

# Kinowa materialność teorii. Gilles Deleuze i Jacques Rivette\*

\* Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” nr DI2017/008947: „Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989”.

Agnieszka Waligóra

ORCID: 0000-0002-4316-9207

Już niemal sto lat temu Karol Irzykowski zauważał, że obrazy filmowe są literacką materialnością<sup>1</sup>, co wpisywało się w szerszy (metodologiczny i infrastrukturalny) kontekst „podległości” filmoznawstwa względem badań nad literaturą i językiem. Z czasem jednak, gdy okazało się, że dzieła ruchomej wizualności i dźwięku oferują sztuce oryginalne i idiomatyczne środki wyrazu, zaczęto mówić o odwrotnym transferze jakości i inspiracji: prymarnie lub charakterystycznie filmowych, a następnie adaptowanych do potrzeb sztuki słowa<sup>2</sup>.

O ile jednak badanie kinowej materialności literatury – czyli, mówiąc szerzej, rozmaitych chwytów filmowych, które będą przynajmniej w założeniu „detekstocentryzowały” literaturę, odnajdując w niej walory inne niż czysto lingwistyczne – wydaje się może nie bardzo popularne, lecz zdecydowanie we współczesnej humanistyce zauważalne, o tyle o kinowych inspiracjach bądź rozgrywkach teorii literackich mówi się zdecydowanie mniej. Oczywiście dzieła filmowe często bywają omawiane przez teoretyków i teoretyczki – wyrazistym *exemplum* może być często cytowany Slavoj Žižek<sup>3</sup>. Zasadniczo jednak rzadziej dostrzega się analogię pomiędzy angażującą

<sup>1</sup> Zob. Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924).

<sup>2</sup> Tu świetnym i klasycznym już przykładem może stać się pojęcie techniki montażu filmowego, która pozwalała na swobodne i twórcze łączenie rozmaitych planów przestrzennych i czasowych. Zob. np. Robert Humphrey, „Strumień świadomości – techniki”, tłum. Stefan Amsterdamski, *Pamiętnik Literacki* nr 61/4 (1970), 274 i dalsze.

<sup>3</sup> Zob. np. Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. Janusz Margański (Warszawa: KR, 2003).

materialnie czy afektywnie sztuką filmową a równie ekscytującymi poznawczo ścieżkami konkretnych teorii, dowodzącymi niekiedy, że proces interpretacji dzieł i praktyk artystycznych przypominać może rozwiązywanie kryminalnej łamigłówki na kinowym ekranie.

Nie zamierzam badać wszystkich możliwych „kinowych” uwikłań teorii (funkcjonowania ruchomych obrazów w tekstach metodologicznych – i, zgodnie z tematem przewodnim zbioru, technik kinowych, które przysługują się teoriom niejako strukturalnie, a nie jedynie w postaci przykładów czy dowodów na poręczność danego słownika), implikacji (rodzajów takich funkcjonowań, ich przyczyn czy konsekwencji) ani wreszcie samych egzemplifikacji, bo oczywiście znacznie wykracza to poza możliwości jednego artykułu. Chcę natomiast skupić się na jednym, lecz niezwykle interesującym przykładzie filmowym, który przedstawia zarówno inkorporację literatury – i teorii – do dzieła filmowego, czy może raczej szeroką inspirację słowem i jego uwikłaniami w twórczym projekcie reżyserskim, jak i – niejako zwrotnie – ujawnia głęboką analogię pomiędzy strategiami literaturoznawczych teorii oraz kinowymi środkami wyrazu, decydując o materialnym, performatywnym charakterze rozmaitych metodologicznych refleksji. Jako przykład posłuży mi legendarny (z powodu długości, rozmachu i efemeryczności) oraz jednocześnie niemal zapomniany (wobec szokująco niskiej frekwencji na ekranach kin oraz – do niedawna – braku oficjalnej wersji możliwej do legalnego zakupu) film *Out 1* Jacques’a Rivette’a, dookreślany czasem znaczącym podtytułem *Noli me tangere*, oraz interpretacja sztuki filmowej, jakiej w kontekście owego dzieła oraz jego literackich kontekstów (twórczości Honoriusza Balzaca oraz Lewisa Carrolla) dokonał filozof chętnie czytany przez teoretyków i teoretyczki literatury – Gilles Deleuze.

*Out 1*, dzieło niespełna trzynastogodzinne, w ogromnej części improwizowane, nakręcone zostało w roku 1971; niemal równolegle powstała „skrócona” (do – bagatela – mniej więcej czterech godzin) wersja obrazu, rozpowszechniana pod tytułem *Out 1: Spectre*, jednak żadna z nich nie była emitowana z dużą intensywnością<sup>4</sup>. Film Rivette’a bywa jednak nazywany – mimo swej niszowości i enigmatyczności, a być może właśnie dzięki nim – *opus magnum* francuskiej Nowej Fali, modernistycznego ruchu artystycznego koncentrującego się na – mówiąc najprościej – maksymalnym wydobywaniu możliwości filmowej formy<sup>5</sup>. Przedstawia on losy dwóch trup teatralnych: pierwsza z nich, dowiedziona przez Lili (Michele Moretti) usiłuje wystawić *Siedmiu przeciwko Tebom*, zaś druga – na czele z Thomasem (Michael Lonsdale), dawnym partnerem Lili – pragnie odegrać *Prometeusza w okowach*.

Grupy – choć obie mierzą się z tragediami tego samego autora, mianowicie Ajschylosa, oraz kierowane są przez postacie, które niegdyś stanowiły „życiowy” duet – prezentują bardzo zróżnicowane podejścia do sztuki performatywnej oraz (co być może dla literaturoznawców najbardziej interesujące) odmiennie traktują ich materię słowną: ekipa przymierzająca się do *Siedmiu przeciwko Tebom*

<sup>4</sup> W Polsce pełną wersję filmu zaprezentowano przed kilkanaście laty w trakcie retrospektywy Rivette’a podczas festiwalu Nowe Horyzonty 2016.

<sup>5</sup> Zob. np. Rafał Syska, „Światy wewnętrzne”, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, red. Rafał Syska (Kraków: EKRAŃy, 2017), 67. Zasadniczo wiele filmów nowofalowych dałoby się odczytać w przyjętym przeze mnie kluczu (jako zwrotne materializowanie różnorodnych teorii): źródeł starczyłoby tu z pewnością na obszerną rozprawę, nawet gdyby zatrzymywać się tylko na najoczywistszych przypadkach, takich jak obrazy czerpiące inspirację z literatury, także z prężnego na przełomie wieku nurtu *nouveau roman* (nurt Rive Gauche, reprezentowany na przykład przez Alaina Resnais) czy równie „intertekstualne” kino związane (podobnie jak Rivette) z towarzystwem „Cahiers du cinéma” Jeana-Luca Godarda (na czele z *Amatorskim gangiem*, w którym jeden z bohaterów posługuje się – być może przewrotnie – pseudonimem Arthura Rimbauda).

najpierw usiłuje „wczuć się” w odgrywaną sztukę poprzez medytację i jogę<sup>6</sup>, następnie zaś – głównie dzięki naciskom Lili – precyzyjnie odtworzyć starożytny tekst, co z czasem staje się przyczyną niesnasek w trupie i ostatecznie doprowadza do upadku projektu. Szczególnie destrukcyjny wpływ na przedsięwzięcie wywiera Renaud – postać zaproszona jako uzupełnienie obsady spektaklu. Mężczyzna nie tylko doprowadza do dywersji artystycznej wizji reżyserki, ale i okrada jednego z członków grupy, co motywuje pozostałych aktorów i aktorki do wszczęcia poszukiwań; ich skutki nigdy nie zostają jednak ujawnione. Druga grupa mierzy się natomiast z *Prometeuszem w okowach*, postępując zgodnie z metodą Jerzego Grotowskiego<sup>7</sup>. Na wczesnych etapach przygotowań grupa usiłuje improwizować na temat konkretnych wydarzeń opisanych przez Ajschylosa (na przykład kolejno wcielają się w zakuwaną w kajdany ofiarę, by utożsamić się z bohaterem starożytnego dzieła), niemal całkowicie odchodząc od tekstu na rzecz afektywnej i performatywnej pracy z ciałem.

