



FRANZ KAFKA

ANTONIN ARTAUD

CHANTAL ACKERMAN

MICHEL FOUCAULT

LEWIS CARROLL

JACQUES RANCIÈRE

ANTONIONI

MARCEL PROUST

HENRI BERGSON

DAVID HUME

ODDARD

ORSON WELLES

JESUS TATI

FÉLIX GUATTARI

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE
www.panoptikum.pl

Adres do korespondencji:

Redakcja „Panoptikum”
ul. Wita Stwosza 58/109
80-952 Gdańsk
tel. (058) 523 24 50
info@panoptikum.pl

REDAKCJA:

Grażyna Świętochowska – redaktor naczelna / graz@panoptikum.pl
Monika Bokinić – mobok@panoptikum.pl
Julia Gierczak – jgierczak@panoptikum.pl

RADA NAUKOWA:

prof. Krzysztof Kornacki (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Ewa Mazierska (University of Lancashire, UK), prof. Mirosław Przyłipiak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Jerzy Szyłak (Uniwersytet Gdański, Polska), prof. Piotr Zwierzchowski (Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego, Polska)

RECENZENCI:

- Marcin Adamczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Lucie Česáľková (Masarykova Univerzita, Czechy)
- Konrad Chmielecki (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Polska)
- Małgorzata Jakubowska (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki, Polska)
- Katarzyna Marciniak (Ohio State University, USA)
- Katarzyna Mąka-Malatyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)
- Constantin Pârvălescu (Universitatea de Vest din Timisoara, Rumunia)
- Balázs Varga (Eötvös Loránd University, Węgry)

Redakcja językowa, korekta i adiustacja: Elżbieta Busłowska, Julia Gierczak, Karol Szymański

Projekt graficzny okładki, layout i skład: Jacek Michałowski / Grupa 3M / info@grupa3m.pl

Materiały zdjęciowe udostępnione za zgodą właścicieli praw autorskich.

Wydawca: Uniwersytet Gdański (<http://cwf.ug.edu.pl/ojs/>)

Akademickie Centrum Kultury Uniwersytetu Gdańskiego „Alternator”

© Copyright by Uniwersytet Gdański

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione.

ISSN 1730-7775

Deleuze. Łączenia

Spis treści

Od Redakcji

Grażyna Świętochowska
Między „czas się wywichnął” a „czas wypadł z ram”.
Wprowadzenie do recepcji myśli Gillesa Deleuze'a w polu kultury audiowizualnej 6

Jutro

Patricia Pisters
Przebłyk jutra: przyszłość jest teraz 16

Jonathan Beller
Kino-Ja, Kino-świat. Notatki o kinowym sposobie produkcji 32

Teraz

Małgorzata Jakubowska
Krystaliczne kino Gilles Deleuze'a: system otwarty 54

Grażyna Świętochowska,
„Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem”
Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego 70

Adam Cybulski
Krystaliczne obrazy Leosa Caraxa. Uwagi o Chłopak spotyka dziewczynę i Złej krwi
w optyce koncepcji obrazu-czasu Gilles'a Deleuze'a 89

Środowisko

Rafał Ilnicki <i>Kultura audiowizualna i jej podmiot: kontrolowany technicznie schizofrenik</i>	104
William Brown <i>What constitutes a cinematic event?</i>	118
Ian Buchanan <i>Assemblage Theory and Schizoanalysis</i>	126

Łączenia

Katarzyna Wejman <i>Kino jako machina wyobraźni – teoria kina Gillesa Deleuze’a w kontekście teorii wyobraźni Immanuela Kanta</i>	136
Jakub Morawski <i>Estetyczny reżim kina – filmowe bajki Jacques’a Rancière’a</i>	150

Varia

Sebastian Jakub Konefał <i>Dźwięki przeszłości – tradycja i historia w islandzkich dokumentach muzycznych</i>	170
Filip Szałasiek <i>Najwidoczniej. Pod przymusem skopiecznym</i>	188
Jakub Kłeczek <i>Nowe technologie w sztukach performatywnych na Ars Electronica 2014</i>	197

Noty o autorach	204
Contents	206

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 *Fałdy. Leibniz a barok*¹, 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 80². 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?*)³: „tym, co konstytuuje wrażenie, jest stawanie-się-zwierzęciem, roślinnym, molekułą”⁴. Proces „stawania się” znosi rozróżnienie na świat ludzki i świat przyrodniczy, usuwa też ludzki podmiot z jego centralnej po-

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

² G. Deleuze, F. Guattari, *Kłucze*, 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/.

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

⁴ Ibidem, s. 198.

zycji. Za punkt wyjścia przyjęta zostaje materia. Konfrontujemy się ze światem, który nie potrzebuje ludzkiego podmiotu, żeby zaistnieć⁵. Aktualna pozostaje propozycja „ciała bez organów”. Drugi plan recepcji pism Guattareuze’a⁶, 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)⁷. Dzisiejszą aktualizację tego skrzydła interpretacji odnajdujemy już w formie mediacji w polu badań posthumanistycznych, które wespół z teorią feministyczną i studiami *gender studies*⁸ próbują uregulować obszar i zakres funkcjonowania podmiotowości nomadycznej zawieszony między maszynami, zwierzętami, rzeczami. Z dobrze już osadzonych pozycji postludzkiej czy teorii afektów wypowiadają się kolejni sukcesorzy Deleuze’a i Guattariego tacy jak Vivian Sobchack, Rosi Braidotti, Mieke Bal, Brian Massumi⁹ 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 obrazach¹⁰. 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: widzcień znaczy 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*”¹¹.

Deleuze osobną książkę poświęcił myśli Michela Foucault¹², 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-

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

⁶ Autorstwo książek Deleuze’a i Guattariego przypisywane jest niekiedy trzeciej fikcyjnej postaci, amalgamatycznej jakości powstałej z dwóch „ojców założycieli”. Ta inicjatywa nazewnicza 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.

⁷ 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.

⁸ Por. R. Braidotti, op. cit.

⁹ Jednocześnie kanadyjski tłumacz *Mille plateaux*.

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

¹¹ Zob. artykuł Jonathana Beller’a opublikowany w tym numerze.

¹² 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 osiadłej¹³.

Z kolei na pisanie Deleuze’a o kinie – *Cinéma 1. L’image-mouvement* (1983), *Cinéma 2. L’image-temps* (1985)¹⁴ – zareagowali najważniejsi luminarze współczesnej filozofii, w tym filozofii polityki, anonsując nawet epokę filozofii kina „po Deleuzie” – Jean-Luc Nancy¹⁵, Alain Badiou¹⁶, Jacques Rancière¹⁷. 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 kina¹⁸. 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-

¹³ M. Foucault, *Preface...*, s. XI – XIV.

¹⁴ *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.

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

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

¹⁷ J. Rancière, *Film Fables*, trans. E. Battista, Oxford 2006.

¹⁸ 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”¹⁹. Taka jest funkcja głębi obrazu: każdorazowe badanie jakiegoś rejonu przeszłości, jakiegoś kontinuum²⁰. 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”²¹.

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 łączu kultury audiowizualnej odnajdujemy dzieła wybitne, ale także mierną produkcję nieposiadającą żadnej wartości artystycznej”²², 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 dystrybucyjnego²³.

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

²⁰ Ibidem, s. 331.

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

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

²³ 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 ciążenie 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*²⁴ w samym tytule jedynej polskiej monografii „obrazu myśli”²⁵ Deleuze’a trafnie wychwycił mechanizm nadrzędny dla uprawianej przez autora *Negocjacji* refleksji filozoficznej, który prawdopodobnie przyciąga tyłu 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 obszerne tomy o kinie, prace poświęcone Baconowi, Proustowi i Kafce są ćwiczeniami równie ważnymi, co monografie wielkich myślicieli–filozofów.”²⁶ 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 ciełe”.²⁷ Postawa ciała, podobnie jak obraz-czas, ustawia owo „przed” i „po” w ciełe, ciąg czasu²⁸. 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, leksykony²⁹) 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 reprezentacji³⁰. 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-

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

²⁵ 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.

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

²⁷ G. Deleuze, *Kino...*, s. 413.

²⁸ Ibidem, s. 414.

²⁹ 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.

³⁰ 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.”³¹ 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”³². 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 kapitalizmu³³. 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

³¹ M. Jakubowska, *Teoria kina...*, s. 32-33.

³² G. Deleuze, *Kino...*, s. 330.

³³ T. Sławek, *NICowanie świata. Zdania z Szekspira*, Katowice 2012.

w działaniach³⁴ (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.”³⁵ 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, nudą³⁶. Sytuacja czysto optyczna lub dźwiękowa, która ma być uwidocznieniem czystego czasu, jest, jak stwierdza Deleuze, próbą uchwycenia czegoś nieznosnego, 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.”³⁷ 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 ցալախ i sprawnia, że ujęcia współlistnieją w głębi. To właśnie to wyniesienie czasu, jego emancypacja, zapewnia panowanie niemożliwej ciągłości i aberracyjnego ruchu.”³⁸ 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.

³⁴ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 63.

³⁵ G. Deleuze, *Kino...*, s. 267.

³⁶ Zob. też artykuł Małgorzaty Jakubowskiej w niniejszym tomie.

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

³⁸ 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 otoczenia³⁹.

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.”⁴⁰

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”⁴¹ – i do jego twierdzenia, że w celu zrozumienia i oceny obrazu audiowizualnego należy odwołać się do biologii mózgu⁴².

Pełną 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 optyce⁴³, próby przełożenia Deleuze'a na proces rozumienia animacji filmowej⁴⁴ czy sposobu istnienia ciała w obrazie filmowym⁴⁵. 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

³⁹ Zob. publikowany w tym numerze artykuł Rafała Ilnickiego.

⁴⁰ Zob. publikowany w tym numerze artykuł Katarzyny Wejman.

⁴¹ 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.

⁴² Zob. publikowany w tym numerze artykuł Patricii Pisters.

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

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

⁴⁵ 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 psychoanalizy⁴⁶. Być może ciągle jeszcze jesteśmy w przededniu otwarcia się na Deleuze’a, a może rozdział ten został ostatecznie zaprzepaszczony⁴⁷.

***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.

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

⁴⁷ 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*.



Jutro

Patricia Pisters

(University of Amsterdam)

Przebłyk jutra: przyszłość jest teraz¹

I. Śmierć obrazu jest już za nami

Wychodząc od spostrzeżenia, że „w kształtującym klimat kultury współczesnej dyskursie apokaliptycznym określone pojęcie obrazu zostało związane z określonym pojęciem przeznaczenia”, Jacques Rancière zastanawia się, czy „obrazowość” jako taka kryje w sobie takie możliwości, czy też taką przyszłość obrazu, które mogą zaprzeczyć obiegowym utyskiwaniami, że w kulturze współczesnej nie ma nic prócz obrazów, wobec czego są one już wyzute z treści i znaczenia². Dyskurs ów krzewi się bujnie zwłaszcza w rozważaniach nad losem kina w epoce cyfrowej, w których powszechnie dochodzi się do wniosku, że obraz filmowy umarł bądź to dlatego, że kultura obrazu, jak uparcie podkreśla Peter Greenaway³, przesiąkła obrazami interakcyjnymi, bądź też dlatego, że cyfrowość pozbawiła obraz ontologicznej mocy bycia fotografią, nawet jeżeli film jako sztuka ma jakieś wirtualne życie pozagrobowe⁴. Opierając się na analizie mocy artystycznej obrazu, Rancière w oryginalny sposób zbija twierdzenia o „śmierci obrazu”. Według niego koniec obrazu jest już dawno za nami. Obwieściły go modernistyczne dyskursy artystyczne rozwijane w okresie od symbolizmu po konstruktywizm, a więc od lat osiemdziesiątych XIX wieku do lat

¹ Rozprawa ta jest rozwinięciem szkicu *Synaptic Signals*, w którym rozważam schizoanalityczne aspekty neuro-obrazu – *Synaptic Signals: Time Travelling through the Brain in the Neuro-Image*, „*Deleuze Studies*” 2011, vol. 5, nr 2, s. 261–274.

² J. Rancière, *The Future of the Image*, London 2007, s. 1.

³ Zob. np. *Cinema = Dead*, wywiad z Peterem Greenawayem z 2007 r., <http://www.youtube.com/watch?v=-t-9qxqdVm4> [dostęp: czerwiec 2011] oraz *Cinema is Dead*, wykład Petera Greenaway z 2010 r., <http://www.facebook.com/event.php?eid=185180691525379> [dostęp: czerwiec 2011].

⁴ D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge – London 2007.

dwudziestych wieku XX. Rancière dowodzi, że modernistyczne poszukiwanie czystego obrazu zastąpiono mieszanym systemem tworzenia obrazów, który jest typowy dla współczesnej kultury środków przekazu.

