemat związany z nadawaniem – bądź odmawianiem – znaczenia stronie formalnej filmu). Nie tylko z tego powodu Comolli i Narboni reprezentują stanowisko nieco mniej radykalne niż to przyjęte przez amerykańskiego autora – interesujące, że w swojej typologii nie rezerwują osobnej kategorii dla filmów, które wykraczają poza „tradycyjne” kody przedstawiania, ale nie mają „postępowej” wymowy politycznej lub reprezentują ideologię dominującą (David James – choć nie odwołuje się do artykułu z „Cahiers” – jako przykład takiego filmu podaje *Swobodnego jeźdźca* Dennisa Hoppera).

Oczywiście, za najbardziej skrajną strategię wyzwolenia się od ideologicznego działania aparatu w kulturze filmowej lat 60. można uznać eksperymenty podejmowane na obszarze filmu czystego czy strukturalnego. Filmy takie nie tylko zrywały z iluzyjnym charakterem obrazu i eliminowały narracyjność; także taśma filmowa nie musiała wcale służyć rejestracji lub projekcji, lecz mogła zostać poddana plastycznemu modelowaniu,

podkreślającemu jej fizykalne właściwości. Ten skądinąd interesujący trend pozostawał jednak zjawiskiem marginalnym na tle ówczesnej kultury filmowej. Znacznie częstszą strategią były próby poszukiwania takich sposobów posłużenia się aparatem, które nie posilkowałyby się falsyfikującym „wrażeniem realności”. Motywacje tych eksperymentów były oczywiście inne w przypadku twórców z kręgu „kina autorskiego” (jak już sygnalizowałem, zasadniczą rolę odgrywało tu dziedzictwo „nowych fal”), inne – w przypadku tych, którzy swoje doświadczenia filmowe wywodzili z tradycji awangardowej. Zbieżność polegała przede wszystkim na przeświadczeniu, iż ujawnienie medium – czyli dostarczenie widzowi sygnałów, iż to, co ogląda, nie jest „niewinną” reprodukcją rzeczywistości, lecz jest w jakimś celu wytwarzane – ma charakter politycznego gestu. Świadczyć o tym może następująca opinia Godarda:

„Jeśli piękno, tak jak język, jest bronią, której klasy rządzące używają, aby nas uciszyć i „trzymać na swoim miejscu”, to jednym z naszych zadań jest odwrócić tę broń i użyć jej przeciw naszemu wrogowi. Jednym ze sposobów aby to uczynić jest demystyfikacja piękna i pokazanie, w jaki sposób klasy rządzące używają jej przeciw nam [...] lub uczynić wartością inne pojęcia, których burżuazja nie będzie w stanie rozpoznać lub zaakceptować”<sup>30</sup>.

Naturalnie, tendencja ta nie pojawiła się w wyniku ujawnienia się masowego ruchu protestu, lecz została zapoczątkowana „nowofalowym przewrotem” przełomu lat 50. i 60. w kinematografiach europejskich. Chwyty zrywające z przezroczystością narracji, osłabienie przyczynowo-skutkowej logiki zdarzeń, posługiwanie się aluzją lub niedomówieniem i strategie autotematyczne były istotnymi cechami charakteryzującymi „nowe kino”, które jednak – co wydaje mi się niezwykle istotne – w pierwszej połowie lat 60. nie miały jeszcze (a z pewnością: nie miały tak silnego) politycznego uzasadnienia. W kilka lat później dekonstrukcja i poststrukturalizm takich uzasadnień dostarczyły – na ich podstawie teoretycy filmu sympatyzujący z radykalną lewicą stwierdzili, iż kwestionowanie zasad formalnych, na których opiera się kino „głównego nurtu”, jest równoznaczne z podważaniem jego ideologicznych fundamentów. Elementy do pewnego stopnia znajome z wcześniejszych filmów nowofalowych zaczęły być wówczas wzmacniane – motywacja estetyczna była zaś stopniowo uzupełniana (być może wręcz: zastępowana) argumentacją ideologiczną.