Losy dwóch trup teatralnych oraz ich poszczególnych członków i członkiń przeplatają się z perypetiami paru innych postaci: jedną z nich jest Frédérique, młoda kobieta (w jej roli – lubiana przez reżysera Juliet Berto), która trudni się złodziejstwem (w tym – kradzieżą poufnych informacji) oraz szantażem. Bohaterka wpada na trop tajnego stowarzyszenia, do którego rzekomo należą również aktorzy i aktorki pracujący nad spektaklami Ajschylosa; Frédérique z czasem zakochuje się w przedstawicielu lokalnego gangu i ostatecznie ginie z jego ręki. Drugi bohater-atom, do pewnego momentu odsunięty od głównego wątku filmu (jeśli w ogóle o głównym wątku można w przypadku tego obrazu mówić), jest postacią jeszcze ciekawszą: Colin (w jego rolę wcielił się słynny Jean-Pierre Léaud) to udający głuchoniemego outsider, zarabiający na życie poprzez nagabywanie przypadkowych klientów pobliskiej kawiarni. Młodzieniec oferuje upatrzonym ofiarom koperty, do których wcześniej wkłada strony wydarte z przypadkowych książek (prawdopodobnie traktując je jako „wróżby” dla samych zainteresowanych); uwagę gości zwraca na siebie zaczepną grą na ustnej harmonijce. Z czasem Colin sam otrzymuje tego typu „list” – zawarty w nim tekst uznaje on za zaszyfowaną wiadomość, którą następnie usiłuje rozkodować i zinterpretować. Jednocześnie wpada na ślad tej samej konspiracji, którą odkryła Frédérique, zwaną właśnie Trzynastoma, oraz zakochuje się w Pauline, właścicielce niszowej księgarni, służącej paryskim anarchistom za punkt spotkań. Jak się jednak okazuje, sama Pauline – przynajmniej dzięki postaci jej męża, tajemniczego Igora, którego widzowie nie dojrzą na ekranie ani razu – także zamieszana jest w działalność szajki, jednak posługuje się w niej innym imieniem (Emilie).

Losy wszystkich postaci przecinają się, zaś łącznikiem między nimi pozostaje właśnie stowarzyszenie Trzynastu. Prowadzi to do oczywistego skojarzenia Balzakowskiego: Rivette (zarówno w tym, jak i innych filmach) wręcz epatuje odniesieniami do *Komedii ludzkiej*. Przypomnijmy: w należącym do *Scen z życia paryskiego* zbiorze *Historia trzynastu* (składającym się z krótszych powieści: *Ferragus*, *Księżna de Langeais*, *Dziewczyna o złotych oczach*)<sup>8</sup>, przewijają się aluzje dotyczące możliwego istnienia tajemniczego i prawdopodobnie złowrogiego stowarzyszenia, do którego mieliby należeć poszczególni bohaterowie. Stowarzyszenie owo nigdy nie ujawnia się jednak wprost – znikąd nie

<sup>6</sup> Więcej o znaczeniu jogi i gry z ciałem w *Out 1* – zob. Donatella Valente i Brad Stevens, *Jacques Rivette's Out 1: From First to Last – Senses of Cinema*. Udostępniono 30 grudnia 2020. <https://www.sensesofcinema.com/2016/jacques-rivette/out-1-from-first-to-last/>. (dostęp: 15.05.2021)

<sup>7</sup> Por. Syska, „Światy wewnętrzne”, 68.

<sup>8</sup> Honoré de Balzac, *Historia trzynastu: Urzędnicy. Komedia ludzka: studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*, tłum. Tadeusz Żeleński, Julian Rogoziński (Warszawa: Czytelnik, 1959).

otrzymujemy potwierdzonej informacji dotyczącej jego faktycznego istnienia, celów czy zamiarów; sam Balzac nie przywiązywał zresztą do owej rzekomej konspiracji większej uwagi – zapewne służyła ona przede wszystkim jako nęcąca luka w realistycznej narracji, która miała czytelników i czytelniczki fascynować i motywować do dalszej lektury. „Złowrogość” grupy była zaś fundowana przede wszystkim przez pechową liczbę członków (i członkiń), mających wchodzić w jej skład.

Co jednak istotne, ani u Balzaca, ani u Rivette’a nie spotykamy się ostatecznie z „realizacją” symbolicznej liczby na żadnej z płaszczyzn: podzielone na osiem mniej więcej półtoragodzinnych odcinków *Out 1* kończy się kilka minut przed wybiciem trzynastej godziny; liczebność aktorów tworzących obie trupy teatralne nigdy nie osiąga magicznej (i pechowej) trzynastki. Eksplicytnej „zgodności symbolicznej” nie zapewni nawet Renaud, choć wyraźnie ma on charakter biblijnego „trzynastego apostoła”: dopuszcza się wszak grzechu i zarazem motywuje rozwój historii, jego zniknięcie staje się bowiem z czasem siłą napędową rozmaitych interakcji pomiędzy innymi bohaterami. Pełną trzynastkę, pomniejszoną dzięki wizualnej nieobecności dwójki postaci (wspomnianego już Igora oraz niejakiego Pierre’a, wspomnianego w wykradzionych dokumentach) uzupełniać mogłaby natomiast młoda szantażystka, która ostatecznie jednak ginie zamordowana przez lokalny gang (pozbawiony „groźnej” symboliki, lecz niebezpieczny „naprawdę”), oraz Colin, któremu również udaje się odnaleźć członków szajki, a nawet z nimi skonfrontować; zostaje on jednak odepchnięty przez stowarzyszenie i powraca do roli wyrzutka, odmawiającego wszelkich form osobistego kontaktu ze światem.

Dokładnie jak u Balzaka – liczby odmawiają prostej symboliki, czy może raczej konstrukcja dzieła odmawia pewnego typu reprezentacji „symbolicznej” (lub, mówiąc przewrotnie, realistycznej: skoro szajka Trzynastu ma pewien wpływ na fabułę zarówno u autora *Komedii ludzkiej*, jak i w filmie Rivette’a wypadałoby jej „faktycznie istnieć”). Zasadniczo jednak owe mylące sugestie i figury nie prowadzą wyłącznie do prostej konstatacji, że *Out 1* to film nieprecyzyjnie zaplanowany i wykonany (choć nie jest to konstatacja całkowicie błędna), nie zamykają też analizy w granicach jednoznacznej wykładni interpretacyjnej, widzącej ów film jako portret świata nieuporządkowanego, a zatem – w pewnym sensie – nie-realistycznego.

Dzieło Rivette’a ma znacznie więcej możliwych znaczeń: pierwszym z nich jest oczywiście to ujawniane w kontekście „autotematycznym”, gdzie autotematyzm widziany jest jako reakcja na kryzys realizmu oraz jego kompromitację<sup>9</sup>. Rivette – podobnie jak Balzac – buduje w swojej twórczości specyficzną przestrzeń, która tylko pozornie pretenduje do miana logicznie uporządkowanego uniwersum. W *Komedii ludzkiej* aż roi się od nieścisłości, które na polskim gruncie śledził między innymi niestrudzony tłumacz francuskiego mistrza, Tadeusz Boy-Żeleński. Boy wykazywał, jak swobodnie Balzac poczyna sobie z bohaterami i bohaterkami na płaszczyźnie *Komedii*: przykładem może stać się tutaj słynny Lucjan de Rubempré, sportretowany najpierw w *Straconych złudzeniach*, później zaś pojawiający się na kartach *Blasków i nędzy życia kurtyzany*, jednak – jak zauważał Żeleński – bez większej dbałości o precyzję chronologiczną wydarzeń<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Szerzej o tym problemie pisałam w artykule: Agnieszka Waligóra, „Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki”, *Forum Poetyki* 15–16 (2019): 80–93. Udostępniono 30 grudnia 2020. <http://fp.amu.edu.pl/autotematyzm-antyrealizm-na-przykladzie-jednego-wiersza-tomasza-pulki/>.

<sup>10</sup> Tadeusz Boy-Żeleński, „Od tłumacza”, w Honoré de Balzac, *Blaski i nędze życia kurtyzany. Komedia ludzka. Studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1959), 7 i n.

W tym kontekście nieład „trzynastki” oraz klęska wszelkich przedsięwzięć, które zostały przez Rivette’a sfilmowane – niepowodzenie prób teatralnych i ostateczne ich zaniechanie, pozostawienie działalności stowarzyszenia w tajemnicy, ponowna alienacja Colina – są jak najbardziej celowe: niczym u Balzaka mają one bowiem reprezentować brak faktycznego, „głębokiego” uporządkowania świata, przedstawiając ład świata jako pewien symboliczny, powierzchwniowy ideał, który nie ma przełożenia na tak czy inaczej rozumianą „rzeczywistość”. Ta z kolei – niezależnie od przypisywanych jej praw czy regularności – nigdy nie osiąga doskonałej przejrzystości.

