

Tomasz Majewski

Kinetyka obrazów i porządek historii: Aby Warburg, Jean-Luc Godard

Historia rozpada się na obrazy, nie na historie.

Walter Benjamin

*Tworzenie historii polega na tym, że godzinami ogląda się obrazy,
aby potem nagle zestawić je ze sobą, wywołując iskrę.*

Jean-Luc Godard

I

Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) od samego początku była zbiorem w ruchu, podlegającym transformacji, przegrupowującym się zgodnie z aktualnym porządkiem asocjacji swojego twórcy. Celem Aby'ego Warburga nie była bowiem tradycyjnie pojęta erudycja humanistyczna. Dominowało raczej dążenie do obiektywizacji tego, co wymyka się dyskursowi nauki, pociągając za sobą zatarcie różnicy między akumulacją wiedzy a pewną formą produkcji estetycznej. Fritz Saxl zauważył kiedyś, że specyfika biblioteki hamburskiego historyka sztuki leżała w tym, że w większym stopniu była ona kolekcją pytań, zagadnień do podjęcia, niż repozytorium ksiąg. Dla Warburga znaczenie jego biblioteki jako organonu myślenia wynikało z metonimicznej przyległości ksiąg, która pozwalała wyobrazić sobie relacje najbardziej nawet odległych idei. Biblioteka jako ekstensja „siec neuronalnych połączeń” Warburga – nie zaś odzwierciedlenie porządku taksonomicznego bądź forma usystematyzowanej organizacji wiedzy – reprezentowała zarówno mnemoniczny i mentalny kosmos jej twórcy, jak porządek motywów powracających poprzez całe dzieje zachodniej kultury. Przegrupowanie woluminów ujawniało nieoczekiwane, płodne analogie w przypadku połączenia w jeden podzbiór książek o kulturze Indian Hopi i malarstwie Botticellego bądź tych dotyczących patologii medycznej i ikonografii sztuki hellenistycznej. Podobna zmiana układu wymuszała nowy sposób odczytania klasycznych *topoi*, wprowadzając ruch do zakrzepłego obrazu tradycji, implikowanego przez system skodyfikowanej wiedzy. Biblioteka Warburga, która umożliwiła ruch myśli przebiegającej przez wiele miejsc i przypisanych do nich znaczeniowych depozytów, była w tym sensie zarówno modelem pamięci kulturowej, jak i wizualizacją dynamicznego stosunku idei, wchodzących w skład tego uniwersum; uobecnieniem złożonej

sieci wzajemnych relacji i eksternalizacją tego, co Jacques Rancière nazywa *wspólnotą znaków i nas*¹, co stwarza „ja” badacza warunki wstępne dla uzyskania poznawczego dystansu (*Denkenraum*).

Mamy tutaj zarazem do czynienia z zastosowaniem dyrektywy poznawczej, którą kilkanaście lat później sformułuje we wstępie do *Trauerspielbuch* Walter Benjamin, pisząc, że „za sprawą idei dokonuje się ocalenie zjawisk, dochodzi też do prezentacji idei w samym sercu empirii. Idee nie prezentują się bowiem same w sobie, lecz wyłącznie w pewnym przyporządkowaniu zjawiskowych elementów pojęciom. Pojawiają się mianowicie jako konfiguracje tych elementów”². Układ kulturowych fenomenów – formowanie przestrzennego environmentu z rycin i książek – zostaje u Warburga wybrane jako droga postępowania w miejsce systemowej, dyskursywnej wykładni idei. Strategia ta koresponduje ze spostrzeżeniami Goethego – zapoznanymi przez nowoczesną epistemologię – który podkreślał stałą obecność komponenty artystyczno-estetycznej w naszych syntezach poznawczych. Niemiecki poeta miał na myśli wymiar inteligibilny, który związany jest zarówno z ustanawianiem ramy dla doświadczenia tego, co jednostkowe, jak i produktywność obrazu „całości”, ustanawiającego horyzont dla każdorazowego poznania. Goethe pisał: „Ponieważ tak w wiedzy, jak i w refleksji nie można stworzyć żadnej całości, tej pierwszej bowiem brakuje wnętrza, tej drugiej zaś zewnątrz, o nauce musimy z konieczności myśleć jako o sztuce, jeśli oczekujemy od niej jakiegokolwiek całości. Co więcej, nie powinniśmy jej poszukiwać w tym, co ogólne i nadmierne, lecz podobnie jak w pojedynczym dziele prezentuje się zawsze cała sztuka, tak też cała nauka powinna za każdym razem ukazać się w każdym poszczególnym przedmiocie badania”³. Idee są w optyce Goethego inherentnie obecne w poznaniu zróżnicowanego materiału empirycznego i choć wprowadzają weń „montażową fragmentację” nie należy ich pojmować jako kategorii porządkujących – stanowią one raczej ośrodki krystalizacji semantycznych napięć, interwałów i pauz, pozwalając badaczowi wydobyć i zestawić ze sobą fenomeny skrajne. Jesteśmy tutaj raczej w porządku rozjaśniającej egzemplaryczności i zaskakujących podobieństw tego, co heterogeniczne, niż związków kazualnych czy uniwersalnej składni poznawczej, wspólnej zjawiskom tej samej klasy.

Aby Warburg podróżował w latach 80. i 90. XIX wieku po Włoszech z biblioteką podręczną, którą tworzył początkowo zbiór 3–5 tysięcy wolumenów, wożonych przezeń w kilkudziesięciu kufrach. Księgozbiór ten, jak pisze w jednym z listów, miał on zawsze pod ręką w każdym kolejnym pokoju hotelowym. Rozkładał książki w miejscu postoju według tego samego, skrupulatnego planu, odtwarzając w ten sposób sieciowy porządek własnego myślenia. Możliwość szybkiego przeglądu uprzednio ustalonych „miejsc”, pozy-

¹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 67.

² W. Benjamin, *Źródła niemieckiego dramatu żalobnego. Wstęp o krytyce poznania*, przeł. A. Lipszyc, maszynopis.

³ J.W. Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*, cytaty użyte przez Waltera Benjamina jako motto otwierające *Trauerspielbuch*.

cji przestrzennych niezbędnych dla aktywizacji wyobrażeń, odgrywała najwyraźniej rolę orientującą podczas jego naukowej pracy.⁴ Ten księgozbiór przewożony pierwotnie w sakwożażach był innymi słowy organem zewnętrznej pamięci. Biblioteka Warburga w jej wykrystalizowanej postaci również opierała się na przestrzennym związku „miejsc” i przypisanych do nich „wyobrażeń” (*loci* oraz *imagines*), idei tworzącej zaplecze renesansowej *ars memorativa*, którą opisał Frances Yeats, dzięki badaniom przeprowadzonym nie gdzie indziej, jak w londyńskim Instytucie Warburga pod opieką Gertrudy Bing⁵. Zgromadzone przez twórcę KBW traktaty o mnemotechnice, które Yeats tam studiowała, wydają się w proponowanej przez mnie optyce wymiarem refleksji metodologicznej, przynależnym samej Bibliotece Warburga. Jeżeli podejmiemy ten trop, wówczas sformułowania metody nie trzeba będzie upatrywać w jakimś przygodnym tekście, suplementie egzegetycznym – nieistniejącym lub zaginionym – wyjaśniającym założenia tego projektu, ale można rozważyć tę ewentualność, iż opisywana praktyka badawcza wyartykułowała się teoretycznie w postaci układu przestrzennych powiązań – włączając w to także unikalną formę budynku przeznaczonego dla zbioru książek i rycin. W przestrzennym związku miejsc i wyobrażeń, konstytutywnym dla sztuki pamięci, te pierwsze – jak możemy przeczytać w *Ad Herennium* – „są jak tabliczki woskowe lub papirus, wyobrażenia jak litery, a ich układ oraz rozmieszczenia jak pismo”⁶. Przy czym formowanie się układu pozycji jest tutaj sprawą nadrzędną. „Wyobrażenia, które umieściliśmy w nich dla zapamiętania określonego zespołu rzeczy – nieużywane blakną i ulegają zatarciu. Lecz *loci* pozostają w pamięci i można nimi od nowa się posługiwać, umieszczając w nich inny, związany z innym materiałem zespół wyobrażeń”⁷. Przymusowy exodus Biblioteki Warburga z jej siedziby w Hamburgu do Londynu w 1933 roku można w świetle tego rozumieć jako utratę ramy przestrzennej dla praktyki przypomnienia. W tym sensie nazizm i zagłada wpisywałyby się w mnemotechniczną konstrukcję Biblioteki Warburga poprzez gest wymazania „lokalizacji” zdeponowanej tam tradycji. Odpowiedzialna za fragmentację i przemieszczenia treści pamięci trauma poddana była w Bibliotece przeciwnemu do niej prawu analogii, rytmicznej formacji i „umiejscowienia” – zaś utrata

