

## Nie patrzeć imperialnie. W stronę historii potencjalnej kina

Paweł Mościcki

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 3, s. 82–107

DOI: 10.18318/td.2022.3.5 | ORCID: 0000-0002-9126-4751

Jednostka marzy, żeby być Dwojgiem.  
Państwo marzy, żeby być Jednym.

Sophie Scholl<sup>1</sup>

To wtedy poczułem wyraźną ulgę, że już nie jestem we Francji. Była odległa i tak się skurczyła. Mały palec każdego fedaina zajmował więcej miejsca niż cała Europa.

Jean Genet<sup>2</sup>

Punkt widzenia imperium oferuje z pewnością widok z góry. Spojrzenie ogarnia wówczas szeroki plan imperialnych włości, jest w stanie zarówno dostrzec szczegóły lokalne, jak i ogarnąć plan globalny. Imperium musi stale doglądać swoich prowincji, dbać o to, żeby pozostały w odpowiedniej odległości i zarazem w odpowiedniej

**Paweł Mościcki** – filozof, eseista i tłumacz, pracuje w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Członek redakcji kwartalnika „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”. Autor książek: *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (2008), *Godard. Pasaże* (2010), *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena* (2013), *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy* (2015), *Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego* (2016), *Migawki z tradycji uciśnionych* (2017), *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości* (2017), *Lekcje futbolu* (2019). Jest autorem wizualnego atlasu poświęconego migracjom (*refugeeatlas.com*) oraz prowadzi bloga: *pawelmoscicki.net*. W 2022 roku zadebiutował jako prozaik książką *Azyl* (*Nisza*).

1 Cytowana w *Notre musique* (2004), reż. J.-L. Godard.

2 J. Genet *Zakochany jeniec*, przeł. J. Giszczak, W.A.B., Warszawa 2012, s. 321-322.

bliskości z zasadami ustanowionymi przez centrum. Widzenie imperialne jest więc panoptyczne – rości sobie prawo do niezakłóconej wizji, która w każdym momencie będzie również nieograniczoną kontrolą nad przedmiotem widzenia.

Odpowiednikiem porządku imperialnego w przestrzeni ruchomych obrazów przez dziesięciolecia było Hollywood – przemysł filmowy służący opowiadaniu wszystkich historii po to, żeby utrzymać nad nimi kontrolę Kapitału i Państwa. Wielkie studia produkcyjne decydowały więc nie tylko o repertuarach kolejnych sezonów kinowych, ale także o czymś znacznie głębszym. Wskazywały, co, w imię czego i z czyjej perspektywy będzie pokazywane. Jakie historie staną się kanoniczne, a jakie postaci stanowić będą punkty orientacyjne na lata. Amerykańskie kino rozrywkowe od dawna robiło też filmy z pozycji absolutnej, bez autokrytycznej refleksji, nie mówiąc o ukazywaniu własnych historycznych i politycznych uwarunkowań.

Jak pokazał Michael Parenti w książce *Make Believe Media. The Politics of Entertainment*, kino, telewizja i programy rozrywkowe były ważnym elementem wojny informacyjnej mającej zapewnić i utrzymać dominację USA zarówno w trakcie zimnej wojny, jak i po jej zakończeniu<sup>3</sup>. To właśnie tej logice zawdzięczamy produkcje sławiące „bohaterów” wojen w Iraku i Afganistanie (*Snajper, The Hurt Locker*) czy np. seriale jawnie rozgrzeszające używanie tortur (*24 godziny, Homeland*). I na jej obrzeżach pozostaną zawsze obrazy antywojenne i krytyczne, jak choćby *Redacted* Briana De Palmy. Imperium filmowe nie tylko jest zdolne do ideologizacji teraźniejszości, ale także łatwo przywłaszcza sobie przeszłość, filtrując ją przez własne wymogi komercyjne. Nie ma takiego elementu tradycji, który nie zostałby już zawłaszczony przez filmowy przemysł kulturalny – Biblia, starożytność, średniowiecze, epoka napoleońska, wojny światowe itd. Nawet przyszłość została skolonizowana za sprawą superprodukcji sci-fi. Niemal cała historia stała się w ten sposób, jak napisał kiedyś Günther Anders, „pośmiertnym niewolnikiem”<sup>4</sup> nowoczesnej rozrywki. Ten banalizujący trend widać w dzisiejszej masowej produkcji serialowej, której nie oprą się ani wikingowie, ani starożytny Rzym, ani nawet Sigmund Freud.

Łatwość, z jaką imperium prześwietla te obiekty, wynika z faktu, że jego spojrzenie jest z istoty beczasowe, niezależne od jakichkolwiek

3 Por. M. Parenti *Make Believe Media. The Politics of Entertainment*, St. Martin's Press, New York 1991. Na ten temat por. też: *Projecting Empire. Imperialism and Popular Cinema*, eds. J. Chapman, N.J. Cull, Bloomsbury, London 2009.

4 G. Anders *Posthume Sklaven*, w: tegoż *Philosophische Stenogramme* (1965), C.H. Beck, München 2002, s. 71.

uwarunkowań historycznych, geograficznych czy kulturowych. Wszędzie bowiem najpierw wprowadza logikę utowarowienia, a na jej bazie rekonstruuje ideologiczne współrzędne opowiadanych przez siebie historii. Staje się w ten sposób doskonale przezroczystą i znaturalizowaną propagandą, wobec której nie istnieje – chyba że na głębokich marginesach – żadne realne „gdzie indziej” czy „kiedy indziej”. Czy możliwa jest więc nieimperialistyczna kultura filmowa? Jak obrazy mogłyby wyzwolić się – albo zostać wyzwolone – z tego pochwylenia przez dominujące sposoby produkcji? I co zostało nam jeszcze z historii poza jej hollywoodzkim przetworzeniem?

### **Nie patrzeć z góry. Historia potencjalna**

Próbe całościowego przemyślenia relacji między imperializmem – zarówno tym historycznym, związanym z kolonizacją, jak i tym współczesnym – a kulturą wizualną podjęła ostatnio Ariella Aïsha Azoulay w monumentalnej książce *Potential History. Unlearning Imperialism* z 2019 roku. Władzę imperialną przedstawia w niej jako beztroski popęd dominacji nad światem, *world-carelessness*, w której idea postępu doskonale współgra z bezwzględnym podbojem ludów, narodów i kontynentów, a także całkowitym zniszczeniem ich kultur, ekosystemów i życia codziennego<sup>5</sup>. Ostatecznie imperializm dąży do podporządkowania sobie całego świata, w tym także – co świetnie widać w dzisiejszych dyskusjach na temat kapitalocenu – natury. Założeniem ideologii postępu jest w końcu to, że „wszystko jest możliwe”, żaden rodzaj oporu, fizycznego czy symbolicznego, nie jest na tyle silny, by stanowić realną zaporę przed eksploatacją świata.

Cała zachodnia kultura jest ufundowana na tym przekonaniu do tego stopnia, że imperialne źródła jej kategorii już dawno przestały być w ogóle zauważalne. A jednak nie byłoby ani bogactwa, ani kulturowej dominacji Europy bez masowej grabieży przedmiotów należących do kolonizowanych ludów, bez przemocy niszczącej ich tradycje, wierzenia, praktyki i ciała. Owo pładrowanie świata niezachodniego stanowiło część szerszego procesu produkcji ludów poddanych, tworzenia siatki zależności i hierarchii podług imperialnych wyobrażeń. Z jednej więc strony wytwarzano całe wspólnoty wydrążone przez kolonialną przemoc i niemal całkowicie „pozbawione świata [worldless]”<sup>6</sup>, z drugiej zaś konstruowano nowoczesnych, kosmopolitycznych

5 Por. A.A. Azoulay *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, London – New York 2019, s. 20.

6 Tamże, s. 59.

obywateli, światowców, bezwiednie akceptujących szeroką dostępność zarobowych dóbr i ochoczo z nich korzystających.

Zasada, że „wszystko jest możliwe”, bynajmniej nie znaczy jednak, że wszystko można. Władza imperialna jest wszechmocna tylko wobec słabych, ale ich samych bynajmniej nie wyposaża w nowe moce. Raczej reglamentuje możliwości, ogranicza pole działania, wpisuje w restrykcyjne hierarchie sprawczości. Dla Azoulay metaforą tego porządku jest archiwum, rozumiane znacznie szerzej niż jedynie jako instytucja gromadząca materialne ślady przeszłości. „Archiwum jest reżimem skoordynowanych progów – które nazwałam i m p e r i a l n y m i p r z e s ł o n a m i [*imperial shutters*] – które podpierają współdzielony świat”<sup>7</sup>. Archiwum jest z gruntu oparte na przemocy, ponieważ filtruje świat za pomocą kategorii narzuconych przez siłę imperialnej władzy. To ono wpisuje w życie społeczne poręczne dla imperium opozycje: „to albo tamto, w środku albo na zewnątrz, ludzie albo przedmioty, rodzice albo dzieci, legalne albo nielegalne, udokumentowane albo nieudokumentowane, wartościowe albo bezwartościowe, żyć albo umierać”<sup>8</sup>. Archiwum to nie tylko punkt widzenia, siatka kategorii poznawczych – to system praktycznego reglamentowania świata, odciskający piętno na indywidualnej i zbiorowej egzystencji.