Rivette – mimo przynależności do awangardowej formacji Nowej Fali – nigdy nie porzucił realizmu filmowego, na którym się wychował. Podobnie jednak jak wielcy mistrzowie realizmu literackiego, nie traktował go w gruncie rzeczy jako twardej „ideologii” sztuki: ów „szczególny realizm” Rivette’a, korespondujący z dialektycznie nowoczesnym zwątpieniem w ciągłość i przewidywalność świata<sup>11</sup>, przedstawiał zresztą sam Balzac, który – ze swoim niemal ekspresjonistycznym portretowaniem przestrzeni, rozmiłowaniem w tajemnicach paryskich uliczek i wiejskich buduarów – dla wielu badaczy i badaczek stanowi prekursora Baudelaire’a i następujących po nim symbolistów, rezygnujących całkiem z przekonania o prostej i jasnej konstrukcji świata<sup>12</sup>. Lektura poszczególnych tomów *Komedii ludzkiej* dostarcza zresztą wielu intrygujących dowodów na „niepełny” realizm Balzaca (gdyby kiedykolwiek „pełny” realizm istniał) i przy okazji wyraźnie koresponduje z licznymi scenami z *Out 1*. Przypomnijmy sobie na przykład tę, w której Colin usiłuje rozszyfrować wiadomość ukrytą w podrzuconym mu liście; bełkotliwy tekst przypomnieć może passusy z Balzakowskiej *Fizjologii małżeństwa*, w której autor – chcąc zapewne pominąć tematy drażliwe dla cenzury lub wrażliwej i skłonnej do oburzenia publiczności – w tajemniczy sposób „zaszyfrował” pokaźny fragment książki. Zgodnie z przypisem Boya tekst ten nigdy nie został (na polszczyznę) rozkodowany, sam tłumacz poprzestał zaś na „spolszczeniu” szyfru na podobnie nonsensowne akapity<sup>13</sup>.

Zarówno więc Balzac, jak i Rivette – pomimo licznych nieścisłości i niedopowiedzeń, które odnajdujemy w ich dziełach – nie tylko wytwarzali (postulatywnie, choć nie „dosłownie”) realistyczne światy, ale i obracali się wewnątrz przestrzeni wytworzonych wewnątrz ich własnych twórczości, traktując je jako niemniej „realne” od aktualnych wydarzeń społecznych czy politycznych. Reżyser *Zakonnicy* niezwykle chętnie odwoływał się przy tym do kosmosu (czy raczej – chaosmosu) literackiego mistrza. Świadczy o tym nie tylko odwołanie do *Historii Trzynastu*, które Rivette – jak sam zresztą przyznawał – potraktował głównie pretekstowo, w celu spojenia losów postaci<sup>14</sup>. Motyw grupowego spisku oraz indywidualnego szantażu (w *Out 1* reprezentowanego przez samotniczkę Frédérique) przewija się w filmach Rivette’a bardzo często; najwyraźniejszym przykładem będzie tu *Banda czworga* z 1988 roku. Także *Piękna złoźnica* – jeden z najsłynniejszych filmów Rivette’a – została nakręcona na podstawie *Niezanego arcydzieła* Balzaca, opowiadającego

<sup>11</sup>Zob. Tomasz Kłys, „Narodziny filmu z ducha teatru”, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 23.

<sup>12</sup>Zob. przede wszystkim znakomity artykuł poświęcony znaczeniom przestrzeni: Gisèle Séginger, „Wpisanie polityki w przestrzeń: *Stracone złudzenia* i dwuznaczność Balzakowskiej topografii”, tłum. Piotr Śniedziewski, *Rocznik Komparatystyczny* 3 (2012) oraz Cesare Pavese, *Le Métier de vivre* (Paryż: Gallimard 1958), 45.

<sup>13</sup>Zob. Honoré de Balzac, *Fizjologia małżeństwa*, tłum. i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy (Warszawa: Czytelnik 1957), 284–285; taka stylistyczna i „logiczna” przerwa w konstrukcji dzieła była wszak zgodnie z wymogami realizmu uznawana za błąd czy niespójność.

<sup>14</sup>Zob. Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair, „Widmowe rozmowy z Rivette’em”, tłum. Miłosz Stelmach, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 103.

o malarzu Frenhoferze i jego próbach namalowania podobizny nietuzinkowej kobiety; *La belle noiseuse* wykorzystuje zresztą podobny do *Out 1* chwyt fabularny – widzowie nigdy nie dowiadują się wszak, jak portret złośnicy wygląda, ponieważ malarz Frenhofer skrzętnie go ukrywa – a *Noli me tangere* nigdy nie wyjawia, czy spisek w istocie działał i na czym miałby polegać<sup>15</sup>.

Balzakowskie odniesienia i ich teoretyczne implikacje idą jednak jeszcze dalej i coraz silniej fundują autotematyczny czy metaartystyczny wydźwięk dzieła Rivette'a, zwróconego nie tyle ku samemu sobie, ale ku światom i przestrzeniom wykreowanym synergicznie przez literaturę, teatr i kino: po rozszyfrowaniu odniesienia do *Historii trzynastu* w dostarczonej mu „wiadomości”, Colin udaje się do akademickiego badacza twórczości Balzaka, w którego wciela się Eric Rohmer – reżyser pracujący wówczas nad cyklem *Sześciu opowieści moralnych*, powstałych również na bazie *Komedii ludzkiej*. Także na płaszczyźnie wizualnej nie brakuje zresztą idiomatycznych dla kina (czy szerzej: wszelkich sztuk plastycznych) emblematów autotematyzmu – jednym z nich jest słynna scena, zbudowana na zasadzie *misé en abyme*: targana niepewnościami, niewierna wobec męża i stowarzyszenia Pauline/Emilie staje w niej pomiędzy dwoma lustrami. Jej zwielokrotnione odbicia wytwarzają słynne złudzenie optyczne, oddające oczywiście zagubienie Pauline, która usiłuje przemyśleć własne zachowania i potrzeby, obcuje jednak wyłącznie z zapośredniczonymi odbiciami, nie zaś z czystym, idealnym „ja”<sup>16</sup>. Problematyka wyobcowania i oderwania od świata, którą wątek autotematyczny w tym wypadku (lecz niekoniecznie we wszelkich innych) implikuje, prowadzi zaś do innego istotnego wydźwięku filmu – jego znaczenia politycznego i społecznego.

*Out 1* powstało w roku 1971 – niedługo po zakończeniu masowych strajków, obejmujących niemal cały zachodni świat. Rivette wielokrotnie odwoływał się – i w filmach, i w publicystyce<sup>17</sup> – do atrofii życia społecznego, którą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych obserwowano i wobec której usiłowano się na różne sposoby buntować; twierdził na przykład, że akcja *Out 1* miałyby się urwać w maju 1968 roku<sup>18</sup>. Jego trzynastogodzinne dzieło może być więc widziane jako studium życia po (nieudanej) rewolucji. Ruchy kolektywne uległy dezorganizacji i rozproszeniu, tracąc wszelką sprawczość i emancypacyjny potencjał – pozostały z nich ewentualnie protezy działalności grupowej, takie jak właśnie *Trzynastu*: grupa, której faktycznego istnienia nie jesteśmy pewni, i która nie poświęca się działaniu, a jedynie buduje wokół samej siebie aury tajemnicy i zagrożenia. Koresponduje to zresztą z aktywną w latach siedemdziesiątych traumą zimnej wojny, która według niektórych badaczy i badaczek doprowadziła do spiskowego postrzegania rzeczywistości – doszukiwania się w niej utajonych i potencjalnie zabójczych

<sup>15</sup>Równie popularnym wątkiem w jego dziełach jest zresztą teatr – w licznych filmach reżysera sfilmowano właśnie grupy teatralne, które pracują nad określonymi spektaklami (zwykle – bardzo klasycznymi: albo tymi stworzonymi przez starożytnych prekursorów, albo wielkimi francuskimi tragediami. Zob. Syska „Światy wewnętrzne”, 67–68. W tym kontekście znaczący może być także fakt, że jedna z ważniejszych biografii autora *Komedii ludzkiej*, wydana w 1965 roku przez André Mauroisa, nosiła tytuł *Prometeusz*, co może stanowić pomniejszy, lecz ciekawy trop łączący *Out 1* z projektem Balzakowskim. Wyd. polskie: André Maurois, *Prometeusz, czyli Życie Balzaka*, tłum. Julian Rogoziński (Warszawa: Czytelnik, 1970).

<sup>16</sup>Scena ta (będąca zresztą składową szerokiego motywu sobowótów i „nietożsamości” w projekcie artystycznym Rivette'a) koresponduje zresztą z niezwykle ciekawym tekstem, opisującym rolę luster w *Eugenie Grandet*: Naomi Schor, „*Eugenia Grandet*. Lustra i melancholia”, tłum. Agata Zawiszewska, *Pamiętnik Literacki* 4 (2009): 99–112. Udostępniono 30 grudnia 2020. <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnrd81W>. Naomi Schor przekonuje tam o istotnej dla opisu dojrzewania kobiety wadze odbicia i analogii pomiędzy dojrzewaniem kobiety a jej procesem wykluczania ze świata publicznego.

<sup>17</sup>Zob. Adrian Martin, „Wielki manipulator”, tłum. Miłosz Stelmach, w *Sekretne światy Jacques'a Rivette'a*, 58.

<sup>18</sup>Zob. Rosenbaum, Sedofsky, Adair, „Widmowe rozmowy z Rivette'em”, 100.

przedsięwzięć<sup>19</sup>. Prawdziwe zaś ruchy społeczne (mikroorganizacje czy zrzeszenia) sportretowane w *Out 1* są albo gangami lokalnych rzezimieszków, którzy nie wyznają żadnej idei i działają jedynie dla własnego zysku (mężczyzna, który zamordował Frédérique), albo znudzonymi i pozabawionymi realnej energii *quasi*-anarchistami, poświęcającymi się głównie biernej kontestacji (młodzież zbierająca się w księgarni prowadzonej przez Pauline/Emilie).