⁴ Por. G. Agamben, *Aby Warburg i „bezimienna nauka”* (fragmenty), przeł. K. Rutkowski, „Konteksty” nr 3–4, 2007, s. 282.

⁵ „Teraz, gdy ta »księga pamięci« jest już ukończona – pisze autorka *Sztuki pamięci* – ostrzej niż kiedykolwiek rysuje się w mej pamięci wspomnienie zmarłej Gertrudy Bing. W początkowym okresie czytała ona i konsultowała ze mną moje pierwsze szkice. Czuwając nieustannie nad moimi postęпами i martwiąc się, gdy ich nie czyniłam, na przemian to dodawała mi odwagi, to jej pozbawiała, zawsze jednak jej głębokie zainteresowanie i czujny krytycyzm dodawały mi bodźca. To od niej dowiedziałam się, że problemem obrazu umysłowego, aktywizacji wyobrażeń, ujmowania rzeczywistości poprzez wyobrażenia, zajmował się już uprzednio Aby Warburg, którego dzięki niej poznałam”. F.A. Yeats, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 10.

⁶ *Ad Herennium*, cytuję za: *ibidem*, s. 18.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

tego systemu pozycji oznaczałaby najprawdopodobniej w oczach twórcy *Mnemosyne* właśnie nie-pamięć i pogrążenie się ludzkości w mitycznym afekcie⁸.

W latach 1924–1929, po opuszczeniu przez Aby Warburga kliniki psychiatrycznej w Kreuzlingen aż do chwili jego śmierci, krystalizuje się idea *Atlasu obrazów Mnemosyne* i związany z nią projekt „historii sztuki bez pojęć”. Warburg pisał w brulionach wstępu do *Mnemosyne* o trwałej oscylacji, na jaką jesteśmy skazani, o rytmicznej naprzemienności „ruchu identyfikacji z przedmiotem a powrotnym od niego oderwaniem i zyskiwaniem doń dystansu”⁹. Ta oscylacja zachodzić miała również w kosmosie figuracji, pomiędzy obrazami o odmiennym afektywnym potencjale lub pomiędzy różnymi rejestrami jednego przedstawienia. Zasoby kolektywnej pamięci zapisane w obrazach nie tworzą bezpośrednio „przestrzeni dla namysłu” (*Denkraum*), ale wzmacniają one od początku „równoległe opozycyjne do siebie bieguny możliwych psychicznych reakcji”¹⁰, zarówno tendencję do skupionego oglądu – symbolizowaną przez melancholijnych „bogów rzek” (*Flussgötter*) – jak i do orgiastycznego poddania się emocjom, której obrazem dla Warburga pozostaje *Ekstatische Nymphe*.

Dzięki samej konstrukcji atlasu – sztuka jako kulturowy obszar transformacji i opanowywania cielesnych form wyrazu – miała samą siebie tematyzować, w zestawieniach odległych historycznie, lecz zbieżnych ekspresyjnie obrazów. Ikoniczny asamblaż wprowadza w miejsce idei chronologicznego następstwa zdarzeń nową episteme symultanizmu i oddziaływań różnych warstw pamięci. W synchronicznym porządku *Mnemosyne* widoczny staje się zarazem cielesno-konwulsyjny charakter przedstawień – proliferacja gestów, tików, konwulsji i kontrakcji – niczym wyobrażonych stop-klatek, wyrwanych z nieznannej sekwencji naprzemiennie powolnego lub gwałtownego ruchu. Połączenie niemal 900 zdjęć i rycin – z ponad dwukrotnie większej liczby przygotowanych przez Warburga fotogramów – daje odbiorcy atlasu niezwykle poczucie „przepływu prądu”, ruchu i przewodnictwa. Obrazy *Mnemosyne* łączy energia nieuchwytna dla świadomości badawczej poza konkretnymi, montażowymi zestawieniami. Te stop-klatki tworzą nie oglądany nigdy wcześniej „film” z historii rodzaju ludzkiego. Montaż obrazów odsłania ukryty dynamizm pamięci gatunkowej, w której zasadniczą rolę odgrywają „formuły wyrazowe” ewokując coś, co najgłębiej zapadło w kolektywną pamięć. Zasadniczym celem atlasu wydaje się być przede wszystkim ujawnienie „ruchu obrazowego” dającego się zaobserwować jedynie w przejściach, łączeniach, analogiach, biegunowo skonstrastowanych opozycjach, którą to procedurę komparatystyczną twórca *Mnemosyne* określa mianem „ikonologii między-

⁸ E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, s. 288–289.

⁹ Warburg Archive, No. 102.I.I6, cyt. za: M. Rampley, *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades and Aby Warburg's "Mnemosyne Atlas"*, w: *The Optic of Walter Benjamin*, red. A. Coles, London 1999, s. 105.

¹⁰ *Ibidem*, s. 106.

przestrzeni” lub „ikonologii interwałów” (*Ikonologie des Zwischenraumes*)¹¹. Sformułowanie to odsyła w swoim podstawowym rejestrze do znaczeniowego przemieszczenia – tego, co pomiędzy – niewidocznych z perspektywy klasycznych narracji historycznych „luk” oraz „pauz”. Warburg nie fetyszyzuje pojedynczych obrazów – dominanty nie stanowi u niego także szeroko rozumiana wizualność – gdyż zestawienia obrazowe służą ujawnieniu tego, co niewidoczne, a co pojawia się jedynie chwilowo jako „rozbłysk” wskutek montażowej kolizji.

Mamy tu innymi słowy do czynienia z odejściem od myślenia o obrazie jako o punkcie statyki w akcji poznania, z wyjściem poza rozumienie go jako czystej ikonicznej obecności. Nowe ujęcie przedstawienia zmierza u Warburga do wpisania w percepcję obrazu wymiaru temporalnego, odrzuconego w *Laokoonie* Lessinga; do zaakcentowania jego „przed” i „po” – co czyni z *imago* element historyczny i dynamiczny – zamrożony „moment dziejowego ruchu”. Taki tryb lektury to zarazem wspomniany wcześniej akt produkcji estetycznej, kierującej uwagę patrzącego na potencjalność przedstawienia jako „formy temporalnie zwiniętej”, nie danej nigdy w całości, niosącej momenty skryte, uwidaczniające się dopiero w przejściach ku innym obrazom (co akcentuje Georges Didi-Huberman).¹² Prowadzi to do rozpoznania, że *Mnemosyne* Warburga jest formą protofilmową, na co pierwszy zwrócił uwagę Philippe-Alain Michaud¹³. Warburg rozwijałby według tego francuskiego badacza w porządku medium fotograficznego projekt, który spełnienie może znaleźć dopiero w obszarze praktyki ruchomego obrazu. Przyjęcie tej perspektywy oznacza zgodę na inną od dotychczasowej archeologię kina, odmieniony sposób ramowania tego medium. Kino nie byłoby już banalnie pojętą sztuką obrazu – ale sferą, w której dokonuje się przede wszystkim rekapitulacja cielesnego ruchu, ludzkiego gestu – co implikuje włączenie w domenę kinematografii wcześniejszych historycznie obrazów jako potencjalnych „fotogramów”. Możliwość, o której wspominam nie jest jedynie arbitralną hipotezą – podjął ja bowiem jako „najbardziej własną” możliwość