Niewątpliwie związane z tym procesem było pojawienie się tzw. kina brechtowskiego, inspirowanego koncepcją „teatru epickiego”, którą niemiecki dramaturg wyłożył w swoich *Uwagach do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*<sup>31</sup>. „Dyrektywy” zawarte w tym tekście wpłynęły na powstanie specyficznej estetyki, która w latach 60. zaznaczyła się najwyraźniej w kinematografiach Europy Zachodniej, będąc zjawiskiem współtowarzyszącym „nowym falom” i współtworzącym stylistykę wielu filmów zaliczanych do tego nurtu<sup>32</sup>. Jej wyróżnikiem jest specyficznie prowadzony dyskurs. Emocjonalna identyfikacja ze światem przedstawionym i pragnienie współprzeżywania losu bohaterów zostają osłabione tak, by możliwa była racjonalna analiza przedstawianych sytuacji; te zaś mają charakter pretekstowy, są poddane jako sugestie do namysłu widza, który ma pełnić aktywną rolę w skonkretyzowaniu ich znaczenia. Jeśli w teatrze brechtowskim „rozmontowana” została „czwarta ściana”, oddzielająca widzów od świata scenicznej fikcji, o tyle w kinie inspirowanym estetyką autora *Opery za trzy grosze* podważana jest „niewinna bezstronność” rejestrującego aparatu; stąd częstą praktyką „filmu brechtowskiego” było ujawnianie procesu własnego powstawania (np. poprzez ukazanie reżysera bądź/i ekipy technicznej przy pracy nad danym filmem – co niekoniecznie musiało prowadzić do rozwiązań w skrajny sposób kwestionujących „wrażenie realności”, a wykorzystywanych przez film „materialistyczny”<sup>33</sup>).

Z uwagi na fakt, iż „kino brechtowskie” było w kulturze filmowej lat 60. i 70. zjawiskiem często spotykanym, rychło okazało się, iż terminem tym określano filmy znacząco od siebie różne. Ewolucja konwencji filmowych udowodniła, iż zabiegi „brechtowskie” niekoniecznie muszą – zgodnie z zadekretowanym przez teorię przeznaczeniem – podważać filmową fikcję i kierować ku sensom abstrakcyjnym, a przeciwnie – mogą, na prawach „atrakcji”, wzmacniać zainteresowanie widza opowiadaną fabułą. W latach 70. dla środowisk związanych z lewicującym periodykiem „Screen” takim „zdrajcą” metody Brechta – tym bardziej perfidnym, iż pod ową metodę się podszywającym – był na przykład *Szczęśliwy człowiek* Lindsaya Andersona, film uznawany przez niektórych za *par excellence* brechtowski. Przekonanie to usiłował podważyć Colin McCabe, zestawiając dzieło Brytyjczyka z nakręconym w tym samym czasie *Wszystko w porządku* Godarda:

„Typowym przykładem zwulgaryzowania i depolityzacji Brechta jest *Szczęśliwy człowiek*. Ten ostentacyjnie brechtowski film zdaje się oferować *tableaux* Wielkiej Brytanii z 1973 roku, podobnie jak *Wszystko w porządku – tableaux* Francji z roku 1972. Ale podczas gdy owe *tableaux* we francuskim filmie są zastosowane, aby ukazać sprzeczności wewnątrz społeczeństwa i różne artykulacje rzeczywistości, w angielskim filmie stosuje się je, aby wyrazić stereotypową rzeczywistość Anglii, do której kontemplacji zapraszany jest widz mogący korzystać ze swej nadrzędnej pozycji. Poszczególne sceny wydają się ważniejsze niż wrażenie realności wywoływane przez fabułę, ale wraz z trwaniem filmu staje się jasne, iż narracja po prostu potwierdza oczywiste prawdy pokazane na ekranie. Owe prawdy okazują się przesłaniem drobnomieszczańskiego (*petit-bourgeois*) intelektualisty: nie możemy powstrzymać bezwzględного postępu, projektowanego przez grupkę wszechpotężnych kapitalistów o moralności gangsterów, poza odnotowaniem naszej wyższości wobec rządzonego przez nich społeczeństwa”<sup>34</sup>.