W tej perspektywie postaci Frédérique i Colina – niezrzeszonych atomów, zajmujących się wyłącznie sprawami własnego przetrwania i obojętnymi na wspólny interes (lub – w wypadku Colina – zafascynowanymi pewną formą wspólnotowości, lecz wyrzucanymi poza jej nawias lub wtórnie się od niej odsuwającymi), stają się emblematyczne dla całego społeczeństwa francuskiego. Podobnie więc jak Balzac – Rivette chce pokazać społeczny przekrój: traktuje go jednak specyficznie, dla reżysera wszystkie postacie (niezależnie od statusu czy zamożności) skupione są bowiem przede wszystkim na sobie i ewentualnie na odbudowie mikrowieży społecznych, jakie utraciły. Żadnej z postaci nie udaje się jednak odbudować więzi: końcowa scena załamania Thomasa po odrzuceniu przez Lili i współpracowników (w efekcie licznych kłamstw, jakie między nimi narosły), powrót Colina do kontrowersyjnej metody zarobkowania i odmowy bezpośredniego kontaktu ze światem, śmierć Frédérique z ręki ukochanego, nieudany związek aktorki Beatrice, nieobecność Georges'a – ukochanego Lili, oraz Igora – męża Pauline, ciąża samotnej Iris, opiekunki jej dzieci, czy wreszcie bezskutecznie poszukująca Renauda Marie, której postać stojąca na tle paryskiego monumentu jest ostatnią sceną filmu; obraz pozostawia nieodparte wrażenie, że wszelkie formy życia wspólnotowego (zarówno w małej, jak i większej skali) stały się niemożliwe<sup>20</sup>.

Film Rivette'a – choć nie przejawia wielkiego potencjału emancypacyjnego<sup>21</sup> i wydaje się zanurzony w licznych fikcyjnych polach odniesienia, zgodnie z konwencjonalną optyką odsuwających go od pozaartystycznej „rzeczywistości” – niejako usiłuje więc przeniknąć do „rzeczywistego” życia, co ujawniają przede wszystkim sceny improwizowane oraz te kręcone pośród „naturalnych” paryżan, nierzadko zdziwionych zachowaniami aktorów. Jedną z najważniejszych scen tego typu – improwizowanych, kręconych także w otoczeniu przypadków przechodniów, a nie wynajętych statystów – jest słynny *passus* obrazujący Jeana-Pierre'a Léauda recytującego wspomnianą już tajemniczą wiadomość.

Colin usiłuje rozwikłać zagadkę fragmentu na dwa różne, choć w gruncie rzeczy komplementarne sposoby. Pierwszym z nich jest skrupulatna analiza filologiczna i „kryptologiczna”: bohater rozpisuje tekst na wersy, a następnie usiłuje odnaleźć ich sens poprzez wielokrotną lekturę, wspomaganą także konsultacją ze specjalistą uniwersyteckim (granym przez wspomnianego już Rohmera). Akademicki literaturoznawca przekonuje go – zgodnie zresztą z przyjętą powszechnie wykładnią – że Balzakowskich Trzynastu nie należy traktować poważnie, stanowią

<sup>19</sup> Jak pisał Rafał Syska – cała „kosmologia” Rivette'a ufundowana została na popularnym wówczas przekonaniu opartym na spiskowej teorii dziejów, uniemożliwiającej zajęcie przekonującego stanowiska wobec otaczającego nas świata (co miało zresztą zaowocować upodobaniem XX wieku do sztuki autotematycznej). Syska, *Widmowe światy*, 64.

<sup>20</sup> Sam Balzac był zresztą przenikliwym obserwatorem i komentatorem niestabilności, niewydolności i kruchości sytuacji politycznej, w której przyszło mu żyć, wyrażał także przekonanie o wysoce szkodliwej atomizacji życia publicznego, które się za jej sprawą dokonało. Séginger, „Wpisanie polityki w przestrzeń: *Stracone złudzenia* i dwuznaczność Balzakowskiej topografii”, 240 i dalsze.

<sup>21</sup> Zob. Laura U. Marks, „Workshopping for Ideas: Jacques Rivette's *Out 1: Noli me tangere*”, *The Cine-Files* 10 (2016). Udostępniono 2 stycznia 2020. <http://www.thecine-files.com/marks2016>. (dostęp: 15.05.2021)

bowiem jedynie pewien funkktor narracyjny, szybko zresztą przez autora odrzucony. Niestrudzony Colin usiłuje jednak odnaleźć zaszyfrowaną (jak sądzi) wiadomość poprzez skrupulatne operacje: liczy głoski i znaki w poszczególnych wersach, podkreśla powtarzające się wyrazy (dotyczące głównie liczb), zaznacza pierwsze litery słów, próbując odnaleźć w skrawku tekstu nieoczywisty akrostych. Ostatecznie udaje mu się w pokrętny sposób utworzyć nazwisko Warok, którym posługuje się współpracownik suponowanego stowarzyszenia, później gorliwie zaprzeczający istnieniu jakiegokolwiek organizacji zarówno w rozmowie z Colinem, jak i Frédérique<sup>22</sup>.

Colin to jednak nie tylko wnikliwy czytelnik. W słynnej scenie spaceru przez Paryż staje się on także natchnionym recytatorem, w transowym uniesieniu powtarzającym urwane zdania fragmentu, o którego sensowności jest przekonany – który traktuje jak wiadomość czekającą na zdekodowanie i interpretację, choć znikąd nie płynie pewność, że tak rzeczywiście jest. Pojawiające się w tekście postaci żmirlacza (*Snark*) i bubołaka (*Boojum*) naprowadzają go oczywiście na trop Lewisa Carrolla – i to właśnie dzięki rozwikłaniu intertekstualnego odniesienia Colin jest w stanie odgadnąć (lub wytworzyć) sens całości<sup>23</sup>. Skupienie Colina na tekście i pragnienie rozszyfrowania wiadomości, którą – jak wierzył bohater – ów tekst przekazuje, ukazuje różnorodne metody pracy z językiem i literaturą oraz szerzej, rozmaite możliwości problematyzowania znaczenia dzieł artystycznych, poczynając od jeszcze pozytywistycznej krytyki źródłowej czy genetycznej, opartej na badaniach kontekstu biograficznego i historycznego (konsultacja z akademikiem), poprzez skrupulatną analizę filologiczną, potraktowaną przez Rivette'a niczym sekcja anatomiczna zdań – aż do lektury afektywnej i performatywnej: padający na istotne słowa akcent wybrzmiewa Colinowi dopiero przy głośnie, mantrycznej lekturze i dopiero wówczas decyduje się on poświęcić mu więcej uwagi. Tym samym tekst ujawnia zresztą, że został zaprojektowany, by brzmieć (i działać) – podczas cichej lektury nie ujawnia on wszak swego „sensu”, a seria „logicznych” operacji, którym bohater go poddaje, okazuje się niewystarczającą metodą analizy.

Motyw Colina i jego „kryptologicznego” oraz performatywnego podejścia do otrzymanego tekstu nakierowuje odbiorczą uwagę prosto na problematykę charakteru treści, którą tekst w sobie niesie – czy też, szerzej rzecz ujmując, na zagadnienie sensowności w ogóle, dotyczące zarówno dzieła sztuki, jak i całej egzystencji: pytanie o to, czy centralna dla *Out 1* konspiracja funkcjonowała, oraz czy badany przez Colina tekst stanowił rzeczywiście wiadomość, dla wielu interpretatorów i interpretatorek pozostaje kwestią absolutnie kluczową<sup>24</sup>. Powtórzmy: wielokrotnie w wypowiedziach Rivette'a pojawia się deklaracja, że nigdy nie przyznawał on większego znaczenia figurze Trzynastu, traktując ją jedynie jako fabularny wytrych, umożliwiający połączenie (i ponowne

<sup>22</sup>Colin odwiedza go zresztą w mieszkaniu, w którym przebywają akurat inni członkowie Trzynastu, a sam Warok zaczyna zastanawiać się, czy Igor lub Pierre nie werbują nowych członków konspiracji – nie ma jednak ostatecznej wiedzy o zamiarach towarzyszy, co ponownie świadczy o kompletnej fasadowości spisku (wykluczającego komunikację między członkami) oraz upadku jakichkolwiek międzyludzkich relacji.

<sup>23</sup>Sens rozumiem tu raczej w znaczeniu ogólnym – jako pewne całościowe znaczenie czy funkcjonalność. Gilles Deleuze, do którego dalej często się odwołuję, rozumie go zaś przede wszystkim jako relacje nawiązywane pomiędzy różnymi pojęciami, zauważając też, że „sens kryje się w przekonaniach (bądź pragnieniach) tego, kto się wypowiada”. Gilles Deleuze, *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, przekład przejrzał Mikołaj Herer (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011), 37. Na marginesie warto zresztą zauważyć, że Colin podmienia francuskie słowo *equipage* na angielskie *crew* – „deszyfracja” następuje tu więc na styku języków, w przekładzie.