W tym sensie imperializm jest już systemem kontroli raczej niż dyscypliny, posługując się rozróżnieniem używanym przez Gilles’a Deleuze’a<sup>9</sup>. A raczej kontrola i dyscyplina stają się w nim nieodróżnialne, oddziałując z podobną mocą na różne segmenty zbiorowego życia. Obywatele nie są w nim represjonowani, ale wciągani do kolaboracji. Zarazem ich prawny i polityczny status oparty jest na wykluczeniu, bez którego nie byłoby (ich) włączenia w obręb społecznego porządku. Archiwum jest przy tym potrzebne nie tylko do utwierdzenia tego rodzaju rozdzielności, lecz także do produkcji niepamięci. Uczy nas ono bowiem zapominania o represjonowanych, ponieważ jest wiedzą państwa, przez nie konstruowaną i kontrolowaną. To państwo – lub jego współczesne zastępniki – organizuje rzeczywistość podług swoich przesłan, migawek ukazujących świat z punktu widzenia panujących. Nawet wykluczeni patrzą nań przez pryzmat tych samych kategorii. Produkcja

7 Tamże, s. 167.

8 Tamże, s. 290.

9 Por. G. Deleuze *Postscriptum o społeczeństwach kontroli*, w: tegoż *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe DSWE, Wrocław 2007, s. 183–188.

„obywatela-sprawcy”<sup>10</sup> jest przy tym nie mniej ważna niż produkcja ludów wykluczonych i trwale pozbawionych swojego świata.

Azoulay dowodzi, że podstawowe pojęcia służące nam do orientowania się we współczesności – takie jak sztuka, fotografia czy historia – zawdzięczamy dokonanej grabieży niezachodniego świata. Sztuka narodziła się w połowie XVIII wieku „w związku z imperialnym podbojem i opanowaniem czasu” i swój nowoczesny status zyskała dzięki „dewaluacji wielu praktyk, praktyków i obiektów podporządkowanych teraz hierarchicznym dychotomiom wysokiego i niskiego, prymitywnego i nowoczesnego, sztuki i etnografii, sztuki i rzemiosła”<sup>11</sup> itd. Z jednej strony „sztuka” stała się więc poręczną kategorią dla ukrycia faktu, że wystawiane w muzeach przedmioty brały się często z bezwzględnej plądrowania kolonii. Z drugiej strony, choć to strona tego samego procesu, słowo to odcinało żyjących w koloniach ludzi od uczestnictwa w owej uniwersalnej idei i czyniło ich przedstawicielami mniej ważnych i mniej doniosłych profesji.

Podobnie imperialne źródła ma także fotografia, często przedstawiana – zwłaszcza przez instytucje archiwalne – jako narzędzie reprezentowania i dokumentowania świata. Tymczasem, jak twierdzi Azoulay, „aparatus czynił widzialnym i akceptowalnym świat imperialnej destrukcji i legitymizował jego rekonstrukcję na prawach imperium”<sup>12</sup>. Nie przypadkiem na określenie hierarchicznego systemu archiwalnego posługuje się ona terminem pochodzącym z fotografii, a oznaczającym przesłonę lub migawkę – *shutter*. Wpisane w akt fotografowania cięcie, moment selekcji, utożsamia ona z dzieleniem świata według archiwalnych relacji, czego przedłużeniem są podpisy pod zdjęciem, narzucające nam gotową wiedzę na temat tego, co, kogo i w jakim kontekście widzimy. Fotografia od samego początku była narzędziem współtworzącym imperialny widok z góry, przemycany nawet do portretów czy fotografii ulicznej<sup>13</sup>.

Imperialny wymiar ma jednak również nowoczesne pojęcie historii, które wykorzystywano jako „źródło autorytetu dla reżimu imperialnego”<sup>14</sup>.

10 A.A. Azoulay *Potential History*, s. 50–51.

11 Tamże, s. 61.

12 Tamże, s. 7.

13 Azoulay pokazała ten współdziałanie fotografii w procesie imperialnej przemocy, a także jej moc przeciwną – ukazywania, demaskowania tej przemocy, w swej książce *From Palestine to Israel. A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947–1950*, Pluto Press, London 2011.

14 A.A. Azoulay *Potential History*, s. 170.

Oczywiście właściwie opowiedziana historia byłaby raczej dowodem w sprawie przeciwko kolonialnej władzy, ale jak wiadomo od Waltera Benjamina, którego Azoulay jest pod wieloma względami uczennicą, historię piszą zawsze zwycięzcy i to oni nadzorują przekaz tradycji, która staje się źródłem wartości dla naszego świata<sup>15</sup>. Według izraelsko-palestyńskiej badaczki to jednak narracja historyczna często odpowiada za „wstrzymywanie istniejących działań, formacji i struktur”<sup>16</sup> w celu narzucenia wszystkim tych samych imperialnych zasad. Jest w tym sensie niezbędna właśnie dlatego, że porządek imperium sam pragnie przedstawiać się jako ahistoryczny, jako reżim, któremu historia służy raczej, niż dowodzi jego przygodności.

Imperializmu trzeba się koniecznie oduczyć, zwłaszcza że – i to w sumie pierwszy element procesu *unlearning* – wcale się on nie skończył i odpowiada za głębokie struktury współczesnego zglobalizowanego świata. To pierwsze rozpoznanie, które w dzisiejszym neoliberalnym porządku widzi ślad dawnego świata kolonialnego, ma też swój drugi istotny aspekt. Uznaje bowiem, że przed nami był już ktoś, kto podlegał władzy i opierał się jej, tak jak my dzisiaj. „Oduczenie jest w pewnym sensie zakładaniem, że to, co wydaje się dziś katastrofalne, było już katastrofalne dla wielu innych” – pisze Azoulay, dodając, że to poczucie wspólnoty z przeszłymi poddanymi władzy imperialnej pozwala lepiej zrozumieć „zarysy ich wywłaszczenia, ale i konieczność przeciwstawiania się mu i szukania reparacji”<sup>17</sup>.

Wyłom z imperialnego porządku zaczyna się już od sposobu patrzenia, od odmowy przyjęcia imperialnego w i d o k u z g ó r y za odbicie naszego świata. Każda fotografia oprócz swego wymiaru archiwalnego ma również pewien ukryty potencjał, ujawniający się przy jej ponownym oglądaniu. Oprócz obrazu fotograficznego istnieje bowiem także coś, co Azoulay nazywa „wydarzeniem fotografii”, jej aktywnym uczestnictwem w złożonym świecie społeczno-politycznych zależności. „Z jednej strony zdjęcie nie może narzucić ograniczeń wydarzeniu fotografii; z drugiej zaś, to, co zarejestrowane w fotografii, jakkolwiek przygodne, wykracza ponad to, co uczestnicy wydarzenia chcieli uchwycić”<sup>18</sup>. To rozmijanie się granic obrazu fotograficznego i wydarzenia, do

15 Por. W. Benjamin *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, w: tegoż *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 315.

16 A.A. Azoulay *Potential History*, s. 170.

17 Tamże, s. 17.

18 Tamże, s. 367.

którego on przynależy, sprawia, że każdy kolejny ogląd ustanawia obraz na nowo, wraz z konsekwencjami, jakie wprowadza on w rzeczywistość.

Dzięki powracaniu do fotografii już zobaczonych przez imperium – a taki status ma każde zdjęcie w archiwum – ujawnia się ich potencjał kontestowania dominującego spojrzenia. „Archiwum fotograficzne nie jest depozytem obrazów, ale obszarem, w którym – w poprzek imperialnych podziałów – możemy aktywizować władzę oduczania się różnicującej suwerenności i uczestnictwa w budowaniu sensu tego, co tam jest”<sup>19</sup> – pisze Azoulay. Na przykład oglądając ponownie fotografię „nielegalnych imigrantów”, można uznać ich za mieszkańców obrabowanego obszaru, którzy wracają po swoje przedmioty, znajdujące się dziś w rzekomo neutralnych instytucjach muzealnych. Albo uznać, że to ludzie przyjeżdżający na ratunek Europie pogrążonej w kryzysie ekonomicznym, kulturowym i politycznym, by przypomnieć konsekwencje jej własnych działań.

Dzięki takiej relekturze obrazów można oduczyć się jeszcze jednej kluczowej rzeczy, kluczowego trofeum imperialnej władzy – przeszłości. Oznacza to uznanie, że archiwum wcale nie jest o przeszłości, ale o teraźniejszości współdzielonego z innymi (lub nie) świata. Kwestionujemy w ten sposób „imperialny znacznik czasu”, który przekonuje nas, że dokonana w koloniach przemoc „już nie istnieje”<sup>20</sup>. Z otwartej tym gestem przestrzeni wyłania się coś, co Azoulay nazywa historią potencjalną, historią wolną od imperialnych przesłon i archiwalnych kategoryzacji. Historia potencjalna walczy więc nie tylko z obrazem przeszłości, ale też z tym, w jaki sposób warunkuje ona teraźniejszość, określając ją wciąż według imperialistycznych kategorii postępu, eksploatacji i segregacji. Stanowi sprzeciw wobec uznania, że „historia toczy się dalej” i że „co było, to było”, również dlatego, że jeśli nie odemknie archiwum przeszłości, będzie ono wciąż panować nad aktualnością.

