

TEKSTURA

Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy

tom 1 (6): 2015

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2015.023>

Piotr Buratyński (UMK)

piotrburatynski@gmail.com



HISTORIA, KANON, NOWOŚĆ W NOWYM KINIE FRANCJI

Francuskie słowo „canon” oznacza działo, armatę, stąd kanonier to stopień żołnierza artylerii. Jak powiada Foucault – „trzeba słyszeć pomruki bitwy”, szczególnie wtedy, gdy kończą się argumenty w dyskusji. Odgłosy eksplozji gwarantują pozorne zwycięstwo kanonu (kanonada!), iluzję wiktorii paradigmatu, który począł się pnieć.

Jarosław Błahy

Chcąc należycie zrozumieć współczesne francuskie kino, a szczególnie wieloaspektowe dzieło Arnauda Desplechina i inne filmy ostatnich dwóch dekad, należy sięgnąć do genezy kina nowoczesnego – francuskiej Nowej Fali. Zjawisko to jest mitem założycielskim nie tylko w pełni nowoczesnego, powojennego kina francuskiego, lecz również innych kinematografii narodowych. Jest modernistycznym punktem wyjścia dla wszelkich rozważań dotyczących kina bez względu na jego status ontologiczny, społeczny, ekonomiczny czy *stricte* artystyczny. Chyba żaden ze znaczących dyskursów filmowych nie jest tak uzależniony od ciągłego powracania do wydarzeń sprzed pół wieku, co ten związany z historią i estetyką kina francuskiego. Dzieje się tak nie tylko ze względu na olbrzymią, ogólnowsiatową siłę oddziaływania tej kinematografii w kilku kluczowych momentach rozwoju medium. Film francuski kształtował intelektualny obraz sztuki nie tyle z powodu produkcji i dystrybucji dzieł, lecz również ze względu na niebanalne sprzężenie teorii i krytyki z praktyką. Przełom lat 50. i 60. XX wieku, ten sławetny punkt

wyjścia przypieczętowany sukcesami filmów Truffaut, Resnais'go, Chabrola i Godarda, opierał się na wdrożeniu agresywnej polityki autorskiej. Z perspektywy, którą proponuję, sukces ten nie był tylko zasługą myśli teoretycznej André Bazina czy Alexandra Astruca i jego „kamery-pióra”. Siła gestu zależała w dużej mierze od konieczności ponownego ustosunkowania się do kultury powojennej.

Kino francuskie, mimo próby René Clémenta w *Bitwie o szyny* (*La Bataille du rail*, 1946) czy kilku pomniejszych wydarzeń, jak np. dokument Henriego-Cartiera Bressona *Le Retour* (1945), nigdy nie zbliżyło się pod względem etycznym do włoskiego neorealizmu. Próba zmierzenia się z ekstremum II wojny światowej wydaje się porażką, a w rezultacie kompleksem kina nowofalowego. Kompleks ten, wzmożony fascynacją, a również i współpracą takich twórców jak Truffaut czy Rivette z Robertem Rossellinim sprawia, że refleksja na temat roli kina w obecnej chwili staje się refleksją nad kanonem i wyrosłymi z niego dominującymi tendencjami. Refleksja ta w rzeczywistości dotyczy tożsamości, wartości, edukacji i fundamentu światopoglądowego. Słowem – sensu i statusu kinematografii narodowej. Za przykład niech posłuży sztuczność mieszczańskiego scenariopisarstwa spod znaku Jeana Aurenche'a i Pierre'a Bosta, którą piętnował młody Truffaut. Jego słynny manifest można rozpatrywać dwojako. Po pierwsze, jest próbą uprawiania kina krytyką, przygotowania się teoretycznego do podjęcia praktyki reżyserskiej według własnych doświadczeń. Po drugie, jako konieczność uwarunkowana historycznie, próba napisania na nowo historii kina, przewartościowanie kanonu w obliczu klęski kultury europejskiej. Fakt, że próba ta podjęta została po czasie, zdeterminowała dalszy rozwój kina w latach 70.–80. XX wieku, a w końcu lat 90. i na początku XXI wieku. „Wszyscy nowofalowcy w rzeczywistości byli historykami”, stwierdzał – co znamienne – w 1994 roku Eric Rohmer w filmie dokumentalnym *Eric Rohmer – Preuves à l'appui* z serii *Cinéma, de notre temps*. „Historykami w sensie heglowskim”.

Historia kina francuskiego to nie historia wzajemnych inspiracji i ciągłego wzrostu, a determinant i strukturalnych zależności, przetasowań. Historia ciągłego uprawiania retoryki stosunku do kanonu. Jean Cocteau stwierdził, że Nowa Fala chce tylko miejsca po starej. Słynny atak François'a Truffaut na scenarzystów Aruenche'a i Bosta w tekście *O pewnej tendencji kina francuskiego*, choć niezwykle płomienny i inspirujący, jedynie częściowo wpłynął na karierę wpływowych ludzi pióra. Choć już bez najbardziej opinio-twórczej krytyki tego okresu po swojej stronie duet nadal aktywnie działał