¹¹ W okresie narastającej fali publikacji na temat „zrotu przestrzennego” wymienione powyżej konotacje *Zwischenraum* wydają się narzucać same przez się. Użyty przez Warburga termin niesie jednak także ze sobą pewne znaczenie muzyczno-czasowe. W terminologii muzykologicznej „interwał dźwiękowy” kwarty lub kwinty to *Zeitsponne* lub właśnie *Zwischenraum*. Ponieważ także samo pojęcie interwału (od łac. *intervalle* – odległość od szanów obronnych) wyrasta początkowo z metafory przestrzennej (oraz militarnej), można mówić o wtórnym dopiero nadaniu tej figurze sensu temporalnego. Interwał wiąże się w percepcji muzycznej z oczekiwaniem dźwięku, który nie następuje, będąc alogicznie „przeskoczony” w akordzie (dysonans) lub z pojawieniem się dźwięku, który nie jest kolejnym w gamie, ale z owym dźwiękiem antycypowanym „współbrzmii” (konsonans). Z powodu owych konotacji temporalnych przychyliłbym się do tego, aby zaryzykować przekład tego terminu jako „ikonologii interwału”, co wydaje się zasadne także w kontekście wirtualnego „ruchu obrazów”, który analizuje Aby Warburg. Dodatkowym argumentem byłaby tu inspiracja, jaką Warburg niewątpliwie czerpie z „Narodzin tragedii” Nietzschego, gdzie żywioł dionizyjski, frenetyzm i muzyczność zostają ze sobą ściśle powiązane.

¹² Por. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gai Savoir visual selon Georges Bataille*, Paris 1995; idem, *Obraz mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 151–157.

¹³ Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, przeł. S. Hawkes, New York 2004.

kina Jean-Luc Godard, realizując swoją monumentalną *Historię kina*. W transmedialności, jakiej w *Mnemosyne* dopatruje się Michaud, można całkiem zasadnie widzieć rozwinięcie pierwotnej intuicji Warburga. Przedstawienia artystyczne rozumiał on przecież jako mimetyczną transpozycję ekspresji fizycznej na medium ikoniczne. Następnie obrazy, ryciny i rzeźby były przezeń fotografowane, tworząc zbiór reprodukcji wcześniejszych praktyk reprezentacji, co umożliwia ich porównywanie jako elementów tego samego układu. Fotografie te dają się następnie ująć jako wyobrażone filmowe kadry, które w medium ruchomego obrazu uwidoczniłyby na powrót własny punkt wyjścia – ruch ludzkiego ciała. Uzyskujemy w ten sposób sekwencję przekształceń medialnych, którą można identyfikować z historycznym kontinuum kultury. W punkcie końcowym odnajdujemy tutaj ideę artykułowaną *expressis verbis* przez Jean-Luc Godarda – kina jako „ostatecznej rekapitulacji”, ustanawiającej ramy dla wszelkiej aktywności mnemonicznej, która odnosi się do naszego gatunkowo pojętego „wspólnego losu”. Ta filozofia kina Godarda każe nam także inaczej spojrzeć na odpryski utopijnej narracji dochodzącej do głosu w obszarze refleksji poświęconej medium filmowemu u Bazina, Kracauera czy Benjamina¹⁴.

Odczucie wirtualnego ruchu, o którym piszę, wzmagą się, kiedy prześledzimy sposób organizacji fotogramów na tablicach atlasu *Mnemosyne*. Daje się on sprowadzić w większości przypadków do procedur decoupage’u i montażu. Na kilku panelach możemy dostrzec sekwencje obrazów operujące różnymi rodzajami planów – pełnym, średnim i detalem – w których realizuje się zazwyczaj analityczna artykulacja większego przedstawienia. Zasady tworzenia wiedzy naukowej i produkcji estetycznej zostają w ten sposób ze sobą utożsamione na płaszczyźnie praktyki montażu. Poszczególne obrazy są wrywane z pierwotnych kontekstów i przegrupowywane, nie w tym celu jednak, aby nadać im dyskursywne znaczenie, lecz aby odtworzyć zmysłowo odczuwalny przepływ i ujawnić wspomniane „interwały obrazowe”. Przez zestawienie montażowe obrazów zaczerpniętych ze zróżnicowanych historycznie i kulturowo źródeł Warburg osiąga coś, czego nie daje z osobna żaden z nich. Fragmentaryzacja i łączenie ikon to w tym wypadku zabiegi regenerujące „czas historii”. *Atlas Mnemosyne*, podobnie jak Biblioteka, nie są bowiem systemem uporządkowania kategorialnego, tak jak nie są jedynie repozytorium, archiwum lub „wizualną bazą danych”. Oba projekty Warburga wydają się bliskie praktyce montażu filmowego jako aktywności przegrupowywania „znalezionego materiału”. Biblioteka i *Bilderatlas* nie tyle umożliwiają ową praktykę, co są już praktyką rozłączania i łączenia, tożsamą na wyższym poziomie z aktywnością ludzkiej pamięci.

¹⁴ O tym aspekcie myśli Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera pisałem w artykule *Regimenty wstrząsów, zmysłowy aparat innerwacji: Benjamin i Kracauer o kinie oraz przemianach sensorium w nowoczesności, w: Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz i M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 168–181.

Nie od rzeczy byłoby wspomnieć o bliskości tak rozumianej praktyki montażu z symboliką dionizyjskiego *sparagmos*, dobrze znaną Warburgowi¹⁵. Wspomniany Philippe-Alain Michaud przywołuje notatkę Siegieja Eisensteina, który obraz rozszarpanego Dionizosa i historię jego późniejszej cielesnej regeneracji interpretuje jako alegorię „sztuki montażu”. „Przypominają nam się – pisze reżyser *Pancernika Potiomkina* – mity i misteria Dionizosa rozdieranego na kawałki, z których ponownego połączenia wylania się Dionizos przemieniony. Jesteśmy tutaj na granicy, na której sztuka teatru przechodzi w sztukę kina”¹⁶. Eisenstein w tej notatce definiuje podstawową regułę montażu, przechodząc *en passant* od przerażającego rozczłonkowania ciała boga do fragmentaryzacji i transfiguracji jako charakterystyki filmowego obrazu. Warburg odniósłby jednak najprawdopodobniej protomontażową fragmentaryzację „materiału obrazowego” na powrót do zagłady, jaką denotuje obraz rozszarpanego ciała. Ukierunkowanie lektury Warburga jest bowiem odmienne niż u Eisensteina – bo zogniskowane nie na obrazie, ale na grozie zdarzenia, które on utrwała i ukrywa. Eisenstein ponownie wpisuje Dionizyjski mit w porządek estetycznej sublimacji, Warburga interesuje natomiast „reszta”, która ikonicznej sublimacji nie podlega i z której obrazu czerpią swą mroczną, konwulsyjną moc. Na panelach *Mnemosyne* można zaobserwować, jak hamburski historyk wyodrębni i sytuuje w centrum konstruowanej przez siebie sekwencji – spychaną na peryferia klasycznego przedstawienia – figurę pokawałkowanego ludzkiego ciała (rozszarpanego Orfeusza, okaleczonej matki z martwym dzieckiem na szkicu Delacroix *Rzeź na Chios*, auto-da-fé Żydów z fresku Ucella). Akcentuje w ten sposób figurę, którą uważa za podstawową reminiscencję kulturową (*Nachleben*). Jeden z paneli *Mnemosyne* nieprzypadkowo został poświęcony grupie Laokoona – wyróżnionej w kulturze Zachodu reprezentacji konwulsyjnego ruchu – w której to rzeźbie oplatające ciała trzech postaci węże układają się w wyobrażony wykres motoryki ludzkiej agonii. W przypadku Warburga, podobnie jak Godarda, ten montaż „interwałów obrazowych” ujawnia wymiar, który wymyka się *historio-grafii*, mocy logosu, dyskursu pojęciowego, jakim jest rzeczywistość przemocy i ludzkiej agonii. Przekaz *Mnemosyne* Warburga polegałby także na tym, że zachodnia praktyka obrazowania odsyła do owego traumatycznego doświadczenia jako do momentu „w sobie” zanegowanego, wypartego w jej własnej formalno-estetycznej praktyce transfiguracji, przechowując zarazem tę resztę w postaci powracającego uporczywie symptomu.