Właśnie twórczość Jean-Luca Godarda (w latach 1967-1972) w najlepszy sposób ilustruje ówczesną radykalizację poglądów na temat politycznego znaczenia kina. Deklaracja złożona przez autora *Szalonego Piotrusia* – „są filmy o polityce i filmy polityczne; filmy o polityce odnoszą się do pewnej działalności politycznej, ale nie są częścią tej działalności”<sup>35</sup> – w najkrótszy sposób oddaje właściwe wielu ówczesnym filmowcom przekonanie o ontologicznym związku pomiędzy formą filmową a polityką. W myśl tej opinii, „radykalne” kino domaga się radykalnych strategii reprezentacji; skoro zaś chce uniknąć wpadnięcia w pułapkę fałszywego „wrażenia rzeczywistości”, musi „pokazać dyspozytyw” (*montrer le dispositif*), jak głosiło hasło dekonstruktywistów z przełomu lat 60. i 70. Autotematyzm rodem z *Osiem i pół* Felliniego okazywał się w tym kontekście strategią zbyt „słabą” (fałszywą również z tego powodu, iż w centrum zainteresowania stawiającą „burżuazyjnego” artystę) w porównaniu z samozwrotnością niektórych radykalnych filmów zrealizowanych kilka lat później; miały one bowiem ujawniać swoją konstrukcję tak, aby jakkolwiek iluzyjność widowiska została ostatecznie „rozerwana”. Postulat nowego *écriture* oznaczał – przynajmniej na poziomie deklaracji – pożegnanie z konwencjami przedstawieniowymi, na których ufundowana była kwestionowana kultura.

Przytoczona wcześniej opinia MacCabe’a uświadamia, iż zdaniem teoretyków z kręgu radykalnej lewicy (skupionych głównie wokół periodyku „Screen”) praktyki „brechtowskie” stosowane w tzw. kinie autorskim nie spełniają swej politycznej funkcji. Jej realizację może umożliwić jedynie „kontr-kino” (*counter-cinema*), o którym zaczęto pisać na początku lat 70., utożsamiając je z „kinem walczącym” (*militant cinema*), „partyzantkim” (*guerrilla cinema*) czy „polityczną awangardą” (*political avant-garde*).

Przekonanie, iż „rewolucyjne”, „postępowe” i „kontestacyjne” jest tylko takie kino, które zrywa z tradycją „burżuazyjnych” struktur narracyjnych i przedstawieniowych, było pod koniec lat 60. artykułowane bardzo często. Z perspektywy lat stwierdzić należy, iż estetyka ta nie została przez publiczność odrzucona, a tym samym – nie odniosła planowanych skutków „politycznych”. Mówił o tym w wywiadzie Bernardo Bertolucci:

„Związek między filmem i widzem, którego poszukiwaliśmy i na temat którego teoretyzowaliśmy, był związkiem perwersyjnym, opartym na – w rzeczywistości dającym się przewidzieć – sadomasochizmie. Nasze filmy skrywały sadyzm kina, które nakazywało widzowi trzymać się z daleka od jego strony uczuciowej, które zamierzało zmusić go do tego, aby wziął na siebie cały wysiłek myślenia, które stawiało go w sytuacji silnego konfliktu z jego skąpym przygotowaniem kinematograficznym. Ale to był również masochizm, żeby robić rzeczy, których nikt nie chciał oglądać, żeby realizować filmy, które publiczność odrzucała. Strach przed dojrzałym związkiem z publicznością dawał nam schronienie w kinie perwersyjnym i infantylnym”<sup>36</sup>.

\*\*\*

Przedstawione powyżej koncepcje posłużyć mogą do wiążących dla dalszych analiz wniosków – czyli do sprecyzowania kłopotliwego terminu „kino kontestacji”. Uważam, iż należy dlań zarezerwować szeroki zakres semantyczny, dzięki czemu w obszarze „kina kontestacji” mogłyby mieścić się zarówno filmy „głównego nurtu”, dzieła reprezentatywne dla „kina autorskiego”, ale także filmy awangardowe i należące do nurtu „kina walczącego”, przy czym wyróżnikiem decydującym o zasadności zaliczenia danego filmu do nurtu „kina kontestacji” nie może być – jak wspomniałem – „tryb produkcji”, lecz przede wszystkim sam fakt odniesienia się do zjawiska kontestacji, oraz – co wydaje się oczywiste – czas powstania.