Argumentacja Rancière'a, że bynajmniej nie grozi nam wywołana rozwojem mediów lub upadkiem kultury katastrofa, która oznaczałaby śmierć obrazu, jest całkowicie wolna od jakiegokolwiek determinizmu technologicznego. Jakości obrazu nie zależą od tego, czy są widziane na płótnie, na ekranie kinowym, w telewizorze czy w oknie komputera. Zdaniem Rancière'a istnieje pewna obrazowość (możliwa do wywołania nawet za pomocą słów), która zawsze wpływa na nasze postrzeganie i rozumienie. W szczególności obrazy filmowe Rancière definiuje jako przejaw „operacji, które łączą i rozłączają widzialne i jego odniesienie lub mowę i jej skutki, wzbudzając pewne oczekiwania, których nie zaspokajają”⁵. Obrazy z jednej strony odnoszą się do rzeczywistości, chociaż niekoniecznie jako wierna kopia, lecz jako coś, co wystarcza do jej symbolizowania. Z drugiej strony – wyzwalają grę współzależności między widzialnym a niewidzialnym, wypowiedalnym a niewypowiedalnym, grę podobieństw i fałszywych pozorów, dzięki której sztuka tworzy obrazy poruszające uczuciowo i zrywające ciągłość doświadczenia. Według Rancière'a obrazy (filmowe) z naszych muzeów i galerii można ze względu na dominujące typy operacji semiotycznych podzielić na trzy (dialektycznie współzależne) kategorie, a mianowicie obrazy czyste, obrazy pozorowane i obrazy metaforyczne.

Obrazy czyste nie są sztuką, lecz odbiciem rzeczywistości i śladami historii. To te obrazy, które przede wszystkim świadczą. Obrazy pozorowane również odnoszą się do rzeczywistości, ale w sposób znacznie bardziej mglisty, a mianowicie przez zniekształcenia czy zafałszowania, które wynikają z operacji dokonywanych na rzeczywistości w imię sztuki. Wreszcie obrazy metaforyczne podlegają logice, która „uniemożliwia odgraniczenie określonej sfery obecności przez oddzielenie operacji i wytworów artystycznych od form społecznego i komercyjnego obiegu obrazów i od operacji interpretowania tych obrazów”⁶. To obrazy wcielające rozmaite chwytły (takie, jak zabawa, ironia, metamorfoza czy remiks) w celu krytycznego bądź dowcipnego przerywania i scalania przepływu przekazów medialnych. Współ te trzy typy konstytuują operacyjny potencjał obrazu w kulturze współczesnej, chociaż dominujący mieszany charakter nowego systemu tworzenia obrazów egzemplifikują głównie obrazy należące do ostatniej kategorii. Właśnie te obrazy są istotne w kontekście rozważań nad przyszłością obrazu jako obrazu trzeciego typu w rozumieniu Deleuze'a. Ale to stwierdzenie jest w istocie futurospekcją późniejszych rozważań w tym szkicu.

Najpierw chciałabym się zająć problemem, który najwyraźniej następczą kategorię Rancière'a w odniesieniu do przyszłości obrazu filmowego. Choć Rancière omawia nowy system tworzenia obrazów charakterystyczny dla kultu-

⁵ J. Rancière, *The Future of the Image...*, s. 5.

⁶ *Ibidem*, s. 24.

ry współczesnej, to podawane przezeń przykłady filmowe są niemal wyłącznie powstałymi w latach sześćdziesiątych obrazami-czasem w rozumieniu Deleuze'a. A kiedy Rancière omawia nowsze kino, jak choćby filmy Pedra Costy, również odnosi się do dzieł zgodnych z irracjonalną i krystaliczną logiką obrazu-czasu⁷. Ale można wątpić, czy „sercem” kina nadal są nowoczesne obrazy-czas. Oczywiście w kinie współczesnym nadal powstają obrazy-czas. Czy jednak mieszany charakter, który Rancière uznaje za znamię nowego systemu tworzenia obrazów, może być cechą obrazu-czasu? Porównując dwa „obrazy apokaliptyczne”, jeden z lat sześćdziesiątych, drugi z kręgu współczesnej kultury medialnej, spróbuję odpowiedzieć na to pytanie.

II. Retrospekcja: obraz-czas osadzony w przeszłości

Zacznijmy od retrospekcji, wróciwszy do *Hiroszimy, mojej miłości* Alaina Resnais'go, filmu będącego nie tylko klasycznym nowoczesnym obrazem-czasem w rozumieniu Deleuze'a, lecz również dziełem badającym siłę (i granice siły) obrazu. Słynne zdania: „Widziałam wszystko w Hiroszynie” i „Nie widziałam niczego w Hiroszynie” wyrażają ową walkę między tym, co widzialne i jego znaczeniami, którą dostrzegł Rancière. Na gruncie jego podziału obrazów na obrazy nagie, obrazy pozorne i obrazy metaforyczne widzimy, że na jednym z poziomów film Resnaisa jest nagim obrazem, dokumentującym ślady katastrofy spowodowanej atakiem atomowym na Hiroszimą w 1945 roku. Pierwotnie Resnaisa poproszono o nakręcenie filmu dokumentalnego o tym apokaliptycznym wydarzeniu. Niektóre z sekwencji filmu, jak choćby nakręcone w Muzeum Pokoju w Hiroszynie, są „nagimi” obrazami w sensie dawania świadectwa. Niemniej *Hiroszima, moja miłość* nie jest obrazem czysto dokumentalnym. W wywiadzie dołączonym do edycji filmu w formacie DVD Resnais stwierdza, że szybko doszedł do przekonania, że nie jest w stanie nakręcić filmu dokumentalnego o tym traumatycznym momencie dziejów⁸. Nie znalazłszy sposobu przekształcenia katastrofy w obrazy, które dodałyby coś do japońskich filmów dokumentalnych i kronik filmowych, poprosił Marguerite Duras o napisanie scenariusza. W trakcie długich dyskusji filmowiec i pisarka ustawicznie zdumiewali się faktem, że podczas gdy oni rozmawiają o Hiroszynie, życie toczy się jak zwykle, a w różnych miejscach świata spadają bomby. Właśnie to natchnęło ich myślą, aby uwagę skupić na drobnych wydarzeniach, sprawach osób indywidualnych, na romansie Japończyka i Francuzki, w którego tle stale obecny jest koszmar Hiroszimy.

Jasne jest zatem, że Resnais i Duras odeszli od nagiego obrazu w stronę obrazu pozorowanego, który wszakże nie zatracił cech świadectwa. Czystość charakteru filmu usuwają również za pomocą zderzania słów (*Hiroszima – miłość*), ciał (choćby w słynnej scenie początkowej, w której widzimy utyflane w popiele

⁷ Idem, *Les écarts du cinéma*, Paris 2011, s. 137–153.

⁸ *Hiroshima mon amour*, reż. Alain Resnais, DVD, Nouveaux Pictures 2004.

tulące się ciała ludzi), widzenia i niewidzenia („Nie widziałaś niczego w Hiroszynie”), miejsc (Nevers we Francji – Hiroszima w Japonii) i czasów (przeszłości i teraźniejszości, które zaczynają się zapadać jedna w drugą). Do tych wymiarów czasowych filmu Resnais wrócę w dalszym ciągu rozważań, a w tej chwili owo mieszanie porządków czasowych interesuje mnie jako egzemplifikacja jednego ze sposobów „alienowania”, które są zasadą tworzenia artystycznego obrazu pozorowanego. Pytanie o to, czy film Resnais należy również do trzeciej kategorii obrazów w sensie Rancièrè’a, czyli obrazów metaforycznych, jest trudniejsze, a jego twierdzące rozstrzygnięcie wymagałoby wskazania w utworze elementów, które przerywałyby gładki przepływ przekazu, wnosząc weń wieloznaczność. Nawet jeżeli obrazy ni to konających, ni to kochających się, utyłanych w popiele ludzkich ciał same w sobie dopuszczają odczytania metaforyczne (lub alegoryczne), to z pewnością nie mają charakteru zabawnie krytycznych obrazów artystycznych i komercyjnych, które Rancièrè zalicza do tej kategorii (przez co etykieta „metaforyczne” chyba nie jest dobrze dobrana). Możemy zatem powiedzieć, że *Hiroszima, moja miłość* oscyluje między formą obrazu nagiego a formą obrazu pozorowanego, ale nie może być zaliczona do kategorii obrazów metaforycznych, które są tak typowe dla współczesnej kultury audiowizualnej. Czy wobec tego obraz-czas jest rzeczywiście najdobitniejszym i najbardziej typowym wyrazem tej formy obrazu, która jest najbardziej rozpowszechniona w kulturze współczesnej?⁹ *Hiroszima, moja miłość* jest obrazem-czasem w rozumieniu Deleuze’a. Jak wiadomo, Alain Resnais był pochłonięty kwestią czasu. Właściwie wszystkie jego filmy ukazują walkę z niszcącym upływem czasu, z echem przeszłości, które ustawicznie rozbrzmiewają w teraźniejszości. *Hiroszima, moja miłość* jest audiowizualną egzemplifikacją twierdzenia Bergsona, że przeszłość współistnieje z teraźniejszością. Kiedy w latach pięćdziesiątych w Hiroszynie pewna Francuzka zakochuje się w Japończyku, to uczucie sprawia, że kobieta na nowo przeżywa romans, który podczas II wojny światowej miała z niemieckim żołnierzem. Japończyk zamienia się w niemieckiego kochanka z przeszłości. Ona zamienia się w Nevers. *Hiroszima, moja miłość* jest kryształem czasu objawiającym nam to, czym jest obraz-czas jako taki¹⁰. Jak powiada Deleuze, „kryształ ujawnia, czy uwidocznia ukryty fundament czasu, to znaczy jego zróżnicowanie na dwa strumienie, strumień przemijających chwil teraźniejszych i strumień zachowywanych chwil przeszłych”¹¹. *Hiroszima, moja miłość* przekłada nieprzekładalność apokalipsy i niewyobrażalność urazów przeszłości (zbiorowej i osobistej) na pozorowane obrazy o zasadniczo bergsonowskim charakterze, polegającym na nieliniowej koncepcji czasu, preegzystencji przeszłości

⁹ Nie zamierzam twierdzić, że Rancièrè i Deleuze mają podobne teorie obrazu. Rancièrè’a interesuje głównie polityczno-estetyczna dialektyka tego, co widzialne i tego, co wypowiedzialne, natomiast Deleuze bada ontologiczne zagadnienie złożonych porządków czasowych kina, grę tego, co wirtualne i tego, co rzeczywiste (która nie jest tożsama z grą tego, co widzialne i tego, co niewidzialne). W pewnym sensie staram się odślonić ontologię czasową przyszłości obrazu, którą Rancièrè opisał na innym poziomie.

¹⁰ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 296.

¹¹ *Ibidem*, s. 323.

w ogóle, współistnieniu wszystkich warstw czasu oraz istnieniu warstwy najbardziej skoncentrowanej, czyli terażniejszości. Aby zrozumieć wymiary czasowe obrazu-czasu w odniesieniu do przyszłości, warto teraz ukazać związek między rozprawami Deleuze'a na temat kina i jego filozofią czasu, wyłożoną w *Różnicy i powtórzeniu*.

III. Wymiary czasowe w biernej syntezie czasu

W rozdziale drugim *Różnicy i powtórzenia* Deleuze wprowadza pojęcie biernych syntez czasu. Podobnie jak w książkach na temat kina, również tutaj głównym punktem odniesienia jest myśl Bergsona, chociaż Deleuze wychodzi od spostrzeżenia Hume'a, że „powtórzenie niczego nie zmienia w powtórzonym przedmiocie, ale zmienia coś w kontemplującym je umyśle”¹². Powtórzenie nie ma niczego „w sobie”, niemniej zmienia coś w umyśle obserwatora powtórzeń. Na podstawie tego, co zauważamy ustawicznie w żywej terażniejszości, wspominamy, antycypujemy lub dostosowujemy nasze oczekiwania na gruncie syntezy czasu, której Deleuze nadaje bergsonowskie miano „trwania”. Ta synteza jest bierna, ponieważ „nie jest tworzona przez umysł, lecz powstaje w kontemplującym umyśle”¹³. Czynne (świadome) syntezы rozumienia i wspomniania opierają się na tej biernej syntezie, która zachodzi w podświadomości. Deleuze wyodrębnia różne typy biernej syntezy czasu, które należy ujmować jako współzależne, a także połączone z syntezami czynnymi (świadomymi). Jak niedawno błyskotliwie ukazał James Williams, pojęcie syntez czasu jest niewiarygodnie wyrafinowane i skomplikowane¹⁴. W tych rozważaniach będę w stanie omówić tylko najbardziej podstawowe elementy Deleuze'a koncepcji czasu, które otwierają możliwość określenia pojęcia „obrazu-przyszłość”.

Pierwszą syntezą wskazaną przez Deleuze'a jest nawyk, prawdziwa podstawa czasu, wypełniona przez żywą terażniejszość. Ta ulotna terażniejszość osadzona jest jednak w drugiej syntezie, mianowicie pamięci. „Nawyk jest pierwotną syntezą czasu, konstytuującą życie terażniejszości, która przemija. Pamięć jest podstawową syntezą czasu, konstytuującą bycie przeszłości (to, co sprawia, że terażniejszość przemija).”¹⁵ Przeszedłszy do pism filmowych Deleuze'a, można powiedzieć, że pierwsza synteza czasu, nawykowe skracanie, znajduje wyraz estetyczny jako obrazy-ruch, sensomotoryczne manifestacje filmowego ekranu-mózgu. Drugą syntezę czasu można powiązać z podstawową formą czasu w obrazie-czasie, gdzie przeszłość staje się ważniejsza i ukazuje się bardziej bezpośrednio jako podstawa czasu, czas będący łożyskiem funkcjonowania czasu. Obrazy-czas opierają się na „czystej przeszłości” drugiej syntezy czasu. Ale chociaż obraz-ruch opiera się głównie na pierwszej syntezie czasu, a obraz-czas opie-

¹² Idem, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 117.

¹³ Ibidem, s. 118.

¹⁴ J. Williams, *Gilles Deleuze's Philosophy of Time: A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh 2011.