<sup>24</sup>Koresponduje to zresztą z podsumowującym badania nad *Out 1* tekstem Laury U. Marks, w którym badaczka przekonuje, że dotychczasowe interpretacje filmu skupiały się właśnie na dialektycznym napięciu między „życiem” a „znaczeniem”, którego owo życie ma zostać pozbawione. Zob. Marks, „Workshipping for Ideas: Jacques Rivette's *Out 1: Noli me tangere*”.



rozdzielenie) losów wszystkich sportretowanych postaci. Konspiracja nie istnieje ani na kartach książki Balzaka, ani w samym filmie – nie istnieje w tym sensie, że nigdy nie zostaje dowiedziona jej prawdziwość, nigdy też owo stowarzyszenie nie ujawnia się w pełnym składzie: wręcz przeciwnie, działania przekonanych o jej istnieniu bohaterów są mylące i wzajemnie sprzeczne. Warok zaprzecza istnieniu stowarzyszenia przed Colinem i Frédérique, choć stanowiliby oni materialne (i liczbowe) uzupełnienie składu w obliczu nieobecności Igora i Pierre'a; przyznaje się także do niewiedzy dotyczącej działań i zamierzeń innych członków. Etienne jest spiskowcem na tyle naiwnym, że wpuszcza do swego mieszkania nieznaną osobę, a cała jego rola sprowadza się do funkcji sprężyny demistyfikacji – pozwala on wykraść sobie poufne informacje, które ostatecznie nigdy jednak nie zostają w pełni ujawnione. Tym samym najistotniejsze postaci, elementy i motywy pozostają nieobecne – działają na ekranie w postaci funkcjonalnego braku.

Można oczywiście argumentować, że tajność stowarzyszenia zostaje odwzorowana poprzez utajnienie wiedzy o nim dla odbiorców i odbiorczyń – zarówno tych czytających powieści Balzaka, jak i konsumujących monumentalne dzieło Rivette'a. Jednak stosunek bohaterów (i widzów) do samej idei sensowności, problematyzowanej właśnie poprzez obecność strukturalnej „niewiedzy” w warstwie fabularnej i wizualnej dzieła staje się jednym z ciekawszych i istotniejszych tropów dotyczących zwrotnego materializowania teorii w dziełach artystycznych. Osoby obyte z literaturoznawstwem szybko zaczną dostrzegać, że w *Out 1* następuje konfrontacja dwóch wielkich orientacji badawczych: tych nakierowanych na istnienie sensu oraz tych skupionych na konstruowalności spójnych znaczeń w zależności od perspektywy i potrzeb użytkownika czy użytkowniczki dzieła<sup>25</sup>.

Pierwsze ujęcie jest właściwe przede wszystkim hermeneutyce – jej główne założenia idealnie wpisują się w pierwotną drogę interpretacyjną Colina: zakłada on przecież, że tekst jest wiadomością, którą należy rozkodować, wiadomością niosącą pewne istotne i przede wszystkim prawdziwe przesłanie, wyznaczające też – dla bohatera – nowe ścieżki „rzeczywistego” życia. Uruchamia on więc wszelką możliwą analityczną aparaturę, usiłując zbadać możliwe konteksty i funkcjonowania dzieła, do którego tekst się odwołuje (czysto filologiczne, historyczne, performatywne) i nie wątpiąc ani przez chwilę w esencjalność i uprzedniość znaczenia fragmentu, którym dysponuje (lub – szerzej – wyznając autorytatywną tezę, że każdy przekaz językowy jest komunikatem). W takim ujęciu sam Colin zostaje zresztą „utekstowiony” – rozdając koperty z przypadkowymi stronami książek, wchodzi wszak w rolę „posłańca” (klasycznie – sensu, w przypadku filmu – posłańca tekstu, o którego sensowności się nie wątpi), którego figurę odnajdujemy w hermeneutyce.

Strategia hermeneutyczna spotyka się oczywiście z klęską – Colin nie wstępuje do stowarzyszenia i dalej trwa jako niezrzeszona, wolna i samotna jednostka. Widzowie są jednak świadomi tego, że jeśli tylko Trzynastu istnieje, to bohater z całą pewnością ich ślad odnalazł: został okłamany nie przez tekst, a przez ludzi; porażka komunikacji następuje nie dzięki niezrozumieniu „dzieła”, a z racji czynników zewnętrznych. Tym samym trudno też zwątpić w celowościowość tekstu: nawet jeśli Colin otrzymał go w sposób losowy, a rozszyfrował w wyniku serii przypadkowych i niezbyt logicznych

<sup>25</sup>Wiele o problemie relacji między esencjalizmem a pragmatyzmem napisał Michał Paweł Markowski, zob. Michał Paweł Markowski, „Interpretacja i literatura”, *Teksty Drugie* nr 5 (70), 2001. Pomijam dalej oczywisty problem, jaki rodzi przeciwstawienie hermeneutyki pragmatyce – strategia hermeneutyczna też jest bowiem pewnym wyborem odbiorczym, a zatem w najogólniejszym zakresie wpisuje się w horyzont pragmatyki. Nie jest to jednak główny problem moich rozważań.

operacji, to pewna wiadomość została rzeczywiście odkryta – lub skonstruowana. Gdyby jednak zastanawiać się nad tym, czyja intencja stoi za znaczeniem owego komunikatu, najwięcej argumentów przemawiałoby za *intentio lectoris*, nie *operis* czy *auctoris* – Colin nie wie, że dotarł do autora przekazu (Trzynastu) i dostał pewnego rodzaju wtajemniczenia (w działalność stowarzyszenia). W całym procesie deszyfracji zapomniał on też najwyraźniej o własnej działalności „posłańczej” – zarabkował wszak na życie sprzedawaniem przypadkowych fragmentów tekstu, które zapewne byłyby równie skrupulatnie przez „klientów” odczytywane, zyskując wtórne usensowienie.

Dzieło Rivette’a dopuszcza więc rozmaite możliwe funkcjonowania tekstu i języka, żadnemu w gruncie rzeczy nie przyznając prymatu: istnienie konspiracji bądź jej fantazmatyczność – lub jednoczesność tych modalności: Trzynastu mogło wszak istnieć, lecz nie zrzeszać konkretnej liczby osób i nie mieć zgoła żadnego celu, lub działać jedynie na zasadzie pewnego czysto językowego postulatu, co ostatecznie nie musi odbierać mu realności – zależy właściwie od decyzji widza. Prowadzi to oczywiście do drugiej, równie interesującej strategii „teoretycznej” – pragmatycznej i poststrukturalnej. Rivette zaznaczał wszak – w ścisłej korespondencji z poststrukturalnymi tezami – że to, co jako prawdziwe potraktujemy, prawdziwe się staje (dopowiedzmy: ma bowiem realne konsekwencje i przełożenie na działania i światopogląd konkretnych osób). Tym samym można założyć, że tam, gdzie odbiorcy (w tym odbiorca „wewnętrzny” – Colin) dostrzegają sens, tam o sensowności można mówić: pragnący zaangażowania i wspólnoty bohater zakłada faktyczne istnienie szajki, której byt był fikcyjny już u Balzaca, czy nawet szerzej: stęsknieni za adrenaliną lub sprawczością konspiratorzy zaczynają wcielać fikcję w życie, zacierając granice pomiędzy dziełem sztuki czy konstrukcją fantazji a „rzeczywistością”; proces „usensowienia” oraz konsekwencje jego zwieńczenia są wszak analogiczne w obu wypadkach.

Ową problematykę znakomicie oświetla i rozwija myśl istotnego dla francuskiej teorii Gilles’a Deleuze’a<sup>26</sup>. W *Logice sensu*, którą Rivette z pewnością znał<sup>27</sup>, zawarty został wszak obszerny fragment poświęcony właśnie *Wyprawie na żmirlacza* (przypomnijmy – użytej przez Rivette’a w scenie z mantryczną recytacją Colina), w którym filozof przekonuje o napędowej dla fabuły dzieła roli braku. Według Deleuze’a tajemnice (i w szerszym rozumieniu: nieporozumienia, nieścisłości, sprzeczności) są głównym impulsem do fascynacji dziełem oraz motywacją do sensotwórczej działalności: filozof zauważał wszak, że inicjacja i dynamizacja systemu dokonuje się właśnie poprzez odebranie mu (lub zakrycie) pewnego elementu<sup>28</sup>, co wpisywało się znakomicie w poglądy Rivette’a, ujmujące istotę kina jako „więź z czymś zewnętrznym i bardzo sekretnym, odsłanianym bez wyjaśnienia przez nieprzewidziany gest”<sup>29</sup> (i co koresponduje z umiłowaniem do sekretów samego Balzaka<sup>30</sup>).

