

# Grażyna Świętochowska

(Uniwersytet Gdański)

## Między „czas się wywichnął” a „czas wypadł z ram”. Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa Deleuze’a w polu kultury audiowizualnej

Twórczość filozoficzna Gillesa Deleuze’a (1925-1995) rozpościera się między biegunem postmodernistycznym a modernistycznym. Tak postawiona hipoteza nie łączy się z przyjęciem klucza chronologicznego w obrębie publikowanych prac autora *Falda. Leibniz a barok*<sup>1</sup>, ale jest raczej konsekwencją rozpoznania pewnej specyfiki formułowanego dyskursu. Plan postmodernistyczny jest oczywisty, daje się odnaleźć przede wszystkim w artykułach i książkach publikowanych wspólnie z francuskim psychoanalitykiem Félixem Guattarim (1930-1992). Aplikacja myśli poststrukturalistycznej zorganizowanej wokół klucza, nomadologii czy schizoanalizy, zaczerpnięta z nadal nieprzetłumaczonych w całości na język polski dwóch tomów *Kapitalizmu i schizofrenii* (*L’Anti-Oedipe*, 1972 i *Mille plateaux*, 1980) w swoich pojedynczych odsłonach trafiła do polskiego czytelnika już w drugiej połowie lat 80<sup>2</sup>. Najważniejsze dla „samodzielnego” Deleuze’a sztandarowe teksty *Różnica i powtórzenia* czy *Logika sensu* musiały czekać jeszcze dłużej: w Polsce ukazały się kolejno w 1997 i 2011 roku. Zainicjowany w latach 70. kierunek niekartezjańskiego myślenia dobrze podsumowuje tylko ten jeden cytat z *Co to jest filozofia?* (*Qu’est-ce que la philosophie?*)<sup>3</sup>: „tym, co konstytuuje wrażenie, jest stawanie-się-zwierzęciem, roślinnym, molekułą”<sup>4</sup>. Proces „stawania się” znosi rozróżnienie na świat ludzki i świat przyrodniczy, usuwa też ludzki podmiot z jego centralnej po-

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Falda. Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014. Książka w oryginale wydana w 1988 roku, na język angielski przetłumaczona w 1993.

<sup>2</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Klucze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, 1-3/36-38/; G. Deleuze, F. Guattari, *Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, 1-3/36-38/.

<sup>3</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 186.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 198.

zycji. Za punkt wyjścia przyjęta zostaje materia. Konfrontujemy się ze światem, który nie potrzebuje ludzkiego podmiotu, żeby zaistnieć<sup>5</sup>. Aktualna pozostaje propozycja „ciała bez organów”. Drugi plan recepcji pism Guattareuze’a<sup>6</sup>, ogniskuje jeszcze teoria afektu, u której podstaw stała oryginalna lektura pism filozoficznych Spinozy – Deleuze w czasie swojej pracy naukowej konsekwentnie stosował świadomą strategię „podłączania się” i rozwijania. Afekt rozumiany jest jako zmysłowe pobudzenie poprzedzające myślenie, które jest w stanie nas pochwycić i zmusić do zaangażowania, które jest niemożliwe bez przejścia ze stanu afektacji (bycia pod wpływem pobudzenia) w działanie (afektowanie)<sup>7</sup>. Dzisiejszą aktualizację tego skrzydła interpretacji odnajdujemy już w formie mediacji w polu badań posthumanistycznych, które wespół z teorią feministyczną i studiami *gender studies*<sup>8</sup> próbują uregulować obszar i zakres funkcjonowania podmiotowości nomadycznej zawieszony między maszynami, zwierzętami, rzeczami. Z dobrze już osadzonych pozycji postludzkiej czy teorii afektów wypowiedają się kolejni sukcesorzy Deleuze’a i Guattariego tacy jak Vivian Sobchack, Rosi Braidotti, Mieke Bal, Brian Massumi<sup>9</sup> czy Ernst von Alphen, chociaż dla części z nich kultura audiowizualna nie jest docelowym przedmiotem zainteresowania. Brian Massumi po Deleuzie i Guattarim pisze, że afekt ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia kultury późnego kapitalizmu opartej na informacji i obrazach<sup>10</sup>. Publikowany na łamach tego numeru Jonathan Beller afekty włącza w architekturę industrialnego kapitalizmu: kino a raczej proces kinematyzacji jest jego zdaniem idealną matrycą dzisiejszych społeczno-ekonomicznych połączeń. Logistyka obrazu staje się przykładem nowego modelu pracy: widzcież znaczą pracować. „Poprzez wykorzystanie widzenia, a następnie dźwięku, kapitalizm industrialny rozwija nową, afektywną i złożoną maszynę, która zdolna jest do wchodzenia w relacje z ciałami i ustanawiania totalnej (anty)rewolucyjnej *cybernesis*”<sup>11</sup>.

