

# Małgorzata Jakubowska

(Uniwersytet Łódzki)

## Krystaliczne kino Gilles Deleuze'a: system otwarty

### Gilles Deleuze – trzy w jednym

Filozof. Teoretyk kina. Kinoman. Te trzy postawy niech posłużą za punkt wyjścia do rozważań o *Kinie* Gilles'a Deleuze'a. Jako filozof – autor *Różnicy i powtórzenia*, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli postmodernizmu w filozofii – wziął Deleuze na warsztat kolejną dziedzinę, aby uprawiać „myślenie problemowe”. Tym samym dowodząc, że dla żywej myśli żadne terytorialne podziały na dyscypliny naukowe nie stanowią przeszkody. Profesja filozofa, naznaczona licznymi tekstami analitycznymi i kreowaniem własnego systemu, spowodowała, że jego teoria kina rozwinęła się jako zrośnięta z innymi filozoficznymi wątkami, które badał: filozofią różnicy, myślą nomadyczną, filozofią „stawania się”. Jednak przede wszystkim *Kino* ujawnia powiązania z reinterpretacjami bergsonizmu, odwołaniami do koncepcji Nietzschego oraz, być może najsilniej, z zasadniczym projektem krytycznej filozofii – obaleniem platonizmu. Wątków jest wiele. Bardzo wiele, a relacje między nimi nieoczywiste, gdyż Deleuze w swoich pracach przedstawia się jako programowy pluralista, uprawiający „logikę wielości”. Zestawia, kontrastuje, miesza: dziedziny, płaszczyzny, punkty widzenia. Odwołuje się do licznych i różnorodnych inspiracji: filozoficznych, literackich, filmowych. Chętnie sięga także do teorii kulturowych: psychoanalizy, semiotyki, badań mitograficznych. To powoduje, iż trudno uchwycić filozoficzny dorobek tego autora, wymyka się on badaniom genealogicznym i strukturalnym. W jego myśleniu nie ma centralnego problemu czy pojęcia, które pozwoliłoby wszystko usystematyzować i „domknąć”. Nie ma interpretacji, która ujmowałaby w sposób całościowy, kompletny i satysfakcjonujący jego wszystkie intelektualne szlaki. Brzmi jak zarzut? Na tle myśli osiadłej – tak. Jeśli chcemy jego filozoficzny projekt poddać „komplementarnym formom ortodoksji, zdrowemu rozsądkowi i zmysłowi wspólnemu”,<sup>1</sup> nie poddaje się. Ale jeśli przyjmujemy, że „nieuporządkowanie” jest efektem programowego stosowania

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 318.

myśli nomadycznej, to dostrzeżemy, iż dzięki właśnie takiej intelektualnej strategii jego filozofia celowo nie daje się „zawładnąć” na stałe żadnej interpretacji, wciąż wymyka się i prowokuje do myślenia i poszukiwania.

Nie inaczej dzieje się z jego badaniami, które dotyczą rozważań prowadzonych wokół filmowego medium. Tu także widzę strategię „trzy w jednym”: filozofia kina, teoria, historia. Dyskurs dotyczący ontologii, epistemologii i antropologii kinematografu i ekranu, koncepcje wchodzące w polemikę z teorią narracji i semiotyką, ale także refleksja syntetyzująca filmowe procesy historyczne: ich dynamikę, dominanty, strategie twórców-reżyserów oraz najważniejsze artystyczne dokonania.

Wszystkie dyskursy, które proponuje Deleuze w pracy o kinie, nakładają się i dopowiadają, wzajemnie oświetlają. Każdy z nich ma charakter otwarty, ale i zrośnięty niczym klucze z pozostałymi: „każde dzieło Deleuze’a jawi się jako skrzyżowanie zdarzeń, na którym »horyzontalnie« przecinają się linie różnorodnych myśli”<sup>2</sup>. Co ważne, dzieło filozofa różnicy, pomyślane jako „plastyczne i dynamiczne”, poddaje się różnym odczytaniom. Także *Kino* wpisuje się w przeciwstawne perspektywy, hierarchizacje i układy, świetnie sprawdza się w różnych, także tych kontrastowo zestawianych odniesieniach.

Każdego, kto wziął do rąk książkę Deleuze’a o kinie, uderza ogromna filmowa erudycja autora. Znajdujemy w tej pracy bogactwo przykładów: przywoływanych filmowych nurtów, epok i tendencji, a przy tym płynne przechodzenie od syntezy budującej spojrzenie na całość procesów historycznych do mikroanaliz, które w dwóch zdaniach, celnie podsumowują styl reżysera czy konkretnego filmu. Historia to jednak szczególna, zgodnie z myślą Nietzschego, traktowana nie jako linearny rozwój, ale raczej koncepcja wiecznych powrotów. I chociaż podział na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu może w pierwszej chwili sugerować linię rozwoju kinematografu, to szybko zauważamy, iż zakrzywia się ona, zataczając koła. W tak rozumianej historii króluje powtórzenie i różnica, zgodnie z którymi dokonujemy dynamicznej selekcji: powracamy do rozwiązań najciekawszych artystycznie, o innych zapominając. Są takie zdarzenia-problemy, jak choćby ciało i myśl, ich wzajemna relacja, które choć wielokrotnie podejmowane przez reżyserów, wciąż na nowo będą powracać, bo źródłowo istniejąca tajemnica nie pozwala o nich zapomnieć.

W filmowym myśleniu francuskiego filozofa uderza pasja, zaangażowanie w dziedzinę, która niewątpliwie była mu niezwykle bliska. Wydaje się, że ten autor należał do marzycieli, portretowanych choćby przez Bernarda Bertolucciego, którzy w kinie spędzali każdą wolną chwilę. Deleuze pisał o kinie z zachwytem, szczególnie, gdy omawiał swoich ulubionych artystów: Siergieja Eisensteina, Carla Theodora Dreyera, Alfreda Hitchcocka, Jean-Luca Godarda, Federica Felliniego,

<sup>2</sup> Ph. Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris 1994, s. 11. Cyt. za: B. Banasiak, *Filozofia Gillesa Deleuze’a – fragmenty*, [w:] Foucault, Deleuze, Derrida, red. B. Banasiak, K.M. Jaksender, A. Kucner, Toruń 2011, s. 135.

Yasujirō Ozu, Roberta Bressona... Ulubieńców było wielu. Bardzo wielu. Filozof kochał i doceniał kino w jego różnorodności. Można odnieść wrażenie, iż ten nadmiar wiedzy kinomana, nadmiar wątków, które chciał poruszyć jako teoretyk, nakłada się na przymus myślenia dygresyjnego. Wszystko to skutkuje dyskursem rozbuchanym, który rozrastał się pod piórem, o wciąż nowe spostrzeżenia i uwagi, nowe kierunki myślenia, nowe pojęcia, ale także pojęcia już znane, które poddawane były redefinicji bądź włączane w zaskakujące serie i układy.