Oczywiście w większości utworów tajemnica zostaje rozwikłana. Jednak z pewnymi elementami fabuły – jak na przykład symbolicznymi Trzynastoma – dzieje się zupełnie inaczej. Nie dowiadujemy

<sup>26</sup>Będącego zresztą badaczem kina (i to zajmującym się filmami Rivette’a) i na dodatek stanowiącego inspirację dla reżysera.

<sup>27</sup>Por. z Adrian Martin, „Wielki manipulator”, 51–63. Cały artykuł przekonuje o głębokiej relacji pomiędzy myślą filozofa a twórczością reżysera.

<sup>28</sup>Martin.

<sup>29</sup>Jacques Rivette, „L’art. de la fugue”, *Cahiers du Cinéma* nr 26 (1953), 50. Cyt. za: Suzanne Liandrat-Guigues, „Geniusz melancholii”, tłum. Elżbieta Lubelska, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 71.

<sup>30</sup>Zob. Pavese, *Le Métier de vivre*, 45.

się, czy konspiracja w *Out 1* została faktycznie zawiązana; mało tego, kwestia spisku staje się mało istotna w obliczu „realniejszych” form złej woli pomiędzy bohaterami<sup>31</sup>, i ostatecznie – przekonuje Suzanne Liandrat-Guigues – do Trzynastu „należą wszyscy”, wszyscy zaczynają bowiem reprezentować pewną formę złej woli. Jak pisał Nerval w *Artémis* – „Trzynasta powraca... Znów staje się jedną”<sup>32</sup>: stowarzyszenie, które miało funkcjonować jako jedno wspólnotowe ciało, zostaje na oczach widzów rozbite i staje się serią zatomizowanych, samotnych indywiduów. Według Deleuze’a i dla Balzaca, i dla Rivette’a istotniejsza od „liczbowości” była właśnie skoncentrowana wokół nie wiadomego „grupowość” oraz mechanizmy jej rozproszenia<sup>33</sup>, sama idea kręgu – ujawniającego się nie tylko dialektycznie, w postaci niemożliwej wspólnoty, ale i w powracających (sic!) motywach kolistości, cykliczności i ciągłej ruchliwości (powtarzalności „lustrzanej, nie narracyjnej”, powie Liandrat-Guigues<sup>34</sup>). Obecność symbolu na samym „naskórku” dzieł (na przykład – w tytułach), a nie ich strukturze głębokiej koresponduje także z dowartościowaniem „powierzchni”, którą Deleuze – za Valérym – uważał za najistotniejszy i paradoksalnie najgłębszy komponent wszelkich bytów<sup>35</sup>. „Powierzchniowa” gra znaczeń jest najgłębsza w tym sensie, że najwyraźniej prowokuje do wysiłku poznawczego oraz prowadzi do powstania wydarzenia (na przykład: konfrontacji bohaterów), które w samym swym pojęciu okazuje się a-sensowne, „różne od „bytów, od rzeczy i od stanów rzeczy”<sup>36</sup>: tym samym nieistotne jest, czy stowarzyszenie kiedykolwiek działało ani czym się zajmowało, skoro nawet w postaci „braku” doprowadziło do zawiązania pewnej akcji.

Warto także dodać, że owa „sensowność”, której ciągle poszukujemy – i której poszukiwali bohaterowie *Out 1* – nie posiada ontologii czysto intelligibilnej czy nawet tekstowej. Sens – powie Deleuze – jest bezcielesny, staje się jednak „czystym wydarzeniem, które utrzymuje się albo trwa w zdaniu”<sup>37</sup>; niezależnie więc od tego, czy postrzegamy go jako konstrukt, czy też jako „naturalny” komponent świata i jego spoiwo, ma on pewną materialną sprawczość. Według filozofa idealnym przykładem jest tu właśnie Carrollowski żmirlacz, analogon sensu: żmirlacz będący jednocześnie pewnym (postulatywnym) ciałem, i to ciałem groźnym (połączeniem żmii i żarłacza) oraz bytem czysto tekstowym (stanowiącym efekt pewnych operacji słowotwórczych), „to właśnie wciąż przedłużana – a jednocześnie rysowana – przez obie serie granica”<sup>38</sup>, łącznik pomiędzy przestrzenią znaków i przestrzenią nie-wyłącznie semiotycznej materii. „Ów żmirlacz był bubołakiem”<sup>39</sup>, czytamy w zakończeniu *Wyprawy*: sens – nieuchwytny poza swymi „wydarzeniowymi” konsekwencjami – funkcjonuje więc na obu poziomach<sup>40</sup>, jest tworem czysto abstrakcyjnym i jednocześnie somatycznym i sprawczym. Przekonaniom tym hołdował zresztą sam Carroll. Autor *Alicji w Krainie Czarów* wspominał bowiem we wstępie do *Męki w ośmiu konwulsjach* o „ściganiu sensu” wszelkimi możliwymi sposobami: załoga

<sup>31</sup>Por. z Syska, „Światy wewnętrzne”, 66. Syska pisze tam o znacznie „nieuchwytniejszym” źródle niejasnych sieci powiązań między bohaterami i wydarzeniami.

<sup>32</sup>Zob. Liandrat-Guigues, „Geniusz melancholii”, 79–80. Owo nawiązanie miałoby zresztą wyjaśniać tytuł dzieła.

<sup>33</sup>Zob. Gilles Deleuze, „Les trois cercles de Rivette”, *Cahiers du Cinéma* nr 416 (1989).

<sup>34</sup>Liandrat-Guigues, „Geniusz melancholii”, 81.

<sup>35</sup>Deleuze, *Logika sensu*, 26–27.

<sup>36</sup>Deleuze, 25.

<sup>37</sup>Deleuze, 39.

<sup>38</sup>Lewis Carroll, *Wyprawa na żmirlacza. Męka w ośmiu konwulsjach*, tłum. Robert Stiller (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1982), 49.

<sup>39</sup>Carroll, 66. Por. z Deleuze, *Logika sensu*, 101.

<sup>40</sup>O czym opowiada „teoria dwóch znaczeń wpakowanych do jednego słowa jak do walizki, którą wygłosił Humpty Dumpty”, zob. Carroll, *Wyprawa na żmirlacza. Męka w ośmiu konwulsjach*, 7.

wszak „szła (go – A.W.) szukać i ubić, z napaństwem i z troską, / z widełkami szła za straszylem, szła trop w trop i w nadziei, / zbrojna w akcje kolei, / czarowała uśmiechem i mydłem”<sup>41</sup>, zdając sobie sprawę z niejednoznacznej ontologii potwora, motywującej ich do wielotorowego wysiłku.

Postać Colina znowu staje się tu najdonioślejszą „materializacją” tez krytycznych: dzięki zafascynowaniu zagadką tekstu i tajemnicą konspiracji – rozpoznaniu (lub skonstruowaniu) przez niego sekretnej wiedzy, którą list skrywa, bohater nie tylko zaczyna współpracować z językiem, przeciwko któremu wyraźnie się buntował – udawał wszak głuchoniemego – ale i angażuje się performatywnie w świat zewnętrzny. „Rozwiązanie” zagadki – rozszyfrowanie tekstu i odkrycie, że nie musi on mieć rzeczywistego, nie zaś fikcjonalnego pola odniesienia – przynosi mu zaś ponowną abulję, której różnorodne formy (dostrzegalne nie tylko u Colina, ale też u innych bohaterów i bohaterki) prowadzą do wyczerpania filmowej narracji (czy raczej – jeśli argumentować o nieskładności *Out 1* – wyczerpania serii obrazów, które zaoferował). Paradoksalnie więc dzięki wykluczeniu z kręgu jego losy zataczają koło – Colin powraca do punktu wyjścia, jakim jest odmowa kontaktu ze światem oraz działania w tymże świecie.

Historia Colina dowodzi także, że bez napędowej roli tajemnicy czy niepewności, którą pragnie się rozwiązać, niemożliwa jest akcja. Gdyby *Out 1* koncentrowało się wyłącznie na jego wątku, autonomiczna decyzja bohatera – rezygnacja z procedur interpretacyjnych – doprowadziłaby do „czystego” finału. Jednak reżyser zdecydował się na formę otwartą dzieła: „uchylenie” kompozycji wynika tu jednak nie tyle z „otwarcia” zakończenia sugestią, że Marie wciąż będzie poszukiwać Renauda, lecz z nieustannego naśladowania przez dzieło filmowe „tworzącej się” na oczach widza materialności spektaklu teatralnego czy obrazu (jak w przypadku *Pięknej złośnicy*), które nigdy nie osiągną jednak formy pełnej i skończonej, a zatem nigdy nie wyprodukują – przynajmniej jeśli sprzyjać ujęciom formalnym, strukturalnym czy hermeneutycznym – ostatecznej puli swych możliwych sensów. Wszelkie rodzaje „domknięcia” utworu leżą tu w gestii odbiorców i odbiorczyń<sup>42</sup>: brakuje wszak autora czy też narratora wszechwiedzącego, który stanowił gwarant spójności i sensowności świata przedstawionego. Jak pisała Héléne Frappat: „Autor znika za filmem, reżyser nie ma nigdy nic do powiedzenia, to «film» przemawia”<sup>43</sup> (i jak komentował Rivette – „jedyną prawdą jest prawda taśmy i aktorów”<sup>44</sup>). Dlatego też – w pewnym sensie – *Komedia ludzka* Balzaca, a konkretnie jego *Historia Trzynastu*, oraz *Wyprawa na żmirlacza* Carrolla, także mają „strukturę” kinową (a przynajmniej strukturę kina Nowej Fali – często bazującego właśnie na niedopowiedzeniach): jednak opierają się bowiem na mechanizmie rozbudzania fascynacji przez funkcjonalny brak czy niepewność.