w branży filmowej¹. Bertrand Tavernier, kolejny krytyk, który został czynnym reżyserem, młodszy od Truffaut o 9 lat, współpracował z pogardzanym duetem czterokrotnie. Odnosił dzięki tej współpracy liczne sukcesy. Mimo że Tavernierowi drzwi do branży filmowej otworzyła rewolucja nowofalowa, utrzymuje on, że sam Truffaut użył swojego bezlitosnego artykułu jako drogi na skróty do kariery filmowej, do czego miał cynicznie mu się przyznać w prywatnej rozmowie. Przykład ten ukazuje polityczno-ideologiczną próbę redefinicji historii w powojennym kinie francuskim. „François Truffaut powiedział »polityka autorska«. Dziś zachowuje się wyłącznie słowo »autor-ski«, ale tak naprawdę interesujące było słowo »polityka«. Autorzy nie są interesujący”, napisał Jean-Luc Godard w książce *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*². Przykład ten pokazuje potrzebę usilnego zerwania z przeszłością, a oparcie polityczne wymaga wsparcia instytucjonalnego. Początkowo rolę tę odgrywała prasa wraz z krytyką filmową. Słusznie zauważają Jacques Aumont i Michel Marie, że na ocenę dzieł artystycznych wpływa transformacja krytyki i narzędzi, jakimi się ona posługuje. Krytyka determinowana jest pojawieniem się nowych nurtów w sztuce. Ocena więc zależy od stopnia zakwalifikowania danego utworu do konkretnego prądu, zbioru, a w konsekwencji do społecznego odbioru w ogóle. Na przykład sowiecką, marksistowską awangardę lat 20. cechuje konfrontacja jednego dzieła z innym w celu oceny kontekstu historycznego³. W ten sposób konstruuje się model krytyczny, według którego porównanie jest w ogóle możliwe.

Przypadek awangardy okresu międzywojennego powraca w kontekście omawianego zagadnienia. Hal Foster twierdził, że porażka awangardy wynikała z niemożności przeniknięcia do praktyki życia codziennego, upatrując jednak tej właściwości w awangardzie i hiperrealizmie powojennym, którego cechy z łatwością dostrzec można w niektórych dziełach twórców klasycznej Nowej Fali⁴. Powróćmy do Godarda. Na blogu stworzonym przez The New School in New York na potrzeby seminarium *Jean-Luc Godard: Art-Politics-Theory* prowadzonego od 2010 do 2011 roku, autorzy nawiązując do myśli postmodernistycznej, starają się odczytać jego twórczość za pomocą metodo-

¹ Przykładem może być ich praca przy scenariuszu wielkiego filmu historycznego z gwiazdorską obsadą o powstaniu paryskim *Czy Paryż płonie?* (*Paris brule-t-il*, 1965) w reżyserii René Clémenta.

² *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2: 1984–1998, red. A. Bergala, Paris 1998, s. 384, [za:] P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Kraków–Warszawa 2010, s. 189.

³ J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2011, s. 155.

⁴ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010.

logii Michela Foucaulta i teorii formacji dyskursywnych, a zwłaszcza myśli wyrażonej w tekście z 1969 roku *Kim jest autor?*⁵. Foucault pisze: „Funkcja autora charakteryzuje pewien sposób istnienia wypowiedzi, jej obieg i funkcjonowanie w ramach danego społeczeństwa”⁶ oraz

[autor – przyp. P.B.] nie daje się zdefiniować przez spontaniczną atrybucję dyskursu do jego twórcy, lecz przez bardzo złożony ciąg operacji; nie odsyła zwyczajnie do rzeczywistej osoby, powołuje natomiast do istnienia wiele instancji mówiących, wiele podmiotowych pozycji, gotowych na przyjęcie wielu klas indywiduów⁷.

Otóż czynne włączenie się do produkcji ze wzmocnieniem pozycji reżysera jest kolejnym stopniem redefinicji historii kina poprzez szereg instytucji kojarzonych z władzą. Jacques Aumont i Michel Marie zauważają:

Praktyka ta odsyła do sfery zewnętrznej wobec filmu, do sfery społecznej i kodów reprezentacji czy ideologii, które można odnaleźć w danym społeczeństwie, oraz do konwencji, które pozwalają temu społeczeństwu istnieć w swojej formie i produkować pewien typ filmów, a publiczności – identyfikować się z instytucją kinematograficzną⁸.

Ranga kinematografii narodowych w Europie w tamtym okresie, które tworzą silne, autorskie osobowości, oraz wpływ marksizmu (szkoły frankfurckiej, Louisa Althussera) prowadzą do wytworzenia nowych instytucji kinematograficznych, dzięki którym publiczność, postawiona w nowej sytuacji, może, a nawet musi się zidentyfikować z nową interpretacją kultury. Instytucje te to Cinémathèque Française pod kierownictwem Henriego Langlois⁹, firmy produkcyjne założone przez twórców nowofalowych (np. Le Carrosse d'or Truffauta, Ajym Films Chabrola) oraz w filmowy oddział Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), którego absolwenta-

⁵ jml, *Foucault's "What is an Author": A Retrospective*, <http://godardmontage.blogspot.com/2011/12/foucaults-what-is-author-retrospective.html> [dostęp: 18.06.2013].

⁶ M. Foucault, *Kim jest autor?*, [w:] M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, posł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 199.

⁷ Tamże, s. 219.

⁸ J. Aumont, M. Marie, dz. cyt., s. 353.