Tak pojęte „kino kontestacji” obejmowałyby zarówno filmy niezależne (o których bardziej zasadnie byłoby mówić: „kino kontestujące”), jak i komercyjne (które najczęściej przyjmowało postać fabuły „o kontestacji”). W pierwszym przypadku kryterium przynależności odnosiłoby się w istocie do płaszczyzny przedstawiającej, która – jak pisałem – zdaniem niektórych teoretyków jest oznaką „przyswojenia logiki kontestacji” na poziomie formalnym. W drugim przypadku natomiast kwestią najistotniejszą byłaby płaszczyzna przedstawiona, przy czym jest dla mnie sprawą drugorzędną, czy wymowę tych filmów ocenić można jako sympatyzującą wobec ruchu protestu, czy odnoszącą się doń krytycznie (a zatem: czy treść tych filmów sygnalizuje „pęknięcie ideologii”, czy konieczność ich uznania za – by posłużyć się nomenklaturą Comolliego i Narboniego – jej „nieświadome instrumenty”). Oczywiście, podział na „kino o kontestacji” i „kino kontestujące” ma przede wszystkim charakter porządkujący i nie oznacza bynajmniej, że każdy film z kręgu „kina kontestacji” musi należeć wyłącznie do jednego z tych podzbiorów; wskazać można bowiem wiele przykładów takich filmów, które podejmują kontestacyjny temat (a zatem odnoszących się do postulatów zreferowanych we wcześniejszych rozdziałach), a jednocześnie – przynajmniej do pewnego stopnia – odznaczają się świadomością kontestacyjną na poziomie formalnym.

Posługując się metaforą często w humanistyce przywoływaną, można powiedzieć, iż w obrębie „kina kontestacji” mieszczą się zarówno: dzieła twórców, którzy „spoglądają przez okno”, takich, którzy „kontemplują szybę”, jak i takich, którzy podejmują próbę jej rozbicia. „Kino kontestacji” traktuję przede wszystkim jako swoiste odzwierciedlenie