*Kino* Deleuze'a rewolucjonizuje tradycyjne filmoznawstwo. Otrzymaliśmy tekst o ogromnej gęstości intelektualnej, nowatorski, brawurowy, ale też wymagający „współudziału” w wywrotowym myśleniu. Janusz Margański – tłumacz *Kina* – uważa Deleuze'a za fatalnego stylistę, zarzuca mu, że z nonszalaną odnosi się do pojęć, które w tradycji mają swoje ustalone znaczenie. Ależ tak! W perspektywie myśli osiadłej Deleuze jawi się jako fatalny stylist! Ale przecież filozof proponuje nam zupełnie inną perspektywę – tworzenie nowych środków wyrazu dla myśli. Nie można mu zarzucać stylistycznej nieudolności, skoro zastrzega, że filozofię rozumie jako kreację pojęć, wprowadzanie ich w ciągły ruch i celowe, prowokacyjne przekształcanie. To jakby autorowi *Alicji w krainie czarów* zarzucać, że jego styl nie poddaje się przekładom filologicznym!

Filozofia, zdaniem Deleuze'a, nie jest „ani kontemplacją, ani refleksją, ani komunikacją”<sup>3</sup>. Takie stwierdzenie brzmi jak kwestionowanie własnej profesji – podcinanie gałęzi, na której się siedzi. Ale też zmusza do odpowiedzi na pytania: co to jest filozofia?, co znaczy filozofia dla mnie – czytelnika tekstów Deleuze'a? Francuski filozof przekonuje, że myślenie za pomocą stałych pojęć poddanych ortodoksyjnym odczytaniom staje się powtarzaniem tego samego. Co oferuje nam uładowany styl, w którym wszystko się zgadza z naszymi oczekiwaniami i naszą wiedzą? Jednoznaczny, zrozumiały sens. Taki sens jest bliski brzmieniowo słowu – sen. Piękny sen rozumu o własnej mądrości. Trudno tu odmówić filozofowi racji.

Dlatego Deleuze, zamiast równych grządek, na których uprawia się znane pojęcia, proponuje „ogród koczownika”, „zygzakowaty styl” pełen skrótowych skojarzeń i przeskoków, bogaty w aforyzmy i porównania. Ba! Znajdziemy w jego tekstach pojęcia-kameleony, zmieniające swe znaczenia w różnych kontekstach, a nawet słowa-walizki, niczym w *Alicji w krainie czarów*. Jego intelektualny świat jawi się jako *chaosmos*: rozpięty między chaosem a poszukiwaniem porządku. Filozofowanie staje się „ujmowaniem chaosu w pewną formę, która stale wypowieda intensywność i nieskończoność”<sup>4</sup>, a przy tym wszelkie formy są jedynie chwilowym ujęciem, które wciąż będzie domagało się rewizji. W tym ogrodzie nie znajdziemy jednoznaczności, a filozof nie będzie nas prowadził za rękę przez ciemną dolinę pojęć. Natomiast czasami rozświeśla przed nami jakiś problem, ale zmierzyć się z nim musimy sami. Meandryczna książka o kinie nie jest lekturą na dwa wieczoro-

<sup>3</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 13.

<sup>4</sup> Cyt. za: B. Banasiak, op.cit., s. 141.

ry, ale z pewnością nie jest to chaos pozbawiony sensu, tylko niezwykle świadoma i konsekwentna strategia. Deleuze, analizując parametry i wymogi „myśli osiadłej”, podkreśla, że sens uporządkowany, co do którego panuje zbiorowy konsensus, staje się oczywistością, banałem. Wielość sensów z dynamicznymi porządkami, które powracają w różnych opracowaniach i kontekstach, pozostaje zaproszeniem do gry intelektualnej, prowokuje do myślenia i poszukiwań własnych racji. Deleuze zaprasza do ogrodu filozofii, w którym możliwa jest spontaniczność i wolność, w którym sami karczujemy w gąszczu pojęć swój szlak, między jego propozycjami, i mamy zostawione miejsce na ruch własnej myśli. Co oferuje nam ten wywrotowy i „zygzakowaty styl”? Co najmniej „trzy w jednym”. Wielość sensów. Kreatywność. Zaproszenie do współmyślenia.

## Kino organiczne i krystaliczne

Deleuze jako teoretyk kina proponuje wyodrębnienie dwóch trybów narracji, które są konsekwencją jego filozofii kina, konstytuującej podział na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu. Obraz-ruch rozwija w kinie narrację organiczną, podczas gdy obraz-czas stanowi filozoficzne zaplecze narracji krystalicznej.

### 1. Opis organiczny/krystaliczny

Autor *Kina* wyodrębnia dwie kluczowe modulacje filmowego opisu. Pierwszą z nich – **opis organiczny** – można określić w skrócie jako modulację **sfunkcjonalizowaną wobec narracji i historii**. Operator wspólnie z reżyserem filmują wiarygodne tło dla opowiadanej historii. Podawane przez teoretyka kina przykłady dobitnie wskazują, że taki opis wyrasta z konwencji realizmu i rozwija jego różne formy. **Świat przedstawiony odwołuje się do zasad obiektywności i podobieństwa**. Centralna dla tego rodzaju deskrypcji pozostaje **kategoria mimesis – założenie, iż filmowy obraz rejestruje realną rzeczywistość**<sup>5</sup>. Świat pozafilmowy uzyskuje status oryginału, podczas gdy dzieło sztuki staje się jego kopią, obrazem, przedstawieniem. Deleuze w filozofii obrazu, nawiązującej do koncepcji Bergsona, przeciwstawia się, także w ramach kina obrazu-ruchu, platońskim ideom przedstawienia i tożsamości. Jednak ich oddziaływanie na świadomość twórców i obowiązujące konwencje pozostaje niezwykle silne i w narracji organicznej staje się obowiązującą regułą. **Realizm fotografii** zostaje powiązany z obiektywnym, sugerowanym jako naturalny, sposobem ukazywania świata. Taka postawa często wiąże się z ograniczaniem ekspresji artystycznej na rzecz kopiowania rzeczywistości lub „mówienia o niej jakiejś głębszej prawdy” niejako w jej imieniu. Wobec tak realizowanego opisu adekwatna wydaje się metafora szyby, zakładająca przezroczystość stylu; jego bardziej wyraziste formy muszą posiadać ideologiczną motywację. Porządek organiczny może zawierać partie subiektywne, punkty widzenia bohatera, jego obrazy-afekty czy nawet wspomnienia lub sny, ale pod warunkiem, że **techniki subiektywizacji nie naruszają dominującej struktury opisu** i pozosta-

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 351.

ją oddzielone od założonego, obiektywnego spojrzenia kamery. Kino organiczne, jako wywodzące się z obrazu-ruchu, koncentruje się na akcji, **opisuje bohaterów, którzy działają**, zatem opis i patrzenie zostaje sfunkcjonalizowane wobec pokazywanych zmian świata i ruchów postaci.