¹⁵ Przypomnijmy, że dla Warburga – czytelnika *Narodzin tragedii* i *Niewczesnych rozważań* Nietzschego, kryzys kultury polega na „antykwarycznym” podejściu do przeszłości, którą trzeba ostrożnie ożywić. W latach 1926–1927 Warburg w swoich notatkach parokrotnie charakteryzuje myśl Nietzschego i Burckhardta jako „sejsmografy kultury”, zapisujące „fale pamięci” (*mnemische Wellen*) docierające do nich z archaicznej przeszłości.

¹⁶ Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, *op. cit.*, s. 142.

II

Ktokolwiek zetknął się z praktyką filmową Godarda, czytał jego teoretyczne wypowiedzi lub teksty o nim, będące częścią szerszego dyskursu, który kieruje oglądem i produkcją wizualną tej sztuki – nie może oprzeć się wrażeniu, że wobec zaangażowanych tutaj znaczeń nie ma wyraziście zarysowanego zewnętrza. Kolejne próby interpretacji okazują się usytuowane wewnątrz tego pojęciowego uniwersum, które ktoś z dezynwolturą podejmował się opisać. Godard czyli kino – ta aż nazbyt ryzykowna hiperbola przemienia się szybko w zaskakująco trafne przybliżenie definicyjne. Rzecz nie polega bowiem jedynie na rozległości obszaru, któremu na imię Godard. Ponieważ w przypadku tego twórcy chodzi tyleż o wizualny spektakl, co i jego krytyczny rozbiór, o sztukę filmową oraz jej teorię – jak mówi on o własnej pracy – z tego tytułu reżyser ten dokonuje operacji nie tyle na materiale jednostkowego filmu, ale na kinie jako takim. Dzieło oraz jego pojęciowa zawartość wydaje się tutaj, przy całej swej fragmentaryczności, niemal synonimiczne z dyskursem kina. Tak jak Goethe nie dał się zastraszyć przez nowożytną teorię poznania i empirię określił z uporem mianem „subtelnej teorii”, tak dla Godarda nie ma prawdopodobnie innej, godnej tego miana teorii filmu, jak niosące moment refleksji na temat kina – filmowe dzieło.

„Nie widzę różnicy między abstrakcją i konkretem” – deklaruje autor *Do utraty tchu*, ponieważ doskonale rozumie, że kino można tak naprawdę pokazać jedynie demonstrując filmy jako jego wyróżnione fragmenty w sposób, który wykraczałby poza ilustrowanie wywodu na ten temat. Teoria kina – jako *widzenie kina* – to percepcja widza, która przekształcona zostaje drogą chwytów formalnych w wizualny dyskurs o widzeniu. Kadrowanie oraz dialektyka montażu okazują się w tej perspektywie momentami epistemologicznej procedury fragmentacji oraz scalania. Pozwalają one przekształcić utrwalone fenomeny w jednostki dyskursu o rzeczywistości (oraz metadyskursu kina), ogniskując się pojęciowo wokół momentów znaczeniowo najmocniejszych, skrajnych. Ten zabieg sytuuje od początku Godardowskie „metaobrazy” w rozmytej sferze pośredniej pomiędzy ontologią fotografii à la Bazin a semiotyką eksplorującą wymiary „znaków między nami” (*Les signes parmi nous* – jak brzmi tytuł jednej z części Godardowskiej *Historii kina*). Susan Sontag dodała do tego myśl, że idee filozoficzne dla Godarda to „przede wszystkim elementy formalne, jednostki zmysłowej i emocjonalnej stymulacji”¹⁷, czyli należałoby je rozpatrywać tutaj w dokładnie ten sam sposób, jak parametry stylu, które służą mu do uporządkowania filmowego materiału. Czy w takim razie przedmiotem kina Godarda nie było od początku kino, oraz – idąc dalej – czy wszelki film nie jest formą refleksji o ontologii, polityce i historii kina? Bądź pytając inaczej, czy jednostkowy film stanowiący wycinek kinematografii, nie jest zarazem jej refleksyjnym zdwojeniem – a więc czymś z porządku empirii kina i zarazem teorią tegoż? W moim przeświadczeniu filmy

¹⁷ S. Sontag, *Styles of Radical Will*, New York 2002, s. 153.

Godarda są tym wszystkim, będąc jednocześnie katalogiem obrazów, które kino przez stulecie ukazywało, definiując poprzez nie topografię mentalną współczesnego świata. Komunikując za pomocą kina samo kino i czyniąc je jego własnym desygnatem, Godard odłonił paradoksalną tożsamość dyskursu tego medium i dostępnych nam znaczeń ludzkiego świata.

Chcę przez to wyrazić myśl, że oglądanie i czytanie dzieł Godarda to proces, w którym substrat świadomości odbiorcy staje się z konieczności elementem rozpoznawanej przez siebie pojęciowej składni. O Godardzie można by powiedzieć, że to Hegel kina, gdyby nie sceptyczna, z ducha Monataigne'owska negacja, dająca się równocześnie dostrzec u niego w układzie materiału (filozofii, teologii, historii, polityki), ujawniającego kontekstowe usytuowanie przetwarzanych sensów i ich „różnoimienność”. Przeczytać Godarda oznaczałoby innymi słowy przeczytać to, co on sam przeczytał – operować, jak powiadał James Elkins, „nieskończoną bibliografią”, znać każdą powiązaną kwestię i twierdzenie, aby przełożyć je następnie raz jeszcze na „głębokie doświadczenie widzenia” obejmujące porządek znaczeń, które materializują się w procesie montażu. Signifikacja przechodzi u Godarda płynnie od form wizualnego kalejdoskopu, awangardowego kolażu po kolizję nacechowanych ideologicznie światobrazów. Lektury oraz re-lektury Godarda oznaczają równocześnie restytucję – w sensie przywłaszczenia oraz swobodnego użycia – całego przywołanego przezeń dziedzictwa kina, literatury oraz filozofii. Być może u podstawy tej praktyki „ożywienia kulturowego archiwum” leży projekt przechwycenia i zacytowania wszystkiego, sprawdzenia podobnej dyskursywnej (nie)możliwości, przy założeniu, że „kolizja znaczeń” pozostaje jedyną dostępną nam formą poznania takiej potencjalnej całości.