*Out 1*, przyznające się wprost do inspiracji Balzakowskich, ale i Carrollowskich, musi okazać się więc nie tyle antyrealistyczne, ile postrealistyczne: nie zakłada ono fałszu konstruktu tylko dlatego, że jest on konstruktem, wręcz przeciwnie – wskazuje na produktywność komponentów, o których

<sup>41</sup>Carroll, 64.

<sup>42</sup>Por. z Kłys, „Narodziny filmu z ducha teatru”, 23.

<sup>43</sup>Héléne Frappat, „Mise en scène”, tłum. Elżbieta Lubelska, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 37. W tej perspektywie kino Nowej Fali (mimo jego silnego zindywidualizowania, stojącego niejako za procesem twórczym, ale niekoniecznie obecnego w samym dziele) stanowi też (przynajmniej w niektórych przypadkach) materializację teorii Rolanda Barthes’a dotyczącą śmierci autora.

<sup>44</sup>Rosenbaum, Sedofsky, Adair, „Widmowe rozmowy z Rivette’em”, 104.

„konstruktywności” nie trzeba nawet rozstrzygać<sup>45</sup>. Jak zauważała Frappat – „konspiracja nie jest solipsystycznym urojeniem (coś istnieje dlatego, że o tym pomyślałam), lecz zbiorowym myśleniem (coś istnieje dlatego, że o tym rozmawialiśmy)”<sup>46</sup>. W tym znaczeniu dzieło sztuki fundowane jest przez możliwość re-prezentacji (przede wszystkim – reprezentacji znakowej, językowej), jednak na kanwie samego utworu owa reprezentacja może zamienić się w improwizację, pozbawioną logiki przyczyny i skutku; a jak pisał Deleuze, „w świecie ciał nie ma przyczyn i skutków: wszystkie ciała są wyłącznie przyczynami, przyczynami dla siebie samych i dla siebie nawzajem”<sup>47</sup>.

Kino – jako materialność słowa, osadzonego w środowisku audiowizualnym, ale i mechanizm, który umożliwił dostrzeżenie immanentnej materialności tekstu, ujawnianej poprzez analogię między „działaniem” filmu i „działaniem” literatury – staje się w tej interpretacji nie tyle prostą materializacją słowa (czy teorii), ile właśnie zwrotnym odkryciem sprawczości mowy, „ukinowaniem” jej „nowoczesności” (która – według Frappat – „polega na wymyślaniu spisków, z których zniknęła wszelka intencja”<sup>48</sup>) oraz – w końcu – przeniesieniem „własności” owego słowa z poziomu autorskiego-tekstualnego na rzecz improwizujących aktorów, których Rivette postrzegał właśnie przez pryzmat ich materialnego, cielesnego i afektywnego wkładu w dzieło filmowe<sup>49</sup>. Interpretacja (poznanie, analiza) jest bowiem – w świetle przedstawionych założeń – procesem skupionym zawsze na „podróży”, nie zaś na „celu”; w tym też sensie Deleuze przekonywał, że sens pozostaje czymś, co nieustannie jest przez nas tworzone, zaś proces ten – analogiczny zapewne do pościgu w filmie akcji czy błyskotliwej dedukcji w kryminale – „nieustannie zyskuje na wadze dzięki materialnym znaczącym (takim jak kolory, rytm czy inne doznania filmowe)”<sup>50</sup>.

Film umożliwia – w opozycji do literatury czy teatru – skrócenie dystansu pomiędzy dziełem a osobą, aktorem czy aktorką, wyklucza silne przywiązanie do litery tekstu, w zamian podkreślając wagę fizycznego zaangażowania w akcję. Koresponduje to z centralną dla Deleuze’a jako teoretyka filmu kategorią obrazu, zaczerpniętą zresztą z Bergsona: „Naszym zdaniem materia jest zbiorem «obrazów». Przez «obraz» zaś rozumiemy jakąś egzystencję, będącą czymś więcej niż tym, co idealista nazywa reprezentacją, ale mniej niż tym, co realista nazywa rzeczą”<sup>51</sup>. Jednak

<sup>45</sup>Przekrojowe omówienie zagadnienia konstruktywizmu, postkonstruktywizmu i słabego realizmu przedstawiła Ewa Bińczyk, zob.: Ewa Bińczyk, *Technonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanego następstwa praktycznego sukcesu nauki* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012) (przede wszystkim rozdział *Postkonstruktywizm w badaniach nad nauką*: 51 i dalsze). O granicach *mimesis* w kontekście Balzakowskiego *Niezanego arcydzieła* – opowiadającego wszak o wspaniałym obrazie, którego nie widział nikt poza jego autorem – pisała także Seweryna Wysłouch, zob. Seweryna Wysłouch, „*Nieznane arcydzieło* Balzaca – rzecz o granicach *mimesis*”, w *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. Elżbieta Nowicka i Zbigniew Przychodniak (Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2008), 277–287.

<sup>46</sup>Frappat, „*Mise en scène*”, 41.

<sup>47</sup>Deleuze, *Logika sensu*, 19.

<sup>48</sup>Deleuze, 43.

<sup>49</sup>Rivette stwierdził tak na przykład w wywiadzie udzielonym „*Le Monde*” w 1974 roku, cyt. za: Frappat, „*Mise en scène*”, 40. Zob. też: Kłys, „*Narodziny filmu z ducha teatru*”, 22. Kwestie Rivette’owskiego skupienia na ciele i performatywności są świetnie zapoznane w krytyce, poprzestaję więc na wyimkowym lokalizowaniu ich problematyki – artykuł Kłysa jest tu zaś znakomitym syntetycznym ujęciem interesujących nas kwestii. Zob. także: Alain Ménil, „*Miarła za miarłką. Teatr i kino u Jacques’a Rivette’a*”, tłum. Maria Żurowska, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 159–175.

<sup>50</sup>Martin, „*Wielki manipulator*”, 60. Nieco inaczej dzieje się w samej *Wyprawie*, w której obcuje się przede wszystkim ze znakami obecności żmirlacza oraz jego wyobrażeniem, nigdy zaś nie poznaje naocznie; a jednak żmirlacz, choć obecny przede wszystkim w wyobraźni, wywołuje faktyczne „*męki*” i „*konwulsje*” żalogi.

<sup>51</sup>Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. Romuald J. Weksler-Waszkinel, przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył Marek Drwięga (Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006), 9.

film traktujący literaturę na sposób „filmowy” umożliwia jej „detekstocentryzację”: wykorzystywana przez Rivette’a literatura faktycznie ujawnia swą materialność – przestaje być ona jedynie kodem czy serią znaków, stając się pewnego typu aktantem, materialnym (nawet jeśli „nieobecnym”) napędem akcji, która dalej toczy się bez tekstocentrycznego uwikłania<sup>52</sup>; odkrywa się tu „cielesność” w tych dziełach, które do tej pory widziane były jako przede wszystkim „tekstowe”<sup>53</sup>.

Ostatecznie rozpoznania te doprowadzają więc do ukazania zwrotnej materialności teorii: nie przekonujemy bowiem, że Rivette zdecydował się po prostu sportretować pewną teorię, lub że teoria powstała bezpośrednio pod wpływem nowofalowego kina czy innych wytworów i praktyk artystycznych, a raczej mówimy o współzależnościach i analogiach. Przykład ten – analogia do teorii Deleuze’a dotyczącej funkcjonalnej roli braku „sensu” („sam [nieobecny – A.W.] źmirłacz to sens”, powie filozof<sup>54</sup>) oraz strukturalnych „braków” fabularnych (luk czy nieścisłości w zakresie budowy), które na przykład dla fenomenologii stałyby się zapewne miejscami „dookreślenia”, a jednak do określenia niemożliwymi z racji niedostatku fundamentalnej wiedzy źródłowej – pokazuje, że kino nie staje się po prostu zmaterializowaniem literatury, ale i literatura czy teoria mogą stać się zmaterializowaną rozgrywką idiomatycznych chwytów kinowych; że mają one analogiczną konstrukcję i schematy działania. Opierają się wszak na pewnym nie tyle celowościowym, ile możliwym do autotelizacji braku (przede wszystkim – wyjściowym braku „sensu”, kompensovanym materialnością i wydarzeniowością), stając się wzorem sensotwórczej drogi poznawczej, która – przynajmniej w przypadku *Out 1* – decyduje nie o „teoretyzacji” filmu, a wręcz przeciwnie: o kinowej, fabularnej właściwości samej teorii. Dzieła o strukturze otwartej są zaś w tym ujęciu – znów odwołując się do autora *Logiki sensu* – „falowaniem niewygasającym”<sup>55</sup>, propozycją nieskończonego wysiłku poznawczego, analogicznego do „niedomkniętej” interpretacji poststrukturalnej.