### **Nie patrzeć wstecz. Tu i gdzie indziej po latach**

Wytworzenie nie-imperialnej kultury z pewnością nie może ograniczać się do zmiany spojrzenia, modyfikacji perspektywy czy punktu widzenia. Konieczne jest przemodelowanie całego archiwum praktyk, gestów czy instytucji. Także system produkcji i dystrybucji filmowej musiałby ulec zmianie, aby kino mogło przestać pełnić rolę imperialnej *soft power*. Interesuje mnie tu jednak inna,

<sup>19</sup> Tamże, s. 370.

<sup>20</sup> Tamże, s. 226.

skromniejsza perspektywa, a mianowicie to, jak antyimperialne spojrzenie rodzi się w obrębie pojedynczego filmu, jak odsłania się na poziomie samych obrazów. Każdy film zawiera w sobie być może zarzewie takiego rebelianckiego patrzenia, dzięki któremu można oduczyć się nawyków wpojonych nam przez kulturę imperialistyczną.

Bez wątpienia łatwiej prześledzić proces możliwego wyzwiania się obrazów z ram imperialistycznego myślenia w przypadku produkcji, których celem była polityczna walka z dominującymi ośrodkami władzy. *Tu i gdzie indziej* (1976) należy do takich filmów jednak również z innych powodów. Na przełomie lat 60. i 70. Jean-Luc Godard postanowił zakwestionować dotychczasową drogę artystyczną, której zasadnicze punkty orientacyjne związane były ze zjawiskiem Nowej Fali i jego rozkwitem. Kontestując uwikłanie kina w państwowy system produkcji i uwarunkowania komercyjne, Godard założył grupę Dziga Vertov i rozpoczął okres radykalnego eksperymentu, łączącego w sobie radykalny język politycznej rewolty z odważnymi eksperymentami formalnymi.

Po takich filmach, jak *Pravda* (1969), *Vent d'Est* (1969–1970) czy *Luttes en Italie* (1970), przewodzący grupie Godard i Jean-Pierre Gorin postanowili zrobić film na temat walki narodowyzwoleniczej Palestyńczyków. Nowa produkcja, nosząca roboczy tytuł *Az do zwycięstwa* [*Jusqu'à la victoire*], zyskała finansowanie Fatahu, a twórcy udali się na kilka miesięcy do obozów ćwiczebnych OWP w Jordanii. W sierpniu 1970 roku wrócili do Paryża z czterdziestoma godzinami materiału, z którego nie potrafili jednak stworzyć finalnego dzieła. Jak przekonuje biograf Godarda Antoine de Baecque, przesądziły o tym dwie rzeczy. Po pierwsze, pogłębiający się konflikt w obrębie grupy dotyczący wizji efektu, a także szerszych kwestii relacji pomiędzy kinem a polityką. Po drugie jednak, produkcję tę zatrzymała poniekąd sama historia. Kilka miesięcy po powrocie twórców do Europy król Jordanii postanowił zlikwidować rewolucyjne ugrupowania palestyńskie w swoim kraju, dopuszczając się krwawych egzekucji, w wyniku których zginęło około 25 tysięcy osób. Wydarzenia te, nazwane później „czarnym wrześniem”, radykalnie zachwiały całym palestyńskim ruchem rewolucyjnym, zmuszając go do całkowitej reorganizacji własnej strategii<sup>21</sup>.

Czasem jednak historia powstania jakiegoś filmu jest również historią niepowstania innego i *vice versa*. Dzięki temu można na bieżąco obserwować urzeczywistnienie lub zanik pewnych możliwości kina. *Az do zwycięstwa* nigdy

21 Por. A. de Baecque *Godard. Biographie*, Grasset, Paris 2010, s. 470-472.



nie zaistniało, ale materiał zgromadzony w 1970 roku posłużył do stworzenia innego filmu, który Godard zmontował w 1974 roku razem z Anne-Marie Miéville, swoją nową partnerką zarówno w życiu, jak i w twórczości. *Tu i gdzie indziej* wyznacza w ten sposób granicę między etapem grupy Dziga Vertov a okresem eksperymentów Godarda z wideo i telewizją, w których istotną rolę odgrywała Miéville.

Interwał między *Aż do zwycięstwa* a *Tu i gdzie indziej* oznacza czas potrzebny do tego, aby poradzić sobie z dewastacją nie samego materiału do filmu, ale jego ideologicznej aury. Większość filmowanych w Jordanii fedainów zginęła w masakrze zorganizowanej przez króla Husajna, co radykalnie zakwestionowało dumny bojowy przekaz, jaki miał nieść film. O żadnej perspektywie zwycięstwa nie mogło być już mowy. Godard odebrał w ten sposób ważną antyimperialną lekcję – „nie wszystko jest możliwe”. Powrót do materiału w ramach przygotowania *Tu i gdzie indziej* oznaczał wyczulenie na obrazy nawiedzone i warunkowane przez śmierć<sup>22</sup>. „Śmierć reprezentuje w filmie strumień obrazów. Strumień obrazów i dźwięków, które ukrywają milczenie” – mówi w filmie głos z offu.

*Aż do zwycięstwa* nie doszło do skutku, ponieważ wydarzenia historyczne uczyniły film przebrzmiałym, zanim jeszcze powstał. Dramatyczna historia walczącego ludu wyprzedziła ideologiczną próbę przedstawienia jego świetlanej przyszłości<sup>23</sup>. Projektowane zwycięstwo zmieniło się w głęboką porażkę i poczucie poniżenia, historia po raz kolejny przyznała Palestyńczykom rolę przegranych, a to przecież nie oni piszą historię. Obrazy z Jordanii nie były więc uwarunkowane jedynie śmiercią, ale także historią, przez co stały się ciekawe z punktu widzenia antyimperialnej pedagogiki. Powstanie planowanego pierwotnie filmu okazało się niemożliwe, ale z tej porażki wyłoniły się z czasem nowe perspektywy, zrywające z tym, co w kinie uchodziło dotychczas za możliwe. Dla Godarda, który od zawsze interesował się poszerzaniem możliwości kina, kinem jako możliwością, powrót do materiału z 1970 roku stanowił niezwykle istotny gest.

W trakcie pracy nad własnym materiałem Godard, z pomocą Miéville, postanowił potraktować go niczym *found footage*, surowy materiał, który należy poddać obróbce, refleksji, a co najważniejsze – krytyce. Obrazy stworzone na

22 Por. Sh. Setter *Collectivity in Struggle. Godard, Genet, and the Palestinian Revolt of the 1970s*, Lexington Books, Lanham – Boulder – New York – London 2021, s. 77.

23 Por. A. de Baecque *Godard. Biographie*, s. 473.

miejscu zyskały status obrazów z drugiej ręki<sup>24</sup> – utożsamianych zazwyczaj z montażem materiałów archiwalnych. Godard stał się w ten sposób po części historykiem samego siebie. Bez wątpienia to obecność Anne-Marie Miéville – niezwiązanej ani z epoką Nowej Fali, ani z grupą Dziga Vertov – umożliwiła to przesunięcie, bez którego *Tu i gdzie indziej* nigdy by nie powstało. Film ten wydaje mi się tak ważny, ponieważ ruch powrotu do własnego projektu z przeszłości nakłada się w nim na releksję historycznej walki o niepodległość Palestyny. Wyznacza więc pole, w którym kino nie tylko ujawnia własne możliwości, ale czyniąc to, ukazuje również właściwy p o t e n c j a ł h i s t o r i i, zdolny umknąć narracji imperialnej. Powracanie nie oznacza w tym wypadku restytucji tego, co już minęło, powrotu do przeszłości jako utraconego ideału, ponieważ aktualna historia pogrzebała taką możliwość. Chodzi raczej o ruch generowania możliwości, powrót, który nie ma obiektu, ale sam karmi się swoim ruchem; wytwarza obiekt-proces, czyli nowy film.

Od samego początku *Tu i gdzie indziej* jasne jest, że Godard i Miéville podają krytycznej releksji swoją wcześniejszą lekturę rewolucji palestyńskiej. W trakcie pracy nad *Aż do zwycięstwa* grupa Dziga Vertov chciała przekazać światu obrazy określające rewolucyjność sytuacji na Bliskim Wschodzie. Pragnęli zilustrować pięć zasadniczych haseł buntu: „wola ludu”, „walka zbrojna”, „praca polityczna”, „wojna przewlekła”... „aż do zwycięstwa”. Jak widać, są to rozpoznawalne pojęcia z tradycji marksistowskiej wzbogaconej popularnym po Maju '68 słownikiem maoistowskim. Zwycięstwo nie jest tu nawet horyzontem przyszłości, ale jednym z rewolucyjnych haseł. To dlatego też przyjęta na początku perspektywa okazała się nie do utrzymania. Godard i Miéville powracają w swym filmie do intencji pierwotnego projektu, ale w formie samokrytyki, wnikliwej refleksji na temat własnych ograniczeń, ideologicznych ślepych plamek czy ukrytych intencji.

Gdy pokazują scenę dyskusji fedainów o relacji między teorią i praktyką, Miéville – której przypada tu rola głosu krytycznego – zarzuca Godardowi, że nie zamierzał wcześniej wskazać, że filmowane osoby już nie żyją. Nie potrafił więc stworzyć obrazu zdolnego zawrzeć w sobie śmiertelne zagrożenie, w jakim toczyła się palestyńska rewolucja. W innej scenie Miéville bierze na warsztat ujęcie pokazujące młodą, niepiśmienną Palestynkę powtarzającą czytany jej tekst związkowy, pełen rewolucyjnej retoryki. Twórcy zauważają,

24 Kategorią tą w odniesieniu do kina *found footage* posługuje się Christa Blümlinger. Por. teŝe *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk, Berlin 2009.