⁹ Obrona dyrektora filmoteki w 1968 jest konsekwencją przejęcia władzy Nowej Fali nad dyskursem historyczno-filmowym oraz kanonem.

mi byli m.in. Alain Resnais, Louis Malle i Henri Colpi. Przypadek IDHEC, szkoły założonej przez Marcela L'Herbiera, pokazuje, że zmiana i bunt wobec kanonu są nieuniknione. Dzieło bowiem nie wchodzi do niego samo, lecz dopiero wtedy, gdy zostaje ustalona jego obowiązująca wykładnia – w tym wypadku formalna i instytucjonalna. Rewolucja języka filmowego oparta na subiektywizmie, intertekstualizm i ograniczenie środków na realizację okazuje się rzeczą poślednią względem ważniejszego celu, a nawet jako kompromis służący walce z kanonem. W filmie dokumentalnym *Chambre 12, Hôtel de Suède* (reż. Claude Ventura i Xavier Villetard, 1993), retrospektywnej historii o powstaniu *Do utraty tchu*, Claude Chabrol demitologizuje swój współdział i kooperację ludzi związanych z *Cahiers du cinéma* i początkującymi filmowcami. Twierdzi, że jego rola przy filmie Godarda jako producenta wykonawczego lub Truffaut jako współscenarzysty były jedynie chwytami „marketingowymi” mającymi pomóc Godardowi w znalezieniu realnych środków finansowych. Nazwiska młodych autorów mających za sobą pierwsze, lecz duże sukcesy pozwalały na wzmożenie zainteresowania istniejących struktur produkcyjnych we Francji przy jednoczesnym osłabieniu pozycji ludzi, takich jak Clair, Autant-Lara czy Carné. Choć przejście Chabrola i kolegów do kanonu odbędzie się płynnie w ciągu następnych dwudziestu, trzydziestu lat, postawienie na świeczniku Renoira jest działaniem zapobiegliwym. Harold Bloom, wybitny badacz zagadnienia kanonu, twierdził, że to „lęk przed śmiercią przybiera formę zmagania o status kanoniczny, o to, by wejść do pamięci społecznej czy zbiorowej”¹⁰. Jerzy Świąch pisze natomiast o „fetyszu absolutnej nowości będącym recydywą myślenia o nieśmiertelności dzieła”¹¹. Wydaje się to determinować dwutorowe działania twórców Nowej Fali mające na celu przejęcie instytucji z jednoczesnym ustanowieniem własnej strategii czytania kultury. Teoretyczne podwaliny pod to działanie stawiał wszak Bazin już w tekście *Ontologia obrazu fotograficznego*¹². Lęk determinuje bowiem pragnienie u t r w a l a n i a.

Cel zostaje osiągnięty stosunkowo szybko, w drugiej połowie lat 60., gdy tacy twórcy jak Eric Rohmer czy Jacques Rivette po pierwszych niepowodzeniach dotrzymują kroku komercjalizującej się i sprofesjonalizowanej działal-

¹⁰ H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 164–198.

¹¹ J. Świąch, *Burze wokół kanonu/kanonów*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 21–22.

¹² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.

ności Truffaut czy Chabrola. Jedynie dla Godarda aspekt relacji historii kina z obrazem filmowym stawać się będzie coraz bardziej znaczący, czego wyraz da w wielkim, modernistycznym cyklu *Historie kina* (*Histoire(s) du cinema*, 1988–1998). Niemniej zastana sytuacja pozwala na dalszy rozwój Nowej Fali określanej niekiedy mianem kina postnowofalowego. Niewątpliwie, rewolucja w technologii i myśleniu o kinie z przełomu lat 50. i 60. XX wieku otworzyła amatorom drzwi do przemysłu filmowego. Obok zaangażowanego kina politycznego lat 70. i wzmożonej aktywności *Rive Gauche* coraz większe filmy realizują młodzi twórcy będący punktem wyjścia dla następnych pokoleń. Korzystają oni z przywilejów usankcjonowanych przez agresywną rewolucję starszych kolegów. Twórcy ci to Jean Eustache, Maurice Pialat, Phillipe Garrel czy Jacques Doillon. To reżyserzy, którzy dzięki Truffaut i Godardowi poznali nowy język kina oraz wychowali się w przeświadczeniu, że klasykiem jest Jean Renoir oraz Robert Bresson. Stali się tą Nową Falą emanującą na kino jeszcze obecne.

Dowodzi to, jakoby twórczość Truffaut (w tym przypadku synonimu Nowej Fali) była już wówczas obowiązującym kanonem, wobec którego kolejna generacja buntuje się, gdyż przedwojenne kino przestało być autorytetem, odgrywać swoją rolę w dyskursie historiozoficznym. Paradoksalnie wywalczenie dla samego siebie miejsca w kanonie skazywało nie na nieśmiertelność, a na zapomnienie historii. Lecz interpretacja (historii filmu) możliwa jest według Hansa-Georga Gadamera tylko dzięki istnieniu kanonu. Ten bowiem w hermeneutyce jawi się jako przesąd bądź autorytet¹³. Autorytet, czyli władza, wiąże się w sztuce z przyznaniem statusu Mistrza. Czy będzie to Clair, Renoir, Truffaut czy Eustache, posługiwanie się tym określeniem spycha twórczość „w przestrzeń starości, pojmowanej stereotypowo jako rejon, w którym króluje mądrość, doświadczenie i wyrosła zeń [!] wiedza o prawidłach życia i tworzenia”¹⁴. Mistrz jest nienaruszalny, a przecież przyczyną kontestacji lat 60. było odczuwanie dominacji oraz dysfunkcja systemu¹⁵. Niemniej Desplechin mówi o swoich doświadczeniach z przełomu lat 70.¹⁶ i 80. w chwili niemal współczesnej (2012). Dopiero później w jego twórczo-

¹³ J. Święch, dz. cyt., s. 14.

¹⁴ A. Czyżak, *Kanon mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, [w:] *Kanon i...*, s. 157–158.

¹⁵ K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008, s. 33.

¹⁶ Wielki okres w rozwoju politycznego kina we Francji.