Kategorią, którą można w tym miejscu przywołać jest także krytyka – o ile pamiętamy, że nie była ona jeszcze w dobie oświecenia i romantyzmu praktyką jednorodną. Godard przyznaje się właśnie do tej niemodnej w dzisiejszej dobie akademickiej profesjonalizacji niestabilności języka krytycznego, będącego heterogeniczną mieszaniną stylów, postaw i poetyk,¹⁸ która dopuszczała swobodę w parafrazowaniu cudzych myśli i niekonwencjonalny tryb komunikacji. Krytyk mógł się dawniej pojawiać pod postacią nieprofesjonalnego myśliciela, kogoś spoza „republiki uczonych”, wyrażającego własne zdanie. „Jedyną prawdziwą krytykę sztuki na świecie uprawiają Francuzi – Baudelaire, Malraux – i my jesteśmy ich spadkobiercami w kinie, sztuce naszych czasów – pisał o sobie z zaskakującą trafnością Godard. W innych krajach o kinie, czy o malarstwie rozprawiają profesorowie uniwersyteccy, ale nie istnieją krytycy sztuki, tacy jak Elie Faure mówiący o starości Rembrandta, czy jak Malraux z jemu właściwą przesadą, ale i wrażeniem tworzenia”¹⁹. Ta pozycja krytyka w dawnym stylu pozwala Godardowi wypowiadać filozoficznie tezy, których nie da się naukowo dowieść, o ile ulegnie się przymu-

¹⁸ Zob. P. Sloterdijk, *Osiem przypadków demaskacji: przegląd krytyki*, w: idem, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008, s. 38–92.

¹⁹ J.-L. Godard, *Luźne uwagi*, przeł. J. Galewska, „Film na Świecie”, nr 4, 1981, s. 36–37.

sowi, aby uczynić to zgodnie z rygorami metodologii. Postawa ta pozwala zarazem na połączenie teoretycznie ekskursu i satyry, sztuki oraz błazenady z prawdą dyskursu naukowego. W świetle tego nieco inaczej wygląda uwaga, którą ten reżyser powtarza od lat, mówiąc sam o sobie: Ja jestem filozofem, ale filozofowie nie widzą we mnie jednego z nich.

W epizodzie 1A *Historii kina* widzimy Godarda na tle jego biblioteki. Dźwiękowo towarzyszy mu stukot elektrycznej maszyny do pisania i odczytywane półgłosem tytuły. Nazwa tekstu, znak określonych treści i asocjacji, pełni od tej chwili określoną funkcję mnemotechniczną, orientuje nas w uniwersum splecionych znaczeń. Urywki odczytywanych zdań nakładają się z obrazem zacinającego się przesuwu celuloidowej taśmy na stole montażowym, sygnalizując nieciągłość, repetytywność oraz kruchość pamięci. Ten obraz, jeśli podejmiemy myśl Godarda mówiącą, że każdy fragment filmu jest reprezentatywny dla całego kina, to paradygmatyczna forma synekdochy. Fragment tekstu lub obraz podlega w procesie cytowania trudnej do oszacowania „zmysłowej i konceptualnej dyslokacji” (Susan Sontag). „Jeżeli wtapiamy w utwór cytat, a nie chcemy, żeby pojawiał się *in extenso* – pisze trafnie o owej praktyce Godarda Grzegorz Królikiewicz – to w tym cytacie musimy wprowadzić własne, odautorskie zaburzenie, poprzez które go zaanektujemy. W dziedzinie sztuki istnieje obowiązek zmiękczenia cytatów. Przez cytat musi przepłynąć moja energia – to zadanie dla każdego artysty. W sztuce wszystkie cytaty wyposażone są w tę niewidoczną linię, która dla podświadomości jest doświadczeniem autora. (...) to pewnego rodzaju interpunkcja reżyserska. Sprawa finezji stylu”²⁰. Godard cytując zdejmując z półek kolejne książki i pisząc na maszynie odczytuje półgłosem ich tytuły. Konfiguracja słów i obrazów tworzy zaskakująco trafny komentarz do historii minionego stulecia: *Materia i pamięć, Pałę Paryż, Ciemność w południe, Szkoła uczyć, Historia i trwanie, Nadzieja, Czym jest kino, Archeologia wiedzy*. Historia według Godarda składa się z obrazów-zdań, których siła, jak pisze Ranciére, polega na tym, że heterogeniczne ikony wchodzą ze sobą w bezpośredni kontakt²¹. Te bezimienne tytuły (trwające, mimo iż odeszli ich autorzy) to metafory, które nie chcą ujawnić swojego ukrytego znaczenia.

Kino oraz pamięć dają się ze sobą porównać jako organy tworzenia wyobrażeń, które podtrzymują widmową egzystencję czegoś krucho. Jedno i drugie ogniskuje się na ocaleniu jednostkowej egzystencji. Godard sugeruje ową paralełę, gdy na materiale filmowym z egzekucji, zatrzymującym na wieczność moment czyjeś anonimowej śmierci, umieszcza słowa „Zapisuję twoje imię”. Istnieje głęboka odpowiedniość pomiędzy takim gestem a ideą pamięci jako „słabej siły mesjańskiej”, którą odnajdujemy w filozofii Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera, które przy całej ich odmienności stanowią różne warianty tej samej teologii „zbawienia przez zobrazowanie”. Zbawienie – niemoż-

²⁰ G. Królikiewicz, *Godard-sejsmograf*, Kraków–Warszawa 2010, s. 31.

²¹ J. Ranciére, *Estetyka jako polityka, op. cit.*, s. 80–82.

liwe w porządku rzeczywistości historycznej – dokonuje się wraz z wydobyciem z rumowiska przeszłości czyjś „spojrzenia”, które odbiera zrealizowanej historii fatalną siłę czegoś dokonanego. Czas odnaleziony, z którego można odwinąć narracyjnie przeszłość, nie przekłada się jednak nigdy bezpośrednio na niezwieńczony charakter historii jako takiej. „Twierdzenie o niedomkniętości – pisał Horkheimer w 1937 roku w liście do Waltera Benjamina – jest idealistyczne, jeśli nie mieści w sobie również jej domkniętości. Przeszła niesprawiedliwość dokonała się i jest czymś zamkniętym. Zabici są naprawdę zabici. (...) Gdyby brać całkiem na serio niedomkniętość, trzeba by uwierzyć w Sąd Ostateczny. (...) W historii istnieje może różnica między jej aspektem pozytywnym i negatywnym, w tym sensie, że nie do naprawienia są tylko przeszłe krzywdy, trwogi i cierpienia. Przeszłe akty sprawiedliwości, przeszłe radości i dzieła pozostają jednak w innym stosunku do czasu, gdyż ich kruchość w znacznej mierze neguje ich pozytywny charakter. Odnosi się to szczególnie do egzystencji jednostkowej, w której śmierć przypieczętowała nie szczęście, lecz nieszczęście”²². Benjamin w odpowiedzi napisze jednak, że zarzut Horkheimera można oddalić, o ile przekształci się bezosobową historię uniwersalną w osobistą „formę pamięci”, to bowiem, „co wiedza *ustaliła*, może być zmodyfikowane przez pamięć. Pamięć może coś niedomkniętego (szczęście) przekształcić w coś domkniętego, a coś domkniętego (cierpienie) przekształcić w niedomknięte”²³.

Słowa te można odnieść także do filmowej praktyki Godarda. Montaż to sprokurowanie ruchu obrazów zarówno w sensie percepcyjnym, jak i materialnym, tak aby owa przeszłość nie skamieniała i ostatecznie nie zakrzepła. W tym kontekście nabiera ponownie znaczenia odniesienie obrazu do „traumatycznej reszty”, która go ożywia, nie pozwala mu przeminąć. W porządku tym mieści się także retrospektywne rozpoznanie tego, co było niegdyś prorocze w kinie w odniesieniu do nazizmu i zagłady²⁴. Konstelacja potencjalnej odpowiedzi kina na „ostateczne rozwiązanie”, nim jeszcze ono nastąpiło, krystalizuje się w *Historie(s) du cinema* w sekwencji wzajemnie rezonujących ze sobą obrazów z *M mordercy* Langa (1931), *Reguły gry* Renoira (1939), *Dyktatora* (1940) Chaplina i *Być albo nie być* (1942) Lubitscha. Podnoszona przez Waltera Benjamina idea prawdy historii, która rozbłyskuje jedynie „w chwili niebezpieczeństwa”, zostaje przywołana w odniesieniu do rzeczywistości tego, co „mogło być”, jak i wszystkiego, co się z tej wirtualności kina zrealizowało. W tym sensie mamy w *Historii kina* do czynienia z procesem montażu kina nieistniejącego (lub niemożliwego). Kina, które *nie-zaistniało*, chociaż powinno było zaistnieć, bo posiadało środki, aby stawić czoło nadchodzącej grozie historii. W wymiarze teoretycznym praktykowanie takiego montażu czasu zakłada możliwość „całościowej rekapitulacji” kina w wymiarze estetyki, polityki i techniki – włączając w to całą zewnętrzną wobec kina zawartość historyczną, do której należy rejestr cielesnego gestu (Warburgiańskie formuły patosu), materialny wymiar codziennego życia

²² W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005 s. 518–519.