Deleuze osobną książkę poświęcił myśli Michela Foucault<sup>12</sup>, ten z kolei swoją przedmową poprzedził *Anty-Edypa* i jako jeden z pierwszych odnotował specyfikę realizowanego na jego łamach kontrowersyjnego wspólnego projektu myślenia i pisanie. Filozof i polityczny bojownik na poziomie strategii pisania powtarzają nad-

<sup>5</sup> Zob. m.in. też R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, [przedmowa do wydania polskiego: J. Bednarek], Warszawa 2014.

<sup>6</sup> Autorstwo książek Deleuze’a i Guattariego przypisywane jest niekiedy trzeciej fikcyjnej postaci, amalgamatycznej jakości powstałej z dwóch „ojców założycieli”. Ta inicjatywa nazewnictwa jest niewątpliwym pokłosiem charakterystycznych gier językowych prowadzonych przez D&G (to kolejny akronim używany w literaturze anglosaskiej, przekraczający ramy indywidualnego czy nawet spersonalizowanego autorstwa). Zob. m.in. G. Genosko, *Deleuze and Guattari: Guattareuze & Co.*, [w:] *The Cambridge Companion to Deleuze*, ed. D.W. Smith, H. Sommers-Hall, Cambridge University Press 2012, s. 151-170.

<sup>7</sup> Por. m.in. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, [w:] idem, *Co to jest filozofia...*, Zob. też. K. Bojarska, *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki*, „Teksty Drugie” nr 6 2013, s. 8-16.

<sup>8</sup> Por. R. Braidotti, op. cit.

<sup>9</sup> Jednocześnie kanadyjski tłumacz *Mille plateaux*.

<sup>10</sup> B. Massumi, *Anatomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” nr 6 2013, s. 111-134.

<sup>11</sup> Zob. artykuł Jonathana Beller’a opublikowany w tym numerze.

<sup>12</sup> Zob. M. Foucault, *Preface*, [w:] G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem, and H. R. Lane s. XI-XIV.

rzędne postulaty samego tekstu: nie popadają w uwielbienie władzy. Przyczyną jest chęć neutralizowania jakichkolwiek zakusów podporządkowania, w tym zasięgu władzy własnego dyskursu. Foucault wskazuje na rozsiane po książce gry, zastawione sidła, skazujące każdego tłumacza na konieczny popis sprawności (a nawet męstwa) nazywania tego samego innymi językami. Nie są to dobrze znane pułapki retoryczne, język „kołysz” czytelnikiem bez świadomości, że jest on manipulowany i ostatecznie zdobywa go bez jego wiedzy. Pułapki maskowane są zawsze poczuciem humoru, bez którego język naukowy zazwyczaj doskonale się obywa. Między tymi grammi dzieje się jednak coś niezwykle ważnego: tropione są rozmaite typy faszyzmu od tych olbrzymich, które nas otaczają i uciskają, po te małe, które konstytuują gorzką tyranię codziennego życia. Foucault wyabstrahowuje z *Anty-Edypa* coś na kształt przewodnika z koniecznymi „stacjami podróży”. Bez raz na zawsze ustalonej hierarchii występują obok siebie postulaty politycznej aktywności wolnej od zuniifikowanej i totalizującej paranoi czy postulat rozprzestrzeniania się myśli zdeterytorializowanej, przeciwstawiającej się kategoriom Negatywnego (prawu, granicom, kastracji, deficytowi), które zachodnia myśl tak długo otaczała świętością, czyniąc z nich kanały dostępu do rzeczywistości. *Anty-Edyp* w zamierzeniu autorów jest oczywiście przewrotną polemiką z freudyzmem, który choć zainicjował nurt podejrzeń, myśl krytyczną lokowałby się jeszcze po stronie myśli osiadłej<sup>13</sup>.