„zbiorowych niepokojów” charakterystycznych dla dekady lat 60. – niepokojów ujawnianych w sposób pośredni, zastępczy, zapośredniczony przez fabularne widowisko, ale bardzo często zdradzający także indywidualny stosunek autorów poszczególnych filmów do aktualnych wówczas zjawisk.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Zob. np. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985, s. 147-310. Zob. także: Steve Neale, *Art Cinema as Institution*, „Screen” 1981, no. 1, vol. 22.
- <sup>2</sup> Zob. C. Eizykman, *La jouissance-cinéma*, Paris 1976.
- <sup>3</sup> Pewne pojęcie o preferencjach badawczych amerykańskiego autora daje już spis treści: po rozdziale wprowadzającym następują rozważania poświęcone kolejno: Stanowi Brakhage’owi (rozd. II), Andy’emu Warholowi (rozd. III), filmowemu undergroundowi (Jonas Mekas, bracia Kuchar, Kenneth Anger – rozdz. IV), filmowi politycznemu i radykalnemu (rozd. V), filmowi czystemu – strukturalnemu (roz. VI) oraz feministycznemu (VIII); jedynie – skromny objętościowo – rozdział VII poświęcony jest filmowi „artystycznemu” (*American Art Film*).
- <sup>4</sup> D.E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton 1989, s. 10.
- <sup>5</sup> Ibidem, s. 17.
- <sup>6</sup> Ibidem, s. 225.
- <sup>7</sup> Funkcję taką spełniały na przykład amerykańskie produkcje kolektywu Newsreel, włoskie *Cinegiornali* czy francuskie *Ciné-tracts*, realizowane podczas wydarzeń majowych.
- <sup>8</sup> Szczególnie znamieny jest tu casus Newsreel, który podzielił się na frakcje „kobiece”, „robotnicze” i „etniczne”. Zob. J. Hess, *Notes on U.S. Radical Film, 1967-80* [w:] *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*, red. Peter Steven, New York 1985.
- <sup>9</sup> Fascynacja radzieckim kinem niemym była wśród europejskich twórców dość powszechna – ale wynikała przede wszystkim z zainteresowania kwestiami *stricte* stylistycznymi. Natomiast pod koniec dekady coraz wyraźniej splata się ono z polityką, zwłaszcza we Francji. Przykładem choćby rozpowszechnianie niemego filmu radzieckiego *Szczęście* Aleksandra Miedwedkina (1934), do którego Chris Marker sporządził wprowadzenie *Le train en marche* – trzydziestominutowy wywiad z 71-letnim reżyserem, który mówi o realizacji *Szczęścia* i swojej pracy w radzieckich pociągach propagandy filmowej w 1932 roku.
- <sup>10</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórcza*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975. Należy podkreślić, iż Benjamin pisał swój tekst w obliczu procesów estetyzacji polityki faszystowskiej, którym przeciwstawiał radziecki konstruktywizm (co wydaje się nieco zaskakujące, zważywszy na fakt, iż Benjamin formułuje swoje tezy w 1934 – dwa lata po deklaracji Stalina zapowiadającej ostatecznie rozprawienie się z awangardową sztuką radziecką). Koncepcje Benjamina korespondują natomiast wyraźnie z niektórymi praktykami dady i surrealizmu; oba nurty – w odróżnieniu od estetyki faszystowskiej i bolszewickiej, uosabiających „społeczną racjonalizację” podmiotu – akcentowały jego indywidualną emancypację, nie w obrębie oficjalnych dyskursów, lecz wbrew nim.
- <sup>11</sup> S. Harvey, *May 68 and Film Culture*, London 1981, s. 28-29.
- <sup>12</sup> M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999, s. 18. Debord używa wyrażen „obraz” i „spektakl” synonimicznie.
- <sup>13</sup> G. Debord, *Spoleczeństwo Spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998, s. 11.
- <sup>14</sup> Zob. R. Vaneigem, *Rewolucja życia codziennego*, tłum. M. Kwaterko, Gdańsk 2004.
- <sup>15</sup> Tekst dostępny na stronie: <<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>, data dostępu: 10 marca 2005.
- <sup>16</sup> Th.Y. Levin, *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord* [w:] *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, ed. Tom McDonough, Cambridge 2004, s. 325.
- <sup>17</sup> Ibidem, s. 328. Napisany przez Deborda w 1958 roku artykuł *For and against Cinema* kończy się wezwaniem sytuacjonistów do „zawłaszczenia” i transformacji kina. Na ten temat zob. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- <sup>18</sup> *Voice-over* Deborda sprawia, iż film przybiera formę charakterystyczną dla prostego filmu kompilacyjnego, w którym „obrazy gotowe” są ilustracją tez narratora. Warto dodać, że film powstał tuż po rozwiązaniu grupy sytuacjonistów, które nastąpiło w 1972 roku.