¹⁵ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie...*, s. 130.

ra się głównie na drugiej syntezie czasu, nie znaczy to, że obraz-ruch nie może otworzyć się na drugą syntezę, nawet jeżeli nie zdarza się to często. Podobnie w obrazie-czasie mogą być momenty oparte na pierwszej syntezie czasu. Różnica między obrazem-ruchem a obrazem-czasem jest więc różnicą swego rodzaju „toniki czasowej”. Co więcej, obie syntezy czasu zawierają sobie właściwy układ przeszłości, terażniejszości i przyszłości.

Terażniejszość oparta na pierwszej syntezie czasu jest syntezą skróconą, odcinkiem terażniejszości, jak w przypadku obejmujących się kochanków w *Hiroszimie, mojej miłości*. „Jak niesamowicie delikatną masz skórę” – mówi kobieta do mężczyzny w pierwszej scenie po długiej sekwencji początkowej, kiedy wreszcie widzimy kochanków w pokoju hotelowym, który jest ukazany jako krótki odcinek terażniejszości w tym filmie. W odróżnieniu od tego terażniejszość jako wymiar przeszłości (opartej na drugiej syntezie czasu) jest najbardziej skróconą warstwą całej przeszłości, która jest podstawowym wymiarem czasowym w *Hiroszimie, mojej miłości*. Japończyk staje się niemieckim kochankiem z przeszłości i staje się Hiroszimą, a kobieta staje się Nevers. Terażniejszość jako wymiar przeszłości jest jej punktem krystalizacji.

Przeszłość ma jednak własne przejawy czasowe. Jako wymiar terażniejszości (w pierwszej syntezie) przeszłość jest zawsze związana z terażniejszością jako klarownym punktem odniesienia, od którego się różni. Przywodzi to na myśl retrospekcję z najsłynniejszego niemożliwego romansu należącego do sfery obrazów-ruchu, mianowicie z *Casablanki*, a będącą wspólną pamięcią Ricka i Ilsa, wspomnieniem ich romansu w Paryżu, romansu wyjaśniającego dramatyzm terażniejszej sytuacji w Casablance. Natomiast w drugiej syntezie czasu przeszłość obejmuje warstwy całej przeszłości, które zaczynają płynąć i poruszać się, tak jak zbiorowe i osobiste przeszłości mieszające się ze sobą w *Hiroszimie, mojej miłości*. Równie dobrze można by przywołać mozaiki strzępów pamięci z innych filmów Resnaisa, choćby *Muriel*, w którym w wieloznaczny sposób przeplatają się wspomnienia o wojnie algierskiej i osobiste wspomnienia bohaterów.

Złożona jest oczywiście również kwestia przyszłości. Ujmowana z punktu widzenia pierwszej i drugiej syntezy czasu przyszłość jest antycypowana bądź to z jakiegoś punktu terażniejszości, bądź też z jakiegoś punktu przeszłości. W obrębie pierwszej syntezy przyszłość jako pewien wymiar terażniejszości jest antycypacją wybiegającą poza terażniejszość, antycypacją, która w obrazach-ruchu motywuje do działania celowego, takiego jak dążenie do szczęścia w melodramacie lub dążenie do rozmaitych celów bohatera filmu akcji. Można by też twierdzić, że w obrazach-ruchu przyszłość zaczyna się po zakończeniu filmu, chociażby w owej chwili rozwiązania klasycznej fabuły hollywoodzkiej, od której bohaterowie „żyją długo i szczęśliwie”. Przyszłość jest tym, co przychodzi, kiedy kończy się terażniejszość filmu. Jest końcem, który w obrazie-ruchu zazwyczaj antycypujemy na mocy konwencji gatunku obdarzających nas tym, czego oczekujemy.

IV. Przyszłość jako wymiar przeszłości

W obrazie-czasie przyszłość staje się wymiarem przeszłości. Jest nie tyle antycypacją działania, ile oczekiwaniem powtórzenia wydarzeń, których wynik jest określony przez przeszłość. Każda warstwa współistniejącej przeszłości implikuje swoją możliwą przyszłość. Deleuze przywołuje *Kocham cię, kocham cię* jako jeden z niewielu filmów, które ukazują, w jaki sposób zamieszkujemy czas. Na plakacie filmowym pisano: „Nowy wehikuł czasu Alaina Resnaisa, w którym przeszłość jest terazniejszością i przyszłością”. Inaczej mówiąc, terazniejszość i przyszłość są wymiarami drugiej syntezy czasu. *Kocham cię, kocham cię* jest osobliwą opowieścią fantastyczno-naukową o mężczyźnie, który po śmierci ukochanej próbował popełnić samobójstwo. Przeżył, popadł w depresję katoniczną, a po wyjściu ze szpitala psychiatrycznego zostaje zatrudniony jako królik doświadczalny w eksperymencie naukowym. Trafia do odosobnionego ośrodka badawczego, gdzie naukowcy mówią mu, że jedynym przedmiotem ich badań jest czas. Zbudowali maszynę, która wygląda jak ogromny mózg. Eksperyment polega na przeniesieniu mężczyzny na minutę w przeszłość odległą dokładnie o rok (do czwartej zero zero po południu 5 września 1966 roku). Przed umieszczeniem mężczyzny w wehikule-mózgu naukowcy aplikują mu środki uspokajające, które, jak wyjaśniają, sprawią, że będzie „całkowicie bierny, ale zachowa zdolność wspomniania”. Można odnieść wrażenie, że naukowcy czytali *Różnicę i powtórzenie* i zbudowali wehikuł do rzeczywistego podróżowania po drugiej biernej syntezie czasu.

Wnętrze wehikułu jest miękkie i podobne do małżowiny ucha. Mężczyzna kładzie się, zapada w aksamitne fałdy wehikułu-mózgu i czeka na wspomnienia. Zdarzenie, do którego wraca, rozgrywa się na plaży na południu Francji podczas wakacji z ukochaną. Mężczyzna nurkował z rurką, po czym wychodzi z wody. Ukochana, która opala się na skałach na brzegu, pyta: „Dobrze było?”. Ta scena powtarza się kilka razy, ale zawsze odrobinę inaczej, zarówno pod względem następstwa ujęć, ich długości, początku i końca, jak i ustawienia kamery. Sprawia to takie wrażenie, jak gdyby mózg mężczyzny patrzył w kalejdoskop i oglądał wszystkie możliwe kombinacje mozaiki złożonej ze strzępów wspomnień, jak gdyby szukał innego wyniku, być może innej przyszłości. Inna ważna scena, powtarzająca się w różnych wersjach, rozgrywa się w pokoju hotelowym w Glasgow, gdzie mężczyzna przyjechał z ukochaną na wakacje. Właśnie tam dziewczyna umiera z powodu nieszczelności piecyka gazowego. Czy był to wypadek, czy nie? Wspomnienie jest niejasne i za każdym razem odrobinę inne. Kiedy wspomnienie sceny w pokoju hotelowym pojawia się pierwszy raz, świeczka piecyka płonie. Pod wpływem poczucia winy, które dręczy mężczyznę, wspomnienie zmienia się i kiedy wraca ostatni raz, widzimy, że świeczka jest zgaszona. Odpowiednio do tego zmienia się przyszłość mężczyzny, który po wyłonieniu się tego „wspomnienia” umiera. A zatem w tym filmie przyszłość jest wymiarem przeszłości.

W *Hiroszynie*, mojej miłości również pojawia się przyszłość związana z przeszłością. Kilka razy pada stwierdzenie, że traumy wojenne i inne katastrofy powtarzają się w przyszłości, stwierdzenie wynikające z przeświadczenia, że niczego nie widzimy, stale zapominamy, więc wszystko zacznie się od nowa. „Dwa tysiące zabitych, osiemdziesiąt tysięcy rannych w ciągu dziewięciu sekund. To dane oficjalne. To się znowu wydarzy” – mówi kobieta spoza kadru, podczas gdy oglądamy obrazy odbudowanej Hiroszimy. Również kochankowie ujmują przyszłość jako pochodną pamięci i zapominania. „Kiedy za kilka lat zapomnę o tobie, będę cię wspominał jako symbol roztargnienia miłości. Będziesz tylko uosobieniem horroru zapominania” – mówi mężczyzna. Także kobieta, kiedy wspomina pierwszą miłość, z przestachem uzmysławia sobie, że człowiek zapomina żar nawet druzgoczącej miłości i jest w stanie znowu się zakochać.

Warto zauważyć, że w *Hiroszynie, mojej miłości* wszystko zdarza się drugi raz. Niewyobrażalna katastrofa powtarza się wkrótce w Nagasaki. Niemożliwa miłość z czasów II wojny światowej powtarza się jako nowy namiętny romans w Japonii. Nawet sam film jest swoistym powtórzeniem, ponieważ zarówno pod względem tematycznym, jak i stylistycznym przywołuje inne filmy o nieprawdopodobnej miłości, na przykład wspomnianą już *Casablancę* Michaela Curtiza, a także *Zawrót głowy* Hitchcocka. Te filmy Resnaisa i Hitchcocka nie tylko mają wspólny temat romansu komplikowanego przez echa przeszłości, lecz także niektóre sceny *Hiroszimy, mojej miłości* są skomponowane w sposób uderzająco podobny do scen *Zawrotu głowy*. *Hiroszima, moja miłość* jest we wszystkich warstwach wariacją na temat przyszłości określonej przez przeszłość. Ja zapomnę ciebie, obydwójce zapomnimy wojnę, naszą miłość, i wszystko, wojna, miłość, wydarzy się znowu. Powtórzenie i różnica, przyszłość ugruntowana w przeszłości determinuje wymiar czasowy *Hiroszimy, mojej miłości*.

V. Przyszłość jako wieczny powrót

W *Różnicy i powtórzeniu* Deleuze definiuje jeszcze jedno pojęcie przyszłości, mianowicie pojęcie przyszłości jako takiej i jako trzeciej syntezy czasu. Trzecie powtórzenie, „tym razem wskutek nadmiaru, jest powtórzeniem przyszłości jako wiecznego powrotu”¹⁶. W tej trzeciej syntezie nawyk jako podstawa terażniejszości i przeszłości zostaje „przekroczony ku bezpodstawiu, bezdenności, uniwersalnemu «rozpadowi podstaw» (*effondement*), które krąży w sobie samym i każe powracać tylko temu, co ma nadejść (*l'à-venir*)”¹⁷. W tej trzeciej syntezie terażniejszość i przeszłość są wymiarami przyszłości. Trzecia synteza kawałkuje, scala i porządkuje (na nowo) terażniejszość i przeszłość zgodnie z wymogami wiecznego powrotu różnicy. Trzecia synteza tworzy czas (nieskończonych) serialnych modyfikacji i przetasowań wszelkich przeszłości i terażniejszości. Moja główna teza głosi, że kino współczesne można rozumieć jako „neuro-obraz”,

¹⁶ Ibidem, s. 144.

¹⁷ Ibidem, s. 145.

kino zasadniczo oparte na trzeciej syntezie czasu i przez to w sposób szczególny związane z przyszłością. Tylko trzecia synteza czasu może objąć syntezę pierwszą i drugą. To, jak spróbuję dowieść, może wyjaśniać w pewnej mierze mieszany charakter neuro-obrazu i jego formy w zależności od metody robienia filmu. Teraz wszakże trzeba jeszcze wrócić do rozważań Deleuze'a nad trzecią syntezą czasu.

Rozwijając w *Różnicy i powtórzeniu* pojęcie trzeciej syntezy czasu, Deleuze nie odwołuje się już do Bergsona. W tym kontekście głównym punktem odniesienia staje się filozofia Nietzschego. Również w *Obrazie-czasie* Bergson najwyraźniej ustępuje miejsca Nietzschemu, chociaż w tej książce o kinie nie zostaje wprost przywołany w kontekście czasu (podobnie skądinąd jak sama trzecia synteza). W rozdziale na temat Orsona Wellesa i potęgi fałszu (rozdziale szóstym *Obrazu-czasu*) filozofia Nietzschego jest istotnym elementem analizy manipulacyjnych mocy fałszu. Z tym, że moce te Deleuze ujmuje jako konsekwencję bezpośredniego zjawiska czasu, który do tej chwili w *Obrazie-czasie* analizuje głównie w kategoriach czystej przeszłości (całej przeszłości), związanej z drugą syntezą czasu. W zakończeniu rozważań nad kinem Orsona Wellesa moce fałszu zostają związane z twórczymi mocami artysty, wytwarzaniem czegoś nowego (choć nie zostają wprost odniesione do wiecznego powrotu i przyszłości). Serie czasu (czyli znamię trzeciej syntezy) pojawiają się w *Obrazie-czasie* zwłaszcza w rozdziale ósmym, poświęconym ciałom, mózgom i myślom. Ciała w kinie Antonioniego i Godarda są sprzęgnięte z czasem jako seria czy ciągiem. W konkluzji rozważań zawartych w tej książce Deleuze objaśnia ten szczególny chronoznak czasu jako „eksplozję serii”¹⁸. Niemniej wcześniejsze rozbudowane komentarze na temat filozofii Bergsona, a także nacisk na bergsonowskie wymiary czasowe obrazu-ruchu i obrazu-czasu, sprawiają, że w *Obrazie-czasie* pojęcie serialnej postaci czasu wydaje się zbyt słabo opracowane teoretycznie. Sięgnąwszy do *Różnicy i powtórzenia* możemy teraz zrozumieć, że moce fałszu i ciągi czasu, które odczuwamy w pewnych wariantach obrazu-czasu, mogą należeć do trzeciej syntezy czasu. Widzieliśmy, że filmy Alaina Resnaisa, a w szczególności *Hiroszima, moja miłość*, są głęboko zakorzenione w drugiej syntezie czasu, nawet gdy mówią o przyszłości. Ale być może odkrywamy przebliski trzeciej syntezy w tych filmach Resnaisa, w których obrazy mówią z przyszłości. Pod koniec rozmowy ogłoszonej jako *The Brain Is the Screen* Deleuze stwierdza, że kino znajduje się na początkowym etapie eksplorowania zależności audiowizualnych, które są zależnościami czasowymi¹⁹. Jeżeli tak, to można oczekiwać, że obraz obejmie nowe wymiary czasu i otworzy się szerzej na trzecią syntezę czasu.