Ważną cechą tego opisu okazuje się powiązanie aktualności z realnością i czasem terażniejszym. „W opisie organicznym – stwierdza Deleuze – zakładana realność jest rozpoznawalna poprzez swoją **ciągłość** – nawet jeśli zostanie ona naruszona – poprzez ciągłość ujęć, która ją ustanawia oraz reguły następstwa [...] porządek lokalizowanych relacji, aktualnych powiązań, regularnych, przyczynowych i logicznych związków”<sup>6</sup>. Ten rodzaj opisu dąży do pełnego i precyzyjnego ukazywania motywacji filmowych postaci. Podtrzymywanie iluzji realności świata przedstawionego powoduje **maskowanie fikcyjności**, skrzyżne chowanie maszynerii kinematograficznej i unikanie demistyfikacji.

**Opis krystaliczny** – jako model przeciwstawny – **uniezależnia się wobec narracji i historii**. W tej koncepcji mamy wyraźne **odejście od kategorii mimesis**. „Opis przestaje zakładać jakąś rzeczywistość” – pisze Deleuze. **Opisywanie zastępuje przedmiot**, tworzy go, a zarazem, w pewien sposób, wymazuje. Ujawniona zostaje kreacja w stawianiu się rzeczy i świata. Filmowy opis pokazuje ich wersje, mnoży różnorodne obrazy, zastępuje jedne drugimi. „Teraz to sam opis stanowi jedyny, dekomponowany, rozmnożony przedmiot.”<sup>7</sup> Ontologiczny status świata, ukazywanego w różnych odbiciach i obrazach, okazuje się dalece niepewny. **Realizm zdjęć zostaje zakwestionowany**. Twórcy chętnie korzystają ze zwierciadlanych i lustrzanych powierzchni, ujawniają swoją moc kreacji za pomocą fotografii celowo i świadomie przetwarzanych jako autorskie interpretacje a nie prezentacje faktów. W ukazywanych obrazach **dominują partie subiektywne**, co więcej – takie, które z trudem podlegają weryfikacji. Kino tego typu chętnie **odwołuje się do nieciągłości**. W tej formule nie chodzi tylko o wielość ukazywanych punktów widzenia, bo zestawienie wielu spojrzeń może budować obiektywizm, gdy subiektywne punkty widzenia wzajemnie się uzupełniają. Ważniejsze staje się pokazanie, że **różne punkty widzenia mogą być i często okazują się sprzeczne**, że nie da się ich uzgodnić. Charakterystyczne jest nieustanne oscylowanie między obiektywnymi i subiektywnymi ujęciami, tak iż nie można oddzielić jednych obrazów od drugich – nakładają się różne, przeciwstawne wizje. Zamiast **przezroczystości formalnej pojawia się krystalizacja**, opisy stylocentryczne, które każą koncentrować uwagę na samych sposobach opisywania – kreowania świata.

**Porządek krystaliczny nie koncentruje się na aktualności**. To, co aktualne zostaje odcięte od swoich powiązań motorycznych i realności. Natomiast „wirtualność odrywa się od swoich aktualizacji i sama nabiera znaczenia”<sup>8</sup>. Deleuze podkreśla: „Oba sposoby istnienia łączą się teraz w obieg, gdzie to, co realne i to, co

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 352.

<sup>8</sup> Ibidem.

wyobraźniowe, to, co aktualne i to, co wirtualne ściąają się nawzajem, zamieniają się rolami, stają się nierozróżnialne<sup>9</sup>. **Krystaliczność problematyzuje aspekty temporalne.** Artyści chętnie wskazują na paradoksy czasu poprzez skomplikowane układy filmowego opowiadania, a bohater zamiast działać tylko patrzy, jakby nie mógł uwierzyć w to, co widzi<sup>10</sup>. To zaniechanie działania może mieć różnorodne przyczyny: szok, traumę, nudę, ale skutkuje właśnie zatrzymaniem bądź znaczącym zwolnieniem akcji.

## 2. Narracja organiczna/krystaliczna

Deleuze definiuje kompozycje organiczne przez dwie formy obrazu-działania: wielką (Sytuacja-Akcja-Sytuacja odmieniona) i małą (Akcja-Sytuacja-inna Akcja). Charakterystyczny jest dla nich **realizm struktury działania**, w którym akcje bohaterów „aktualizują się bezpośrednio w określonej czasoprzestrzeni – geograficznej, historycznej i społecznej. Afekty i popędy materializują się teraz w zachowaniu – w postaci regulujących i rozregulowujących je emocji lub namiętności”<sup>11</sup>. Ta określona czasoprzestrzeń tworzy środowisko, które aktualizuje różnorodne jakości i potencje. Co więcej, ma jednocześnie moc scalającą – **dokonuje globalnej syntezy.** „Środowisko i jego siły zakrzywiają się, oddziałują na postać, rzucają jej wyzwanie i tworzą sytuację, w którą zostaje ona pochwycona.”<sup>12</sup> Narracja organiczna **rozwija schematy sensoryczno-motoryczne, na nich się opiera i je generuje** w układach dramaturgicznych. **Proponuje struktury o silnej dramaturgii.** Możemy powiedzieć, że jest zależna od ciała działającego. Dzięki schematom fabularnym (w ramach wielkiej formy) **postaci reagują na zastaną sytuację (S), podejmują akcję (A), zmieniając ją, z czego wyłania się odnowiona czy zmodyfikowana sytuacja (S’).** W efekcie, organiczna reprezentacja tworzy **spiralę**, w której początkowa sytuacja różni się od finałowej, a propagacja ruchu następuje jako *continuum*, które zawiera w sobie punkty napięć, pojedynki i punkty zwrotne, a wszystko zgodnie z cezurami przestrzennymi i czasowymi.

W ramach obrazu-działania istnieje też druga forma (ASA’), w której „z akcji na akcję sytuacja wyłania się krok po kroku, zmienia się i ostatecznie wyjaśnia swoją tajemnicę lub ją zachowuje”<sup>13</sup>. Akcja, zachowanie czy też *habitus* powoduje uzyskanie samoświadomości: **sytuacja zostaje wyprowadzona z akcji na podstawie wnioskowania, sama zaś generuje kolejne akcje.** Narracja, zamiast charakteryzować sytuację globalną, bada sytuację lokalną, co jest pewnym otwarciem na różnorodność i wielowymiarowość świata. Sama narracja zaś nie realizuje układu spiralnego, tylko eliptyczny. Elipsę Deleuze rozumie dwojako: po pierwsze **narracja tego typu zawiera rozstęp, przerwę, która zmusza do rozumowania**, do wyjaśnienia elementów, które nie są dane bezpośrednio w obrazie; po drugie elipsa (w sensie geometrycznym) jest także wskaźnikiem dwuznaczności, który wprawia

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 173.

nas w stan wahania co do oceny działania czy zachowania postaci, a w konsekwencji rozpoznania samej sytuacji.