ści nastąpi zawrócenie ku twórczości Truffaut (od którego jest obecnie jednym z najwybitniejszych specjalistów). Było to możliwe dzięki zwrotowi ku postmodernizmowi. Podobne powroty, rehabilitacje kolejnych wzgard i nieregularne podążanie za historią sztuki własnego narodu wydają się obecnie symptomatyczne dla współczesnej kinematografii francuskiej. Za dobry przykład posłużyć może radykalne stanowisko Paula Vecchialiego.

Paul Vecchiali, krytyk i producent filmowy, choć związany z redakcją *Cahiers du cinéma*, daleki jest od kontynuowania myśli krytycznej ojców założycieli czasopisma. W roku 2010 opublikował składające się z dwóch tomów dzieło *L'encinéclopédie: Cinéastes français des années 1930 et leur oeuvre*¹⁷ (łącznie około 1700 stron), w którym sprzeciwia się utartym sądom i zwraca się na powrót ku kinu lat 30. Swoje subiektywne spojrzenie i krytykę zbliżoną stylem do amerykańskiej pod względem siły wypowiedzi kieruje jednak nie na dzieła klasyczne i uznane arcydzieła. We wstępie jasno wskazuje na filmy, które nie są przedmiotem jego zainteresowania ze względu na osobiste preferencje. Wybór ten zaskakuje. Jest bowiem kolażem najwybitniejszych filmów w historii medium, dzieł, które wpłynęły w znaczący sposób na kino i krytykę nowofalową, oraz jest błyskawiczną krytyką kina współczesnego. Wśród tytułów tych znajdują się: *Pancernik Potiomkin* (*Броненосец Потёмкин*, reż. Sergiej Eisenstein, 1925), *Życie należy do nas* (*La Vie est à Nous*; reż. Jean Renoir, 1936), *Dyktator* (*The Great Dictator*, reż. Charlie Chaplin, 1940), *Nadzy i martwi* (*The Naked and the Dead*, reż. Raoul Walsh, 1958), *Niedziele w Avray* (*Les Dimanches de Ville d'Avray*, Serge Bourguignon, 1962), *Ręce nad miastem* (*Le Mani sulla citta*, reż. Francesco Rosi, 1963), *Pewnego razu na dzikim zachodzie* (*C'era una volta il West*, reż. Sergio Leone, 1968), *2001: Odyseja kosmiczna* (*2001: A Space Odyssey*, reż. Stanley Kubrick, 1968), *Nocny kowboj* (*Midnight Cowboy*, reż. John Schlesinger, 1969), *Midnight Express* (reż. Alan Parker, 1978), *Naga strzelba* (*Le Vieux Fusil* reż. Robert Enrico, 1975), *Noc amerykańska* (*La Nuit Américaine*, reż. François Truffaut, 1973), *Najpierw zdaj maturę* (*Passe Ton Bac d'Abord*, reż. Maurice Pialat, 1979), *Cyrano de Bergerac* (reż. Jean-Paul Rappeneau, 1990), *Dersu Uzala* (reż. Akira Kurosawa, 1975), *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, reż. Peter Weir, 1989), *Prawo silniejszego* (*Faustrecht der Freiheit*, reż. Rainer Werner Fassbinder, 1975), *W rodzinnym sosie* (*Un Air de Famille*, reż. Cédric Klapisch, 1996).

¹⁷ P. Vecchiali, *L'encinéclopédie: Cinéastes français des années 1930 et leur oeuvre*, t. 1–2, Montreuil 2010.

To obrazoburcze zestawienie wobec nienaruszalnej, bo napisanej już historii kina i kina autorskiego (Eisenstein, Chaplin, Renoir, Kubrick, Leone, Kurosawa), wobec dojrzałego, postnowofalowego i odnoszącego sukcesy kina francuskiego (Truffaut, Pialat) oraz nowego kina francuskiego (Rappeneau, Klapisch) jest znakiem czasu. Vecchiali nie darzy, wzorem Truffaut czy Rivette'a, taką estymą Renoira i Guitry'ego¹⁸. Odrzuca również popularną do dzisiaj twórczość Marcela Pagnola. W zamian proponuje twórczość Marcela Ophülsa, Jeana Grémillona, Julien Duviviera, Marca Allégreta, Jacques'a Feydera. Nie zwraca się ku kinu czarnego realizmu lat 30. Wśród 111 filmów, które w *L'encinéclopédie* otrzymały najwyższe noty, jedynie cztery dzieła są autorstwa Marcela Carné. W zamian zwraca uwagę na twórczość reżyserów (przyznając im status autorski), którzy dotychczas nie doczekali się należytej uwagi ze strony krytyki i historyków: Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Jean Boyer. Niniejszym monumentalne dzieło Vecchialiego, zwracając się ku popularnemu kinu francuskiemu, gatunkowemu (melodramatowi, filmowi przygodowemu), „kinu tradycyjnej jakości”, francuskiemu odpowiednikowi – „kinu stylu zerowego”, wyprowadza w XXI wieku rozłam między autorstwem sprzed półwiecza osadzonym w podziale twórców na „wierzących w obraz lub w rzeczywistość”. Autor potwierdził jednak w formie pisemnej przemianę, która widoczna jest w praktyce filmowej sędziwych autorów związanych z Nową Falą.

Od drugiej połowy lat 70.¹⁹ Alain Resnais jawnie kieruje już swoją twórczość ku formom popularnym, chętnie odwołując się do kina wzgardzonego przez krytykę. Inspiracje zagranicznym i rodzimym filmem muzycznym, rewią, melodramatem czy teatrem popularnym zbliżają jego twórczość do ostatnich dzieł Renoira, a zwłaszcza René Claira. Clair, wzgardzony w latach 50. przez młodą krytykę *Cahiers du cinéma*, *Arts* i *Positif* doczekał się swoistej rehabilitacji, która nadal jest kontynuowana w filmach ostatnich lat²⁰.