¹⁸ Idem, *Kino...*, s. 487.

¹⁹ Idem, *The Brain is the Screen*, [w:] *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, red. G. Flaxman, Minneapolis – London 2000, s. 372.

W *Wujaszku z Ameryki* Resnais połączył fikcję z odkryciami naukowymi na temat mózgu. Pod względem gatunkowym ten film to nie tyle „fantastyka naukowa”, w której naukowcy, jak choćby w *Je t'aime, je t'aime*, wymyślają dziwne eksperymenty w celu odkrycia prawd dotyczących natury czasu i pamięci, ile „dokufikcja”, w której francuski neurobiolog Henri Laborit (przemawiając zarówno spoza kadru, jak i z ekranu, ukazany przy biurku) rozważa odkrycia dotyczące funkcjonowania ludzkiego mózgu, które w zasadniczej mierze są zgodne z ustaleniami współczesnej neurokognitywistyki. Laborit ujmuje mózg z ewolucjonistycznego punktu widzenia, na podstawie którego można w nim wyodrębnić trzy warstwy: mózg pierwotny, gadzi, który odpowiada za przetrwanie, mózg drugi, będący siedliskiem uczuć i pamięci, wreszcie mózg trzeci, obejmujący nową korę mózgową, która umożliwi skojarzenia, wyobraźnię i myślenie świadome. W trakcie filmu Laborit tłumaczy, w jaki sposób oddziaływania wzajemne tych trzech warstw, na które stale wpływają otoczenie i inni ludzie, wyjaśniają zachowania człowieka. Te naukowe intermezze są zgrabnie wplecione w opowieść o trojgu bohaterów, których losy obserwujemy i których drogi w pewnych momentach się spotykają. Fikcyjne historie tych osób całkiem dosłownie ilustrują wykład naukowy, niekiedy nazbyt dosłownie, jak na oczekiwania współczesnej publiczności. Mimo to *Wujaszek z Ameryki* uzmysławia dobitnie ostateczną motywację filmowca, filozofa i naukowca, a mianowicie pragnienie głębszego zrozumienia, dlaczego postępujemy tak a nie inaczej, i odkrycia sposobów poprawy nie tylko losów indywidualnych, lecz również doli ludzkości.

Ostatnie obrazy *Wujaszka z Ameryki* są szczególną kodą polityczną wcześniejszych opowieści i perypetii. Ostatnia scena następuje po sformułowanej w czasie przyszłym i wygłoszonej spoza kadru deklaracji Laborita, że póki nie zrozumimy, jak działa nasz mózg i że dotychczas używano go zawsze do zdobycia władzy nad bliźnim, póty niewielkie będą szanse na to, że cokolwiek się zmieni. Następnie widzimy obrazy nakręcone kamerą jadącą przez zrujnowane miasto, a że poprzedzające tę scenę słowa Laborita jeszcze rozbrzmiewają nam w uszach, pojmujemy, że ten posępny pejzaż miasta, jak gdyby zniszczonego przez wojnę, można uważać za obraz przyszłości, wiecznego powrotu wojny i katastrof. W rzeczywistości obrazy te Resnais nakręcił w trakcie zamieszek w Bronksie w latach siedemdziesiątych, ale automatycznie przywodzą nam one na myśl pobojuwiska Sarajewa, Groznego (gdzie wojna zawita wiele lat później) i Bolonii (która ucierpiała ogromnie podczas II wojny światowej i była scenariem *Muriel*). W ten sposób przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stają się wymiarami przyszłości. Potem, w finałowej sekwencji *Wujaszka z Ameryki*, kamera nagle zauważa promyk nadziei i zatrzymuje się na jednym kolorowym obrazie na posępnej i opustoszałej ulicy, mianowicie namalowanym na jednej z brych ścian muralu pędzla Alana Sonfista. Mural ten przedstawia las i jest swego rodzaju ekranem czy zasłoną i krzepiącym znakiem możliwej przyszłości, ponownego odrodzenia. Kiedy kamera robi zbliżenie, las rozmywa się w zieleni,

plamy i barwy, które potrzebują nowych połączeń. Ostatnie obrazy tego filmu, będące symbolem śmierci i odrodzenia, należą do trzeciej syntezy czasu, przyszłości, obrazu związanego z nieuchronnością śmierci, powrotami śmierci, ale także z możliwością stworzenia czegoś nowego.

VI. Logika baz danych w neuro-obrazie

Kino Resnaisa, chociaż zasadniczo opiera się na drugiej syntezie czasu (która stwarza szczególną przyszłość), wydaje się zatem wykorzystywać również trzecią syntezę czasu, która odnosi się do przyszłości jako takiej. Ponadto, jak się postaram dowieść, filmy Resnaisa wyrażają „logikę cyfrową” *avant la lettre*, co jest przejawem wewnętrznej walki kina z informatyką. Zgodnie z doniosłym spostrzeżeniem Deleuze’a z *Obrazu-czasu* wewnętrzne uładzenie się kina ze sferą cyfrową jest warunkiem jego odrodzenia i przyszłego rozwoju²⁰. Wprawdzie poczytanie Resnaisa za filmowca spod znaku „sieci 2.0” może się wydać grubą przesadą, niemniej w jego filmach niewątpliwie obecna jest całkiem współczesna „logika baz danych”. Logikę baz danych jako główne znamię kultury cyfrowej opisał Lev Manovich w książce *Język nowych mediów*²¹. Siłą napędową kultury współczesnej są właśnie bazy danych, z których ustawicznie wybieramy rozmaite elementy i bez końca tworzymy z nich nowe opowieści. Jak wyjaśnia Manovich, bazy danych oczywiście nie są tworem współczesnym. Encyklopedie, a nawet siedemnastowieczna martwa natura holenderska, kierowały się logiką baz danych. Rzecz polega po prostu na tym, że dzięki w zasadzie nieskończonym możliwościom przechowywania i wyszukiwania informacji, które dała nam technika cyfrowa, baza danych stała się głównym zasobem kultury. Jednocześnie cyfrowe bazy danych umożliwiają łatwe tworzenie w zasadzie nieskończonych ciągów nowych kombinacji, uporządkowań i remiksów swoich elementów podstawowych, czego odpowiednikiem w wymiarze czasowym jest trzecia synteza czasu, czyli przyszłość jako wieczny powrót.

W filmach Resnaisa logika baz danych często pojawia się na gruncie drugiej syntezy czasu, czego przykładem są *Hiroszima, moja miłość, Zeszłego roku w Marienbadzie, Muriel* i *Kocham cię, Kocham cię*, gdzie przeszłość ukazuje się w różnych wersjach. Ale w twórczości Resnais’go są również momenty, w których przyszłość jako trzecia synteza czasu pojawia się sama w sobie jako nieugruntowana podstawa siebie, jak w omówionej wyżej finałowej sekwencji *Wujaszka z Ameryki*. W tym kontekście możemy również przywołać film *Wojna się skończyła*, gdzie główny bohater, próbując wyobrazić sobie nieznaną dziewczynę, która pomogła mu uciec przed policją na granicy hiszpańskiej (słyszał tylko jej głos przez telefon), dokonuje zaiste opartej na logice baz danych futurospekcji będącej ciągiem scen, w których rozmaite twarze kobiece prezentują możliwe wersje wyglądu owej dziewczyny. Również w innych momentach tego filmu

²⁰ Idem, *Kino...*, s. 478.

²¹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2012, s. 325-415.

widzimy alternatywne warianty przyszłości. Na początku *Wujaszka z Ameryki* pojawia się kilka przedmiotów, które nie niosą wyraźnego znaczenia ani nie są ze sobą związane, jak gdyby zostały zaczerpnięte z bazy danych. W trakcie filmu niektóre z tych przedmiotów zostaną skojarzone z poszczególnymi historiami i postaciami i uzyskają znaczenie symboliczne, a ostatecznie wrócą jako elementy mozaiki rzeczy i osób ukazanej w zakończeniu filmu. W ten sposób Resnais używa ekranu kinowego niemal jak strony internetowej zawierającej wiele linków, z których każdy kryje w sobie inne możliwe przeszłe historie.

Posuwając owo myślenie w kategoriach logiki baz danych o krok dalej, twierdząc, że trzecia synteza czasu, która (w mniej lub bardziej zamaskowanej formie) pojawia się już w obrazie-czasie, jest głównym znakiem czasu, za którego pomocą o wiele bardziej bezpośrednio kształtuje się obrazy w epoce cyfrowej, a który zarazem pomaga opracować pojęciowo ideę trzeciego typu obrazu, czyli neuro-obrazu, jak proponuję go nazywać. Serialna i remiksowa logika baz danych staje się panującą logiką, korespondującą z logiką czasową trzeciej syntezy, która rządzi tworzeniem neuro-obrazu. Oczywiście nie giną obrazy-ruch, tworzone zgodnie z logiką racjonalnego cięcia, montażu ciągłego i łączenia sekwencji w całość²², które są oparte na pierwszej biernej syntezie czasu. Ponadto pojawiają się reżyserzy tworzący filmy oparte na drugiej syntezie czasu i rządzone zasadą niewspółmiernego czy irracjonalnego cięcia przez współistniejące warstwy czystej przeszłości²³. Ale pewne jest, że sercem kina stała się już związana z trzecią synteza czasu logika baz danych. Jest to system tworzenia obrazów mający charakter mieszany, ponieważ powtarza i miksuje wcześniejsze systemy obrazowania (czyli obraz-ruch i obraz-czas) i ich porządki czasowe, ale wykorzenia te porządki z powodu dominacji trzeciej syntezy. W szerszych rozważaniach, których niniejsza rozprawa jest częścią, tłumaczę bardziej szczegółowo, dlaczego tego typu obrazy można nazwać neuro-obrazami²⁴. Mówiąc w największym skrócie, chodzi o bezpośrednie nawiązanie do spostrzeżenia Deleuze'a, że „mózg jest ekranem”, i do jego twierdzenia, że w celu zrozumienia i oceny obrazu audio-wizualnego należy odwołać się do biologii mózgu. W tym miejscu pragnę tylko podkreślić, że początkiem neuro-obrazu jest przemiana kina, które powoli, lecz stanowczo przechodzi od śledzenia działań postaci (od obrazu-ruchu) najpierw do oglądania świata ich oczyma (do obrazu-czasu), a następnie do przeżywania bezpośrednio ich pejzaży mentalnych (do neuro-obrazu).

²² G. Deleuze, *Kino...*, s. 489.

²³ Ibidem.

²⁴ Pełniejszą analizę neuro-obrazu przedstawiam w: *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford 2012.

VII. Futurospekcja: neuro-obraz z przyszłości

Za typowy współczesny neuro-obraz, w którym w sensie dosłownym przenosimy się do mózgu bohatera, można uznać między innymi *Kod nieśmiertelności*, reklamowany za pomocą kalamburu: *an action flick with brains* („film akcji o mózгах” czy „desant mózgow”), lub *Incepcję*, gdzie cały zespół włamywaczy do snów próbuje zaszczerpić w cudzym umyśle ideę, która może zmienić przyszłość. Innym filmem istotnym z punktu widzenia „władzy mózgu” w kinie jest *Avatar*, w którym człowiek za pomocą swojego mózgu może sterować zewnętrznymi awatarami. Ponadto jest jeszcze rzecz jasna świat *Raportu mniejszości*, gdzie na ekranach dotykowych wyświetlają się prekognicje dotyczące przyszłych przestępstw. W tego rodzaju filmach zazwyczaj widzimy ludzi podłączonych do jakiegoś skanera mózgu. Ale nawet gdy nie jest to tak dosłownie uwytkłone, kino współczesne jest z reguły kinem mentalnym, które różni się zasadniczo od wcześniejszych form kina. Jeżeli skupimy uwagę na wymiarach czasowych tych filmów, zauważymy od razu, że szczególnej wagi nabiera w nich przyszłość, która może oddziaływać w różnych warstwach. W *Raporcie mniejszości* prewencja policyjna polega na uprzedzaniu przestępstw, które przewidują specjaliści potrafiący wejrzeć w przyszłość. Przyszłość jest zatem częścią narracji. Główny bohater *Kodu nieśmiertelności* zdobywa coraz lepsze rozeznanie przyszłości dzięki temu, że wraca do różnych wersji przeszłości. W przypadku *Incepcji* można powiedzieć, że cała fabuła opowiedziana jest z punktu widzenia przyszłości. Na początku filmu główni bohaterowie spotykają się jako ludzie w podeszłym wieku. Na końcu opowieści wracamy do tego punktu, co daje do zrozumienia, że wszystko opowiedziano nam z punktu widzenia tego przyszelego okresu, gdy bohaterowie są już starzy, a nawet z punktu widzenia chwili ich śmierci. W filmie tym przyszłość określa strukturę narracji. Również fabuła *Avataru* jest opowiadana z punktu widzenia przyszłości, tyle że przyszłości całej planety. Wszystkie te przykłady należą do kina hollywoodzkiego, w którym nadal dominuje obraz-ruch (wobec czego wymiary czasowe są określone przez elementy pierwszej syntezy czasu, takie jak orientacja sensomotoryczna i oczekiwania wynikające z konwencji gatunków filmowych). Ale nie ma wątpliwości, że jednocześnie na ekran filmowy wkracza inny porządek czasowy różnicy i powtórzenia, wiecznego powrotu i serializacji, który jest o wiele bardziej skomplikowany i znamieny dla epoki cyfrowej.