- <sup>19</sup> Zob. Levin, op. cit. s. 328.
- <sup>20</sup> Teorie „suturystów” (od tytułu artykułu Oudarta *Suture*, opublikowanego w „Cahiers du Cinéma” w 1969 roku, tłum. polskie A. Helman [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Wrocław 1993), które przyczyniły się do istotnego przewartościowania metod i obszarów badawczych teorii filmu w późniejszych latach, zostały następnie poddane krytyce przez m.in. B. Salta, D. Bordwella i N. Carrolla. Były wielokrotnie omawiane również w polskim piśmiennictwie. Zob. np. Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o uwarunkowanie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Kraków 2002.
- <sup>21</sup> Zob. L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. A. Staroń, „Nowa Krytyka” on-line.
- <sup>22</sup> J.R. MacBean, *Vent D'Est: or Godard and Rocha at the Crossroads*, „Sight and Sound” 1971, no. 40. Oczywiście uwaga MacBeana nie była nowa ani oryginalna – w historii myśli filmowej odnaleźć można wiele podobnie brzmiących uwag. Por. np. następującą refleksję Béli Baláza: „Wielkokapitalistyczny przemysł filmowy dąży zgodnie ze swą naturą do możliwie największego zbytu. Musi zatem dostosować się do ideologii najszerszych mas, nie wyrzekając się jednak ideologii własnej [...] Dlatego też zarówno europejska, jak i amerykańska produkcja filmowa jest nastawiona ideologicznie na drobnomieszczactwo”. Por. B. Balázs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987, s. 276-277.
- <sup>23</sup> Zerwanie z zasadami wyznaczonymi przez gospodarkę kapitalistyczną jest cokolwiek utrudnione: rezygnacja z kanałów dystrybucji będących w posiadaniu monopolistycznych (czy raczej: oligopolistycznych) koncernów filmowych nie zmienia faktu, iż filmy (przeznaczone do dystrybucji kinowej) powstają najczęściej na taśmie dostarczonej przez innego monopolistę – firmę Kodak – działającego zgodnie z zasadami rynku.
- <sup>24</sup> Spór pomiędzy „Cashiers” i „Cinétique” – zresztą krótkotrwały – został zakończony, gdy oba pisma (wraz z „Tel Quel” i przy znaczącym wsparciu Christiana Metzsa) utworzyły front polemiczny wymierzony w środowisko „Positif”, który zarzucił środowiskom poststrukturalistycznym zbytnią uległość wobec teoretycznych paradygmatów.
- <sup>25</sup> Jeden z niewielu przełożonych na język polski artykułów z „Cinétique” znaleźć można w: *Praktyka projekcji filmowej*, tłum. Ł. Demby, [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wybór i opracowanie A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- <sup>26</sup> J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, tłum. A. Helman, „Powiększenie” 1985, nr 1.
- <sup>27</sup> Chodzi tu o debatę o radykalnej estetyce, podjętą przez futurystów i formalistów, środowisko Proletkultu i Lefu, a rozwijaną później w rozmaity sposób przez marksizujących teoretyków, zwłaszcza Benjamina i Brechta. Być może nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnieć uwagę Siergieja Trietjakowa, który pisał: „Hasło prymatu treści zwykle sprowadza się do nowego tematu, do nowego materiału, przy zachowaniu starych metod uformowania. Ten postulat wywodzi się, rzecz jasna, z kręgów, które nie pragną, w nowych warunkach społecznych, przełamywania starych metod percepcji zjawisk [...] W rezultacie reżyserskie opracowanie kaleczy materiał, pozbawia go drogiej specyfiki. Rzecz w całości dociera do widza jako kolejny wariant dawno znanych kompozycji [...] Zwolennicy prymatu formy mówią: nowe czasy wymagają nowych metod obróbki materiału. Obojętne, co się pokazuje – czy aktualny epizod, czy fabułę historyczną, czy rzecz fantastyczną – ważne jest, aby zmienić percepcję materiału [...] Otrzymana w rezultacie egzotyka chwytów kompozycyjnych okazuje się wcale nie lepsza od tej egzotyki, w którą przekształcają materiał zwolennicy prymatu treści” (S. Trietjakow, *Czym żyje kino*, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wyb. i oprac.: T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 166-167).
- <sup>28</sup> Jean-Patrick Lebel, *Jak ideologia dociera do filmów*, przeł. H. Szymańska, „Studio” 1974, nr 8. Jest to fragment książki Lebela *Cinéma et idéologie*, Paris 1971.
- <sup>29</sup> J.-L. Comolli, J. Narboni, *Cinéma, idéologie, critique*, „Cahiers du Cinéma” 1969, nr 216. Tłum. angielskie *Cinematology/criticism*, „Screen” 1971, no. 12; przedruk w antologii Billa Nicholasa, *Movies and Methods*, vol. I, Berkeley 1976. W późniejszym o dwa lata artykule (*Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*) Comolli kładzie większy nacisk na niemożność wyjścia poza ideologiczną sieć: widzialny równa się „prawdziwy”. Wprawdzie kategoryzacja Comolliego i Narboniego jest powszechnie znana w środowisku akademickiego filmoznawstwa, zdecydowałem się przytoczyć ją w całości – choćby dlatego, iż w polskim piśmiennictwie była przywoływana rzadko (zob. A. Helman, *Ideologia*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, tom IX, Wrocław 1998).
- <sup>30</sup> Cyt. za: MacBean, op. cit.
- <sup>31</sup> B. Brecht, *Uwagi do opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”*, [w:] tenże, *Dramaty* tom I, Warszawa 1979. Ostatnie zdanie tego znakomitego eseju (z niezrozumiałych względów, tak rzadko cytowanego w polskim piśmiennictwie) – „Prawdziwe innowacje atakują bazę” – jest najbardziej chyba związanym dowodem politycznych i estetycznych przekonań Brechta.
- <sup>32</sup> Zob. M. Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, ed. K. M. Griffiths, London 1981 oraz A. Horoszczak, *Czy istnieje wpływ Brechta na kino współczesne?*, „Film na Świecie” 1974, nr 6.