Deleuze bardzo mocno podkreśla, że oprócz tego, iż jest to narracja behawioralna (zarówno w małej, jak i dużej formie obrazu-działania), bardzo silnie odwołuje się do idei prawdopodobieństwa. Maskuje fikcyjność prawdy w filmie fabularnym. „Udziałem kina nie stało się jeszcze odkrycie Nietzschego, że ideał prawdy stanowi fikcję najgłębszą, tkwiącą w samej istocie realności. To właśnie w fikcji nadal ugruntowywała się prawdziwość opowiadanej historii.”<sup>14</sup>

Interpretując ten tryb narracji, można zatem wskazać, że zachowany tu zostaje **realizm struktury opowiadania filmowego** (odpowiedni dobór zdarzeń, orientacja czasowa i przestrzenna), dla którego nadrzędnym celem pozostaje jednoznaczne i zrozumiałe opowiedzenie zdarzeń. Fikcja „tworzy model z góry ustalonej prawdy, która z konieczności wyraża dominujące idee, albo punkt widzenia kolonizatora, nawet jeśli została wymyślona przez autora filmu”<sup>15</sup>. Co więcej, jest to fikcja „nieodłączna od »szacunku«, który prezentuje ją jako prawdę w religii, w społeczeństwie, w kinie, w systemach obrazów”<sup>16</sup>. W formule organicznej czas staje się przedmiotem pośredniej reprezentacji, ponieważ wypływa z działania i jemu jest podporządkowany. Ten typ narracji preferuje co prawda porządek chronologiczny, ale może zawierać także bardziej złożone konstrukcje temporalne. Dla Deleuze’a narracja organiczna zakłada przestrzeń euklidesową; definiuje pole sił, napięcie między tymi siłami, buduje rozładowania tych napięć stosownie do rozkładu celów, środków, przeszkód, obejść<sup>17</sup>. Zrozumienie zdarzeń może domagać się od widza pokonania trudności, tajemnica nie zawsze się odsłania, ale możliwość jej odkrycia nie jest kwestionowana. W narracji zostaje wyrażona możliwie precyzyjna motywacja psychologiczna postaw i działań bohatera; wciąż posługujemy się takim rozumieniem tożsamości, które gwarantuje jej narracyjną ciągłość i nie kwestionuje jej filozoficznych podstaw.

Odmienna w swych realizacjach **narracja krystaliczna implikuje upadek schematów sensoryczno-motorycznych**; na ich miejsce **pojawiają się czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe**. Narracja tego typu preferuje **nakładanie się perspektyw i sprzecznych interpretacji**, brakuje jednoznacznych wymiarów, względem których można by uporządkować jakiś zbiór sytuacji. **Motywacje bohaterów są pozbawione logicznej struktury wynikania**, stają się przypadkowe, nieuzasadnione, dziwne; sytuacja nie tłumaczy ich postępowania, **podejmowane akcje są szczerkowe, często zawieszane bez powodu**. Przemiany bohatera nie współgrają z jego działaniami – bohater co innego mówi, a co innego robi.

W narracji krystalicznej twórcy często sięgają po układy czasu niechronologicznego. Montaż zmienia swój sens: zamiast komponować obrazy-ruch tak, aby

<sup>14</sup> Ibidem, s. 373.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 352-353.

wyjaśniały świat i stawały się pośrednim obrazem-czasem, przekształca strukturę, odsłaniając paradoksalność i bezpośredni obraz-czas, niezależny wobec ruchów świata lub postaci. **Wspomnienia, fantazje, wizje czy sny uzyskują nadrzędną rolę wobec obrazów-ruchu**, rozbijają je, przekształcają, pozbawiają wiarygodności. Nie zawsze to znaczy, że ruch postaci zanika całkowicie – czasami przypomina błędzenie, dreptanie w miejscu, czasami zaś jest nazbyt intensywny, niczym nerwowy pośpiech, krzątanie, bieganie lub chodzenie w kółko. Jeśli czas ukazuje się bezpośrednio to w zdezaktualizowanych wierzchołkach terażniejszości, w wirtualnych połączeniach czasu. Zdaniem Deleuze'a czas zawsze powoływał kryzys pojęcia prawdy: „Nie chodzi o to, że prawda różni się w zależności od epoki. Nie chodzi o zwykłą empiryczną treść, lecz o formę, a raczej czystą siłę czasu wpędzającego prawdę w kryzys. Od starożytności kryzys ten eksploduje w paradoksach »przygodnych przyszłości«<sup>18</sup>. **Narracja przestaje pretendować do prawdy, staje się falsyfikująca**. „Nie oznacza to bynajmniej tego, że każdy ma swoją prawdę<sup>19</sup> – podkreśla filozof. Chodzi o wskazywanie niewytłumaczalnych różnic terażniejszości i przeszłości – te same elementy i zdarzenia nieustannie zmieniają się wraz z relacjami temporalnymi, w które wchodzi. Pozostają nieuchwytnie, bo wciąż „stają się”, ukazując sprzeczne siły – interpretacje, które mogą nimi zawładnąć. Pojawiają się nierozstrzygalne alternatywy między prawdą a nieprawdą. Deleuze wciąż powraca do tego filozoficznego kontekstu: „Człowiek mówiący prawdę umiera, upadają wszelkie modele prawdy na rzecz nowej narracji. Nie wspomnieliśmy o podstawowym w tym względzie autorze: to Nietzsche, który pod nazwą woli mocy zastępuje potęgą nieprawdy formę prawdy i rozwiązuje kryzys prawdy, pragnąc raz na zawsze zrobić z nią porządek, ale – wbrew Leibnitzowi – na korzyść nieprawdy i jej artystycznej mocy twórczej<sup>20</sup>. Nie przestępca, nie kowboj, nie człowiek psychopatyczny, ale **falszeryz staje się bohaterem kina**<sup>21</sup>. W narracji krystalicznej tożsamość podmiotu staje się głęboko problematyczna właśnie dlatego, iż następują metamorfozy czasu i prawdy, która już nie zespala i nie zmierza do identyfikacji postaci. Powtórzę za Deleuze'em słowa Nietzschego: nawet „człowiek prawdomówny w końcu rozumie, że nigdy nie przestał kłamać<sup>22</sup>. Falszeryz/aktor/artysta/alter ego – to figury wymiennie stosowane. Nie chodzi o zrzucanie kolejnych masek, ale ukazanie, że za maską nie kryje się żadna tożsamość, tylko rozłupany przez czas, wciąż zmieniający się podmiot. Dzięki narracji falsyfikującej pojawia się formuła:

<sup>18</sup> Ibidem, s. 355. Tamże Deleuze wskazuje na sofizmat: „Jeśli prawdą jest, że jutro może rozegrać się bitwa morska, to w jaki sposób można uniknąć jednej z następujących prawdziwych konsekwencji: albo niemożliwe wynika z niemożliwego (bo jeśli bitwa odbędzie się to nie jest możliwe, żeby się nie odbyła) albo przeszłość nie jest z konieczności prawdziwa (ponieważ bitwa mogła się nie odbyć)”. I dodaje komentarz: „Trzeba było poczekać na Leibniza, by uzyskać najbardziej pomysłowe, a zarazem najdziwniejsze i najbardziej zagmatwane rozwiązanie tego paradoksu. Leibniz powiada, że bitwa morska może się odbyć albo może się nie odbyć, tylko, że nie w tym samym świecie: odbywa się ona w jednym świecie i nie odbywa w jakimś innym świecie, i te oba światy są możliwe, ale nie są między sobą »współmożliwe«”.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 356.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 357.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 358.