Z kolei na pisanie Deleuze’a o kinie – *Cinéma 1. L’image-mouvement* (1983), *Cinéma 2. L’image-temps* (1985)<sup>14</sup> – zareagowali najważniejsi luminarze współczesnej filozofii, w tym filozofii polityki, anonsując nawet epokę filozofii kina „po Deleuzie” – Jean-Luc Nancy<sup>15</sup>, Alain Badiou<sup>16</sup>, Jacques Rancière<sup>17</sup>. To, że właśnie te nazwiska zdecydowały się „w sprawie Deleuze’a” wypowiedzieć, świadczy jedynie o randze i poruszeniu (afektacji), którą myśl Deleuze’a wywołuje. Nawet jeżeli ostatecznie okazują się jego oponentami. Deleuze niejednokrotnie funkcjonuje w ich pismach jako wtórny zwolennik post-bazinowskiej idei kina<sup>18</sup>. To od André Bazina Deleuze miałby przechwycić dramaturgię kinematograficznego zwrotu opartą na roku 1941 i tożsamą z tą datą premierą *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa, wprowadzającą umowną cezurę dla kina przed i kina po, kina, w którym dominują sprzężone ze sobą działania, postrzeżenia i akcje oraz kina, w którym ruch podporządkowany zostaje czasowi. I Bazin, i Deleuze początek nowoczesnego kina lokują w głębi ostrości, Deleuze wprowadza tu jedynie swoją propozycję nazewniczą: „głębia pola”. Jaka jest jej funkcja? Głębia pola zdaniem Deleuze’a zawsze dotyczy relacji obrazu z pamięcią, tworzy pewien typ bezpośredniego obrazu-

<sup>13</sup> M. Foucault, *Preface...*, s. XI – XIV.

<sup>14</sup> *Cinéma 1. L’Image-Mouvement* (1983) i *Cinéma 2. L’Image-Temps* (1985) w Polsce wydane zostały w edycji łączonej w 2008 roku. Dla porównania edycja angielskojęzyczna ukazała się kolejno w roku 1986 i 1989. Por. G. Deleuze, *Cinema 1. The Movement-Image*, tłum. H. Tomlinson and B. Habberjam, London 1986; idem, *The Time-Image*, tłum. H. Tomlinson and R. Galeta, London 1989.

<sup>15</sup> J.-L. Nancy, *A Finite thinking*, ed. by S. Sparks, Stanford 2003.

<sup>16</sup> A. Badiou, *Cinema*, trans. S. Spitzer, Cambridge Polity Press 2013; idem, *Deleuze: The Clamor of Being (Theory of Bounds)*, trans. L. Burchill, Minnesota 2000.

<sup>17</sup> J. Rancière, *Film Fables*, trans. E. Battista, Oxford 2006.

<sup>18</sup> Zob. m.in. J. Rancière, *Film Fables...*, idem, *Is there a Deleuzian Aesthetics*, “Qui Parle”, Vol. 14, No.2 Spring/Summer 2004.

czasu, który można zdefiniować jedynie za pomocą pamięci, wirtualnych obszarów przeszłości. Byłaby to nie tyle funkcja realności, ile funkcja zapamiętywania, temporalizacji: nie dokładne wspomnienie, lecz „zaproszenie do wspomnienia”<sup>19</sup>. Taka jest funkcja głębi obrazu: każdorazowe badanie jakiegoś rejonu przeszłości, jakiegoś kontinuum<sup>20</sup>. Rancière twierdzi, że w myśleniu Deleuze’a nie ma tak naprawdę różnicy między obrazem rzeczywistości a jej kinematograficznym powtórzeniem, wyciągając z tego kolejny wniosek, że skoro świat i kino składają się z tych samych obrazów, kino nie jest sztuką, ale imieniem świata. Rancière jako wnikliwy komentator Deleuze’a zastanawia się ostatecznie, czy Deleuzjańskie rozróżnienie na dwa rodzaje obrazów rzeczywiście potrzebuje odniesienia do Drugiej Wojny Światowej i czy owo odniesienie nie było tylko formą „filmowej bajki Deleuze’a”<sup>21</sup>.