że w trakcie trwania tego ujęcia ujawnia się postępujące znudzenie reprezentantki ludu, która recytuje tekst z coraz większą obojętnością. Krytyczna uwaga jest jednak zarazem otwarciem nowej możliwości. Z jednej strony, pokazuje ograniczenia projektu edukacji mas, koniecznej do zwycięstwa rewolucji. Z drugiej jednak daje rzadki, głęboki wgląd w naturę procesów politycznych, często skrytych nawet przed ich uczestnikami. Coś, co demonstruje niemożliwość rewolucji, odsłania być może również jej ukryte możliwości, jak obraz, który dokumentuje klęskę, ale zarazem jako obraz właśnie odrywa się od imperialnej logiki zwycięstwa i dominacji. Staje się to jeszcze bardziej wyraźne, gdy twórcy czytają ponownie inną sekwencję, w której dziewczynka recytuje poemat Mahmuda Darwisza na tle ruin teatru w mieście Karame. Méville podejmuje przy tej okazji krytykę tradycji rewolucyjnej związanej z patetycznymi, teatralnymi gestami i wielkimi słowami. Tradycji ściśle związanej z historią Zachodu. Jak mówi z offu, „zawsze widzimy to, co jest inscenizowane, ale nie tego, kto inscenizuje”, a po chwili dodaje, odnosząc się do recytującego dziecka: „Ona jest niewinna, ale ta forma trochę mniej”.

Zabiegi te służą uwolnieniu pierwotnego materiału od nieuświadomionych naleciałości imperializmu. Europejscy filmowcy muszą w ten sposób porzucić przekonanie, że to oni objaśnią nie tylko światu, ale i walczącemu ludowi sens jego rewolucyjnej walki. „To prawda, że nawet ciszy nie słuchaliśmy w ciszy. Od razu krzyczeliśmy o zwycięstwie, a do tego krzyczeliśmy w ich miejsce. Chcieliśmy dokonać rewolucji w ich miejsce być może dlatego, że w tamtym czasie nie mieliśmy naprawdę ochoty dokonać jej tam, gdzie przebywaliśmy”. Relektura przeszłości jako sposób oduczania się imperializmu polega być może na uświadomieniu sobie, że każde pragnienie rewolucji ma również swój wymiar antyrewolucyjny, a obalenie istniejącego porządku łatwo zmienia się w jego reprodukcję dokładnie tam, gdzie wydaje się najbardziej niewinne i prostolinijne. Dlaczego tak jest? Ponieważ dominująca władza dzięki swej sile oferuje najprostsze rozwiązania i to ona już nauczyła nas głębokiego posłuszeństwa wobec jej zasad.

Pomysł na zrealizowanie palestyńskiego filmu narodził się w umyśle Godarda i jego towarzyszy na fali intensywnego rozwoju kina trzecioświatowego. Ten ruch, mający pomóc europejskiej kulturze rozpoznać stawki i problemy ruchu dekolonialnego poprzez kino, miał już w momencie powstawania *Aż do zwycięstwa* poważne dokonania. Można tu wymienić choćby film Agnès Vardy o Czarnych Panterach [*Black Panthers – Huey!*, 1968] czy zbiorowy projekt *Daleko od Wietnamu* [*Loin du Vietnam*, 1967], w który oprócz Vardy i Godarda zaangażowali się tacy twórcy, jak Joris Ivens, William Klein,

Claude Lelouch, Chris Marker czy Alain Resnais. Do tego zjawiska należałoby dołączyć serię filmów o Indiach (twórcami byli Pasolini, Rossellini, Malle, Duras), antropologiczne dokumenty Jeana Roucha czy eseje filmowe Chrisa Markera. Trzecioświatowość miała prowadzić, i prowadziła, do twórczego dialogu między europejskim kinem autorskim a kinematografiami globalnego Południa, czego najlepszym przykładem może być twórczość choćby Glaubera Rocha. Była to próba odejścia od imperialnych schematów narzucanych przez Hollywood i rozwijanie poszukiwań zarówno artystycznej, jak i politycznej odnowy<sup>25</sup>. Czy były to dążenia utopijne, szukające rewolucji w bliżej nieokreślonej przestrzeni, w dosłownym „nigdzie” filmowej fantazji, czy też były próbą stworzenia nowej heterotopii, której centrum znajdowało by się, paradoksalnie, na peryferiach Zachodu, w „gdzie indziej” imperialnej wyobraźni? Była to z pewnością ważna próba wykroczenia przez film poza zimnowojenną mocarstwowość, dekolonizacja zarówno wizji Trzeciego Świata, jak i własnego spojrzenia.

Sam Godard przeszedł w tym czasie kolejną rewolucję, otwierając się na nowy typ wielości. Jeszcze w ramach przygotowań do realizacji *Aż do zwycięstwa* członkowie grupy Dziga Vertov twierdzili, że Palestyna jest „nowym Wietnamem”. Dodawali też, że film ten „obmyślili jako Francuzi, jako film o Arabach, który nie został zrealizowany w trakcie wojny w Algierii”<sup>26</sup>. Okazuje się więc, że rewolucja polega tu na otwarciu przeszłości na coś, co Michael Rothberg nazwał „pamięcią wielokierunkową”<sup>27</sup>, w której różne wydarzenia mogą się nawzajem uzupełniać, zastępować bądź nakładać na siebie. W ramach pracy nad *Tu i gdzie indziej* ujawniła się jeszcze jedna płaszczyzna wielości w dziele Godarda. Chodzi o prawdziwie partnerską współpracę, do tego z kobietą, która dotychczas w jego twórczości odgrywała często jedynie rolę muzy. Teraz stała się autentycznym *alter ego*, drugim, równorzędnym głosem, co da o sobie znać również w wielu kolejnych produkcjach duetu<sup>28</sup>.

W *Tu i gdzie indziej* Godard i Miéville zajmują się „fundamentalnym wymiarem polityki”, jakim – pisze Stefan Kristensen – jest sama percepcja. „Aby zmienić stosunki społeczne, trzeba najpierw być zdolnym do ich

25 Por. I. Emmelhainz *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Palgrave Macmillan, Cham 2019, s. 89-92.

26 Cyt. za: A. de Baecque *Godard. Biographie*, s. 467 i 469.

27 Por. M. Rothberg *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015.

28 Por. A. de Baecque *Godard. Biographie*, s. 527.

postrzegania, zobaczenia tego, co zawiązuje się i rozwiązuje w interwałach między jednostkami, grupami czy pejzażami”<sup>29</sup>. Jest to również kluczowe w kontekście imperializmu, który przecież – jak pokazała Azoulay – jest polityką percepcji, systemem przesłoniętych i hierarchii warunkujących nasze postrzeganie i działanie w rzeczywistości. Grabież kolonialna z kolei nie dotyczy przecież wyłącznie obiektów materialnych, ale także obrazów i symboli, fantazji i skojarzeń, które w ramach imperialnego reżimu stają się nieobecne lub niemożliwe. Duża część samokrytyki zawartej w *Tu i gdzie indziej* dotyczy właśnie żarłoczności wpisanej w medium filmowe i w pozycję – w odniesieniu do Palestyny – europejskich twórców, którzy nawet próbując walczyć z kapitalizmem, mogą ograbić zbuntowanych z obrazów ich rewolucji. Po upadku pierwotnego projektu Godard znalazł się w sytuacji, którą świetnie wychwycił Serge Daney w skądinąd krytycznym wobec grupy Dziga Vertov artykule. „Komu oddać obrazy, które pięć lat temu zgromadził Godard?”<sup>30</sup> – zapytał. Właśnie, komu je oddać, skoro ci, od których się je wzięło, już nie żyją? Odpowiedzią na to pytanie – której Daney już nie udzielił – jest próba nie tyle oddania obrazów palestyńskiej rewolucji ich prawowitym właścicielom, ile zwrócenie ich wszystkim, na wspólny użytek. Godard i Miéville próbują pokonać wyrwę oddzielającą ich od fedainów z jednej strony, i od wyzwolenia we własnym domu z drugiej. To walka przeciw imperialnej migawce (*shutter*), przeciwko cięciu montażowemu, które nie pozwala współgrać ze sobą nawet najbardziej zbliżonym obrazom. Cały system hierarchii i opozycji między figurami, obrazami i pojęciami stoi bowiem za tym, aby pewne asocjacje pozostały niemożliwe. To od naszej percepcji – i jej zdolności wzbudzenia w sobie zmysłu historii potencjalnej – zależeć też będzie, czy ci fedaini naprawdę pozostaną martwi.

W *Tu i gdzie indziej* – co świetnie pokazuje już tytuł – Godard i Miéville wprowadzają zasadniczą relatywizację przyjętej pierwotnie perspektywy. Oprócz wizji heterotopii na Bliskim Wschodzie w filmie pojawia się też przeciętna francuska rodzina żyjąca w Paryżu, borykająca się z problemami na rynku pracy i obserwująca obrazy ze świata w telewizji. Ojciec rodziny jest bezrobotny, za to chodzi na spotkania grupy politycznej o radykalnych postulatach. Oto tytułowe „tu”, którego relacja z „gdzie indziej” palestyńskiej rewolucji przekształciła się w główny temat nowej wersji dzieła. Ta relatywizacja nie jest jednak porzuceniem rewolucyjnej, antyimperialnej perspektywy,

29 S. Kristensen *Jean-Luc Godard philosophe*, L'Âge d'Homme, Lausanne 2014, s. 22-23.

30 S. Daney *Le thérorisé (pédagogie godardienne)*, „Cahiers du cinéma” 1976 no 262-263, s. 39.

lecz wręcz przeciwnie – jej radykalizacją. Przenosi problem z zewnętrznego obszaru w najbliższe otoczenie filmowców. Nieimperialistyczne spojrzenie musi być tym samym skierowane nie tylko na zewnątrz, ale także w głąb, ku własnym uwarunkowaniom, ograniczeniom i ideologizacjom.