**Ja to ktoś inny**<sup>23</sup>. Na tym tle nie powinno dziwić, iż **kino chętnie pokazuje, że jest kinem**, obnaża, demistyfikuje i często dystansuje widzów do tego, co widzą na ekranie. Kolejne przesunięcie, które dostrzega Deleuze dotyczy postawy i roli narratora-reżysera. **Artysta-filmowiec staje się kreatorem prawdy**. Filozof podkreśla: „ponieważ prawdy nie da się osiągnąć, uformować czy odtworzyć; należy ją stworzyć”<sup>24</sup>. Od przełomu nowofalowego autotematyzm to jeden z ulubionych tematów kina krystalicznego. Kino chętnie ujawnia obecność kamery, dystansuje wobec własnych schematów narracyjnych, gra utrwalonymi wizerunkami i obrazami oraz intertekstualnymi wątkami.

### 3. Historia organiczna/krystaliczna

Deleuze wyodrębnia trzecią instancję: opowiedzianą historię. Opowieść, historia, *story* staje się ukoronowaniem i efektem określonego ukształtowania opisu i narracji, pozostaje ściśle od nich zależna. Wymiennie pojawia się w *Kinie* określenie „historia/opowieść prawdziwa” oraz „historia/opowieść zmyślona”. Dla filozofa model prawdy, charakterystyczny dla narracji organicznej, znajduje swój pełny wyraz w zakładanej „zgodności” przedmiotu i podmiotu. „Należy jednak uściślić, czym są podmiot i przedmiot w warunkach kina. Obiektywnym przyjęło się nazywać to, co widzi kamera, a subiektywnym to, co widzi postać. Taka konwencja funkcjonuje tylko w kinie [...]. Historię możemy zatem rozpatrywać jako rozwój dwóch rodzajów obrazów, obiektywnego i subiektywnego, jako ich skomplikowaną relację, mogącą nawet przyjąć formę antagonizmu, który rozwiązanie powinien jednak znaleźć w tożsamości typu Ja = Ja, tożsamości postaci widzianej i widzącej, ale równie dobrze tożsamości filmowiec-kamera.”<sup>25</sup> Reguły te są realizowane przez narrację i opis organiczny, nawet jeśli tożsamość tak ujęta będzie czasami kwestionowana czy poddawana próbom. Mechanizm projekcji-identyfikacji zakłada wiarygodność opowiadanej historii; wierzymy w nią, nawet jeśli powstała jako fikcjonalna, jak świat *science fiction* czy kino *fantasy*.

**Historia krystaliczna** natomiast demistyfikuje oddzielność podmiotu i przedmiotu, obiektywizmu i subiektywizmu, realności i fikcji. Deleuze zauważa ten rodzaj opowieści w filmach, gdy obrazy obiektywne i subiektywne „tracą swoją odrębność, ale także identyfikację na rzecz nowego obiegu, w którym w całości się zastępują albo podlegają kontaminacji, albo komponują się i dekomponują”<sup>26</sup>. W rezultacie udziwnione ruchy kamery, burzące status obiektywności zniekształcenia, stosowanie naprzemiennie różnych obiektywów, niezwykle kąty widzenia, zatrzymania bądź podążanie za elementami małoistotnymi powodują, iż opowieść nie odnosi się do jakiegos ideału prawdy, prawdopodobieństwa, wiarygodności, tylko staje się historią szaleńców i głupców. Fabuła często staje się „historią” nie do opowiedzenia – jej układ pozostaje nie do rozszyfrowania. Podejście twórców do

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 370.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 371.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 372.

filmowej opowieści moglibyśmy określić także jako „strategiczną dezorientację”<sup>27</sup> – przytaczam termin Andrzeja Zalewskiego, bo świetnie współbrzmi moim zdaniem z koncepcją, wyrażaną przez Deleuze’a w modelu krystalicznej opowieści. Warto podkreślić także inny aspekt: dekompozycja często skutkuje pozbawieniem opowiadanej historii „szacunku”; pojawia się groteska, parodia, śmiech. Historia sama siebie kwestionuje, wskazując na względność i polisemiczność. W modelu krystalicznym kamera przyjmuje totalną subiektywność, ujmowaną przez różnorodne techniki, czasem trudno uchwytnie, czasem hybrydyczne. W rezultacie często nie wiemy ani co się wydarzyło, ani do kogo należy oferowane nam spojrzenie. Deleuze pisze, że historia „staje się »pseudohistorią«, wierszem, historią symulacyjną raczej niż, symulacją historii”<sup>28</sup>.

Zaproponowany przez Deleuze’a podział w jakiejś mierze jest analogiczny wobec typologii: narracja klasyczna/narracja modernistyczna, ale tylko „w jakiejś mierze”. Zwróćmy uwagę, że podział na narrację klasyczną i modernistyczną w perspektywie współczesności staje się problematyczny. Czy narracja neomodernistyczna jest po prostu kontynuacją modernistycznej linii? A jak potraktować narrację postmodernistyczną – jako odmienny tryb narracyjny? Natomiast krystaliczny model Deleuze’a może opisywać zarówno narrację modernistyczną, jak i jej kolejne przekształcenia: postmodernizm czy neomodernizm.

Zaproponowana przez filozofa kina typologia połączona została z wywodem historycznym i bogatym materiałem porównawczym, przy czym nawiązania te pojawiają się w wielu partiach książki, czasami jako ważne wzbogacenie typologii, czasem jako dygresyjne komentarze i aluzje. Propozycję organiczną Deleuze analizuje, sięgając do samych początków kinematografii, jednocześnie daje skrótową charakterystykę różnych artystycznych rozwiązań. Przykładowo: kompozycja organiczna w filmach szkoły radzieckiej to kompozycja dialektyczna Eisensteina (gdzie łączona jest organiczność i patetyczność), ale także kompozycja materialistyczna u Dżigi Wiertowa. Natomiast przedwojenna szkoła francuska wprowadza kompozycje ilościowe, analizując rytm i mechanikę w obrazach. Na tym tle ekspresjonizm niemiecki wykorzystuje kontrasty światła i cienia, aby komponować organiczną intensywność. Te wskazania mogą stanowić punkt wyjścia do dalszych analiz, zgodnych bądź krytycznych wobec sugestii filozofa. Wydają się zaproszeniem do rozwijania charakterystyki i szukania syntetycznych zestawień kina organicznego.