²³ *Ibidem*, s. 519.

²⁴ P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Kraków–Warszawa 2010, s. 188–189.

(„nieświadomość optyczna” Waltera Benjamina) oraz psychopatologię społecznego fantazmatu, którego krystalizowanie się w „sferze publicznej kina” analizował Siegfried Kracauer.

Odsłaniania heterogenicznych rejestrów historii dokonuje Godard poprzez sytuowanie widza w miejscu splatania się różnych pasm temporalnych. Nie jest to już – i nie może być – *historia scripta* – dzieje wpisane w porządek logosu, wysuwające roszczenia do uniwersalności, oddane w formie opowiadania, która łatwo sugeruje koherencję, jedność i „logikę procesu historycznego”. Dla Godarda wielkiej wagi nabiera strukturalny aspekt miejsca, z którego mówi historyk – jakim jest niewyrażona fikcja – potrzebna po to, aby ukryć przed nami potencjalność (brak elementu konieczności) historii, o której de Certeau pisał, że stanowi najmocniej maskowany element „operacji historiograficznej”. Godard odsłania tę fikcjonalność, ale nie obkłada jej anatamą. Pragnie, aby w formie czystej – historycznej ziarnistości filmowego obrazu i potencjalności udzielonej przez literacką fikcję zakrzepniętej przeszłości – została ona ponownie włączona w proces rekonstrukcji, posłużyła do rekapitulacji niedających się dotąd ze sobą połączyć rejestrów historii. „Historia kina to wszystkie historie, które mogły się wydarzyć. Mogły czy mogą? Tych, które mogły się wydarzyć. Opowiedz więc raczej historię wszystkich filmów, które nie zostaną nakręcone, niż tych, które powstały” – towarzyszy obrazom głos Godarda.

Kino, być może jako jedyne – przekonuje swoich widzów oraz czytelników francuski reżyser – może opowiedzieć swoją historię, inne sztuki tego nie potrafią. Może tego dokonać, ponieważ opiera się na rejestracji, stanowi „mechaniczne pismo” utrwalające i podporządkowujące sobie „historyczne zewnątrz”. Immanentny historyzm kina, jak skomentuje to później Youssef Ishaghpour, ujawnia się w jego przejściu od wartości kultowej (auratyzacji), do wartości ekspozycyjnej (prezentacji), daje o sobie znać w przybliżaniu i udostępnianiu nam tego, co odsuwa się od nas temporalnie w dal. Metaforyczne odniesienie do historii cechuje również kino fikcji, ponieważ „surowy materiał świata jest metaforyczny sam w sobie, a zachowujące ten surowy materiał kino staje się repozytorium drobiny Historii”²⁵. Historyczność *Historii kina* oznacza, jak pisze Paweł Mościcki: „dokumentowanie przez Godarda tego, jak kino radzi sobie z zawieszeniem pomiędzy porządkiem historii, rozumianej jako fabuła, narracja, opowieść, a porządkiem Historii, monumentalnego planu losów całej ludzkości. (...) Godard traktuje to napięcie pomiędzy tymi dwoma rejestrami jako poetyckie narzędzie konstruowania własnej narracji. Według niego historyczność zawsze wiąże się z refleksyjnym zatrzymaniem”²⁶. Francuski reżyser projektuje w ten sposób strukturę rozumienia, którą Jacques Rancière, określa mianem „inscenizacji »tajemnicy« współobecności”, będącą efektem nakładania się w montażu kontinuum i dis-kontinuum czasowego. Mówiąc w imieniu możliwości

²⁵ J.-L. Godard, Y. Ishaghpour, *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century*, New York 2005, s. 89.

²⁶ P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, op. cit., s. 81.

historycznie nieurzeczywistnionej – Benjamin i Godard nie chcą prezentować przeszłości „taką, jaką naprawdę była”, lecz usiłują zachować w tworzonym przez siebie obrazie proliferację porządków, sprzeczności i napięć, które nie zostały, jak stwierdzał katerycznie Hegel, zdewaluowane przez fakt, że rzeczy potoczyły się tak, a nie inaczej. Charakter rzeczywistości historycznej nie może być prawomocny przez to jedynie, że zaistniał, nakazując nam zapomnieć o swojej „wirtualności” i „nieciągłości”. W tym sensie montażowe powtórzenie i fragmentaryzacja pozostają u Godarda w zasadniczej relacji do potrzeby unieważnienia (potencjalizacji) spetryfikowanego porządku „urzeczywistnionej historycznie formy kina”.

Konstelacja cytowanych w *Historie(s) du cinema* tekstów obejmuje także *Klio* Charles’a Peguy, *Pasaże* Waltera Benjamina oraz urywki z Marca Ferro i Fernanda Braudela (wybitnych postaci szkoły z *Annales*), możemy zatem mówić o włączeniu przez Godarda do jego rozważań historiozoficznych niemałej części samowiedzy teoretycznej współczesnej historiografii. Zadajmy sobie zatem pytanie, czym miałyby być przekraczająca tradycyjną historiografię filmu Godardowska historiowizja? W analogii do *Mnemosyne* Aby Warburga, można by ją nazwać „filmologią interwału”, sondowaniem „obcości tego, co swojskie” skrytej w formie kanonicznych obrazów. Jest ona także demonstrowaniem podobieństwa obrazów heterogenicznych oraz – podobnie jak bezimienna nauka Warburga – formą ruchu i wymiany dokonującej się pomiędzy znakami i obrazami. To także próba odzyskania w akcie przemontowania dziejów „prawdziwej historyczności”, która ufundowana byłaby już nie na chronologicznej ciągłości, lecz na trafności odległych zestawień i ich odczuwalnej intensywności. Godard pragnie odzyskać napięcie w obszarze reprezentacji, polaryzację bliską (choć nie do końca tożsamą) z modalnością, którą Jacques Rancière identyfikował z formą „dialektycznego montażu”, widząc w nim siłę, która dzieli to, co ciągle na fragmenty, „oddalając od siebie elementy wzajemnie powiązane albo odwrotnie, zbliżając do siebie to, co różne, i wiąże ze sobą rzeczy nieprzystawalne”, by na tej podstawie „budować efekt szoku”²⁷. Tyle że na owym efekcie dystrykcji Godard nie poprzestaje, poszukując – co ponownie zbliża go do Warburga – kryjącej się za fragmentacją i kolizją znaczeń – potencjalności w tym, co się już wyłoniło. Zależy mu na odstąpieniu wirtualności w formie historycznie urzeczywistnionej, od której wychodzi jego własna praktyka formotwórcza. Dlatego nieobca jest mu również, co dostrzega Rancière, praktyka „montażu symbolicznego”, będącego maszynierią do produkcji współzależności i analogii. Nieprzypadkowo praktyce Godardowi patronuje także Pierre Reverdy. Ten związany z surrealistami poeta pisał, że „obraz jest kreacją umysłu, nie może więc wyrastać z porównania, ale z zestawienia dwóch odmiennych, odległych rzeczywistości. Im bardziej odległe i prawdziwe są relacje między zestawianymi rzeczywistościami, tym silniejszy będzie obraz, tym większa jego emocjonalna siła (...). Dwie niepowiązane realności nie mogą być zestawione w sposób użyteczny, nie powstałby

²⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, op. cit., s. 82.

wtedy żaden obraz. Dwie arbitralnie skonstruowane rzeczywistości nie mogą być zestawiane, gdyż są już opozycją i żadna siła nie wynika z ich przeciwstawienia. Siła obrazu nie wypływa z tego, że jest on brutalny bądź fantasmagoryczny, ale stąd, że skojarzenie dotyczy odległych idei, a jest zaskakująco trafne²⁸.