Rekonstrukcja metody selekcji materiału filmowego w pracy Deleuze’a nad *Kinem* pozwala na stwierdzenie pierwszoplanowej obecności, dynamiki i zasięgu instytucji kina artystycznego, które dysponuje własną siecią festiwalu, grantów i nagród, z którym to w głównym przynajmniej rdzeniu pokrywają się użyte przez autora kinowe cytaty i odniesienia. W tym sensie Deleuze może właśnie zostać nazwany „modernistą”. Owszem, zdarza się, że w szczegółowym opisie kina obrazu-czasu Deleuze sięga po burleskę (np. Jacquesa Tati), musical (Freda Astaire’a, Gene’a Kelly i Jacquesa Demy), po niszowe kino awangardowe w typie Chantal Akerman, a nawet horror czy kino animowane, dowodząc, że również w tych obszarach twórczości filmowej może dojść do manifestacji afirmowanych przez niego struktur obrazów myśli. Przynajmniej w części tych przywołań opowiadając się po stronie niezwerbalizowanej bezpośrednio hipotezy, że „w kłęczu kultury audiowizualnej odnajdujemy dzieła wybitne, ale także mierną produkcję nieposiadającą żadnej wartości artystycznej”<sup>22</sup>, która i tak generuje przestrzeń mentalną. Zasadniczo jednak wybór Deleuze’a lokuje się po stronie instytucji kina artystycznego identyfikowanej z kulturą Europy Zachodniej (Włochy, Francja, Niemcy) czy nowym filmem amerykańskim, alternatywnej względem kina hollywoodzkiego, nie tylko w rozumieniu praktyk narracyjnych, które samego Deleuze’a interesują w stopniu drugorzędnym, stanowiąc jedynie wtórną funkcję sieci połączeń sensoryczno-motorycznych, ale i względem głównego rynku dystrybucyjnego<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 313 i nast.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 331.

<sup>21</sup> To krytyczne napięcie między Rancière a Deleuzem nie jest jednak przedmiotem artykułu zamieszczonego na łamach tego numeru. W artykule Jakuba Morawskiego nacisk położony zostaje raczej na Rancièreowską interpretację wątków przejętych od autora *Kina*.

<sup>22</sup> Por. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a: filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 34.

<sup>23</sup> Wyjątki mnożą się dopiero w drugim tomie Deleuzjańskiej refleksji o kinie: to tu mowa jest jeszcze o filmach Glaubera Rocha (reprezentującego brazylijski ruch filmowy cinema nuovo, prowniencji nowofalowej), Hansa-Jürgena Syberberga, czy o czarnym kinie amerykańskim. Raz nawet wspomniane zostaje kino afrykańskie, choć punktem dojścia – jako realizacją w pewnym stopniu doskonałą – zostaje tu ostatecznie *Ja, czarny* Jeana Roucha. Silnie obecne w perspektywie Deleuze’a ciężenie w stronę bądź co bądź repertuarowego europocentryzmu w ostatnim czasie stało się przyczynkiem do prób użycia narzędzi wyprowadzonych z Deleuze’a do próby zrozumienia zupełnie odległych kinematografii. Zob. m.in. D. Martin-Jones, *Deleuze and World Cinemas*, New York 2011.

Michał Herer, autor *Struktur, maszyn, emocji*<sup>24</sup> w samym tytule jedynej polskiej monografii „obrazu myśli”<sup>25</sup> Deleuze’a trafnie wychwycił mechanizm nadrzędny dla uprawianej przez autora *Negocjacji* refleksji filozoficznej, który prawdopodobnie przyciąga tytuł samo orędowników, co i oponentów. Filmy, podobnie jak i inne teksty kultury są „wciągane” przez „maszynę do czytania”: „Przez ową maszynę „przechodzą” (...) nie tylko teksty filozoficzne, ale także obrazy, filmy, kompozycje. Malarstwo, film i muzyka myślą wszak dokładnie w tym samym sensie i w tym samym stopniu, co nauka i filozofia. Dlatego dwa obszernie tomy o kinie, prace poświęcone Baconowi, Proustowi i Kafce są ćwiczeniami równie ważnymi, co monografie wielkich myślicieli-filozofów.”<sup>26</sup> Punktem wyjścia dla oryginalnej architektury *Kina* jest *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha* Henriego Bergsona (1896). Dla Deleuze’a funkcja ciała w obrazie filmowym jest prymarna. „Ciało to dźwięk i widzialność, wszystkie komponenty obrazu zbiegają się w cieło”.<sup>27</sup> Postawa ciała, podobnie jak obraz-czas, ustawia owo „przed” i „po” w cieło, ciąg czasu<sup>28</sup>. Deleuze ciało, które zresztą rozgranicza na ceremonialne i powszednie, uznaje za metonimię obrazu mentalnego.