Podobnie otwarty pozostaje system narracji krystalicznej. Deleuze stosuje termin „kryształ” jako pojęcie stricte filozoficzne, wskazujące na rozdwajanie się czasowości na dwa przepływy: zachowywanej przeszłości i umykającej teraźniejszej-

<sup>27</sup> Odwołuję się do terminu Andrzeja Zalewskiego, który powstał na określenie strategii filmowców-postmodernistów. Polski filozof ukazuje kryzys rozumu jako władzy rozstrzygającej w filmach, co skutkuje poszukiwaniem ideacji autotematycznej bądź stylocentrycznej w ramach kina postmodernistycznego. Zob. A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998.

<sup>28</sup> G. Deleuze, *Kino...*, s. 372.

szości, ale równie chętnie bada krystaliczność, odwołując się do samych tytułów filmowych (w tym kontekście pojawia się analiza filmu Krzysztofa Zanussiego *Struktura kryształu*) bądź proponuje ujęcie metaforyczno-symboliczne. Tak rozumie prowadzone przez Deleuze'a refleksje krytyczno-filmowe dotyczące czterech stanów kryształu, które de facto są próbą uchwycenia odmiennych postaw artystycznych w ramach narracji krystalicznej. I tak zdaniem Francuza Max Ophüls dąży w swoich filmowych realizacjach do struktury doskonałego kryształu; Jean Renoir buduje kryształ ze skazą, celowo wpisując w kompozycję filmu rysę lub pęknięcie; Federico Fellini ukazuje kształtowanie się kryształu, jego formowanie i narastanie, podczas gdy Luchino Visconti wręcz odwrotnie – koncentruje się na ukazaniu rozpadu krystalicznych układów, narracji, opowieści. Swoboda skojarzeń i zestawień może być inspiracją dla badaczy, zarówno jako szukanie dalszych potwierdzeń dla tych propozycji, jak i wskazywanie kontrargumentów. Deleuze celowo rozwija w różnych kontekstach pojęcia organiczności i krystaliczności, nadając im rangę złożonych, wieloaspektowych punktów wyjścia dla przeprowadzonych badań. Typologia zaś, z konieczności przedstawiona jako szkic rozwijany w kilku miejscach książki, domaga się uzupełnień, ale to właśnie świadczy o jej otwartym charakterze. Co więcej, powiązana jest także z innymi filozoficznymi wątkami, które w *Kinie* pojawiają się niejako na marginesie refleksji, ale w innych pracach jawią się jako szczególnie ważne dla filozofa.

### Filozofia zdarzenia a narracja

„We wszystkich mych książkach poszukiwałem natury zdarzenia” – wyznał Deleuze. Zdarzenie „staje się”, wyraża dynamiczny, wieloaspektowy impuls tego, co zachodzi. To powołanie planu immanentnego (bodziec, różnica, przemoc, rozkosz, intensywność). Zdarzenie jest nie tylko „faktem nierozłącznych zmian, lecz samo nie daje się oddzielić od stanu rzeczy, od ciała i od przeżycia, w których się aktualizuje i urzeczywistnia”<sup>29</sup>. I chociaż „zdarzenie jest wytwarzane przez ciała, które się ze sobą zderzają, rozcinają lub przenikają, [...] sam ten efekt nie należy do porządku ciała, [...] każde zdarzenie jest mgłą kropel”<sup>30</sup>, innymi słowy: chmurą wielorakich sensów. Nie dokonuje się „w postaci podmiotu lub nawet rzeczy”<sup>31</sup>, ale między nimi. Wydarzenie nie może zaistnieć bez ekranu ludzkiej świadomości. Jest łącznikiem. Bez przeżycia i poszukiwania narracji, bez chwytania sensów i interpretacji wydarzenia, rozplywa się ono w chaosie bodźców. Coś domaga się opowieści, chce się stać zdarzeniem, a może się nim stać dzięki opowieści, dzięki sile, która stara się nim zawładnąć. Żadne jednak zawładnięcie nie jest całkowite i dane raz na zawsze. Wręcz odwrotnie. Zdarzenie „nawet krótkie, nawet chwilowe” – twierdzi Deleuze – nie ma początku ani końca, lecz „trwa”. Można powiedzieć zatem, że sam epizod ma jakby dwa bieguny: jest impulsem, energią, nieznaną akcją, intensywnością, którą odbierają nasze zmysły, bodźcem pochodzącym

<sup>29</sup> G. Deleuze, F. Guattari, op.cit., s. 175-176.

<sup>30</sup> G. Deleuze, *Dialogues*, Paris 1977, s. 79. Cyt. za: B. Banasiak, op.cit., s. 167.

<sup>31</sup> B. Banasiak, op.cit., s. 167.

z chaosu danych, ale aby stawał się zdarzeniem dla nas, potrzebna jest opowieść, która określone bodźce wyróżni i uporządkuje. Struktury narracyjne są strukturami naszego myślenia, ale wydarzenie zawsze się im wymyka. Tworzenie wydarzenia kwestionuje „tworzenie historii”<sup>32</sup>. Aby incydent został wyodrębniony, aby uzyskał swoją ważność i interpretację, dokonujemy selekcji obrazów, próbujemy nadać im hierarchię, ułożyć w związki przyczynowo-skutkowe i chronologiczne układy. Pojawia się pokusa, aby powiedzieć, jak było naprawdę. Tyle że tworzenie jednoznacznej historii – narracje organiczne – jest słabym narzędziem na pochwylenie tych różnorodnych, często zmiennych i sprzecznych sił, nieustannie ujawniających się w zdarzeniu. Lepiej radzi sobie narracja krystaliczna: incydent może pozostać niedookreślony, z niejasnymi związkami między przyczyną i skutkiem, z całą złożonością kontekstów, motywacji i przypadków. W tej wielości narracja krystaliczna pozostaje bliżej chmury sensów, bliżej swej genealogicznej nieokreśloności, która mimo wszystko wylania się z chaosu. To nie znaczy, że Deleuze chce narzucić widzom jakiś jeden model kina, mówi tylko o filozoficznych możliwościach i pewnych konsekwencjach. Fikcja, która tworzy prawdę, jest potencjalnie niebezpieczna. Jeśli narzuca jeden sposób myślenia, buduje historię, czasem Historię – łatwo staje się monstrum, legendą, mitem gotowym zawładnąć zbiorową wyobraźnię. „Dlatego Deleuze, tak jak Nietzsche, nie wierzy w immanentny sens »wielkich zdarzeń«, lecz »w milczącą wielość każdego zdarzenia«”<sup>33</sup>. Na tle tej filozofii narracja, zamiast stwierdzania faktów, wciąż powinna samoświadomie ujawniać, iż jest jedynie interpretacją. I za pomocą swoich struktur raczej zadawać pytania niż twierdzić. Opowieść krystaliczna wprost ujawnia, że tworzy pseudohistorię i nie rości sobie prawa do rekonstrukcji prawdy. Kreuje prawdę w fikcji. Przez co nie jest ograniczeniem intensywności i różnorodności sensów, ale ich pomnożeniem.