Jak pisał Deleuze – „kino to nowa dziedzina praktyki obejmująca obrazy i znaki, które teoria filozoficzna musi wytworzyć w ramach praktyki pojęciowej”<sup>56</sup>. Jeśli więc pojmować dzieło sztuki jako rozgrywkę pewnych wydarzeń, na których powierzchni rodzi się sens, zaś teorię jako – zgodnie z jej źródłosłowem – refleksję, która dąży do wyjaśnienia, kinowość teorii „jako-pościgu” staje się ewidentna. Dzięki temu teoria poststrukturalna – należy to uznać nie wikłając się w jej inne uwarunkowania czy ograniczenia<sup>57</sup> – staje się w konkretnym zastosowaniu równie ekscytująca co konsumpcja nowofalowego filmu: podobnie jak on oferuje przygodę bądź afektywnego przeżywania, bądź też detektywistycznego śledzenia kolejnych elementów konstrukcji, której charakter pozostawia odbiorców z nierozwiązywalnymi, lecz motywującymi do refleksji pytaniami.

<sup>52</sup>Zob. Ménéil, „Miarka za miarkę. Teatr i kino u Jacques’a Rivette’a”, 167. Teatr uniemożliwia lub ogranicza według badacza ową szansę kina, ponieważ – ze względu na „przykucie” aktorów i aktorek do konkretnego miejsca czy nawet miejsc – ogranicza ich mobilność. Zob. Ménéil, 163.

<sup>53</sup>Przypomnijmy sobie *Piękną złošnicę*, skrupulatnie analizującą „charakterystykę” ciała bohaterki odgrywanej przez Emmanuelle Béart.

<sup>54</sup>Deleuze, *Logika sensu*, 40.

<sup>55</sup>Deleuze, „Les trois cercles de Rivette”, 47.

<sup>56</sup>Gilles Deleuze, *Kino*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 492.

<sup>57</sup>Na przykład dla autotematyzmu teoria Deleuze’a skutkuje wikłaniem się w poziomy dyskurs, nieuchronnie prowadzące do różnego typu aporii, oraz resytuowaniem wszelakich „granic” i „grania na ich styku”. Zob. Deleuze, *Logika sensu*, 38–39, 42–43. Zostaje to w pewnym sensie sproblematyzowane przez samego autora, który pisze o „paradoksie jałowego zdwojenia lub suchego powtórzenia”. Deleuze, 56.

## Bibliografia

- Balzac, Honoré de, *Historia trzynastu: Urzędnicy. Komedia ludzka: studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński, Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1959.
- , *Fizjologia małżeństwa*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński-Boy. Warszawa: Czytelnik 1957.
- Bergson, Henri. *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Przetłumaczone przez Romuald J. Weksler-Waszkineł. Przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył Marek Drwięga. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006.
- Bińczyk, Ewa. *Techonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanych następstw praktycznego sukcesu nauki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Carroll, Lewis. *Wyprawa na żmirlacza. Męka w ośmiu konwulsjach*. Przetłumaczone przez Robert Stiller. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Kino*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- , „Les trois cercles de Rivette”. *Cahiers du Cinéma*, nr 416 (1989): 18–20.
- , *Logika sensu*. Przetłumaczone przez Grzegorz Wilczyński. Przekład przejrzał Mikołaj Herer. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- Frappat, Hélène. „Mise en scène”. Przetłumaczone przez Elżbieta Lubelska. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 37–51. Kraków: EKRANy, 2017.
- Humphrey, Robert. *Strumień świadomości – techniki*. Przetłumaczone przez Stefan Amsterdamski. *Pamiętnik Literacki* 61, nr 4 (1970), 255–283.
- Irzykowski, Karol. *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Kłys, Tomasz. „Narodziny filmu z ducha teatru”. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 19–37. Kraków: EKRANy, 2017.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. „Geniusz melancholii”. Przetłumaczone przez Elżbieta Lubelska. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 71–85. Kraków: EKRANy, 2017.
- Markowski, Michał Paweł. „Interpretacja i literatura”. *Teksty Drugie*, nr 5 (70) (2001).
- Marks, Laura U. „Workshipping for Ideas: Jacques Rivette’s *Out 1: Noli me tangere*”. *The Cine-Files* 10 (2016). Udostępniono 2 stycznia 2020. <http://www/thecine-files.com/marks2016>. (dostęp: 15.05.2021)
- Martin, Adrian. „Wielki manipulator”. Przetłumaczone przez Miłosz Stelmach. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 51–63. Kraków: EKRANy, 2017.
- Maurois, André. *Prometeusz, czyli Życie Balzaka*. Przetłumaczone przez Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1970.
- Ménil, Alain. „Miarka za miarkę. Teatr i kino u Jacques’a Rivette’a”. Przetłumaczone przez Maria Żurowska. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 159–175. Kraków: EKRANy, 2017.
- Pavese, Cesare. *Le Métier de vivre*. Paryż: Gallimard, 1958.
- Rivette, Jacques. „L’art. de la fugue”. *Cahiers du Cinéma* nr 26 (1953): 49–52.
- Rosenbaum, Jonathan. Sedofsky, Lauren. Adair, Gilbert. „Widmowe rozmowy z Rivette’em”. Przetłumaczone przez Miłosz Stelmach. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 91–109. Kraków: EKRANy, 2017.
- Schor, Naomi. „Eugenia Grandet. Lustra i melancholia”. Przetłumaczone przez Agata Zawiszevska. *Pamiętnik Literacki* 4, (2009). Udostępniono 30 grudnia 2020. <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnr81W>. (dostęp: 15.05.2021)

- Séginger, Gisèle. „Wpisanie polityki w przestrzeń: *Stracone złudzenia* i dwuznaczność Balzakowskiej topografii”. Przetłumaczone przez Piotr Śniedziewski. *Rocznik Komparatystyczny* 3 (2012).
- Syska, Rafał. „Światy wewnętrzne”. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 63–71. Kraków: EKRAŃy, 2017.
- Valente, Donatella, Stevens, Brad. *Jacques Rivette’s Out 1: From First to Last – Senses of Cinema*. Udostępniono 30 grudnia 2020. <https://www.sensesofcinema.com/2016/jacques-rivette/out-1-from-first-to-last/>. (dostęp: 15.05.2021)
- Waligóra, Agnieszka. „Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki”. *Forum Poetyki* 15–16 (2019). Udostępniono 30 grudnia 2020. <http://fp.amu.edu.pl/autotematyzm-antyrealizm-na-przykladzie-jednego-wiersza-tomasza-pulki/>. (dostęp: 15.05.2021)
- Wysłouch, Seweryna. „«Nieznane arcydzieło» Balzaca – rzecz o granicach «mimesis»”. W *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Zredagowane przez Elżbieta Nowicka i Zbigniew Przychodniak, 277–287. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2008.
- Żeleński, Boy Tadeusz. „Od tłumacza”. W Balzac, Honoré de, *Blaski i nędze życia kurtyzany. Komedia ludzka. Studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*. Przetłumaczone przez Tadeusz Boy-Żeleński, 6–17. Warszawa: Czytelnik, 1959.
- Žižek, Slavoj, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Warszawa: KR, 2003.



# SŁOWA KLUCZOWE:

Jacques Rivette, Gilles Deleuze,  
Lewis Carroll, Honoriusz Balzac,  
teoria literatury

EDYCJA

**Krzysztof Kamil Baczyński**

**ABSTRAKT:**

Artykuł jest próbą analizy perspektyw obejmowanych przez teorię poststrukturalną w analogii do konstrukcji dzieła filmowego. Zgodnie z myślą Gilles’a Deleuze’a, wspieraną interpretacją dzieł Lewisa Carrolla, najważniejszym elementem każdego systemu jest funkcjonalny brak, który ów system aktywizuje i dynamizuje, motywując odbiorców do czynności poznawczych. Tym samym dzieła fabularne i towarzyszące im akty analizy i interpretacji działają na podobnej zasadzie – okazują się „ściganiem sensu”. Hipoteza ta wzbogacona zostaje przez obserwację – dokonaną na podstawie nowofalowego filmu Jacques’a Rivette’a *Out 1* – dotyczącą zwrotnego „detekstocentryzowania” i „materializowania” teorii przez dzieła kinowe.

# dokument

## WYBÓR

**NOTA O AUTORCE:**

Agnieszka Waligóra – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje nad projektem poświęconym autotematyzmowi w polskiej poezji najnowszej; jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół liryki współczesnej, teorii literatury i problemów przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Twórczości”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” czy „Porównaniach” oraz w monografiach zbiorowych.