Innym ciekawym współczesnym przykładem neuro-obrazu, ukazywanego z punktu widzenia przyszłości (i mającego nadal wiele wspólnego z obrazem-ruchem), jest amerykański serial telewizyjny *Przebłysk jutra*. Fabułę oparto na fantastycznonaukowej powieści Roberta Sawyera²⁵ pod tym samym tytułem, której główny bohater jest naukowcem pracującym w CERN, gdzie za pomocą Wielkiego Zderzacza Hadronów uczeni poszukują bozonu Higgsa, a ich eksperymenty pociągają za sobą skutek uboczny, polegający na chwilowej utracie przytomności przez wszystkich ludzi, w trakcie której doświadczają oni wglądu

²⁵ R. Sawyer, *Flashforward*, New York 1999.

w przyszłość odległą o dwadzieścia dwa lata. W serialu telewizyjnym poszerzono grono głównych bohaterów, sam skok w przyszłość skrócono do pół roku, co nie zmienia charakteru zawiązania akcji, które polega na tym, że wszyscy ludzie zobaczyli przyszłość. Serial można uznać za spekulację na temat tego, co to znaczy żyć i działać w sytuacji, gdy wejrzało się w przyszłość. Skoro przyszłość jest zawsze niepewna (jako że po prostu nie możemy wiedzieć na pewno, co się zdarzy w przyszłości, nie jest to sprawa determinizmu, nawet jeżeli przeznaczenie staje się istotnym problemem), niektórzy obawiają się, że przeżyty wgląd się sprawdzi, inni obawiają się, że się nie sprawdzi, ale wszyscy muszą działać z uwzględnieniem tego wglądu. Podobnie jak w *Hiroszynie, mojej miłości*, w *Przebłytku jutra* również występuje konflikt między losem zbiorowym i losami osobistymi, ale serial telewizyjny opowiada nam o wiele bardziej mozaikową historię, która jest typowa dla rządzonej logiką baz danych narracji neuro-obrazu (prezentującego niezliczone możliwe warianty przyszłości). Całkiem bezpośrednio widzimy tu, w jaki sposób idea przyszłości zaczyna kształtować naszą kulturę obrazu. Jednocześnie możemy zauważyć, że ujmowanie teraźniejszości i przeszłości z punktu widzenia pewnej wizji przyszłości odgrywa coraz większą rolę w całej kulturze. Ogłoszona po 11 września wojna z terrorem otworzyła epokę wojen prewencyjnych, na podstawie badania telomerów w DNA przewidujemy długość życia, a ekologiczna przyszłość naszej planety jest bardziej niepewna niż kiedykolwiek przedtem. Znowu mogę tylko powiedzieć, że kwestia sposobów, na jakie neuro-obraz współbrzmi z szerszymi przemianami kultury współczesnej, zasługuje na o wiele głębsze zbadanie.

W tym miejscu ograniczę się do kilku dodatkowych porównań przyszłości ukazanej w *Przebłytku jutra*, czyli, mówiąc ogólnie, przyszłości należącej do trzeciej syntezy czasu w neuro-obrazie, z przyszłością ukazaną w *Hiroszynie, mojej miłości*, czyli przyszłością należąca do drugiej syntezy czasu. Zarówno w *Hiroszynie, mojej miłości*, jak i w *Przebłytku jutra* katastrofę powoduje wynalazek naukowy, bomba atomowa w pierwszym i Wielki Zderzacz Hadronów w drugim przypadku. Różnica polega na tym, że podczas gdy w *Hiroszynie, mojej miłości* na podstawie minionego zdarzenia przewiduje się przyszłe katastrofy, to w *Przebłytku jutra* mamy w istocie do czynienia ze spekulacją na temat przyszłej katastrofy, nie wiemy, czy wielki akcelerator kiedykolwiek spowoduje sytuację ukazaną w serialu. Większość naukowców jest zdania, że akcelerator z pewnością nie wywoła powszechnej utraty przytomności, nie mówiąc o przeskoku świadomości w przyszłość. Mimo to historia opowiedziana w tym serialu ujmowana jest jako wymiar przyszłości. Na poziomie losu osobistego *Hiroszima, moja miłość* dotyczy strasznego zjawiska zapominania najgłębszej i najbardziej niezapomnianej miłości, która bądź to już minęła, bądź też dopiero minie. W *Przebłytku jutra* źródło trwogi (lub zadziwienia) tkwi w przyszłości. Niektórzy bohaterowie zobaczyli, że w przyszłości będą kochać inne osoby niż teraz, co jest najzupełniej niewyobrażalne z punktu widzenia teraźniejszości. Mówiąc ogólnie, w *Przebłytku jutra* przyszłość wpływa na teraźniejszość tak głęboko, jak w *Hiroszynie, mojej miłości* wpływa na nią przeszłość.

Niektórzy zapewne powiedzieliby, że porównywanie tych dwóch filmów nie ma sensu, bo są one całkowicie nieporównywalne. Pod pewnymi względami rzeczywiście tak jest. *Hiroszima, moja miłość* to absolutne arcydzieło kina nowoczesnego, czysty obraz-czas w rozumieniu Deleuze'a i obraz pozorowany (choć z elementami obrazu nagiego) w rozumieniu Rancière'a. Ale jak dowodziłam na początku tego szkicu, *Hiroszima, moja miłość* nie mieści się w klasyfikacji zaproponowanej przez Rancière'a i zaprzecza jego twierdzeniu, że kino nowoczesne jest swego rodzaju krytyczną zabawą o mieszanym charakterze – w tym sensie, że przeplata obrazy komercyjne z artystycznymi. Starłam się dowiedzieć, że użyteczna klasyfikacja obrazów zaproponowana przez Rancière'a nie pasuje do podanych przezeń przykładów filmowych, które wszystkie są obrazami-czasem opartymi na drugiej syntezie czasu. Zarysowana przez Rancière'a przyszłość obrazu każe wykroczyć poza obraz-czas do nowego systemu obrazowości o mieszanym charakterze, który w coraz większym stopniu łączy elementy komercyjne z elementami artystycznymi. Rozwinąwszy pewne spostrzeżenia Deleuze'a na temat dalszego eksplorowania wymiarów czasowych w kinie²⁶, odpowiednie obrazy o mieszanym charakterze nazwałam neuro-obrazami, a jako ich egzemplifikacje wskazałam niektóre współczesne produkcje hollywoodzkie. Oczywiście neuro-obraz może również przybierać postać bardziej artystyczną, w której siłą rzeczy jest bliższy obrazowi-czasowi i jako taki jest przedmiotem mającym swoje miejsce raczej w muzeum, galerii lub w Internecie.

Silvia Kolbowski²⁷ nakręciła cyfrowy film *After Hiroshima Mon Amour*, który jest pokazywany jako instalacja muzealna, a który można również oglądać w Internecie. Ten film jest przykładem krytycznego i artystycznego mikśowania i przetwarzania obrazu, odpowiadającym trzeciej, wyróżnionej przez Rancière'a, kategorii przyszłych obrazów. Zarazem pod względem wymiarów czasowych, podobnie jak wiodące współczesne produkcje hollywoodzkie, film ten jest neuro-obrazem. Dzieło Kolbowski jest powtórzeniem *Hiroszimy, mojej miłości* z punktu widzenia innych przyszłych katastrof (w tym przypadku wojny w Iraku i huraganu Katrina w Nowym Orleanie). Alegoryczny romans Francuzki i Japończyka zostaje zserializowany i odegrany przez dziesięcioro aktorów różnych ras, o różnym pochodzeniu etnicznym i różnych orientacjach seksualnych. Słynna początkowa scena ukazująca utylfane w popiele, tułące się ciała ludzkie zostaje odtworzona w zwolnionym tempie, zacina się i jest przepuszczana przez barwne filtry; różne sceny filmu oryginalnego zostają odtworzone jako czarnobiałe; dodaje się materiał współczesny ściągnięty z Internetu; muzyka i dźwięk zostają zremiksowane. W ten sposób stosunki audiowizualne stają się stosunkami czasu, tak że na przykład tekst, będący przywołaniem dialogów z *Hiroszimy, mojej miłości* („Nie widziałaś niczego w Hiroszimie”), odnosi się do przeszłości, natomiast obraz ukazuje przyszłe powtórzenia (uję-

²⁶ G. Deleuze, *The Brain is the Screen...*, s. 372.

²⁷ *After Hiroshima Mon Amour*, video/taśma monochromatyczna 16 mm, dostępne na <http://vimeo.com/16773814> [dostęp: czerwiec 2011].

cia z wideodzienników żołnierzy w Iraku) i odnosi się do niezliczonych przyszłych wojen i romansów zawartych w czasie jako wiecznym powrocie. Dzięki pojęciu neuro-obrazu, który może wchłonąć zarówno charakter artystyczny obrazu-czasu, jak i charakter klasycznego hollywoodzkiego obrazu-ruchu, możemy uzmysłwić sobie, że wkroczyliśmy w epokę obrazowości związanej z trzecią syntezą czasu, epokę obrazów, które przemawiają z przyszłości, lecz zarazem wskazują, że przyszłość jest teraz.

Tłumaczenie: Michał Szczubiałka

Przekład według: Patricia Pisters, *Flash forward: The Future is Now*, „Deleuze Studies” vol. 5 2011, s. 98-115.

Translated and published by the kind permission of Patricia Pisters and Edinburgh University Press.

Jonathan Beller

(University of Survey)

Kino-Ja, Kino-świat Notatki o kinowym sposobie produkcji¹

Lecz cała powieść zgodnie powtórzona
I dusz ich nastrój jednaki w tej zmianie
Dowodzi czegoś więcej niżli złudzeń;
I rzeczywistość przybiera widoczną,
Chociaż niezwykłą i godną podziwu.
(W. Szekspir, *Sen nocy letniej*)

Kinowy sposób produkcji

Termin „kinowy sposób produkcji” (KSP) zakłada, że kino i jego następcy, nawet jeśli nadal z nim współlistniejący, w szczególności zaś telewizja, wideo, komputery oraz internet, są deterytorializowanymi fabrykami, w których widzowie pracują, a właściwie w których wykonują pracę zorientowaną na produkcję

¹ Tłumaczenie artykułu zostało opracowane na podstawie dwóch tekstów Jonathana Beller: wstępu do jego książki *Kinowy sposób produkcji* oraz krótkiego tekstu zatytułowanego *Kino-Ja, Kino-świat. Notatki o kinowym sposobie produkcji*. Zob. J. Beller, *The Cinematic Mode of Production*, Hanover–London 2006, s. 1-33 oraz *The Visual Culture Reader*, N. Mirzoeff (ed.), London–New York 2002, s. 60-85. Ze względu na ograniczenia formalne niektóre, mniej istotne, fragmenty oryginału zostały pominięte. Tam, gdzie uznałem to za stosowne (ze względu na nieścisłość czy też wieloznaczność tłumaczonego terminu), bądź gdzie autor wprowadza własne neologizmy, w nawiasach podaję oryginalne wyrażenia. Wszelkie tłumaczenia cytowanych przez autora prac, jeśli nie zostały wydane po polsku, pochodzą od tłumacza. Część przypisów autora została pominięta.

wartości. W obrazie kinowym i jego dziedzictwie, owym wyobraźniowym splocie, powstałym z układu psycho-społeczno-materialnych relacji, tworzymy nasze życia. Twierdzenie to sugeruje, że konfrontujemy się nie tylko z tymi obrazami, które widoczne są bezpośrednio na ekranie, lecz także stajemy w obliczu logistyki obrazu, gdziekolwiek się nie obrócimy – operacje wyobraźni są dziś nierozzerwalnie zespolone z samą percepcją. Pracę zaś wykonują nie tylko właściciele kapitału pragnący utrzymać swój status w formie obrazowej, lecz także my sami pracujemy w obrazie. Obraz, który przenika każde zjawisko, stanowi *mise-en-scène* nowego rodzaju pracy.

Z właściwego rozumienia terminu KSP wynika, że relacja społeczna, która wyłoniła się pod postacią kina, jest dziś charakterystyczna dla ogółu społeczeństwa. Jak twierdzi Pierre Boulez, „sztuka przekształca niemożliwe w nieuniknione”². Mimo że widz kinowy (wyłaniający się wespół z nieporadnie zmontowanymi ze sobą, niezbędnymi w owej sytuacji mechanizmami produkcji obrazu) po raz pierwszy pojawił się pod koniec XIX wieku w postaci nieuniknionej odpowiedzi na technologiczną osobliwość, potajemnie stał się formalnym paradygmatem oraz strukturalnym wzorcem dla tego, co społeczne, przeradzając się w globalną organizację społeczną jako taką. Za sprawą pewnych technologicznych sztuczek maszynowo zapośredniczona percepcja jest współcześnie niemożliwa do oddzielenia od psychologicznych, ekonomicznych, afektywnych i ideologicznych dyspozycji jednostek. Model odbioru (ang. *spectatorship*), jako fuzja i rozwój tego, co ekonomiczne, kulturowe, przemysłowe, i psychologiczne, rychło stał się częścią ludzkiego losu, aby następnie przeistoczyć się we wpływający nań czynnik. Obecnie zaś wizualność ma charakter dominujący, wobec czego teoria społeczna powinna przekształcić się w teorię filmu.