Paul Ricouer przyjmuje, że ludzkie **rozumienie świata dokonuje się w sposób zapośredniczony przez sztukę**. Francuski fenomenolog uważa, iż największa wartość tekstów kultury polega na tym, że uczą nas struktur narracyjnych, które możemy odnieść do zrozumienia autentycznego doświadczenia poza sztuką. Deleuze całkowicie przekracza horyzont tradycyjnie rozumianej narracji. Na pierwszym miejscu stawia **nie rozumienie, ale doświadczenie świata i to w sposób najbardziej bezpośredni**. Jego zdaniem kino porzuca dziedzinę przedstawienia, by stać się „doświadczeniem”, transcendentalnym empiryzmem albo nauką o zmysłowości<sup>34</sup>. Skoro pojedyncze zjawisko rozbłyскуje w różnicę, sztuka może ukazać samo bycie tego, co zmysłowe, czyli różnicę: różnicę potencjału, różnicę intensywności, różnicę punktów widzenia... Doświadczenie wynikające ze sztuki czy zdobywane dzięki sztuce nie jest zatem gorsze, niższego rzędu wobec doświadczenia poza sztuką. Odwrotnie: poprzez przekraczanie naszego punktu widzenia sztuka oferuje empiryzm wyższego rzędu, otwarty na nieograniczoność różnicy w każdym zjawisku. Kino opowiada o zdarzeniach, ale w filmowych obrazach jest

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 100.

zawsze coś więcej niż tylko narracja, jest też intensywność samego życia. A „myśl zawsze przychodzi do nas przez intensywność”<sup>35</sup> – głosi filozof zdarzenia.

## Narracja krystaliczna czy parametryczna?

Pojawia się pokusa, aby zestawić typologię narracji Deleuze’a z propozycją niezwykle uznanego w polskim filmoznawstwie teoretyka Davida Bordwella. Obie klasyfikacje powstały w tym samym czasie: w 1985 roku została wydana zarówno praca Deleuze’a, jak i książka neoformalisty – *Narration in the Fiction Film*<sup>36</sup>. Dla Deleuze’a *Zeszłego roku w Marienbadzie* Alana Resnaisa i *Żyć własnym życiem* Godarda są zrealizowane w trybie narracji krystalicznej; Bordwell posługuje się tymi filmami, aby zbudować charakterystykę narracji parametrycznej. Czy są wspólne mianowniki dla tych klasyfikacji? Byłabym ostrożna przed potwierdzeniem takiej tezy.

Bordwell proponuje wyodrębnić nie dwa, ale cztery tryby narracji: **klasyczną, historyczno-materialistyczną, artystyczną i parametryczną**<sup>37</sup>. Zastrzeżenia budzi już sama klasyfikacja i zastosowana terminologia, która ma charakter niejednorodny, ale nie ze względu na to, iż autor zakłada programową heterogeniczność. Każdy z trybów otrzymuje swoje umiejscowienie historyczne, lecz sama kontynuacja trybu w postaci dominującego paradygmatu przyznana jest przede wszystkim narracji klasycznej, wobec której wszystkie pozostałe modulacje są traktowane jako opozycyjne. Pierwsza logiczna niespójność, którą dostrzegam, wynika ze sposobu charakteryzowania wszystkich trybów w kontraście do narracji klasycznej. W argumentacji mamy układ dychotomiczny: narracja klasyczna kontra nieklasyczna – czy zatem nie byłoby słuszniej wymienić dwa główne tryby narracyjne: klasyczny i nieklasyczny, a w ramach tego drugiego wskazać różne modele jako jego modyfikacje? Zwróćmy uwagę na kolejny logiczny paradoks, który z tego wynika: narracja historyczno-materialistyczna definiowana jest przez kontrast do narracji klasycznej, podczas gdy radziecka szkoła montażu, do której odwołuje się ten typ narracji, pojawiła się wcześniej<sup>38</sup>. Ponadto, jeśli każdy z wymienionych trybów narracji ma aspekt historyczny, dlaczego jeden z nich zawiera podkreślenie historyczności w samej nazwie? Czy materializm kina radzieckiego nie powinien być w jakiś sposób zestawiony z materializmem kina klasycznego? Kolejna niekonsekwencja dotyczy wprowadzenia, jako oddzielnego trybu, narracji artystycznej, co może sugerować, że ani w narracji klasycznej, ani historyczno-materialistycznej, ani parametrycznej nie mamy do czynienia z kreacją artystyczną. W odniesieniu do narracji

<sup>35</sup> G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie...*, s. 213.

<sup>36</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985.

<sup>37</sup> D. Bordwell, *Narracja parametryczna*, tłum. T. Kłys, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 6-45.

<sup>38</sup> Bordwell umiejscawia ukształtowanie narracji klasycznej w czasie świetności Hollywood, która przypada na okres 1930–1960, natomiast ukształtowanie narracji historyczno-materialistycznej to przede wszystkim lata 20. i 30., ale to nie przeszkadza w definiowaniu na zasadzie kontrastu narracji historyczno-materialistycznej jako opozycyjnej wobec klasycznej.

klasycznej mógłby Bordwell być na tej podstawie potraktowany jako zwolennik tezy, iż w kinie klasycznym mamy do czynienia nie tyle z artystami, co rzemieślnikami (stąd podporządkowanie stylu wobec narracji i sjużetu). Zdziwiał jednak, że ten sam autor w rozdziale o narracji parametrycznej odnosi się do teorii Rolanda Barthes'a i przytacza ją, wskazując na paradygmatyczny i syntagmatyczny<sup>39</sup> wymiar narracji. Jednak nie dostrzega, że to świetny argument, który wskazuje, iż z każdego paradygmatu (także klasycznego) reżyserzy wybierają własne syntagmatyczne układy. Te wybory stają się artystyczne. Skąd zatem taka nazwa w typologii? Czy to nie ukłon w stronę popularnego, choć błędnego ujęcia?