U Godarda i Miéville relacja między „tu” i „gdzie indziej” jest bardzo złożona i niejednoznaczna, trudno zamknąć ją w jednej figurze. „Tu” i „gdzie indziej” stale do siebie odsyłają, ale i różnicują się, aby nie tworzyć iluzji łatwego przejścia między perspektywą europejską i palestyńską (czego prawdopodobnie Godard z Gorinem nie doceniali w trakcie pracy nad materiałem). To, co obserwujemy „tu”, relatywizuje naszą wiedzę o tym, co „gdzie indziej”, wstrzymuje lub uzmysławia projekcje i zawłaszczenia zachodniego myślenia. „Gdzie indziej” z kolei domaga się otwarcia „tu” na zewnątrz, na inny świat i wiedzę lub perspektywę inną niż ta, która panuje w centrum. Cały pomysł na *Tu i gdzie indziej* wynika jednak z tego, że „tu” nie jest wcale bardziej dostępne i przejrzyste niż „gdzie indziej”. Godard i Miéville nie budują złudzenia opartego na egzotycznej niedostępności odległych miejsc, która milcząco przemycalaby założenie o pełnej przejrzystości naszego własnego położenia. Nasze życie „tu i teraz” jest nie mniej enigmatyczne niż kondycja palestyńskiej walki narodowowyzwoleńczej. I najlepiej udowadniają to obrazy.

Radykalizacja polega tu więc na wprowadzeniu drugiej heterotopii. W ten sposób relacja między „tu” i „gdzie indziej” pozostaje stale otwarta i dynamiczna, nie zastyga w gotowych intelektualnych czy politycznych formułach. Łączy w sobie, jak pokazywał Kristensen, koniunkcję z dysjunkcją, a nawet próbuje je łączyć<sup>31</sup>. „Tu” jest połączone z „gdzie indziej” przez swoją odrębność i obcość, niewspółmierność dwóch istniejących pozycji. Zarazem jednak ich zestawienie w jednym obrazie wymaga szukania choćby najdrobniejszych i najbardziej abstrakcyjnych punktów stykowych, zmuszając tym samym zarówno filmowców, jak i widzów do wysiłku interpretacji.

Twórcy *Tu i gdzie indziej* uruchamiają w swoim filmie całą maszynę najróżniejszych skojarzeń nie tylko pomiędzy dwiema heterotopiami, ale także między różnymi elementami ideologicznymi przynależącymi do nich z osobna. Figury teraźniejszości i historii, kultury masowej i oficjalnej zderzają się tu ze sobą nieustannie, tworząc wiele krótkich spięć wywołujących co chwila szok poznawczy lub prowokujących odruchy moralnego oburzenia. Najbardziej brzemienne w skutki było zestawienie ze sobą portretów Adolfa Hitlera i Goldy Meir z podobnym gestem uniesionej dłoni, a także liczne asocjacje

31 Por. S. Kristensen *Jean-Luc Godard philosophe*, s. 109.

między Zagładą Żydów a izraelską okupacją Palestyny. Wielu komentatorów, w tym choćby Gilles Deleuze, podkreślało jednak, że nie należy traktować tych zestawień jako prostych aktów identyfikacji, sugerujących identyczność między poszczególnymi figurami, lecz przeciwnie – jako pracę różnicowania. „Szczelina występuje tylko między obrazami skojarzonymi”<sup>32</sup> – pisał, dodając przy tym: „Mając jeden obraz, trzeba wybrać drugi, który wprowadzi pomiędzy nie szczelinę. Nie jest to operacja kojarzenia, lecz różniczkowania”<sup>33</sup>. Z tej perspektywy montażu Godarda i Miéville nie należy traktować jako asocjacji, lecz jako próbę wygenerowania różnicy, podkreślania wagi interwału pomiędzy obrazami raczej niż niwelowania go na rzecz budowania jednoczących figur. „Pomiędzy dwoma działaniami, dwoma uczuciami, dwiema percepcjami, dwoma obrazami wizualnymi, dwoma obrazami dźwiękowymi, pomiędzy dźwiękowością i wizualnością: uwidocznić to, co nierozróżnialne, to znaczy granicę”<sup>34</sup> – pisze Deleuze.

Francuski filozof utożsamia tę strategię z nową ontologią obrazu, która zamiast poszukiwania Jedności zgadza się na nieredukowalną wielość figur i znaków, a nawet ją afirmuje. Byłby to dowód na antyimperializm twórców, którzy starają się zachować pęknięty obiekt swojego oglądu, nie podporządkowywać go na siłę monopolistycznej wizji, która zawsze oznacza pozycję władzy. Jak ważny jest w tym filmie sam interwał pomiędzy obrazami, świadczy obecność w wielu sekwencjach spójnika „i” („ET”) w formie filmowanej rzeźby. To, co pomiędzy obrazami, staje się tu więc tematem obrazu, jego centralną figurą. Gdy głos z offu recytuje listę przeciwstawnych pojęć dotyczących „tu” i „gdzie indziej”, na ekranie figuruje wielkie ET. Interwał pojawia się także w innej postaci: teatralnej defilady, w której pięcioro aktorów (w tym rodzina oglądająca telewizję) przechodzi kolejno przed obiektywem kamery z fotografią reprezentującą pięć głównych haseł palestyńskiej rewolucji. Pokazują ją do kamery, po czym ustępują miejsca następnemu w kolejce obrazowi. Ta teatralizacja mechanizmu filmowej projekcji również eksponuje to, co zazwyczaj ukryte w szczelinach pomiędzy obrazami. Denaturalizuje następstwo obrazów, rozбивa jedność sekwencji.

Innym tego rodzaju zabiegiem jest ukazywanie obok siebie kilku ekranów telewizyjnych, aby w teatralnej scenerii zawrzeć szerszy mechanizm

32 G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 400-401.

33 Tamże, s. 401.

34 Tamże.

koegzystencji różnorodnych komunikatów informacyjnych i rozrywkowych. Obrazy się zmieniają, ale relacje pomiędzy ekranami, ich zależność od siebie pozostają w mocy. Oto kulisy działania społeczeństwa spektaklu, którego kontekstu nie sposób ignorować, myśląc o rewolucji w dzisiejszych warunkach. Jak mówi głos z offu, „jakkolwiek codzienny obraz będzie tym samym częścią mglistego i skomplikowanego systemu, w który cały świat wchodzi i z którego wychodzi w każdym momencie”. Zrozumieć charakter sklejenia dwóch obrazów ze sobą to zrozumieć sposób, w jaki wytwarzają one społeczną rzeczywistość.

Wydaje się jednak, że ta teatralizacja mechanizmu filmowego ma jeszcze jeden skutek – przekłada relacje czasowe na relacje przestrzenne. Nieustannie podkreślanie w filmie różnicy między „tu” i „gdzie indziej” zamazuje odstęp między terażniejszością a przeszłością, który dał początek filmowi, zmusił twórców do przemyślenia pierwotnego projektu. Tym, co najmocniej oddziela ich od wyjściowego materiału, jest masakra w Ammanie, a nie tylko dystans między dwoma miejscami. A więc historia, nie geografia. Przekładając relacje czasowe na relacje przestrzenne, Godard i Miéville są w stanie uruchomić całą gamę historycznych figur, które teraz służą do odczytywania sensu terażniejszości, wyrwywają się z kontekstu przeszłości i z utrwalonej na jej temat narracji. Stają się częścią historii potencjalnej, której zadaniem jest rozwikłanie zagadki współczesności w nie mniejszym stopniu niż badanie tego, co minione. Jak zauważa Irmgard Emmelhainz, w *Tu i gdzie indziej* twórcom udało się też wyjść w ten sposób poza narzuconą przez telewizję temporalność tego, co pilne i aktualne, oraz „wprowadzić czas historyczny w tworzoną przez nich rewolucyjną kartografię”<sup>35</sup>. Należałoby dodać do tego jedną bardzo istotną uwagę. Ten czas historyczny przełożony na relacje przestrzenne natychmiast zmienia swój sens. Sprawia, że zamiast patrzeć wstecz na to, co nieodwołalnie minione, patrzymy na przeszłość spojrzeniem skierowanym przed siebie. A raczej próbujemy dotknąć również interwału między przeszłością a terażniejszością (czy – lepiej – między przeszłościami i terażniejszościami zapisanymi w rozlicznych figurach i obrazach), bo to on stanowi napęd filmu. I to on określa charakter naszej współczesności.