¹⁸ „Non, Jean Renoir n'est pas le plus grand cinéaste français des années 30”, <http://www.telerama.fr/cinema/non-jean-renoir-n-est-pas-le-plus-grand-cineaste-francais-des-annees-30,64252.php> [dostęp: 07.06.2013].

¹⁹ Posłużenie się cezurą czasowo przypadającą na drugą połowę lat 70. XX wieku podają za Emmą Wilson [zob. E. Wilson, *Alain Resnais*, Manchester 2006]. Szerze omówienie problemu zob. P. Buratyński, „Twórczość Alaina Resnais w kontekście teorii kina muzycznego”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Sylwii Kołos, w Katedrze Kulturoznawstwa UMK, Toruń 2011 [maszynopis].

²⁰ P. Buratyński, *Wzgarda i rehabilitacja geniusza. René Clair i Alain Resnais*, „Dociekania. Kwartalnik Humanistyczny” 2012, nr 1(2), s. 111–119, <http://docieka->

Alain Resnais współcześnie sięga po Feuillade'a – schlebając gustom Nowej Fali lat 60. wychowanych przez Henriego Langlois, po sztuki Ayckbourn'a i Anhouila – realizując je niemal w stylu *film d'art*, ocalając konwencję od zapomnienia, po musicale łączące wzorce Guitry'ego, Pagnola, Claira – godząc sprzeczne opinie na ich temat czy po transgresyjne, współczesne niemal odczytania melodramatu w stylu Douglasa Sirka. Resnais nie tworzy osobistej wizji kończącej się na autotematyzmie, filmowego brikolażu. Zgodnie ze zdaniem Rohmera Resnais pisze na nowo historię filmu, choć awangardowy model czytania jego dzieła przysłał ten oczywisty gest. Wszystko dzięki ujawnieniu się postmodernistycznych możliwości tkwiących u teoretycznych podstaw Nowej Fali, jej intertekstualnych powiązań. Przykład późnej filmografii Alaina Resnais'go pozwala zreinterpretować Nową Falę w guście postmodernistycznym, co wydaje się niezbędne, gdy chce mówić się o wzajemnych relacjach pomiędzy kinem lat 80., 90. i pierwszej dekady XXI wieku, w których paradygmat ten był dominujący. Wynika to z prepostmodernistycznego charakteru Nowej Fali. Kino to, samo wykreowawszy swój stosunek do kina klasycznego, wymusiło posługiwanie się kodem „nowości”. Stawia to je między modernizmem a paradygmatem antyscjencystycznym. Zauważymy to w praktykach pragnących epatować „nowością”, a jednocześnie „autentycznością”. W swoim artykule *Au début du souffle: le culte et la culture d'A bout de souffle* Dudley Andrew zastanawia się, w jaki sposób film Godarda zdołał pogodzić owe pragnienia, mianowicie wyrażenie czegoś radykalnie nowego z osobistym, powlekany skomplikowanym systemem odwołań kulturowych i intertekstualnych²¹. Dla Andrew to Godarda „żądanie i paradoks”. Jean-Pierre Esquenazi w tekście *Konstrukcja genealogii artystycznej: Pogarda Jeana-Luca Godarda i społeczeństwo francuskie lat sześćdziesiątych* pisze, że Pogarda (*Le Mépris*, 1963) odcina się od wcześniejszych odwołań do kina klasy B, komiksu, westernu, zwracając się ku kulturze wysokiej – jak pisze – „od Homera do Dantego, od Dantego do Hölderlina, od Hölderlina do Brechta” (a właściwie ku jego spadkobiercom)²². Pogarda składa się według Esquenazi'ego z tzw. bloków (wyrażenie samego Godarda

nia.files.wordpress.com/2012/04/dociekania-kwartalnik-humanistyczny-nr-1-2-2012.pdf [dostęp: 07.06.2013].

²¹ D. Andrew, *Au début du souffle: le culte et la culture d'A bout de souffle*, „Revue Belge du Cinema”, 22–23, s. 11–21.

²² J.-P. Esquenazi, *Konstrukcja genealogii artystycznej: Pogarda Jean-Luca Godarda i społeczeństwo francuskie lat sześćdziesiątych*, przeł. I. Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 261.

odnośnie do *Życ własnym życiem* [*Vivre sa vie: Film en douze tableau*, 1962] czy *Alphaville* [*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965]], czyli z wyobrażeń, wizerunków, figur, skostniałości, które funkcjonują dopiero wprowadzone w wir kinematograficznego ruchu. Przykładem może być figura Fritza Langa pojawiającego się jako reżyser homeryckiej *Iliady*, którego sam Godard lansował długo na swojego „filmowego ojca”²³. Próba skonstruowania nowego centrum odniesienia jednocześnie spotyka się z mieszaniami tego, co w kulturze wysokie i niskie. Rozwój ku postmodernizmowi owocuje ostatecznie rozpadem centrum, co widać w recepcji Nowej Fali w latach 80.