Współcześnie, zgodnie z prawami późnego kapitalizmu, patrzeć oznacza pracować. Kinematyzacja (ang. *cinematization*) wizualności, fuzja wizualności z zestawem społeczno-technicznych instytucji i aparatów (ang. *apparatuses*), daje początek zaawansowanym formom usieciowionego wywłaszczenia charakterystycznego dla współczesności. Skapitalizowane maszynowe interfejsy żerują na wizualności. Od niedawna korporacje, takie jak FreePC – która podczas świętowania działalności NASDAQ rozdawała „darmowe” komputery w zamian za zgodę odbiorców na dostarczanie obszernych danych personalnych oraz przeznaczanie określonej ilości czasu na przebywanie w Internecie – dążą do wykazania w praktyce, że patrzeć na ekran może produkować wartość. Już niemal dekadę temu twierdziłem, że nadszedł moment historyczny, który pozwolił nam zrozumieć iż patrzeć jest włączone przez kapitał w rolę pracy. Jeśli we wczesnych latach dziewięćdziesiątych idea ta była trudna do zrozumienia przez naukowców, to korporacje wykazały się większym refleksem w jej uchwyceniu. To, co nazywam „teorią wartości uwagi” (ang. *attention theory of value*), odnajduję w pojęciu pracy ujętym w Marksowskiej laborystycznej teorii wartości. Prototyp źródła wszelkiej produkcji wartości stanowi we współczesnym kapitalizmie produkująca wartość ludzka uwaga. Uwaga, w każdej formie możliwej

² Cyt. za: Z. Bauman, *Zindywidualizowane społeczeństwo*, tłum. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2008, s. 43.

do wyobrażenia, a także tej niemożliwej jeszcze do wyobrażenia (od pracy na linii montażowej, poprzez model odbioru obrazów, po pracę w Internecie, a także poza nim), jest ową niezbędną cybernetyczną relacją do maszyny społecznej (ang. *socius*) produkującą wszelką wartość w późnym kapitalizmie. (...)

Restrukturyzacja na przestrzeni dziejów obrazu jako paradygmatycznej relacji społecznej jest dziś realizowana w praktyce przez wielkie korporacje. Jakkolwiek uwodzicielskie wydawać się mogą zjawiska wizualne i jakkolwiek niszczyielskie dla większości ludzi na świecie mogą być konsekwencje kapitalizacji i zawłaszczenia relacji obrazu (wyobrażonego), ów akt eksploatacji jest skorelowany z rozwojem logiki kapitalizmu i wobec tego musi być pojmowany w ramach typowej relacji biznesowej. Obok nowej jakości obrazu oraz towarzyszącej mu produktywności uwagi znajduje się utrwalanie istniejących podziałów w obszarze zatrudnienia, płci, narodowości czy niewolniczej pracy. Ta nadzwyczajna innowacja posiada swój bezpośredni, czy mówiąc dokładniej: ironiczny związek z intensyfikacją światowej opresji, dobrze zobrazowanej przez Giuseppego Lampedusę w jego ocenie dialektyki dominacji: „rzeczy muszą ulegać zmianie, aby mogły pozostać takie same” (tłum. – J.M.). Obraz strukturyzuje to, co widzialne i niewidzialne, pochłania moc wyzwalania i wysysa solidarną moc czasu. Sposób dominacji zmienia się po to, aby możliwe było zachowanie hierarchicznej struktury społeczeństwa. Tak, jak widzowie zaczynają wartościować swoją uwagę (swoje uczestnictwo), tak korporacje zmagają się z uzyskaniem tego, co niegdyś udawało im się zdobywać bez żadnego problemu. W ubiegłym roku na przykład Mypoints.com anonsował się, w wiadomościach *San Jose Mercury* hasłem: „Zapłacimy ci za przeczytanie tej reklamy”. W tym samym czasie inny baner internetowy wyświetlał pozbawione ciała wędrujące oczy opatrzone podpisem: „Zapłacimy ci za twoją uwagę”. Nie powinno więc nikogo dziwić, że jedna z wiodących internetowych spółek Yahoo, która zawsze uważała się za spółkę medialną, niedawno zatrudniła Terry’ego Semela, byłego szefa wytwórni Warner Bros, by przewodniczył jej operacjom.

Porażka niektórych internetowych korporacji nie powinna prowadzić nas do uznania, że ta nowa era korporacyjnego projektowania naszej uwagi była jedynie tymczasowym, spekulacyjnym błędem. Jak chętnie podkreśla Jeff Bezos, założyciel portalu Amazon.com, że 2700 producentów samochodowych splajtowało na początku XX wieku, nie oznacza, że wynalezienie samochodu było złym pomysłem”. Poza tym, patrząc z perspektywy czasu, korporacje medialne już od dawna rozdawały „darmowe” treści w zamian za uwagę widzów, która mogła być sprzedawana reklamodawcom. Pamiętacie telewizję? Ponadto, jak Ben Anderson usilnie sugerował w odniesieniu do mediów drukowanych, nawet te treści, za które uiszczaliśmy opłatę za dostęp, posiadały produktywny efekt, a więc coś w rodzaju porządku produkcji, który daleko przekraczał jednostkowy akt konsumpcji. Wyobraźmy sobie społeczeństwa, więcej nawet: całe narody, produkowane poprzez zwykły akt czytania gazet! Błyskotliwa krytyka Andersona, dokonana przez Reya Chowa w książce *Primitive Passions*, w której to traumatyczne zetknięcie się Lu Xuna z obrazem kinowym stanowi moment założycielski chińskiego moderni-

zmu literackiego, lokuje wizualność w centrum rodzącego się nacjonalizmu i sugeruje, że literatura modernizmu jest konsekwencją ciosu zadanego językowi przez technologiczny atak obrazów³. W ten sposób cała historia modernizmu wykazuje gotowość do bycia poddaną dokładnej rekonceptualizacji na praktykę filmową. Mówiąc inaczej, ze względu na transformację społeczną, poprzez i jako wizualność, teoria filmu mierzy się dziś z zadaniem napisania ekonomii politycznej kultury jako sposobu produkcji.

Obecnie amerykański świat korporacji, włączając widzów do budowy ścieżek swojej infrastruktury, zarówno w roli trwałego kapitału, jak i dla nich samych, świadomie przyznaje, że rozszerzenie ścieżek zmysłowych na obszar ciała może produkować wartość, nawet jeśli mechanizmy tego procesu nie zostały jeszcze w pełni wyjaśnione. Zmysłowo-percepcyjny kontakt między ciałem a mechanizmem społecznym, który został określony przez Seana Cubitta jako „cyberczas” (ang. *cybertime*), daje kapitałowi możliwość ekstrakcji wartości. Pusta przestrzeń pomiędzy praktyką zawłaszczania uwagi a radykalną teorią owej praktyki istnieje po części ze względu na brak bezpośrednich korzyści finansowych z badań nad mechanizmami produkcji wartości jako dialektycznej relacji, podobnie jak u Marksa nie dało się zaobserwować korzyści ani w laborystycznej teorii wartości, ani w samym marksizmie. Innymi słowy, ogólna ślepota w odniesieniu do ekonomizacji zmysłów jest konstytutywna dla istnienia hegemonii. Owa kradzież zmysłowej pracy stanowi postmodernistyczną wersję nieprzyzwoitego sekretu kapitału: widz jest tu Lukácsowskim podmiotem-przedmiotem historii.

Historia reklamy, stosująca psychoanalizę oraz statystykę w celu sprzedaży produktów, objaśnia, w jaki sposób kapitał wykorzystuje różnorodne teorie kultury. Istnieje wiele teorii skoncentrowanych na rynkowym zaangażowaniu ciała (jako podmiotu pragnienia w przestrzeni masowego rynku), lecz ze względu na wyjaśnienie sposobów generowania zysków jedynie pragmatyka wydaje się być dominującym podejściem. Agencje reklamowe wykorzystują techniki psychoanalityczne, określając je jako „teatr umysłu”, i tylko nieliczni kwestionują ich skuteczność. Tak więc logistyka wraz z konceptualizacją produkcji społecznej jako takiej pozostają trudne do uchwycenia oraz ukryte przed możliwością czerpania bezpośredniej korzyści finansowej, jako że znajdują się pod powierzchnią symulacji. Prawdopodobnie najbardziej wymowne i realistyczne odzwierciedlenie obecnej sytuacji społecznej produkcji poprzez obraz jako dominującej, publicznie dostępnej relacji społecznej możemy odnaleźć w późnokapitalistycznym społeczno-realistycznym filmie *Matrix* (1999). Przedstawia on sytuację, w której skomputeryzowana (wbudowana) kontrola ścieżek zmysłowych, prowadząca do naszych ciał, zredukowała nas, z punktu widzenia systemu do czystej biosfery, do baterii, które służą we wszechobecnym spektaklu do zasilania nieludzkiej, sztucznej inteligencji. Jakakolwiek energię życiową umieścimy w świecie, zostanie ona przetworzona w energię do napędzania obrazu-świata i jego iluzorycznej logiki, podczas gdy my pozostaniemy nieświadomymi więźniami wro-

³ R. Chow, *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Nowy Jork 1995.

głej batysfery, wyczuwając intuicyjnie swoją sytuację jedynie poprzez usterki w programie. Nasze pragnienia dewiacji, nasze napady apatii, nawet nasze fantazjowanie o bogactwie i władzy reprezentują te usterki, lecz minirewolucje mogą łatwo zostać obrócone w zysk dla Wielkiego Kapitału z czego doskonale zdają sobie sprawę reklamodawcy, potentaci medialni oraz decydenci okresu zimnej wojny.

Takowa relacja pomiędzy zmysłami, a w szczególności między wizualnością a produkcją, nie wyłoniła się z dnia na dzień. Dostarczenie teoretycznego i historycznego wglądu w ową relację jest przeto jednym z zasadniczych celów mojej teorii filmu. Przez długi czas kapitał uznawał patrzenie za pracę, obecnie zaś z góry implikuje je jako takie. Lekceważenie teorii krytycznej w związku z tematem mechanizmów wyzysku kryjących się w samych jego praktykach jest niemożliwe do dalszego utrzymania, nawet jeżeli w ogóle kiedykolwiek było. Przewyciężenie tego epistemicznego opieszalstwa jest kolejnym z celów, związanym z rewolucyjnym potencjałem, który zawiera się w możliwości zrozumienia tego, jak i w czym interesie funkcjonuje świat. Postępujące nasycenie wizualnego świata, które zrodziło termin „rzeczywistości wirtualnej” a także „wizualności”, samo również było czymś wyprodukowanym. Przemiana wizualności ze sfery niewyalienowanej, kreatywnej praktyki do sfery wyalienowanej pracy jest rezultatem akumulacji kapitału, tj. historycznego skupiska wyzyskiwanej pracy. Używając terminu „alienacja widzenia”, nie uważam, że uprzednio nie istniały reżimy skopiczne, które strukturyzowały wzrok. Raczej mam tu na myśli marksistowskie rozumienie podziału i wywłaszczenia, właściwe dla procesu utowarowienia. To wyobcowanie wizualności w jej nowej jakości „nienależenia do mnie”, charakterystyczne dla kina wraz z jego odseparowaniem się od „naturalnego języka”, zachodzi symultanicznie z częściową autonomizacją tego, co wizualne – co nazywamy wizualnością. Ponadto utrzymanie i intensyfikacja przekształconego stanu „wizualności” pozostaje niezbędne dla ekspansji i waloryzacji kapitału. Jednak pomimo ogólnodziejowej prawdy tego stwierdzenia trudnością pozostaje przepisanie zdań w kluczu teorii Marksa: „Komunizm jest zagadką historii, stanowi jej rozwiązanie i jest tego świadomy”. Udoskonalone, odpowiednio zmodyfikowane, postmodernistyczne odczytanie tego cytatu brzmi następująco: „Teoria wartości uwagi jest zagadką postglobalnego kapitalizmu, której podstawowy wkład polega na prowadzeniu walki z hegemonią”. Na najbardziej podstawowym poziomie rozpoznanie mediacji jako ekstrakcji pracy (wartości) produktywnej z ciała radykalnie modyfikuje kwestię przyjemności wzrokowej poprzez skażenie jej zagadnieniem morderstwa.