Gdy porównać rozległość biblioteki narosłej wokół pism Deleuze’a ogniskujących zagadnienie kina i kultury audiowizualnej w krajach anglosaskich (*readery*, przewodniki, leksykony<sup>29</sup>) i przyległość tego kierunku myślenia w Polsce, przepaść jest ogromna. Schizoanaliza jako obszar badań będący pokłosiem nadal nieprzetłumaczonego *Anty-Edypa* nie ma w polskim filmoznawstwie wręcz żadnej reprezentacji<sup>30</sup>. Można by tu zaryzykować twierdzenie, że niechęć do użycia tego zestawu „narzędzi” byłaby odwrotnie proporcjonalna do wciąż aktualnego „neoformalnego” Davida Bordwella, wypowiadającego się z kontestowanego przez Deleuze’a pułapu myślenia zogniskowanego na twardym estetycznym centrum. Tożsama z tym modelem dyskursu jest polityka reprezentacji. Kultura „korzenia palowego” jest kulturą naśladownictwa. Nawet kiedy Bordwell opisuje negocjowa-

<sup>24</sup> Michał Herer jest też tłumaczem tekstów zebranych Gillesa Deleuze’a: idem, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007.

<sup>25</sup> Zdaniem Bogdana Banasiaka zainteresowania Deleuze’a przecina właśnie zwarte hasło „obrazu myśli”, standardowe uzupełnienia doprecyzowują jeszcze tę myśl jako myśl niedogmatyczną, nieosiadłą, nomadyczną. Zob. m.in. idem, *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i nomadologia*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 253-270.

<sup>26</sup> M. Herer, *Struktury – maszyny – reakcje*, Kraków 2006, s. 238-239.

<sup>27</sup> G. Deleuze, *Kino...*, s. 413.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 414.

<sup>29</sup> Por. m.in. C. Colebrook, *Understanding Deleuze*, Allen & Unwin 2002; D. Sutton, D. Martin-Jones, *Deleuze Reframed. A Guide for the Art Student*, London 2008; *The Cambridge Companion to Deleuze*, ed. D.W. Smith, H. Sommers-Hall, Cambridge University Press 2012.

<sup>30</sup> Dla porównania zachodnioeuropejski rynek wydawniczy jest nimi wręcz zarzucony, konfrontując schizoanalizę z kolejnymi dyscyplinami, zob. m.in. I. Buchanan, P. MacCormack, eds., *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*, Bloomsbury London 2008; I. Buchanan, D. Savat, M. Svirsky, eds., *Deleuze and the Schizoanalysis of Visual Art*, I. Buchanan, T. Matts, A. Tynan, eds., *Deleuze and the Schizoanalysis of Literature*. Od 2007 roku wydawany jest też monograficzny kwartalnik „Deleuze Studies” (wyd. Edinburgh University Press). Praktykom wydawniczym towarzyszą też corocznie organizowane konferencje naukowe w różnych częściach świata: Deleuze Conference (od 2008) i Deleuze & Guattari Conference.

nie zasad klasycznej narracji filmowej przez struktury narracyjne kina artystycznego, nadal opowiada się wobec modelu filmu realistycznego. Druga postać książki, o której wspomina i wobec której opowiada się Deleuze, to korzeń wiązkowy, charakterystyczny dla współczesności. „Tutaj korzeń zasadniczy uległ zniszczeniu, w jego miejsce powstaje wiele równorzędnych korzonków.” Deleuze wskazuje, że mimo tego, iż rzeczywistość naturalna rozwija się bez korzenia głównego, to jej jedność istnieje nadal jako miniona lub przyszła, jako możliwa. „(...) jedność nadal króluje w podmiocie. Świat stał się chaosem, ale książka nadal pozostała obrazem świata.”<sup>31</sup> Zarówno korzeń palowy, jak i wiązkowy są odbiciem myśli osiadłej i traktują sztukę jako naśladowanie. „Twardym centrum” pozostaje narracja kina klasycznego, korzeń wiązkowy odpowiada propozycji opisu europejskiego kina artystycznego. Pozorne rozproszenie, rozluźnienie struktury swoją tożsamość uzyskuje nadal dzięki odwołaniu do klasycznej matrycy narracyjnej, w której jedno działania, podporządkowane logice przyczynowo-skutkowej, wynikają z innych, a cała formuła podąża w stronę standaryzacji, przewidywalności i typizacji, podług nadrzędnego imperatywu ujednolicania wszystkich możliwych składników dzieła filmowego: tematyki, rozwiązań dramaturgicznych, aktorów-gwiazd, przy absolutnym prymacie opowiadanej historii. Dałoby się to napięcie zresztą przedstawić w formie uproszczonej opozycji zintegrowanej filmowej estetyki wobec zdeterioralizowanej myśli odrzucającej wszelką „macierzyńsko-ojcowską” narrację.