Doskonałym przykładem kina postmodernistycznego jest *cinéma du look* z lat 80., zwany w polskim piśmiennictwie krytycznofilmowym i filmoznawczym francuskim neobarokiem. Przywyknięto do traktowania „kina spojrzenia” jako zjawiska osobnego, wytworu kultury popularnej, kojarzonej z postępującą banalizacją przekazu telewizyjnego (w tym reklamy), pojawieniem się nowych subkultur wraz z ich kodem symbolicznych reprezentacji, nowych prądów w muzyce popularnej itd. Niemniej Alicja Helman twierdzi, że „francuski neobarok to jedna z pustych etykiet, którymi posługuje się krytyka francuska dla lansowania dokonań swych twórców”²⁴. Estetyka przesady bijąca z dzieł Jean-Jacques’a Beineiksa, Luca Bensona czy Leosa Caraksa była sztuką postmodernistyczną *sensu stricto*. Formą pustą, skupioną na swoim wnętrzu, a jednocześnie nowatorską w ujęciu samych twórców. Nowatorstwo to usilnie podkreśla zwłaszcza Beineix, prekursor nurtu. Leos Carax zachowuje więcej rezerwy, pozwalając sobie na prostszą wariację na temat klasyki, tworząc serie filmowe inspirowane Truffaut, cytując Vigo czy Godarda²⁵. Przypadek *Divy* (1981) Beineiksa, pierwszego dużego sukcesu, jest zastanawiający. „Blok” (posługując się trafnym pojęciem Godarda), z których składa się ten film (lecz także inne dzieła tercetu), znajdują swe źródło w dziełach Resnais’go (już od *Hiroszima, moja miłość* [*Hisorshima mon amour*, 1959], poprzez *Opatrzność* [*Providance*, 1977] po *Życie jest powieścią* [*La Vie est un roman*, 1983] i *Jeszcze nic nie widzieliście* [*Vous n’avez encore*

²³ Za spełnienie relacji Godard – Lang (na wzór znanej relacji Truffaut – Hitchcock) może uchodzić dokumentalny film telewizyjny z serii *Cinéastes de notre temps*, będący zapisem dyskusji między twórcami pod wymownym tytułem *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (1967, reż. André S. Labarthe).

²⁴ A. Helman, *Luc Besson i jego filmy*, „Kino” 1998, nr 10, s. 16–29.

²⁵ T. Bourguignon, *Miłość w Sekwanie*, przeł. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 2 (393), s. 38–39.

rien vu, 2013], czy w autorskich, libertyńskich filmach Alaina Robie-Grilleta, zwłaszcza zrealizowanych w kolorze). Aleksandra Drzał-Sierocka, monografistka twórczości Luca Bessona, słusznie zauważa, że barokowość to podstawowa cecha postmoderny, odrzucając w roku 2012 analizę twórczości Bessona przez francuską krytykę z przełomu lat 80. i 90. Przywołuje jednak słowa Petera Greenawaya, który definiuje barok jako styl świadomy i autorefleksyjny²⁶. Stajemy więc przed niezręcznym problemem. Dlaczego Beineix przyznaje swojemu postmodernistycznemu filmowi status nowości, gdy ta w rzeczonym paradygmacie straciła swą właściwą funkcję? Czy świadomość francuskiego filmu barokowego cechuje wzmożona chęć kolejnego, gwałtownego historycznofilmowego zerwania z przeszłością? Nurt ten wydaje się w chwili obecnej wygasły, krytyka wpisuje ostatnie filmy Caraksa w nurt „kina ekstremy”. Tymczasem subtelnie neobarokowy Resnais, którego przez ostatnie dekady łączyło więcej z Jean-Pierre'em Jeunetem niż z Chrisem Markerem, jako najbardziej interesującego twórcę młodego pokolenia wskazuje Arnauda Desplechina²⁷. W końcu, czy decentralizacja kanonu w postmodernizmie wywołuje kryzys współczesnej kinematografii? Christophe Honoré w wywiadzie dla serwisu internetowego *Fangor* mówi:

Sadzę, że kino francuskie przechodzi obecnie kryzys i nie jestem pewien jego przyszłości. Jednak mamy do czynienia z filmowcami, którzy opierają się głównemu nurtowi, z którymi podzielam spojrzenie na kino. Czuje się krewnym Arnauda Desplechina i Oliviera Assayasa, czy młodszych filmowców jak Mia Hansen-Løve i Jean-Paul Civeyrac²⁸.

W tej chwili nasuwa się pytanie, czy i w jaki sposób francuska krytyka, zdekonstruowana w latach 50., odgrywa swoją rolę obecnie. Taki stan rzeczy może być odpowiedzialny za skłonność krytyki nie tylko francuskiej, ale również międzynarodowej do posługiwania się sformułowaniem Nowa „nowa fala” (*Nouvelle „nouvelle vague”*). Niewątpliwie ten prosty, lecz problematyczny chwyt retoryczny, nadużywany przez krytykę przy okazji nowych sukcesów kinematografii francuskiej, wynika ze świadomości przeje-

²⁶ A. Drzał-Sierocka, *Luc Besson. Uśmiechnięta twarz postmodernizmu*, Warszawa 2012, s. 42.

²⁷ *Le sourire du chat. Entretien avec Alain Resnais*, „Cahiers du cinéma” 2009, nr 650, s. 11.

²⁸ S. Jenkins, C. Honoré, *New Wave Love Songs*, <http://www.fandor.com/blog/christophe-honore-new-wave-love-songs> [dostęp: 28.06.2013, tłum. własne].