Recepcję *Tu i gdzie indziej* w dużej mierze zdominowała dyskusja wokół prowokacyjnego wymiaru praktykowanego w nim politycznego montażu. Nawet Georges Didi-Huberman w swojej wnikliwej i chwilami mistrzowskiej rozprawie na temat strategii cytowania w twórczości Godarda dał się ponieść

35 I. Emmelhainz *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, s. 149.



oburzeniu na „problematyczne zestawienia”<sup>36</sup>. Były one zresztą przedmiotem wieloletnich dyskusji na temat stosunku Godarda do Zagłady, a także jego domniemanego lub faktycznego antysemityzmu<sup>37</sup>. Didi-Huberman słusznie wskazuje, że zamiast domyślać się, jakie poglądy na ten temat ma reżyser, należy przede wszystkim analizować procedury montażowe stosowane w jego filmach. To w nich bowiem zawiera się właściwa dla filmowca postawa etyczna<sup>38</sup>. Francuski historyk sztuki konstruuje następnie opozycję między dwoma rodzajami dzielenia odpowiadającymi dwóm zasadom myślenia o naturze montażu. Z jednej strony umieszcza „dzielenie na wiele”, z drugiej zaś „dzielenie na dwoje”<sup>39</sup>, wygrywając to rozróżnienie przeciw uproszczeniom Godarda i Miéville, zwłaszcza gdy zestawiają ze sobą Hitlera i Meir czy stosunek nazistów do Żydów ze stosunkiem Izraelczyków do Palestyńczyków. A przecież w samym filmie wielokrotnie powtarza się fraza, że „zbyt łatwo jest dzielić świat na dwoje”, co nawiązuje do maoistowskiej teorii dialektyki, ale też pokazuje ograniczenia tego ideologicznego schematu.

Problem polega jednak na czym innym. Domagając się dialektycznego zniuansowania, Didi-Huberman sam myśli w sposób niedialektyczny, traktując dialektykę jako człon opozycji, której antytezą jest uproszczone myślenie za pomocą kategorii binarnych. Samej tej opozycji nie traktuje jednak dialektycznie. Tymczasem dzielenie na dwoje może być sposobem na dzielenie na wiele i *vice versa*, nie ma tutaj ani pełnej rozdzielności, ani pełnej spójności poszczególnych perspektyw. *Tu i gdzie indziej* jest natomiast żywym dowodem na to, że czasem podział na dwoje, choć wydaje się upraszczający, daje w efekcie o wiele większe bogactwo niż podział na wiele, który łatwo popada w zwykłą i niedialektyczną różnorodność<sup>40</sup>.

Analizując procedury montażowe w filmie Godarda i Miéville, Didi-Huberman ma też tendencję do przekładania ich na proste sylogizmy. Polemizuje z nimi następnie tak, jak gdyby złożone i wielopiętrowe sekwencje dało się w ten sposób bez reszty przyporządkować do czegoś, co twórcy *Tu i gdzie*

36 G. Didi-Huberman *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Minit, Paris 2015, s. 93.

37 Por. M. Darmon *La question juive de Jean-Luc Godard. Filmer après Auschwitz*, Le temps qu'il fait, Paris 2011; A. Fleischer *Réponse du muet au parlant. En retour à Jean-Luc Godard*, Seuil, Paris 2011.

38 G. Didi-Huberman *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, s. 98.

39 Tamże.

40 Na ten temat pisał m.in. Theodor W. Adorno. Por. tegoż *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 11-14.

*indziej* od początku do końca kwestionują. Tego rodzaju podejście skutkuje w lekturze Didi-Hubermana krytyką „polityki przeciw-ujęcia”<sup>41</sup>, ale przy założeniu, że jest to praktyka utożsamiania dwóch obrazów ze sobą. Tylko wówczas bowiem sens miałyby zarzucanie Godardowi i Miéville „skrajnie brutalnego montażu [...] równoznacznego z p o m i e s z a n i e m wszystkiego ze sobą: faszystów z antyfaszystami, Hitlera z Leninem, z Léonem Blumem i z Goldą Meir”<sup>42</sup>. Słowa Didi-Hubermana wydają się jednak wytrącać mu z ręki jego własne argumenty. Co właściwie miałyby znaczyć utożsamienie ze sobą (pomieszenie) wszystkich tych postaci? I dlaczego akurat Hitler i Meir stali się dominującym w recepcji zestawieniem, oburzającym dla tak wielu komentatorów, skoro w tym zbiorze jest jeszcze miejsce na kolejne dwie historyczne postaci?

Didi-Huberman przywołał też najważniejszą zasadę montażu u Godarda, nazwaną przez niego „zasadą Reverdy’ego”, ponieważ jej brzmienie pochodzi z wielokrotnie cytowanego przez filmowca wiersza poety. Głosi ona – jak parafrazuje Godard w poemacie/scenariuszu do filmu *JLG/JLG – autoportret grudniowy* (1995) – że „obraz / jest mocny [...] ponieważ skojarzenie / idei jest odległe / odległe i właściwe”<sup>43</sup>. Mówiąc inaczej, obraz filmowy działa najsilniej, gdy łączy w sobie dwa skrajnie odległe, a nawet sprzeczne ze sobą elementy. Wytwarza w ten sposób trzeci obraz, którego nigdy nie wytworzyłibyśmy, gdyby nie montaż dwóch poprzednich. Didi-Huberman stwierdza jednak, że przywoływana sekwencja nie otwiera wyobraźni na pracę poszukiwania owego *missing link* między dwoma obrazami, dlatego montaż Godarda jest politycznie i etycznie wątpliwy<sup>44</sup>. Ale czy to uruchomienie wyobraźni nie jest po prostu suwerenną i do pewnego stopnia arbitralną decyzją widza lub krytyka? Czy na szali nie leży tu jego własna polityczna wyobraźnia? Samo zestawienie figur politycznych nie jest bardziej niedopuszczalne niż zakaz ich zestawienia, a to między nimi znajduje się przestrzeń politycznej niezgody na odgórne hierarchizacje.

W swej krytyce Didi-Huberman nie jest również w stanie uwzględnić strategicznego wymiaru *Tu i gdzie indziej*, faktu, że jego montaż jest też zawsze przeciw-montażem wobec jakiejś istniejącej już, ideologicznej rzeczywistości.

41 G. Didi-Huberman *Passés cités par JLG. L’œil de l’histoire*, 5, s. 103.

42 Tamże, s. 107.

43 Por. P. Mościcki *Godard. Pasáže*, ha!art, Kraków 2010, s. 59.

44 G. Didi-Huberman *Passés cités par JLG. L’œil de l’histoire*, 5, s. 105.

Na przykład, historyk sztuki ma pełną rację, wykazując, że w swych wypowiedziach Godard często myli Żydów z Izraelczykami i w ten sposób powiela antysemityczne klisze. Z drugiej strony jednak owo pomieszczenie to przecież jeden z fundamentów państwowej ideologii Izraela, który przez dekady stanowił rodzaj powłoki ochronnej przed krytyką skrajnie wykluczającej polityki wobec ludności palestyńskiej. To właśnie dzięki tej konfuzji krytykę Izraela nazywano antysemityzmem, nielegalną okupacją konfliktem, a politykę apartheidu i czystek etnicznych – strategią obronną. Rozliczanie Godarda i Miéville ze zgodności ich „twierdzeń” z prawdą historyczną nie ma sensu również z tego punktu widzenia. Zwłaszcza że czas, który upłynął od powstania *Tu i gdzie indziej* do dziś, raczej nie obalił radykalnej krytyki, jaką skonstruowali w swym filmie.

Wydaje mi się, że słabość pozycji Didi-Hubermana w tym sporze polega na tym, że broniąc się przed odległymi amalgamatami Godarda i Miéville, chciałby zajmować pozycję, której nie ma. Wybrać pozycję, ale bez opozycji i bez pozycjonowania. Być historykiem – albo metahistorykiem, oceniającym warsztat historyczny filmowców – bez przydziału, bez brania stron. Co więcej, utożsamia tę pozycję bez pozycji z postawą dialektyczną. Tymczasem dialektyka polega chyba na czymś innym i Godard z Miéville są jej bliżsi, niż się Didi-Hubermanowi wydaje. Zdają sobie sprawę, że ich montaż jest również elementem „wojny pozycyjnej”<sup>45</sup>, jak zauważyła Emmelhainz, ale świadomie wykorzystują tę sytuację, aby torpedować pozycje utrwalone i milcząco akceptowane, ponieważ mogą one uchodzić tym samym za naturalne, bezproblemowe. Jak pokazała Azoulay, brak wyrazistej pozycji zawsze oddaje pole imperializmowi, bo poruszamy się w rzeczywistości zdefiniowanej przez jego kategorie.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej montażowi w *Tu i gdzie indziej* i jego „problematycznym zestawieniom”. Warto na początku zaznaczyć, że to, co Didi-Huberman nazywa polityką „przeciw-ujęcia”, jest u Godarda i Miéville częścią większej całości. Chodzi o metodę tworzenia serii montażowych, rozbudowanych i potencjalnie nieskończonych fraz opartych na wizualno-dźwiękowych zderzeniach<sup>46</sup>. Tworzone w ten sposób serie mają do siebie, że nie wiadomo, gdzie się zaczynają, a gdzie kończą. Ich elastyczność pozwala nam ucinąć sekwencje w dowolnym miejscu, tyle tylko, że to my bierzemy

45 I. Emmelhainz *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, s. 35.

46 Por. tamże, s. 158. Didi-Huberman też rozpoznaje osobliwą elastyczność Godardowskiego „frazowania”. Por. tegoż *Passés cités par JLG. L'oeil de l'histoire*, 5, s. 19.

odpowiedzialność za tę decyzję. To my bowiem ostatecznie skonstruowaliśmy, domknęliśmy daną frazę jako frazę. Filmy te funkcjonują jednak w obrębie kapitalizmu, który stanowi rodzaj superserii, serii łączącej i warunkującej wszystkie pojawiające się serie filmowe.