<sup>35</sup> Trzeba w tym miejscu przypomnieć, iż doświadczenia filmowe samego Brechta bynajmniej nie są potwierdzeniem jego teorii V-Effektu. Zob. I. Sowińska, „*Nie gapcie się tak romantycznie!*” *Kuhle Wampe, czyli do kogo należy świat a kino proletariackie Republiki Weimarskiej*, [w:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2004.

<sup>34</sup> C. MacCabe, *Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*, „Screen” 1974, nr 2. MacCabe demaskuje „drobnomieszczaństwo” Andersona, lecz nie sili się na pogłębioną analizę *Szczęśliwego człowieka* (inaczej nie napisałby przecież, iż Anderson „nie ukazał sprzeczności wewnątrz społeczeństwa”), lecz określa film jako defetystyczny i „burżuazyjny” – w przeciwieństwie do *Wszystko w porządku* (choć z perspektywy czasu to właśnie ten film wydaje się być gorzkim świadectwem kapitulacji lewackich mrzonek 1968 roku). Owszem, *Szczęśliwy człowiek* może nie spełniać oczekiwań interpretatorów, którzy chcieliby go postrzegać w kategoriach „tekstu, który ma zachęcić do rewolucji”. Niemniej o wiele bardziej przekonująca od – dość przecież meandrycznych – zarzutów McCabe’a wydaje mi się opinia Carla Davida Ferraro, który zauważa: „Głównym punktem różniącym Brechta i Andersona polega na tym, że Brecht za pomocą swojej techniki pragnął zachęcić widzów do myślenia – o marksizmie i komunizmie. Tymczasem Anderson zachęca widzów do namysłu nad osobistą wolnością” (zob. C.D. Ferraro, *Toward a Brechtian Film Aesthetic*, Michigan 1988, s. 155).

<sup>35</sup> Cyt. za: Jean-Luc Godard. *Interviews*, red. D. Sterritt, Jackson 2001, s. 82.

<sup>36</sup> *Strategia nonkonformisty według Bertolucciego. Fragmenty wywiadu, który przeprowadził z Bernardem Bertoluccim Enzo Ungari*, tłum. T. Miczka, [w:] *Bertolucci*, wyb. T. Miczka, Warszawa 1993.

## Summary

Konrad Klejsa’ reflection in this text oscillates between the notions of cinema and dissent that are connected to the tern of 60’ and 70’. He formulates his doubts concerning the scope of those notions: can we talk about the cinematic dissent, or rather about the cinema of the decade of dissent? The author claims that it is impossible to establish any meaning of these notions without examination and identification of different modes of production and distribution of films created in those times, as well as without taking into account the dynamics of cultural processes. Cinema was only one of media in which the ideas of the “protest culture” were expressed. The films were accompanied by, and often preceded with, actions of the situationists (especially Guy Debord’s 1967 manifesto *The Society of the Spectacle*), as well as by critical discussions focusing on the ideological involvement of cinematic apparatus (connected primarily to French film theory and the strategy of exposing the ideological character of the mainstream cinema). The project of tracing the dissent in particular films must constantly be supplemented with the question of the actual scope of this notion: is it tantamount to the content or rather to the “progressive” form? Standpoints characteristic to the critique of dominant culture implied that the cinema of dissent not only documents the awareness of dissent but embodies it. If the mainstream cinema is not able to represent the dissenting groups and their aims, there is a need for independent media and distribution channels (i.e. funded by sources other than government). The author indicates new strategies of expression that realize theoretical assumptions of the dissent movement, focused around the formula of Brechtian cinema.

The article is an excerpt of the book: *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.*