ścia pierwotnej Nowej Fali (poza twórczością Godarda) na stronę oficjalnego dyskursu w latach 70. i 80. (zwłaszcza Truffaut i Chabrola)²⁹. Wzmoczone nałożenie występowania tego niejednoznacznego określenia zaobserwować można w latach 90. O Nowej „nowej fali” dyskutowano dużo przy okazji debiutanckiego filmu Cyrila Collarda *Dzikie noce* (*Les Nuits fauves*, 1992). Serge Toubiana pisał wówczas:

Po nim nasi twórcy będą zmuszeni postawić sobie nowe pytania i odpowiedzieć na nie, każdy na swój sposób i takimi środkami, jakimi dysponują. Okazuje się bowiem, że wewnątrz tego samego filmu można przeskakiwać z tematu na temat, wcale nie przerywając tej samej opowieści. Okazuje się, że to, co najlepsze w reklamie i wideoklipie, daje się włączyć, przetrawić i rozłożyć tak, by było użyteczne w kinie, że można do niego przenieść skrótowość i gwałtowność reklamy. Okazuje się, że można zrobić to wszystko, a mimo to robić filmy wewnętrznie spójne i absolutnie doskonałe³⁰.

Refleksja Toubiana jest o tyle zaskakująca, jeśli chodzi o postulowanie wielkiej przemiany na skalę Nowej „nowej fali”, że wszystkie wymienione przez tego wybitnego krytyka elementy godne nowoczesnego kina były widoczne w kinematografii francuskiej od niezwykle długiego czasu. Nieregularna narracja, skrótowość i fragmentaryczność to jedno z najważniejszych osiągnięć estetycznych wczesnego kina nowofalowego. Zastanawia zachwyt sięgnięcia po estetykę reklamy i wideoklipu, biorąc pod uwagę, że do tej pierwszej od niemal początku przyzwyczajał Francuzów Godard, a teledysk eksploatowany był przez neobarok filmowy równolegle z Collardem. Chęć wskrzeszenia Nowej Fali towarzysząca refleksji Serge’a Toubiana wynika z niewypracowanych wówczas narzędzi metodologicznych, które posłużyłyby do analizy i interpretacji dzieła zrealizowanego w estetyce *queer* i D.I.Y., ponieważ te właśnie style prezentuje w swoim filmie Cyril Collard.

Określenie Nowa „nowa fala” zaczęło odgrywać większą rolę w piśmiennictwie krytyczno-filmowym i francuskim filmoznawstwie kilka lat później, choć autorzy odnaleźli już właściwy dystans, posługując się synonimicznie określeniem „młode kino francuskie” (*Le jeune cinéma français*). W 1998 roku w książce pod redakcją Michela Mariego o takim właśnie ty-

²⁹ T. Lubelski, *Nowa Fala – trzydzieści lat później*, „Film na Świecie” 1992, nr 5–6, s. 28–34.

³⁰ J. Wróblewski, *Nowa „nowa fala”*, „Kino” 1993, nr 313, s. 34.

tule – *Le Jeune cinéma français*³¹ – można znaleźć serię artykułów, szkiców i wywiadów z młodymi twórcami, których Sophie Grassin i Gelles Miodni w roku 1995³² oraz Claude-Marie Trémois w roku 1997³³ określili wprost mianem *la nouvelle Nouvelle Vague*. Wśród reżyserów w wyborze Marie znaleźli się: Arnaud Desplechin, Nicolas Boukhrief, Frédérique Dumas, Bruno Daumont, Xavier Beauvois, Mathieu Amalric, Albert Dupontel, Xavier Durringer, Jean-François Richet, Serge Le Péron. Książka Michela Mariego była drugą pozycją dotyczącą młodego kina francuskiego wydaną jeszcze w latach 90. Obok wspomnianej publikacji Trémois'a najistotniejszą pozycją jest *Le jeune cinéma français*³⁴ René Prédala, podsumowująca ruch w 2002 roku oraz kolejna, kontynuująca te rozważania zatytułowana *Le Cinéma français depuis 2000*³⁵.

Namnożenie prac na temat „młodego kina francuskiego” dowodzi – według Joe Hardwicka – że doświadczenie Nowej Fali z lat 60. wytworzyło wśród krytyki francuskiej potrzebę konstruowania modeli stylistycznych dla każdej dekady. Twierdzi, że lata 90. będą postrzegane poprzez pryzmat tej właśnie formacji stworzonej przez historyków i krytyków, tak jak lata 80. minęły pod znakiem neobaroku filmowego (*cinéma du look*), lata 70. pod znakiem realizmu dokumentalnego, a 60. pod szyldem Nowej Fali³⁶. Jego teza jest kontrowersyjna, tym bardziej że pochodzi z roku 2008. Wydaje się nie uwzględniać rozwoju kolejnych grup stylistycznych w kinie francuskim, takich jak *cinéma du corps*, generatywności części twórców związanych z „młodym kinem francuskim” i krystalizacji pokolenia twórców urodzonych w latach 60. i absolwentów La fémis (dawnego IDHEC).

Współczesna kinematografia francuska, choć zdaniem twórców trawiona przez kryzys, znalazła się właśnie dzięki niemu w kluczowym momencie swojego istnienia. Wielość nurtów i oryginalne traktowanie postmodernistycznej estetyki zmusza do zajęcia stanowiska. Pięćdziesięcioletnia walka

³¹ M. Marie, *Le Jeune cinéma français*, Paris 1998.

³² S. Grassin, G. Médioni, *Spécial Cannes 1995: La nouvelle Nouvelle Vague*, „L'Express” 18 May 1995, vol. 2288, s. 48–50.

³³ C.M. Trémois, *Les Enfants de la Liberté. Le jeune cinéma français des années 90*, Paris 1997.

³⁴ R. Prédal, *Le Jeune Cinéma français*, Paris 2002.

³⁵ R. Prédal, *Le Cinéma français depuis 2000*, Paris 2008.