Myślenie o nowoczesnym kinie scalające to, co jeszcze modernistyczne z tym, co już postmodernistyczne ufundowane jest w *Kino 2. Obraz czas* Gillesa Deleuze’a na jednym zdaniu: „time is out of joint”, w tłumaczeniu Janusza Margańskiego, wieszcząc teraz, w którym „czas się wywichnął”<sup>32</sup>. W kliszy angielskiej przemawiał już tak kiedyś Hamlet, chociaż sam Gilles Deleuze w swoich filozoficznych palimpsestach sięgał raczej po Marcela Prousta, Franza Kafkę, Antonina Artauda czy Lewisa Carrolla. Stanisław Barańczak, tłumacząc tragedię Szekspira, zobaczył w tym samym zdaniu „czas, który wypadł z ram”. Nowoczesność, brak hierarchii, mechanizm niezadowolenia – tak Tadeusz Sławek w kontekście hamletowskiej kwestii pisze o geniuszu Szekspira, który na długo przed Maxem Weberem wypunktowywał spiralę kapitalizmu<sup>33</sup>. Nowoczesność, brak zintegrowanego działania i reakcji, „rozbita” sytuacja sensoryczno-motoryczna, wytwarzanie przestrzeni rozłączonych, pustych na łamach *Kina* anonsowane jest wielokrotnie. Ostatecznych przesłanek co do ich tożsamości z mechanizmami kapitalistycznego porządku oczywiście brak.

Immanentną cechą cytowanej wielokrotnie na łamach tego numeru publikacji pierwotnie przecież dwusekwencyjnej jest nierozłączne widzenie kina jako organizmu uczestniczącego w samoorganizującej się ewolucji medium. Zredukowany krajobraz kina obrazu-ruchu dałby się być może sprowadzić do działań zających się z aktami percepcji i aktami percepcji znajdującymi swoje przedłużenie

<sup>31</sup> M. Jakubowska, *Teoria kina...*, s. 32-33.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *Kino...*, s. 330.

<sup>33</sup> T. Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice 2012.

w działaniach<sup>34</sup> (które nie mają związku z bezcielesną perspektywą widza), gdzie nawet eksperymenty z nakładaniem, przyspieszaniem czy spowolnianiem obrazów pozwalałyby uzyskać jedynie obraz czasu, a nie obraz-czas. Zredukowany krajobraz kina obrazu-czas uobnażyłby zaś szkielet/schemat „roztrzaskany od środka.”<sup>35</sup> Przestrzenie „niescalone”, „rozłączne”, „puste”, narracja fałszyfikująca z pustymi miejscami akcji, fałszerz zamiast bohatera stanowiący ośrodek wszystkich ciągów fabularnych – takie w wielkim uproszczeniu są u Deleuze’a trajektorie Genealogii kina, która zaczęła się wraz z *Obywatelem Kanem*. Brak jednak u Deleuze’a wartościowania: każdy z tych etapów jest konieczny. Nie mamy do czynienia z pochodem nieubłagane doskonalących się form. W definicji wyłomu, jaki dokonuje się w obrazie za pomocą radykalnej siły kryształu czasu, obecny jest dyskomfort: celebrowany akt patrzenia – powiązany z ośrodkiem postaci – każdorazowo warunkowany jest szokiem, traumą, nudą<sup>36</sup>. Sytuacja czysto optyczna lub dźwiękowa, która ma być uwidocznieniem czystego czasu, jest, jak stwierdza Deleuze, próbą uchwycenia czegoś nieznośnego, niedopuszczalnego, co pojawia się wraz z percepcją nieokreślonego widoku, fabryki czy groźnego wybuchu wulkanu. Każdy z nich skutkuje zatrzymaniem bądź znaczącym zwolnieniem akcji.