Bezpośrednim patronem projektu historiowizji kina Godarda będzie jednak przede wszystkim Henri Langlois z jego nienormowanymi przez jakikolwiek porządek periodyzacyjny pokazami filmowymi w *Cinémathèque Française* (wspomnianymi w epizodzie 3B *Historii kina – Une Vague nouvelle*). Trop ten pozwala połączyć czasy „młodości kina”, ewokowane za sprawą starych taśm z pokazów Filmoteki, z czasem młodości samego Godarda i przyszłych francuskich nowofalowców, stanowiących widownię tamtych seansów. Ich artystyczna *praxis* wyrosła i dojrzewała w archiwum kina i polegała na odnajdywaniu możliwości zagubionych w trakcie rozwoju historycznego medium. Właśnie ta głęboka świadomość historyczna krytyków i filmowców tworzących pokolenie Nowej Fali, oznaczająca w latach 50. i 60. „nowy początek” historii kina. Nadzieja odnowy kinematografii, jaka wiązała się z eksperymentami Nowej Fali, okazała się jednak, jak podkreśla Godard, ostatecznie złudna. Od chwili, gdy on sam zdał sobie z tego sprawę i gdy umarła dla niego utopia rewolucyjna, jego uwagę przykuł „pogrobowy status medium”, podkreślane przez André Bazina dążenie kina do pokonania (unieważnienia) śmierci. Potrzeba ożywienia idzie tutaj w parze z możliwością, która według Godarda, wciąż nie została zrozumiana dostatecznie radykalnie – chodzi o zdolność wskrzeszania przez kino własnej historii za sprawą procedur cytowania i montażu. Pytanie, które nurtuje Godarda brzmiałoby wszakże, czy owa forma kina, które opowiada własną historię (chcąc wymknąć się śmierci, finalnemu scaleniu, będącemu zdaniem Hegla warunkiem wstępnym opowiedzenia historii czegokolwiek), czy taka radykalna postać kinematografii ostałaby się w obliczu rzeczywistej katastrofy historii?

Pytanie to prowadzi nas ku zasadniczemu motywowi refleksji późnego Godarda, jaką jest współzależność „końca kina” i Holocaustu. W *Historii kina* zdjęcia filmowe z Dachau nakręcone wiosną 1945 prywatną kamerą na kolorowej taśmie 16-milimetrów przez George’a Stevensa, który przybył tam z armią amerykańską, przenikają się z ujęciami z *Miejsca w słońcu* (1951) tego samego reżysera. Angela i George, grani przez Elisabeth Taylor i Montgomerygo Clifta, spotykają się w przestrzeni jednego kadru z wyniszczonymi ciałami ofiar Dachau. Ten kompozytowy obraz przenika się następnie z przedstawieniem anioła z fresku *Noli me tangere* Giotta. W tym samym czasie z offu słyszymy urywki wierszy autorstwa Aragona i Brasillacha, symbolizujących Ruch Oporu i kolaborację. Robert Brasillach był jednak nie tylko powieszonym po wojnie zdrajcą i zwolennikiem faszyzmu, ale także autorem (wspólnie z Mauricem Bardèche’em) pierwszej francuskiej syntezy dziejów kina – *Histoire du cinéma* (1935), której jak echo odpowiada tytuł filmu Godarda. Sekwencja ta jest znakomitym przykładem analizowanej przez

²⁸ Podaję za: R.W. Green, *The Poetic Theory of Pierre Reverdy*, Berkeley 1967, s. 25–26.

Georges Didi-Hubermana repetycji historii, jej metaforycznego „zagęszczenia”²⁹. Praktyka montażu czasu (przechodząca w montaż kategorii) wydobywa takie napięcia oraz jakości, których nigdy nie uchwycilibyśmy w pojedynczym obrazie. Znaczące wydaje się to, że bezpośrednio po tej sekwencji Godard wygłasza z ekranu z emfazą zdanie mówiące o końcu kina. Na zdjęciu Johna Forda pojawia się czerwony napis „Ojczy, czy widzisz, że palę kino?”. Jest to na drugim planie także aluzja do książki Brunona Jasińskiego, której okładkę widzieliśmy wcześniej na półce, obok głowy Godarda – *Je brûle Paris*. Po przebitce z przemawiającym do tłumów Leninem, reżyser wstaje i zdejmuje *Le Zéro et L’infini (Ciemność w południe)* Arthura Koestlera, której tytuł denotuje koniec wiary w komunistyczną utopię i w eliptyczny sposób podsumowuje jednostkowy los Brunona Jasińskiego, rozstrzelanego podczas czystek w stalinowskiej Rosji.

W epizodzie 1A reżyser połączył kolorowe ujęcie bramy obozu w Auschwitz z ramującymi ją zakonnicami pochodzącymi z *Les Anges du péché* (1943) Roberta Bressona. Pod koniec tej sekwencji pojawia się obraz Maxa Lindera, francuskiego komika, który w 1925 roku popełnił samobójstwo w Austrii; ostatnie słowa Maxa Lindera *Au secours – Pomóżcie* – pojawiają się na ekranie, gdy słyszymy świadectwo niewidocznej na ekranie kobiety: „To było tutaj, to, co nazywali gazem *cyklon B*, z góry sypały się do środka małe kryształki, najpierw wokół wsporników. Gaz uwalniał się z tych kryształków i rozprzestrzeniał po całej komorze gazowej. Ci, którzy stali przy wspornikach umierali prawdopodobnie w ciągu dwóch minut. Ci, którzy stali dalej od nich..., ci którzy stali dalej od nich umierali w ciągu dziesięciu do piętnastu minut...”. Za słowami o końcu kina podąża jak cień – pojawiające się w formie pulsacji napisu – hasło *Ostateczne rozwiązanie*. Zagłada powraca wielokrotnie także w innych epizodach – jest tutaj retrospektywnie, by posłużyć się określeniem Milchmana i Rosenberga, „zdarzeniem przekształcającym” całość historii kina. W innym miejscu Godard zmontuje dwie podróże kolejowe z 1942 roku. Jednym pociągiem jechały gwiazdy kina francuskiego zaproszone przez szefów hitlerowskiej kinematografii na wycieczkę do niemieckich studiów filmowych, wśród nich Danielle Darrieux (te ujęcia pokazał wcześniej w swoim *Smutku i litości* Marcel Ophüls). Drugim pociągiem wyjechała do Auschwitz Irène Nemirovsky, żydowska pisarka, autorka powieści *Bal*, zekranizowanej w 1931 roku z udziałem tejże Danielle Darrieux. Rzeczy, które wiemy lub zdajemy się wiedzieć, montaż pozwala nam widzieć, a to zasadnicza różnica – wydaje się podkreślać Godard. Z tego zestawienia montażowego wyłania się coś, co nie jest prostym faktem historycznym, a w każdym razie niczym, co dałoby się rozpatrywać pod kątem zależności przyczynowych. Obraz dwóch jadących pociągów tworzy „poprzeczne cięcie” w kontinuum czasoprzestrzennym, pozwalając z konkretnego obrazu przemijającego momentu rozwinąć jednocześnie jego archeologię i ciąg dalszy. Nie jesteśmy dłużej w porządku obrazowej kolizji, wymiar krytyczny idzie tu w parze z sytuacją symbolicznej koincydencji. „Jeżeli model dialektyczny [montażu]

²⁹ G. Didi-Huberman, *Obraz mimo wszystko*, op. cit., s. 173–185.

ukazuje, poprzez szok różnicy, tajemnicę heterogenicznego porządku – pisze Jacques Rancière – model symboliczny łączy elementy w formę tajemnicy. Tajemnica nie oznacza tutaj zagadki czy mistyczości. To kategoria estetyczna, stworzona przez Mallarmégo i przejęta (...) przez Godarda³⁰.