Możliwość sekwencji rewolucyjnej w ramach społeczeństwa spektaklu – oto właściwa stawka rozważań rozwijanych w *Tu i gdzie indziej*. Spostrzegł to Deleuze, gdy pisał, że w filmie „nie chodzi już o śledzenie łańcucha obrazów, nawet pomimo luk, lecz wymknięcie się z łańcucha czy skojarzenia”<sup>47</sup>. Mówią inaczej, twórcom chodzi o możliwość „przejęcia kontroli nad maszyną filmową, aby móc tworzyć łańcuchy obrazów zdolnych zachwiać powiązaniem charakterystycznymi dla dominacji kapitalistycznej”<sup>48</sup>. Dla Godarda i Miéville jest oczywiste – jak było oczywiste dla grupy Dziga Vertov już kilka lat wcześniej – że specjalny status Izraela na arenie międzynarodowej, jego sojusz ze Stanami Zjednoczonymi jako światowym imperium bezpośrednio odpowiada za niemożliwość przeprowadzenia palestyńskiej rewolucji do zwycięskiego finału. Dlatego tworząc obraz tej walki, który uwzględni jej aktualny kontekst, należy zarazem dać obraz rewolucji i jej neutralizacji w społeczeństwie spektaklu. Wyjść poza logikę imperialistyczną, zgodnie z którą bojownicy palestyńscy są jedynie terrorystami, a zarazem zakwestionować orientalistyczne spojrzenie, projektując na fedainów własne niezrealizowane fantazje o rewolucji<sup>49</sup>. Każdy obraz „pełni tę samą funkcję w systemie, co anonimowa siła robocza, gdzie każdy jest tylko trochę mniej ubogi niż inni”<sup>50</sup> – pisze Kristensen.

To właśnie ta kondycja obrazów stanowi ramę dla sekwencji, w której pojawia się również „zestawienie” Hitlera z Goldą Meir. Głos z offu przedstawia tę naukę o kapitalistycznym zawłaszczeniu obrazów, gdy na ekranie widzimy codzienność współczesnej Francji. W kapitalizmie każde nowe zero oznacza kogoś mniej ubogiego od poprzednika. W ten sposób rośnie siła kapitału, która jednak, rozwijając się przez zera, wszystko wokół sprowadza do ciągu zer. W ten sposób wszystkie nasze zapisane w obrazach nadzieje, również te o światowej rewolucji, „zostają sprowadzone do zera”. My zaś jako podmioty stajemy się jedynie interwałami między kolejnymi obrazami prowadzącymi donikąd.

47 G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, s. 401.

48 S. Kristensen *Jean-Luc Godard philosophe*, s. 33.

49 Por. S. Setter *Collectivity in Struggle. Godard, Genet, and the Palestinian Revolt of the 1970s*, s. 79.

50 S. Kristensen *Jean-Luc Godard philosophe*, s. 46.

To wówczas rozpoczyna się seria obrazów, która wzbudziła tyle kontrowersji wśród komentatorów. Oto jej pełny przebieg: 1) Lenin + napis: „rewolucja październikowa” + uniesiona do góry dłoń; 2) zdjęcie z manifestacji Frontu Ludowego (z podniesionymi dłońmi) + napis „14 lipca 1936”; 3) Front Ludowy + Hitler; 4) Hitler + uniesiona dłoń (FL); 5) Lenin i Hitler w superpozycji + dwie podniesione dłonie; 6) Hitler + podniesiona dłoń + napis „populaire” (ludowy); 7) Lenin + napis „rewolucja październikowa”; 8) Front Ludowy + napis „populaire”; 9) uniesiona dłoń (FL) + kobieta za kratami (w arafatce); 10) Lenin; 11) Hitler; 12) Lenin i Hitler w superpozycji; 13) Hitler + Meir z podniesioną dłonią; 14) Meir + napis „palerael”; 15) zamordowani fedaini + napis „Palestine”; 16) rodzina oglądająca telewizję.

Jak widać, nie mamy tutaj do czynienia z prostym utożsamieniem czy sekwencją opartą na łatwym do odczytania schemacie ujęcie/przeciw-ujęcie. A w tej transkrypcji uwzględniłem jedynie wymiar wizualny, biorąc chwilowo w nawias sugestywną i równie złożoną warstwę dźwiękową tej sekwencji. Te same obrazy pojawiają się tutaj wiele razy, skojarzenia nawracają, przekształcają się w nowe, dookreślają, aby następnie wejść w nowy konglomerat. Żadne z tych „zestawień” nie wydaje się dominujące ani w pełni przejrzyste. Wszystkie powinny wywołać szok, jeśli traktować je jako utożsamienie. A może właśnie ta najbardziej skrajna możliwość stanowi nie tyle zasadę montażu, ile punkt, od którego cała sekwencja ma się odbić? Jak gdyby Godard budował frazę rozpoczynającą się od słów „a co, jeśli nie jest to samo...” i nieustannie powracającą w ramach tej serii? Jeśli Hitler i Golda Meir nie są tym samym, to jaka jest między nimi relacja? Jeśli słowo „ludowy” pojawia się i w nazwie demokratycznego rządu socjalistycznego, i zbrodniczego reżimu III Rzeszy, to jak ustanowić relację między nimi, skoro nie są tym samym? Itd.

Wszystko to odbywa się w bardzo określonym kontekście kapitalizmu obrazów, w którym po kolei tracą one możliwość ustanawiania relacji znaczących na własny rachunek. Tym bardziej budowana w *Tu i gdzie indziej* seria domaga się naszej, widzów, interwencji, domyslenia relacji, które sam montaż zostawia w stadium niedopowiedzenia. Demonstruje nam tym samym, że w obecnej sytuacji wszyscy jesteśmy „ubodzy i bogaci w obrazy rewolucji”. W ten sposób „każdy z nas staje się zbyt mnogi w samym sobie i nie dość mnogi na zewnątrz. Gdzie zastępowani jesteśmy krok po kroku przez nieprzerwane łańcuchy obrazów niewolniczo poddanych sobie nawzajem”. Te słowa padają dokładnie wtedy, gdy na ekranie widzimy naraz kilka telewizorów, na których na przykład pojawiają się informacje o rozwoju konfliktu

na Bliskim Wschodzie i transmisja meczu piłkarskiego. Spektakl oferuje nam nieograniczoną koegzystencję najbardziej różnorodnych komunikatów, ale pod warunkiem, że „każdy zostanie na swoim miejscu. W łańcuchu wydarzeń, nad którym straciliśmy jakąkolwiek władzę” – dodaje komentarz artystów.

Dlatego właśnie nie da się już robić rewolucji jak wówczas, gdy Godard z Gorinem jechali do Jordanii, aby zarejestrować jej żywotną energię. Trzeba ją robić, uwalniając obrazy z ograniczających je łańcuchów i serii. To one bowiem stanowią imperialny schemat organizacji świata oraz dominujące koleiny jego rozumienia i przedstawiania. Obraz uwolniony z łańcucha oznacza obraz ryzykowny i kwestionujący nie tylko dominującą narrację na temat przeszłości, ale i prawdę historyczną. Jego celem nie jest jednak zgodność z rzeczywistością, lecz prawda jako wolność skojarzeń, czyli samostanowienia się obrazów w poprzek utrwalonych przez imperializm linii. Dopiero z uwolnionymi z łańcucha obrazami w ręku można rozpocząć rewolucyjny montaż, można podjąć na nowo sprawę rewolucji. „Prowokacja” polega tu na wpisywaniu obrazów Goldy Meir czy Moshe Dayana (i wielu innych figur) w sekwencje, w których nominalnie nie mogą się znaleźć ze względu na istniejące hierarchie i podziały ideologiczne. Ale z punktu widzenia jakiego archiwum gra językowa na nazwisku Kissingera – w której powracają części KISS, KILL i SS – jest aż tak wielkim skandalem? Czy większym niż tolerowanie jego usług doradztwa, jakby od dziesięcioleci nie miał na sumieniu zbrodni wojennych? Oto prawdziwa stawka obrazów, które chcą jeszcze raz ponazywać nasz wspólny świat, a nie jedynie powtarzać istniejące już narracje.