„Myślenie obrazami filmowymi” jest w jakimś przynajmniej stopniu tożsame z nabywaniem wiedzy, jaka towarzyszy odczytywaniu znaków przez narratora powieści Prousta: „Dzieło Prousta nie jest zwrócone ku przeszłości, ale ku przyszłości i zdobywaniu wiedzy. To terminowanie. Narrator czegoś nie wiedział, stopniowo się tego uczy, by wreszcie dostąpić ostatecznego objawienia.”<sup>37</sup> Znaki, podobnie jak obrazy filmowe, są przedmiotem poznania przebiegającego w czasie, nie zaś wiedzy abstrakcyjnej. Nabywanie wiedzy polega na traktowaniu rzeczy, przedmiotu, bytu, tak jakby wysyłałyby one znaki, które należy odczytać, zinterpretować. Dla Deleuze’a kino modernistyczne (i to, które dopiero powstaje) jest aktualizacją dyspozycji do bycia obrazem myśli. Jest to możliwe tylko dzięki emancypowaniu się w jego obszarze czasu, wiedzy i samopoznania. „Jednak bezpośredni obraz będący czasem zawsze daje nam dostęp do owego Proustowskiego wymiaru, gdzie ludzie i rzeczy zajmują miejsce w czasie niewspółmierne z tym zajmowanym w przestrzeni, gdzie następuje emancypacja czasu z ruchu i przestrzeni. Proust faktycznie mówi w kategoriach kina, gdy czas umieszcza swoją magiczną latarnię na ցաղախ i sprawnia, że ujęcia współlistnieją w głębi. To właśnie to wyniesienie czasu, jego emancypacja, zapewnia panowanie niemożliwej ciągłości i aberracyjnego ruchu.”<sup>38</sup> A może to właśnie Deleuze widzi kino w kategoriach Proustowskich? Trudno w każdym razie pominąć ten wspólny pułap, w którym obok Proustowskiego mechanizmu *mémoire involtaire* spotykamy Deleuzjańskie „wierzchołki terażniejszości” uruchamiające obieg wewnętrzny między aktualnym a wirtualnym.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 63.

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Kino...*, s. 267.

<sup>36</sup> Zob. też artykuł Małgorzaty Jakubowskiej w niniejszym tomie.

<sup>37</sup> G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 30.

<sup>38</sup> G. Deleuze, *Kino...*, s. 266.

Książkę *Kino* Deleuze'a można interpretować też jako doświadczenie kultury audiowizualnej, mniej zaś – jako jedynie jej teorię. Kolejne filmy układają się w teorię, czyli kolejne doświadczenia treści audiowizualnych prowadzą Deleuze'a do sformułowania ogólnych tez ontologicznych, które zwracają jego myślenie, pamięć i wyobraźnię z powrotem do treści audiowizualnych. Koło wiecznego obiegu rozproszonych jaźni po acentrycznych terytoriach audiowizualnych się zamyka. Przejście pomiędzy nimi nie ma charakteru implikacyjnego, lecz asocjacyjny. Fragmenty audiowizualne łączą się ze sobą, ale nie pod dyktando myśli – ona jest posłuszna przepływowi, do których się dostosowuje. Można zatem zapytać: gdzie jest kultura audiowizualna? Jest ona wytwarzana przez urządzenia techniczne, ale też stanowi rodzaj otoczenia<sup>39</sup>.

Teoria kina Deleuze'a może być rozpatrywana wreszcie jako nowa teoria wyobraźni. „Obrazu filmowego nie można sprowadzić do przedstawienia, jednak ma on w sobie ruch wyobrażania, w którym nie tylko łączy, ale także różnicuje, podaje selekcji, tworzy serię powtórzeń.”<sup>40</sup>

Publikowana na łamach tego numeru Patricia Pisters do schedy po Deleuzie dodaje jeszcze pojęcie neuro-obrazu, który można właściwie uznać za przypadek kina obrazu-czasu spod znaku „sieci 2.0”. Rządziłaby nim serialna i remiksowa logika baz danych, głównie znamię kultury cyfrowej oraz trzecia (po dwóch wcześniejszych etapach rozwoju kina) synteza czasu. Zdaniem autorki ma on charakter mieszany, ponieważ powtarza i miksuje wcześniejsze systemy obrazowania i ich porządku czasowe. Pisters w swojej koncepcji trzeciego obrazu nawiązuje bezpośrednio do spostrzeżenia Deleuze'a – „mózg jest ekranem”<sup>41</sup> – i do jego twierdzenia, że w celu zrozumienia i oceny obrazu audiowizualnego należy odwołać się do biologii mózgu<sup>42</sup>.