Podobny paradoks wkrada się, gdy odwołamy się do narracji parametrycznej, która – zgodnie z przedstawionym przez Bordwella omówieniem – jawi się wręcz jako ukoronowanie postawy artystycznej, ale wymieniana jest jako tryb odmienny. Sam autor tej teorii dostrzega problem modernizmu<sup>40</sup> i wskazuje, że „filmy parametryczne można by uznać jako modernistyczne. Istotna różnica tkwi w tym, że nie możemy postulować żadnego wpływu takich ruchów na wszystkie filmy parametryczne”. Czy oznacza to, że narracja klasyczna posiada miano paradygmatu, a modernistyczna nie, bo jest jedynie historycznie zdeterminowanym ruchem?

Można odnieść wrażenie, że proponowane terminy to nazwy stosowane *ad hoc*, które pozwalają łączyć tryb narracji z jakimś określeniem, na przykład materializm historyczny z kinem radzieckim, a narrację parametryczną z parametrami techniki filmowej wskazywanymi przez Noëla Burcha w jego *Teorii reżyserii filmowej*<sup>41</sup>. Natomiast zestawienie, które wydaje mi się najbardziej kontrowersyjne, dotyczy definicji narracji parametrycznej i relacji między narracją artystyczną a parametryczną. Ta ostatnia określana jest przez Bordwella wymiennie jako stylocentryczna, dialektyczna i poetycka<sup>42</sup>. Czy termin „narracja poetycka” nie powinien raczej odnosić się do narracji artystycznej – jako jej synonim? W swojej argumentacji na rzecz potrzeby wyodrębnienia tego trybu Bordwell odwołuje się do teorii kulturowych, za punkt odniesienia przyjmując strukturalizm. Z dzisiejszej perspektywy raczej widziałabym potrzebę wskazania na poststrukturalizm ze względu na odejście od referencyjności na rzecz mnożenia wariantów i wariacji, które dostaje do dyspozycji widz. Odwołania do współczesnych temu kinu tendencji artystycznych, zapożyczenia z „nowej powieści” francuskiej, z koronnym przykładem filmowym *Zeszłego roku w Marienbadzie*, także trudno uznać za rozstrzygające, skoro kino nowofalowe – kino artystyczne pełnymi garściami korzystało z tych samych inspiracji. Nawiązania do serializmu w muzyce wydają się interesujące, ale nie rozumiem, dlaczego jako ich konsekwencja wymieniana jest jedynie przestrzenność tego typu filmów? Czy serializm w odniesieniu do kategorii temporalnych nie może być stosowany? Dlaczego?

<sup>39</sup> D. Bordwell, *Narracja parametryczna...*, s. 9.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 6.

Nie chodzi o zarzut arbitralności; indywidualność teoretyka, jego pomysłowość wymaga poszukiwania własnych rozwiązań. Jednak wobec arbitralnych wyborów i argumentów ich konsekwencje we wnioskowaniu powinny być precyzyjne. Bordwell pozostaje dla mnie mistrzem analizy neoformalnej, ale nie jestem zwoleńniczką jego klasyfikacji trybów narracyjnych. Chętniej posługuję się typologią Deleuze'a, która choć rozwijana jest na zasadzie szkicu, „rizomatycznego” projektu, dygresyjnej opowieści, posiada precyzyjną i przemyślaną konstrukcję, wokół której „krąży” myśl filozofa. W teorii Bordwella odwrotnie. Styl sprawia wrażenie naukowej precyzji, w dyskurs są wplecione dopracowane analizy filmów, ale cała konstrukcja klasyfikacji jest niezwykle chybota.

Co więcej, propozycja Deleuze'a wspiera się na trzech ważnych filarach teorii narracji: opisie, opowiadaniu i historii, a także posiada powiązania z różnymi kontekstami filozoficznymi: ontologicznym, epistemologicznym, antropologicznym. W rezultacie, nawet jeśli pojawiają się zagadnienia niejasne, mamy wskazane kierunki poszukiwań, zarysy relacji i wzajemnych powiązań, które dalej możemy doprecyzować czy wyjaśnić na swój sposób. I kolejna kwestia: programowa otwartość tego systemu powoduje, że Deleuze nie nakłania nas do wybierania jednej, słusznej interpretacji. Myśleć nie oznacza „trzymać się uporządkowanych epizodów zrekonstruowanego dyskursu”, lecz „dokonywać wyboru epizodów, selekcjonować spotkania i prędkości, wyznaczać własne orientacje, kierunki, wejścia i wyjścia”<sup>43</sup>. Mam wrażenie, że Deleuze nie szuka czytelników, którzy „wszystko” rozumieją, tylko takich, którzy będą razem z nim zadawać pytania i szukać odpowiedzi. Niekoniecznie będą chcieli zająć się całą filozofią kina. Wręcz odwrotnie. Zachęca, aby wśród jego pomysłów, skrzyżowań, fragmentów, wybranych rejonów myśli, znaleźć te najbardziej interesujące i inspirujące. W krystalicznej teorii kina znajdziemy zarówno narzędzia do badań historycznych, jak i pomysły do analiz współczesnych filmów. Popatrzmy na *Kino Deleuze'a* jak na nieustające zaproszenie do myślenia o kinie.

<sup>43</sup> B. Banasiak, op.cit., s. 156.

### Gilles Deleuze's Crystalline Cinema – the Open System

The paper's aim is to introduce Gilles Deleuze's *Cinema* as a theoretical and philosophical open system of thinking about classical, modern and postmodern movies. Deleuze proposed two different classifications and theoretical implications of cinematographic images. First of all he considered cinema as two different historical options: the movement-image and the time-image, based on Henri Bergson notion of matter and memory.

The next point of view was a new theory about two regimes of the image, which can be discussed point by point; an organic regime and crystalline regime. The first point concerns description. A description which assumes the independence of its object is defined as "organic". In contrast, what we call a "crystalline" description stands for its object, replaces it, both creates and erases it. A consequence of the first it studies the relation between the real and the imaginary. Organic images are recognizable by their continuity: relations, actual linkages, legal, causal and logical connections. The crystalline regime is completely different; the actual is cut off from its motor linkages. The second point no longer concerns description, but narration. Organic narration consists of the development of sensory-motor schema as a result of which the characters react to situations. This is a truthful narration in the sense that it claims to be true, even in fiction. Crystalline narration is quite different, since it implies a collapse of sensory-motor schema. The third point is the story, distinct from description and narration. Organic story is based on looking for the true, but crystalline story (the direct time-image) works with pure optical and sound images. New Wave deliberately broke with the form of the true to replace it by the 'powers of the false'.

In Gilles Deleuze's theory the crystal discloses various temporal states: time as the eternal crisis of the consciousness and, on a deeper level, time as primitive matter, huge and terrific, as general becoming. According to the French philosopher what constitutes the crystal-image is the most fundamental operation of time; it has to split the present in two heterogeneous directions, one of which is launched towards the future while the other falls into the past. The article compares Deleuze's classification modes of narration (*Cinema*) with David Bordwell's proposition (*Narration in the Fiction Film*).