Podobnie interpretowałbym usilne w *Tu i gdzie indziej* łączenie historii Zagłady z okupacją Palestyny. Z wielu względów skandaliczność tego montażu wydaje mi się przesadzona. Godard i Miéville pokazują wstrząsające obrazy linczu na fedainach, których martwe ciała zrzucane są z okien budynku i palone na oczach wściekłego tłumu. Zaraz potem słychać pieśń ze słowami „Auschwitz, Majdanek, Treblinka...” i widać obrazy wrzucanych do masowego grobu ciał, zaczerpnięte najprawdopodobniej z *Nocy i mgły* Resnais. Kto odpowiada za to skojarzenie? I czy jego egzorcyzmowanie połączone z moralnym oburzeniem jest tak politycznie i etycznie neutralne? Łatwiejsze do obrony niż próba wzięcia go na poważnie, przemyślenia jego konsekwencji? Podobnie jest z innym motywem, powracającym nie tylko w tym filmie Godarda. W *Tu i gdzie indziej* powtarza on pytanie zadane w 1970 roku Arafatowi, a mianowicie co znaczy fakt, że najbardziej cierpiących żydowskich więźniów obozów Zagłady Niemcy nazywali „muzułmanami”. Nie uważam, w przeciwieństwie między innymi do Didi-Hubermana, że chodzi

tu o relatywizację kondycji żydowskich ofiar III Rzeszy czy utożsamienie izraelskiej okupacji z niemiecką okupacją Europy w czasie II wojny światowej. Skądinąd, dlaczego porównanie dwóch reżimów organizujących czystki etniczne na okupowanym przez siebie terytorium miało być aż tak niedopuszczalne? Jakie ideologiczne schematy stoją za niedopuszczalnością takiego porównania i dlaczego natychmiast bierze się je za utożsamienie i jako takie odrzuca z oburzeniem? Godard i Miéville próbują skonstruować za pomocą tej uwolnionej figury muzułmana przestrzeń takiej asocjacji, która pozwoli ludziom wspiąć się ponad podziały imperialnej polityki i wrogich tożsamości. Zobaczyć, że w cierpieniu jednych tkwić może – choćby w języku oprawców – figura cierpiącego innego, którego oni sami mogą za chwilę torturować. Jeśli jest to oburzające, to dlatego, że oburzająca jest wszelka przemoc i wszelkie ideologiczne przyzwolenie na jej kontynuację.

W tym miejscu pojawia się jednak zasadniczy dylemat, z którego *Tu i gdzie indziej* nie jest w stanie się wydostać. Być może twórcy nawet nie podejmują tej próby, poprzestając na jego nazwaniu, wyeksponowaniu za pomocą montażu. Rodzi się bowiem pytanie, czy wielostronne i powtarzające się w filmie „i” nie zbliża się w swoim działaniu do kolejnych zer dopisywanych przez społeczeństwo spektaklu. Każda nieskończona fraza rewolucyjna może niepostrzeżenie stać się serią kapitalistycznego wyzerowania, utracić swą siłę oporu i z powrotem zakuć się w łańcuch masowej komunikacji. Jak utrzymać wieloznaczność obrazów, nie zamieniając ich w kolejne zera? Oto główny problem *Tu i gdzie*, który przecina i warunkuje wszystkie ideologiczne interpretacje filmu. A także pytanie o możliwość realnego zerwania z imperializmem tam, gdzie jest on dziś najsilniejszy.

### **Nie patrzeć z boku. Historia potencjalna kina**

*Tu i gdzie indziej* jest osobliwością: zarazem filmem i historyczno-krytycznym odczytaniem filmu na nowo. Opiera się na dynamice permanentnej relektury, która potencjalizuje historię nie tylko tego projektu, ale Historię jako taką. Przykład tej produkcji, podobnie jak eksperymenty w rodzaju tych, które grupa Dziga Vertov prowadziła wcześniej, może stanowić dla dzisiejszego widza przykład na to, że przed nami byli już inni. Historia jest pełna filmowców, którzy walczyli z imperialną władzą nie tylko w wymiarze działań politycznych, ale też w intymnym wymiarze percepcji, której nawyki kapitalizm kontroluje dziś bezwzględnie i skutecznie. Chodzi być może o to, aby zobaczyć, że teoretyczne propozycje tej grupy – podobnie jak jej inwencja wizualna – są nam

współczesne. Można uznać ich za sojuszników w walce z imperializmem, współuczestników warsztatów z oduczania się jego logiki.

Film Godarda i Miéville stanowi też początek długiej sekwencji poszukiwań tej pary, i Godarda osobno, której zwieńczeniem są monumentalne *Histoire(s) du cinéma* (1998). Stefan Kristensen, opisując paradoksalny, aporetyczny wręcz status obrazów w tym ostatnim dziele, mógł równie dobrze pisać o *Tu i gdzie indziej*. „Chodzi o to, by afirmować jego [kina – P.M.] zdolność do świadczenia o wszystkim, a zwłaszcza o najgorszych ludzkich doświadczeniach, i robiąc to, zaznaczać jego porażkę w realizacji tej misji. [...] To eschatologia *à rebours*: kino jest dla Godarda z istoty tym, czym nie będzie mogło się stać”<sup>51</sup>. Właśnie to napięcie – między otwartą możliwością i jawną niemożliwością kina – było silnie obecne w filmie z 1976 roku i to ono czyni z niego istotny ekran wglądu w to, jak mogłaby wyglądać historia potencjalna kina.

Czy musi ona być pisana – jak *Histoire(s) du cinéma* – językiem samego kina? Niekoniecznie, zwłaszcza że sam Godard od lat, co najmniej od założenia grupy Dziga Vertov, działał na obrzeżach kina, świadomie kwestionował jego ramy. Jak pisał Serge Daney, „nie jest on jedynie wielkim filmowcem. Jest też, znowu i na wskroś, tym, kto oczekuje od kina wszystkiego, włącznie z tym, żeby, by sparafrazować mistrza Ekhardta, «uwolniło go od siebie»”<sup>52</sup>. Ta specyficzna pozycja sprawia, że ani we współczesności, ani w przeszłości Godard nie czuje się w pełni zadomowiony. Nie jest po prostu historykiem kina ani po prostu praktykującym filmowcem. Podobnie jak w *Tu i gdzie indziej*, wraz z Miéville nie byli oni ani po prostu artystami, ani po prostu aktywistami.

Paradoks, w jakim tkwił Godard, jest paradoksem nas wszystkich. To kondycja współczesnej kultury rozpiętej między wspomnieniem o swojej świetności i aktualną nędzą. Sprawia to, że tak jak Godard jesteśmy dziś „skazani na terażniejszość”<sup>53</sup>, ale tylko na taką, która pozwoli nam na pełną rewizję tego, co było, i tego, jak trafiliśmy tu, gdzie trafiliśmy. Przypisanie do terażniejszości oznacza więc konieczność potencjalizacji przeszłości, odrzucenie jej domknięcia w figurach odziedziczonych po dyskursie władzy. Co więc miałyby robić historia potencjalna kina i kto mógłby ją uprawiać? Podpowiedzi może udzielić fragment *Estetyki głodu* Glaubera Rochy, który w iście ewangelicznym duchu definiował powstające w jego czasach Cinema Novo:

51 S. Kristensen *Jean-Luc Godard philosophe*, s. 128.

52 S. Daney *Le paradoxe de Godard* (1986), w: tegoż *La maison cinéma et le monde*. 3. *Les Années Libé 1986-1991*, P.O.L. Éditeur, Paris 2012, s. 192.

53 Tamże, s. 193.



Wszędzie, gdzie pojawi się filmowiec zdolny do sfilmowania prawdy i konfrontacji z zakłamanymi i policyjnymi normami cenzury, tkwić będzie ziarno Cinema Novo. Wszędzie, gdzie pojawi się filmowiec zdolny do konfrontacji z komercją, wyzyskiem, pornografią, technicyzmem, tkwić będzie ziarno Cinema Novo. Wszędzie, gdzie pojawi się filmowiec, niezależnie od wieku czy pochodzenia, gotowy oddać swoje kino i zawód w służbie ważnych spraw swojego czasu, będzie tam również ziarno Cinema Novo. Oto definicja, i przez tę definicję Cinema Novo lokuje się na marginesie przemysłu, ponieważ Kino Przemysłowe zawarło kompromis z kłamstwem i wyzyskiem.<sup>54</sup>

Nic z tych słów nie straciło na aktualności, co znaczy być może, że kino wciąż – mimo swej katastrofalnej kondycji w epoce kapitalizmu inwigilacji – może być prawdziwym ziarnem odnowy. Trzeba tylko przyrzeć mu się na nowo, obejrzyć obrazy jeszcze raz i wraz z nimi napisać już nie alternatywną wizję historii, ale nową definicję wspólnego świata. Historia potencjalna kina – jak ta projektowana przez Azoulay – nie oznacza patrzenia z boku na ruch dziejów, odnotowywania faktów i zjawisk przemysłu filmowego, ale walkę o obrazy i zawartą w nich obietnicę czegoś innego niż smutny pejzaż przemysłu kulturalnego.

---

<sup>54</sup> G. Rocha *Esthétique de la faim* (1965), w: S. Pierre Glauber Rocha, „Cahiers du cinéma”, Paris 1987, s. 125.

## Abstract

---

**Paweł Mościcki**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH, POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*To Abandon the Imperial Gaze: Toward a Potential History of Cinema*

The text seeks to answer whether a non-imperial gaze is possible and whether it is possible in cinema. Mościcki considers the matter by referring to the example of Jean-Luc Godard and Anne-Marie Mieville's 1976 film *Here and Elsewhere*, which itself is a reading of Godard's abandoned project *Jusqu'à la victoire* (Until Victory). The film undertakes the issue of the Palestinian struggle for independence in the context of the evolution of Western colonial thought and its connection to the techniques and practices of the society of the spectacle. The article juxtaposes Godard's film with the project of potential history, in which Ariella Aïsha Azoulay creates a postulate for the unlearning of imperialism. Mościcki argues that Godard and Mieville implement Azoulay's postulate with the peculiarity of film language, referring to the need to decolonize the dominant mechanisms of perception and reflection in cinema. The controversy the film stirred among critics and cinema historians can also be seen as evidence that the film touches a sensitive spot in the ideological structure of contemporary visual culture.

## Keywords

---

Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, potential history, decolonization, political cinema, Ariella Aïsha Azoulay, society of the spectacle