Pułap zainteresowania Deleuzem „meta/modernistycznym” w Polsce też daje się sprowadzić do kilku zaledwie pozycji: prekursorskiej publikacji Małgorzaty Jakubowskiej, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a: filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku* i jej późniejszej wykładni kina Wojciecha Jerzego Hasa, konsekwentnie prowadzonej w deleuzjańskiej optyce<sup>43</sup>, próby przełożenia Deleuze'a na proces rozumienia animacji filmowej<sup>44</sup> czy sposobu istnienia ciała w obrazie filmowym<sup>45</sup>. Przy czym warto pamiętać o koniecznym przesunięciu: przyrost publikacji angielskojęzycznych nastąpił też dopiero w przeciągu ostatnich 7 lat. David Martin-Jones odnotowuje, że jeszcze w latach 90., a nawet i w pierwszej dekadzie XXI wieku

<sup>39</sup> Zob. publikowany w tym numerze artykuł Rafała Ilnickiego.

<sup>40</sup> Zob. publikowany w tym numerze artykuł Katarzyny Wejman.

<sup>41</sup> Zob. G. Deleuze, *The Brain is the Screen*. [w:] *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. G. Flaxman, The Regents of the University of Minnesota 2000, s. 365-373.

<sup>42</sup> Zob. publikowany w tym numerze artykuł Patricii Pisters.

<sup>43</sup> M. Jakubowska, *Teoria kina...*, eadem, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2013. Zob. też artykuł autorki zamieszczony w tym numerze.

<sup>44</sup> Zob. J. Spalińska-Mazur, *Obraz-czas-mysł. O widzeniu w animacji filmowej*, Studia i monografie nr 386, Opole 2007.

<sup>45</sup> P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Kraków 2012.



badacze „używający Deleuze’a” w obszarze filmoznawstwa byli marginalizowani, w ramach swojej dyscypliny skazani na pozycję nieuprzywilejowaną. Ten sam autor we wstępie do *Deleuze and World Cinemas* (2011), książki adaptującej narzędzia wyprowadzone głównie z *Kino 1. Obraz-czas. 2. Obraz-ruch* odnotowywał już zmianę dominującego paradygmatu teoretycznego łącząc ją właśnie z Deluzjańską nauką o kinie, która miałaby przejąć wcześniejszą rolę psychoanalizy<sup>46</sup>. Być może ciągle jeszcze jesteśmy w przededniu otwarcia się na Deleuze’a, a może rozdział ten został ostatecznie zaprzepaszczony<sup>47</sup>.

### ***The Time is Out of Joint and Between.* An Introduction to Gilles Deleuze’s Reception in the Field of Audiovisual Culture.**

The philosophy of Gilles Deleuze, including the way he perceives cinema, is stretching away on both sides: the postmodernism and the modernism. This hypothesis is not bound to the chronological key of Deleuze’s works but it is rather a consequence of diagnosing some specificity of this discourse. The postmodernist dimension is obvious. We can find it in the papers and books published with the French psychoanalyst Félix Guattari or in Deleuze’s most prominent “autonomous” texts as *Difference and Repetition* or *The Logic of Sense*. The inherited path of this direction of thinking is connected with two wings: non-Cartesian direction of “becoming-an-animal, a plant, a molecule” and the theory of affect. The process of “becoming” consists in reducing the distinction of human and animal worlds and removing a human subject from central position. Affective attitude is understanding, as this kind of thinking that is preceded with a sensual stimulation capturing us and forcing us to engage. It is not possible without a transition from a state of affectation (being under influence) of an excitement to the action (causing an affect).

The method of movie selection used in *Cinema 1 Time-Image* can easily be linked with the notion of (European) art cinema. Certainly, there are some cinematic examples exceeding this initial frame but generally Deleuze is well acquainted not with a *minor cinema* but with an institution of art cinema which has its own network of film festivals, funds and awards – this plan of quoted references meets the cinephiliac experience of Gilles Deleuze. In this sense we can call the author of *The Fold: Leibniz and the Baroque* a “modernist” thinker.

This article is an attempt to report the reception of the audiovisual part of Deleuzian thinking.

<sup>46</sup> D. Martin-Jones, *Deleuze and World Cinemas*, London – New York 2011, s. 9.

<sup>47</sup> Wszak nieobojętna dla aktualnej sytuacji jest decyzja Państwowego Wydawnictwa Naukowego o tłumaczeniu nieobecnych wcześniej w przekładzie na język polski pism Deleuze’a, ale i pojedyncze monograficzne numery czasopism naukowych, na czele z „Praktyką Teoretyczną”: nr 5 2012 pt. *Logika Deleuze’a. Próba demontażu*.