Materialistycznie rzecz ujmując, industrializacja wkracza w wizualność w następujący sposób: montaż filmowy we wczesnym kinie stanowił przedłużenie logiki linii montażowej (sekwencjonowanie dyskretnych, programowych, maszynowo aranżowanych operacji ludzkich) do obszaru zmysłowości i zainicjował rewolucję przemysłową w oku. Kino spaja ludzką aktywność zmysłową – to, co Marks określił w kontekście produkcji towarów jako „pracę zmysłową” – na taśmie celuloidowej. Zamiast bicia blachy czy dokręcania śrub zszyliśmy (ang. *suture*) jeden obraz z następnym (i podobnie jak pracownicy, którzy zniknęli w wyprodukowanych

przez siebie towarach, my sami zszliśmy się z tym obrazem). Poprzez modyfikację uprzedniej formy towarowej wyprodukowaliśmy nowe towary, zawierające w sobie aspekt obrazowy. Kino w dużym stopniu przyczyniło się do gwałtownego rozwoju fetyszyzmu towarowego, to znaczy oderwanego, częściowo autonomicznego, psychicznie naładowanego materialnością towarów obrazu. Fetyszyzm czerpie swoją energię z entalpii represji – słynnego braku obecności większej całości społecznych relacji. Sytuacja pracowników fabryki zatrudnionych na linii montażowej zwiastuje, w sposób uwzględniający istotne modyfikacje, sytuację widzów kinowych. „Cięcie”, będąc implicytnym elementem poszczególnych etapów produkcji w pracy na linii montażowej, stało się techniką organizacji produkcji fetyszyzmu towarów oraz częścią nowej jakości reżimu produkcyjnego – przez długi czas błędnie nazywanego konsumpcjonizmem. Konsumenci produkowali swoje fetysze w zde-terytorializowanej fabryce kinowej. Podobnie jak w fabryce, w kinie stwarzamy i przetwarzamy świat wraz z nami samymi.

Interioryzacja dynamiki sposobów produkcji jest oczywiście o wiele bardziej skomplikowana, niż przedstawia to powyższy szkic. Kino przechwyciło formalne właściwości linii montażowej i przeniósło w obszar świadomości na zasadzie introjekcji. Owa introjekcja zainicjowała ogromne zmiany w funkcji języka. Dodatkowo zmiana w relacjach przemysłowych, którą wyraża kino, wskazuje na ogólne przesunięcie w organizacji ekonomii politycznej, czego wyrazem nie jest jedynie pojedyncza technologia. Rozwój kina odzwierciedla głębokie, strukturalne przeobrażenia i przystosowania w złożonym, wielowymiarowym świecie. Z pewnością ogólnodziejowa rola kina wymaga od niego całkowitej rekonceptualizacji rejestru wyobrazonego (ang. *the imaginary*). Wyobrażone, zarówno jako zdolność wyobraźni, jak i jako ideologia w rozumieniu Althussera, konstytutywna mediacja pomiędzy podmiotem a realnym, musi być postrzegane w jego nieustannej progresji, oczywiście z zastrzeżeniem, że rozwój kapitalizmu także postrzegać będziemy jako ciągły rozwój. Istnieje wiele prac poświęconych medialnym strukturom wyobrazonego w społeczeństwach zachodnich, a wpływy technologii na tę strukturę coraz lepiej dają się zobrazować. Prace Heideggera, poświęcone technologii i koncepcji światooobrazu, czy też Baudrillarda mogą być w ten sposób interpretowane.

W książce *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*⁴ Christian Metz mówi o trzech maszynach kina – zewnętrznej (przemysł kinowy), wewnętrznej (umysł widza) oraz trzeciej maszynie (pisarzu kina) – i wysuwa wniosek, że „instytucja [koordynacja wszystkich trzech maszyn] uwzględnia jako swój cel przyjemność obcowania z filmami”⁵. Metz dowodzi, że „kino jest techniką wyobrazonego”⁶ i faktycznie przeobraża widzów poprzez system „operacji finansowych”⁷. Twierdzenia te są słuszne dla psychoanalitycznej teorii filmu, która opiera

⁴ Ch. Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton, Bloomington 1982.

⁵ Ibidem, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 3.

⁷ Ibidem, s. 91.

się na wierze w angażowanie w kinie dynamiki istniejącej *psyche*. Jednakże zakres dzisiejszej (anty)rewolucji, rewolucji, która na pierwszy rzut oka może wydawać się zwrotem technologicznym, wyłania się z odwrócenia tych twierdzeń: *wyobrażone jest techniką kina*, a raczej mediacji jako takiej. Takie odwrócenie perspektywy „deontologizuje” nieświadomość, a następnie zakłada, że nieświadomość, sama w sobie jest produktem kina, jego funkcją, a więc egzystencją jako taką. Wyłania się z dynamicznej relacji do technologii/kapitału (technologia rozumiana jest tu jako utrwalony i wyalienowany byt). Tak więc twierdzenie Metza na temat roli widza w kinie: „ogłądał i pomagam”⁸ może być postrzegane jako forma intuicji dotyczącej pracy, wymaganej dla przeobrażenia cybernetycznego ciała tworzonoego z udziałem operacji finansowych. Tą pracą jest ludzka uwaga budująca nową formę społeczności: *hardware*, *software* oraz *wetware*. Niemal w tym samym momencie, w którym dokonuje się zwrot zainicjowany przez Metza, z intencją cokolwiek odmienną niż moja, Jean-Louis Comolli w swoim kanonicznym eseju zatytułowanym *Maszyny widzialnego*⁹ stwierdza otwarcie w odniesieniu do teorii podmiotu Althussera, że „widz... pracuje”¹⁰. Niemniej jednak uczestnicząca czy też współzawodnicząca rola widzów w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była rozumiana jako technologiczny artefakt, raczej niezbędny sposób zaangażowania w komercyjną przyjemność niż strukturalny zwrot w organizacji protokołów globalnego kapitalizmu.

Bardziej współcześnie Regis Debray w pracy *Media Manifestos* dokonuje oceny kluczowych zwrotów w społecznej logice mediacji, ukutej przez pojawienie się obecnej „mediasfery”, którą nazywa on „wideosferą” (ang. *videosphere*)¹¹. Wideosfera, której powstanie Debray datuje na połowę XIX wieku, stanowi następstwo logosfery oraz grafosfery. Jak pisze Debray:

Sfera ta rozciąga widzialny system mediacji na niewidzialny makrosystem, który nadaje mu znaczenie. Widzimy kuchenkę mikrofalową, ale nie widzimy ogromu sieci energii elektrycznej, do której jest ona podłączona. Widzimy samochód, lecz nie widzimy systemu autostrad, stacji benzynowych, rafinerii, cystern, nie bardziej niż nie widzimy fabryk, urządzeń badawczych czy wszelkiego sprzętu zapewniającego bezpieczeństwo i równowagę. Szerokokadłubowy odrzutowiec usuwa z pola widzenia planetarną pajęczynę Organizacji Międzynarodowego Lotnictwa Cywilnego, której jest tylko jednym ruchomym elementem. Mówić o wideosferze, to pamiętać o tym, że ekran telewizyjny otrzymujący sygnały jest zaledwie główką szpilki ukrytej w jednym z milionów domów, czy też urządzeniem naprowadzającym, częścią przeogromnej organizacji pozbawionej rzeczywistych organi-

⁸ Ibidem, s. 93.

⁹ J.-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Piskorz, A. Gwóźdź [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A.Gwóźdź, Kraków 2001.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ R. Debray, *Media Manifestos, On the Technological Transmission of Cultural Forms*, trans. E. Rauth, Londyn–Nowy Jork 1996.

zatorów – która jednocześnie przyjmuje charakter społeczny, ekonomiczny, technologiczny, naukowy, polityczny, znacznie bardziej niż sieć korporacji kontrolującej produkcję i programującej elektroniczne obrazy¹².

Debray, dla którego „ideologia” mogłaby być zdefiniowana jako „gra idei w ciszy technologii”¹³, odwołuje się do terminu „medium” w mocnym znaczeniu „procedury-wspieranej-urządzeniem” (ang. apparatus-support-procedure),¹⁴ by wydobyć na pierwszy plan technologiczne podstawy mediacji oraz by wynaturzyć świadomość. Wobec tego dla Debraya „nasze studia graniczą bezpośrednio z socjologią percepcji artystycznej”¹⁵. Píše on: „Nasza historia wizualnej skuteczności musi zostać rozpisana na dwie kolumny: jedna z nich musi wziąć pod uwagę materialne wyposażenie czy też «zestaw narzędzi» umożliwiający wytworzenie, ekspozycję oraz dystrybucję widzialnych obiektów, druga zaś powinna notować system wiary, w którą zostały one wpisane”¹⁶. „Podejście mediologiczne polegałoby na pomnaniu mostów, które mogą być postawione pomiędzy tym, co estetyczne a tym, co technologiczne”¹⁷. *Media Manifestos* czynią jawnym fakt, iż wagą stawki mediacji był i jest sposób zapisu oraz funkcjonalność znaków – ich siła organizacyjna. Choć Debray jest przywiązany do myślenia o siłach symbolicznych form „stających się materialnymi”¹⁸ i zachowuje poczucie przemocy zawartej w mediacji („nadawanie rymuje się z poddanie”¹⁹) oraz jest świadom tego, że technologia jest elementem wypartym w historii świadomości, nie interesuje go temat produkcji jako takiej. Owa słabość, powiązana z jego nikłym zainteresowaniem marksizmem, widoczna jest we fragmentach książki poświęconych etyce, sugerujących niemalże pełną autonomię technologii („dobra polityka nie jest już w stanie zakłócić sprawnego funkcjonowania masowych mediów, zgodnego z ich własną ekonomią, podobnie jak nie jest w stanie zapobiec suszy”²⁰). Unikając przyjęcia punktu widzenia produkcji, w której media masowe a nawet susze są postrzegane jako produkt ludzkiej aktywności, nowy porządek świadomości, nawet jeśli w ten sposób rozumiany, nie może być odpowiednio przeanalizowany.

Moja praca poświęcona jest w szczególności obrazowi kinowemu jako maszynowemu interfejsowi wraz z maszyną społeczną, pojawiającą się jako odpowiedź na kryzys kapitału znany pod hasłem „spadającej stopy zysku”. Kontynuuję ujęcie formy towarowej, systemu pieniężnego i kapitalistycznego, oraz hierarchicznego modelu dominacji opartej na przemocy jako zestawu zagadnień granicznych, z którymi mierzy się rodzaj ludzki. Kryzys, którym jest spadająca stopa zysku,

¹² Ibidem, s. 33.

¹³ Ibidem, s. 31.

¹⁴ Ibidem, s. 13.

¹⁵ Ibidem, s. 136.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 137.

¹⁸ Ibidem, s. 8.

¹⁹ Ibidem, s. 46.

²⁰ Ibidem, s. 124.

w moim ujęciu jest rezultatem stuletniej fuzji kultury z przemysłem, zagłębionej zapożyczając słowa Stephena Heatha, w relację pomiędzy „tym, co techniczne a tym, co społeczne, kryjące się pod postacią *kind*”²¹. Kino staje się środkiem do przedłużenia zasięgu i efektu kapitalistycznej maszyny. Kinowy sposób produkcji staje się niezbędnym środkiem przedłużenia dnia pracy przy jednoczesnej redukcji realnego wynagrodzenia. Produkcja towarów „przeniesiona” do królestwa wizualności sprawia, że kino eksploatuje ludzką pracę i płaci wynagrodzenie w rozrywce, będącej narzuconą przyjemnością (ang. *enjoy[n]ment*). Kulturowe ścieżki, odsyłające do kategorii rasy, płci kulturowej, seksualności i narodowości, są więc włączone w obszar mediów w obrębie kapitalistycznej dominacji – strefy opresji, którą kapitał eksploatuje na własny użytek. W związku z tym w mimetycznym akcie relacji między kinem a kulturą, gdzie kino uwzględnia kulturę i czyni ją kapitalistycznie produktywną, idea KSP jest organizacją teoretycznego wkładu prac wyżej przytoczonych, jak również wielu innych, dotychczas przeze mnie pominiętych. W dalszej części pracy kładę nacisk na horyzonty kinowej transformacji, sugerując jednocześnie, że „teorią”, czyli myślą krytyczną, która depcze po piętach kryzysowi filozoficznemu, od początku była teoria filmu.

Nie tylko psychoanalityczna teoria filmu, ale psychoanaliza jako teoria profilmowa

KSP próbuje dowieść, że w XX wieku kino było dominującym paradygmatem dla całkowitej reorganizacji społecznej, a więc także i podmiotu. Z systemowego punktu widzenia kino pojawiło się w wyniku potrzeby zwiększenia ekstrakcji wartości z ludzkich ciał poza zwykłymi psychicznymi i limitami przestrzennymi oraz poza ustalonymi godzinami pracy. Stało się to innowacją, której celem było zwalczenie ogólnego spadku stopy zysku. Rozumiane jako prekursor telewizji, komputerów, e-mailów oraz internetu, kino może być widziane jako wyłaniający się kompleks cybernetyczny, który z punktu widzenia globalnej siły roboczej funkcjonuje jako technologia, służąca pochwytceniu i przekierowaniu rewolucyjnej aktywności społecznej i potencjalności w obszarze globalnego podziału pracy.

Poprzez wykorzystanie widzenia, a następnie dźwięku, kapitalizm industrialny rozwija nową, afektywną i złożoną maszynę, która zdolna jest do wchodzenia w relację z ciałami i ustanawiania totalnej (anty)rewolucyjnej *cybernesis*. Ta rosnąca kapitalistyczna inkorporacja ciał uruchamia możliwość mas do samoorganizacji. Będąc zdetyerytoralizowaną fabryką, funkcjonującą w tym nowym porządku (rozszerzeniu) społecznej produktywności pracy – uwaga – kino jako kompleks społeczny inicjuje nowy porządek produkcji wraz z nowymi zasadami społecznej organizacji, a więc i dominacji. „Kino” stanowi nową logikę społeczną, film jest tu wierzchołkiem góry lodowej, „główką szpilki”. Obraz, będący zagadką, jest zapowiedzią nowego symptomu do analizy z perspektywy współczesnej ekonomii

²¹ S. Heath, *The Cinematic Apparatus. Technology as Historical and Cultural Form*, [w:] T. De Laurentis, S. Heath (ed.), *The Cinematic Apparatus*, London 1984.

politycznej. Produkcja wkracza w wizualność, a wirtualność wkracza w rzeczywistość. W niesymetrycznej relacji wymiany z kapitałem praca jest wykonywana za pośrednictwem obrazu.