³⁶ J. Hardwick, *The «vague nouvelle» and the «Nouvelle Vague»: The Critical Construction of le jeune cinéma français*, „Modern & Contemporary France”, vol. 16, no. 1, February 2008, s. 51–65.

z zastanymi kanonami, ignorowanie ich, próby pisania historii twórczości na nowo doprowadziły do punktu, w którym twórcze jednostki wyprowadzają kino Francji na nowe rejony. Pojawiają się silne osobowości twórcze, takie jak Desplechin, Rochant, Honoré. W sukurs przychodzą im mimo wszystko nadal starzy mistrzowie. Przykładem jest wygrana Alaina Resnais'go na festiwalu w Berlinie w 2014 roku. *Aimer, boire et chanter* 92-letniego reżysera zdobywa Srebrnego Niedźwiedzia – nagrodę Alfreda Bauera dla filmu otwierającego nowe horyzonty artystyczne, czy przyznanie canneńskiej Nagrody Jury w 2014 roku ex aequo *Adieu au langage* Godarda i *Mommy* Xaviera Dolana.

Bibliografia

- Andrew Dudley, *Au début du souffle: le culte et la culture d'A bout de souffle*, „Revue Belge du Cinema”, nr 22–23.
- Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa 2011.
- Bazin André, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bloom Harold, *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Bourguignon Thomas, *Miłość w Sekwanie*, przeł. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 2 (393).
- Buratyński Piotr, „Twórczość Alaina Resnais w kontekście teorii kina muzycznego”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Sylwii Kołos, w Katedrze Kulturoznawstwa UMK, Toruń 2011.
- Czyżak Agnieszka, *Kanon mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, [w:] *Kanon i Obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
- Drzał-Sierocka Aleksandra, *Luc Besson. Uśmiechąta twarz postmodernizmu*, Warszawa 2012.
- Esquenazi Jean-Pierre, *Konstrukcja genealogii artystycznej: Pogarda Jean-Luca Godarda i społeczeństwo francuskie lat sześćdziesiątych*, przeł. I. Kurz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Foster Hal, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010.
- Foucault Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komen-dant, przeł. B. Banasiak, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Grassin Sophie, Médioni Gilles, *Spécial Cannes 1995: La nouvelle Nouvelle Vague*, „L'Express”, 18 May 1995, vol. 2288.
- Hardwick Joe, *The «vague nouvelle» and the «Nouvelle Vague»: The Critical Construction of le jeune cinéma français*, „Modern & Contemporary France” 2008, vol. 16, no. 1.
- Helman Alicja, *Luc Besson i jego filmy*, „Kino” 1998, nr 1014.
- Klejsa Konrad, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008.

- Le sourire du chat. Entretien avec Alain Resnais*, „Cahiers du cinéma” 2009, nr 650.
Lubelski Tadeusz, *Nowa Fala – trzydzieści lat później*, „Film na Świecie” 1992, nr 5–6.
Marie Michel, *Le Jeune cinéma français*, Paris 1998.
Mościcki Paweł, *Godard. Pasaże*, Kraków–Warszawa 2010.
Prédal René, *Le Cinéma français depuis 2000*, Paris 2008.
Prédal René, *Le Jeune Cinéma français*, Paris 2002.
Świąch Jerzy, *Burze wokół kanonu/kanonów*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
Trémois Claude-Marie, *Les Enfants de la Liberté. Le jeune cinéma français des années 90*, Paris 1997.
Wróblewski Janusz, *Nowa „nowa fala”*, „Kino” 1993, nr 313.
Vecchiali Paul, *L'encinéclopédie: Cinéastes français des années 1930 et leur oeuvre*, tome 1–2, Montreuil, 2010.
Wilson Emma, *Alain Resnais*, Manchester 2006.

Źródła internetowe:

- Buratyński Piotr, *Wzgarda i rehabilitacja geniusza. René Clair i Alain Resnais*, „Dociekania. Kwartalnik Humanistyczny” 2012, nr 1(2),
<http://dociekania.files.wordpress.com/2012/04/dociekania-kwartalnik-humanistyczny-nr-1-2-2012.pdf>.
Foucault's "What is an Author": A Retrospective,
<http://godardmontage.blogspot.com/2011/12/foucaults-what-is-author-retrospective.html>.
«Non, Jean Renoir n'est pas le plus grand cinéaste français des années 30”,
<http://www.telerama.fr/cinema/non-jean-renoir-n-est-pas-le-plus-grand-cineaste-francais-desannees-30,64252.php>.

Streszczenie

Tekst niniejszy ma na celu analizę obecnego stanu kinematografii francuskiej poprzez pryzmat trzech niezwykle istotnych dla niej zagadnień. Twórczość filmowa, która poprzez zanurzenie w postmodernizmie znalazła się w kryzysie, musi koniecznie zdefiniować swoją tożsamość. Wymaga to od niej określenia: 1) swojego stosunku do historii medium (oraz kultury europejskiej), 2) stosunku do wytworzonego kanonu (bądź kanonów) kinematograficznych oraz 3) zdefiniowania pojęcia nowości. Artykuł zwraca uwagę na fakt, że ta „kulturowa rozgrywka” nie jest właściwa kinu francuskiemu jedynie ostatnich dwóch dekad, ale stanowi jej budulec, strukturę niemal od początków kina współczesnego (Nowa Fala). Rozważania nad siecią zależności między faktycznymi i możliwymi kanonami i historią, stanowią punkt wyjścia do rozumienia młodego, autorskiego kina Francji.

Słowa klucze

w języku polskim: kino francuskie, postmodernizm, kanon, nowa historia filmu, Arnaud Desplechin, Nowa Fala

w języku angielskim: French cinema, postmodernism, canon, New history of cinema, Arnaud Desplechin, New Wave