Obok tego, co sytuuje się czasowo w ramach historii napotykną na koniec u Godarda tezę o podmiotowej projekcji. „Kino substytuuje dla naszego spojrzenia świat, który odpowiada pragnieniom” – to zdanie pochodzące z *Historii kina*, to kolejna reminiscencja, można ją rozpoznać mając w pamięci *Pogardę*. W filmie tym pojawiło się ono w scenie, której prawdziwy Fritz Lang pokazywał fikcyjnemu, amerykańskiemu producentowi swój nieistniejący film: *Odyseję*. W *Pogardzie* zdanie widniało u dołu ekranu i było podpisane nazwiskiem André Bazina – symbolicznego ojca Jena-Luca Godarda – w *Historii kina* pojawia się bez jakiegokolwiek sygnatury. Kino demonstruje tutaj, że w udzielanej nam przez nie omnipotencji widzenia ostatecznie „niczego się nie widzi”. Ostensywne wskazywanie przez jeden obraz na drugi, dopisywanie sygnatury dokonujące się w tym wyobrażonym powiązaniu, przesłania zrazu fakt, że cytat jest niedokładny, ponadto mylnie lub z premedytacją błędnie Bazinowi przez Godarda przypisany, jak się o tym przekonują przekopując bezdenne zasoby sieci – nowej „kulturowej maszyny pamięci”³¹. Bazinowska koncepcja fotografii jako syntezy obrazu i relikwii wnoszącej autentyczność, będącej „dowodem istnienia” czegoś, co zostało już zgładzone, nieoczekiwanie niesie nadmiarowy przekaz w kontekście Holocaustu i „znikania bez śladu”. Od Bazina wiedzie prosta droga do teologii zbawienia przez obraz. W *Historii kina* nieprzypadkowo pojawia się również co najmniej dwukrotnie zdjęcie Bazina, z rzutowanym nań napisem: „Zakazał montażu”. Godard jeszcze raz powraca w swojej narracji z offu do pytania *Qu'est-ce que le cinéma* – Czym jest kino – będącego zarazem tytułem znanego zbioru esejów Bazina. Gorzka odpowiedź *RIEN* pojawiająca się na obrazie tortur gestapo z *Rzymu, miasta otwartego* Rosselliniego. Tę próbę odpowiedzi trzeba wszakże zestawić z inną, którą widz mógł usłyszeć z ekranu podczas oglądania epizodu ostatniego: „Kino nie bało się niczego, ani innych, ani siebie. Nie chroniło się przed czasem, lecz było schronieniem czasu. Tak, obraz jest szczęściem, lecz blisko niego drzemie nicość i żadna moc obrazu nie może się wyrazić, jeśli nie jest zarazem jej wezwaniem”.

* * *

Warburg określił swój *Atlas Mnemosyne* jako „zbiór engramów grozy”, pisał, że pragnie w nim naszkicować pełną skalę „kinetycznych przejawów życia wstrząśniętych przez groźbę”. Dynamika ta wskazuje na okrężny ruch pomiędzy kosmologią opartą na obrazie

³⁰ J. Rancière, *op. cit.*, s. 83.

³¹ Jest to parafraza zdania Michaela Mourlet, współpracownika redakcyjnego Bazina z „Cahiers du Cinéma”. Zob. <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=15760> (sierpień 2010).

oraz inną, opartą na matematycznym znaku.³² Jeżeli rację ma Benjamin H. Buchloh, że *Atlas* Warburga stanowi część „wyłaniającego się kulturowego paradygmatu montażu jako nowego procesu pisania zdecentralizowanej historii”³³, w którym konstruowanie form pamięci dokonuje się pod presją obrazów technicznych, to projekt ten oznaczałby początek pewnego, mocno już dziś zaawansowanego procesu. Kinezyka traumy spotyka się ostatecznie z dynamiką obrazów filmowych w reprezentacjach zagłady. W tym sensie Godard miałby rację, widząc w relacji kina i obozów „ostateczną rekapitulację” historii. Zarazem rozpoznał on, że kino, które wyłoniło się historycznie jako technika emancypacji, nie sprostało swojemu zadaniu. Film (fabularny) opowiadając historie nie stał się świadkiem wiarygodnym Historii lub też stał się nim dopiero ujawniając swój współdziałal w tworzeniu zbiorowej amnezji i wyparcia Historii. Dlatego, o ile w atlasie Warburga w obrazy wpisana była wciąż antycypacja ruchu, o tyle u Godarda ruchome obrazy na naszych oczach ulegają zatrzymaniu. Nie ma tu bowiem wymiaru progresji ku nowemu medium jako komplementarnej mnemotechnice. Stąd Serge Daney mógł – mając to na uwadze – nakreślić coś w rodzaju posthistorii filmowego medium, jako pozycji, z której mówi do nas Godard: „Fotografia: to, co zachowuje raz na zawsze (...). Kino: to, co zachowuje jedynie moment (...). Telewizja: to, co nie zachowuje niczego”³⁴.

³² A. Warburg, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, przeł. K. Pijarski, maszynopis.

³³ B. Buchloh, *Atlas Gerharda Richtera: archiwum anomiczne* (1999), przeł. K. Bojarska, maszynopis.

³⁴ S. Daney, *Le théoriste (pedagogie godardienne)*, „Cahiers du Cinéma” 1978, nr 262–263, s. 37, podaje za: P. Mościcki, *Godard, op. cit.*, s. 147.

Tomasz Majewski

Kinetic images and the disposition of the history: Aby Warburg and Jean-Luc Godard

Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne* (1924–1929) – enigmatically defined by its author as “a ghost story for truly adult people” – was an archive of approximately one thousand photographs presented on forty black canvases, presenting mainly motifs of Western culture, which guided that scholar's research over the years. Quite clearly, however, *Bilderatlas* was something more than a simple collection of images. *Mnemosyne*, like other Warburg's works, especially his *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* in Hamburg, may appear to us as a mnemonic system created for private use – one similar to mnemotechnical theaters projected in the sixteenth century by Giordano Bruno and Giulio Camillo. This dynamic topographic structure may be related to the category of *Zwischenraum* (interval), which Warburg used in his project of “nameless science”. One may read here about an “iconology of intervals” as a “psychology of oscillation between the position of images and signs”. Warburg clearly presents here an idea of inter-media basis for his cultural-historical practice. In *Mnemosyne*, photographic reproduction was not merely illustrative but offered a general medium to which all the figures (different types of objects such as paintings, reliefs and drawings) were reduced before being arranged on black panel canvases. For this reason some scholars, among them Benjamin Buchloh, drew a parallel between *Mnemosyne* and the development of photomontage and photo-archive practices in the 1920s. But it is probably the cinema, as posited by Philippe -Alaine Michaud, that may seem today as a medium most deeply resonating with Warburg's project. When Warburg was developing *Mnemosyne*, he probably discovered his own “concept of montage”, which was capable of transforming hieroglyphs and static figures into live motion and action. In Jean-Luc Godard's *Historie(s) du cinema* (1988–1998) one may find a parallel example of how filmic medium can explore its own past through a juxtaposition of images, montage of collisions and analogies. Video serves here the same purpose as photography in the *Bilderatlas Mnemosyne*. In montage appropriation and re-appropriation of images and worlds, Godard developed an unique project of the cartography of history and memory. However, while the past is metamorphosed here in the present – all the images begin to signify also cinema's death. For Godard the mnemotechnic art of quotation refers, most of all, to the temporal depth and the death of the cinemamatography, which is called by the name *Auschwitz*.