W obrębie KSP „kino” odnosi się nie tylko do tego, co możemy zaobserwować na ekranie ani też do instytucji i urzędzeń, które tworzą film, ale również do totalności relacji, które generują niezliczoną liczbę zjawisk w świecie, na sześciu miliardach ekranów „świadomości”. Kino oznacza produkcję obrazów instrumentalnych poprzez organizację ożywionej materii. Materia ta uwzględnia wszystko: począwszy od aktorów, poprzez krajobrazy, ludzi, urzędników, samoloty myśliwskie, aż po elektrony. Kino stanowi materialną praktykę w globalnym wymiarze, ruch kapitału „w”, „poprzez” i „jako” obraz. „Kino” jest znakiem zmiany w sposobie produkcji, w której wspólnie pracujące obrazy tworzą zestaw zasad organizacyjnych dla celów produkcji rzeczywistości. Reżim klasycznej produkcji wartości rozciąga się na obszar wizualności. Nowy porządek interaktywności (Internet, bankomaty, komórki, GPS) świadczy o kluczowej roli i silnie obecnej kapitalizacji obrazów w organizacji społecznej. Jak sądzi Warren Sack, dzieci, które dziś się rodzą, będą zastanawiać się, jak poprzednie pokolenia po prostu siedziały przed ekranem, nie mając nic do roboty”. A jednak jakaś aktywność miała miejsce. To, co do tej pory nie zostało przejrzyste wyjaśnione w odniesieniu do centralnej roli technologii obrazowania w obszarze organizacji społecznej, a może zostać rozpoznane jako pierwsze w swojej dojrzałej formie kinowej, to „kapitalizacja mediów” generujących warstwę estetyczną oraz wyobraźnię widzów. Poniżej zarysuję ogólnie historyczne wyznaczniki dla celów jednoczesnej, społeczno-technologicznej artykulacji zarówno świadomości, jak i kina. Co więcej, zasugeruję, że świadomość i kino nie tylko są równoznacznie uzależnione od produkcji kapitalistycznej, ale także coraz bardziej funkcjonują w zespoleniu.

W pierwszej kolejności, objaśniając kinematyzację relacji społecznych, należy zwrócić się w stronę kinowej dynamiki produkcji społecznej, wyrażonej w zmianie warunków interpelacji podmiotów poprzez wzrost liczby instytucji i aparatów (władzy, wielonarodowych korporacji, polityków, „mediów”, komisji, biur itd.) w różne sposoby włączonych w ekspansję kapitału. Przyjmijmy za przykład, że w przeciągu ostatnich kilku dekad każdy człowiek zaczął interesować się swoim „obrazem”. Wyrażenie to nie jest zwykłym stwierdzeniem faktu, lecz raczej Freudowskim zagęszczeniem, matrycą częściowo nieświadomych sił, które oznaczają coś innego. Aby w pełni zrozumieć, co kryje się pod pojęciem zagęszczenia, wyprodukowanego i wykorzystanego przez współczesną świadomość, neurotycznie, a obecnie także psychotycznie realizującą warunki dla swojego uprawomocnienia, należy rozważyć świadomość, która jest miarą dla rozważań o snach, które są śnione „przez”, „w”, oraz „jako” współczesny system świata. Postępując w ten sposób, w żadnej mierze nie dążę do ograniczania różnorodności świadomości, które od początku są możliwe. Nie określam również z góry zakresu myśli i emocji, które mogą być wyrażane. Staram się raczej w kontekście produkcji i reprodukcji społecznej podlegającej kapitalistycznej dominacji zarejestrować zmianę zasad

funkcjonowania języka i formowania podmiotów w powstającej rzeczywistości medialnej. Śledząc rosnącą marginalizację języka przez obrazy, Wład Godzich w pracy *Language, Images and the Postmodern Predicament*, stawia sprawę w ten sposób: „tak, jak wraz z językiem mamy dyskurs o świecie, z ludźmi, którzy mierząc się ze światem, nadają mu znaczenie, fotografia zastępuje zwykłą obecność rzeczy; jest dyskursem o świecie... Obrazy zezwalają na występowanie sprzeczności, jakoby świat jawił się człowiekowi, poprzedzając język”²². Aby zaobserwować kryzys języka oraz świadomości, powstały przez rozmnożenie się obrazów, należy zgodzić się z Godzichem, że współcześnie język został zdezonizowany przez obrazy. „Obrazy rozrywają funkcję języka, który musi oddziaływać na wyobraźnię, aby móc sprawnie funkcjonować”²³. Ogólnym efektem jest radykalna alienacja, izolacja i separacja świadomości oraz problem z akceptacją językowej rzeczywistości, a w efekcie jego redukcja do czegoś w rodzaju oderwanej od świata halucynacji.

Ta degradacja języka i jego zdolności do opóźniania rzeczywistości zakłada, jeśli powiążemy ją ze wzrostem technologii obrazowania, że radykalna alienacja języka, czyli alienacja podmiotów z ich podstawowymi środkami autoekspresji i rozumienia siebie, jest strukturalnym efektem rozwoju kapitalizmu, a więc i instrumentalnej strategii dominacji. Ciało zostają pozbawione mocy autoekspresji za pomocą słów. Ta świadomość obrazowa (ang. *image-consciousness*) czy lepiej: obraz/świadomość bierze udział w tworzeniu zintensyfikowanego elementu auratycznego, określonego w teorii jako „symulacja” czy też „symulakrum”, niemal w każdym aspekcie społecznej egzystencji w przesyconym technologią świecie. Ponad wszelką wątpliwość w obiektywnym świecie zapanował nadmiar znakovych wartości, czy też, wartości przekraczających pojemność znaku. Takie rozplenienie znaczenia, które Baudrillard nazwał „ekstazą komunikacji”, implikuje radykalną niestabilność, brak zaczepienia oraz sprzeczność świadomości, tak że przekształca się ona w nieświadomość, mimo że krytyka metafizyki dokonana pod hasłem „dekonstrukcji” zakłada pewną transhistoryczność owej nadwyżki znaku i generuje *jouissance* za sprawą efektu prawdy. W trakcie analitycznego zniesienia metafizycznej pewności źródła oraz obecności musimy uznać dekonstrukcję za fenomen historyczny, obecny na przestrzeni lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a następnie postawić pytanie o historyczność jej krytyki. W świetle KSP dekonstrukcja jawi się nie jako postęp w historii myśli, odkrywający fałszywie pojmowaną prawdę (w akcie zniesienia) wszelkich poprzednich epok, lecz jako filozoficzno-lingwistyczny zwrot, będący efektem społeczno-technologicznej transformacji w ekonomii politycznej. Odniesienie KSP do kwestii kryzysu metafizyki dowodzi, że wszystko, co stałe, rozplywa się w kinie. To ekonomia wizualna oraz transformacja pracy odpowiedzialne są za upłynnienie bytu. Na podstawie analizy ekonomii politycznej znaczącego obumieranie stanu bycia znajduje swoje historyczne warunki możliwości dla dekonstrukcyjnej neurozy w wyznaczeniu

²² W. Godzich, *Languages, Images and the Postmodern Predicament*, [w:] *Materialities of Communication*, H.U. Gumbrecht, K.L. Pfeiffer (ed.), Stanford 1994, s. 367-368.

²³ Ibidem, s. 369.

przez obraz granic języka. Język nie jest w stanie przetworzyć całej wizualności – to jest jak szukanie drogi wyjścia z wieloryba, w którym w ogóle nie powinniśmy się znaleźć. To dlatego właśnie „ty” jest tak trudne „do bycia”.

Tak więc, aby „pozyskać wyobrażone na rzecz symbolicznego”, jak Metz opisuje zadanie swojej teorii, należy skodyfikować kinowość dominacji dla celów świadomości²⁴. Ta interpretacja, która ukazuje kino jako nowy paradygmat organizacji społeczno-materialnej, odpowiadałaby imperatywowi Fredrica Jamesona: „Być może dziś, kiedy to tryumf coraz liczniejszych utopijnych teorii kultury masowej wydaje się być spełnionymi i niemalże dominującymi, potrzebujemy poprawki w postaci jakiejś nowej teorii manipulacji oraz właściwie postmodernistycznego utowarowienia”²⁵ (przekład – J.M.), wraz z analizą obrazu jako ostatniej innowacji kapitału oraz „mediokracji” jako najwyższego stopnia kapitalizmu (obecnie). Aby przemyśleć kinowy paradygmat, należy umieścić materialne podstawy wizualności w tym, co w obrazie nie jest bezpośrednio dane, i w ten sposób zakłócić jego bezpośrednie oddziaływanie, pełnię oraz prawdę. Ta inskrypcja wirtualnej materialności musi dotyczyć nie tylko technologii, tak jak ją powszechnie rozumiemy, ale i relacji społecznych: psychologii, migracji, mas. Chociaż nie wszystko jest obrazem, niemal wszystko jest zawarte w obrazie i przez obraz opanowane²⁶.

Rozważając reorganizację ludzkiego myślenia, które wraz z przemysłową i technologiczną transformacją doprowadziło do powstania kina w jego dwudziestowiecznej postaci, pozwolę sobie odwrócić twierdzenie, że historyczny rozwój kina i form kinowych wyłania się z nieświadomości (na przykład tworzenia obrazów „skrojonych na miarę męskiego pragnienia”, jak o filmowych obrazach kobiety powiada Laura Mulvey). W zamian sugeruję, że to „nieświadome wyłania się z kina” (męskie pragnienie jest skrojone na miarę kina). Odwrócenie to przywraca utracony wymiar dialektycznego rozwoju każdej ze stron. Czasowa koincydencja Freudowskiej teorii nieświadomości (1895) z pierwszym filmem braci Lumière (1895) nie jest przypadkowa. Teoretycy *suture*, seksualności, a bardziej współcześnie – badacze Hitchcocka (Žižek) dowodzą, że kino angażuje architekturę nieświadomego w formę gry. To zaangażowanie z faktycznie istniejącą nieświadomością jest czym innym niż to, co Sartre w eseju *Why write?* nazywa, operując filmowym skojarzeniem, „twórczością wyreżyserowaną”, zajmującą odbiorcę przy jednoczesnym ograniczeniu stopnia wolności. Odnośnie sytuacji Sartre’owskiego odbiorcy jako osadzonego w technologii „reżysera bycia” w którym „nasz samochód czy nasz samolot... organizuje ogromne połącze Ziemi”, Stephen Heath dowodzi, że kino dokłada od siebie dodatkowe ograniczenia: „przejście od filmów do procesu widzenia (w kinie) jest z konieczności kodowaniem relacji zmienności i ciągłości”²⁷. Innymi słowy, kino „kodyfikuje” technologiczny ruch i konfrontuje je ze świadomością. Poprzez symultaniczny proces ograniczania znaczenia ruchu

²⁴ Ch. Metz, op. cit., s. 3.

²⁵ F. Jameson, *Late Marxism: Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, Londyn–Nowy Jork 1990.

²⁶ Beller dla wyrażenia tej podwójnej roli obrazu tworzy termin *con(s)trained*, przyp. J.M.

²⁷ S. Heath, op. cit., s. 26.

i rozwijania konwencji dla produkcji ciągłości tworzony jest, określony mylącym mianem, „język filmu”. Być może jednak, zgodnie z moją sugestią, że to nieświadomość wyłania się z kina, równie odkrywczym jest myślenie o aparacie kinowym (ang. *cinematic apparatus*) nie jako o ostatniej kwitnącej technologii dla pobudzenia wyobrazonego poprzez przemysłowy interfejs z nieświadomym, lecz doprawdy jako o prekursorze i modelu dla nieświadomego, tak jak było ono teoretyzowane na przestrzeni XX wieku. Wraz ze wzrostem cyrkulacji obrazów jest coraz więcej nieświadomego.

Spostrzeżenie Adorna na temat przemysłu kulturowego jako „odwróconej psychoanalizy” można pojmować jako pracę o historii nieświadomości, w której kultura przemysłowa produkuje nie tylko nowoczesną psychę, lecz także psychoanalizę jako taką (kinową, rozszerzoną wersję trzeciej maszyny Metza). W części zatytułowanej *Nieświadome nieświadomego: praca świadomości w dobie technologicznej wyobraźni* stosuję to podejście do świadomości obleganej przez natężenie wyobrazonego, pracując jej szczególną formę, mianowicie teorię świadomości – przedstawioną przez Jacques’a Lacana w słynnym *Seminarium XI, Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*²⁸. Zarysowując rzecz pobieżnie i ogólnikowo, stwierdzam, że jeśli, jak mówi Lacan, nieświadome, w najbardziej kinowym wymiarze, najpierw pojawia się „w strukturze braku”²⁹, to znaczy w szczelinie pomiędzy słowami, to nieświadome nieświadomego jest wtedy kinem. Nieświadomość pojawia się poprzez zakłócenie rejestru symbolicznego (Freudowskie czynności pomyłkowe), ale Lacan opisuje ów mechanizm jako zapoczątkowany skopicznie (obiekt „małe a” jest w ostateczności obrazem). Ta sytuacja lingwistycznego zakłócenia zgodna jest z opisem języka skonfrontowanego z obrazami, którą oferuje Godzich. Dodać należy, że Lacanowskie figury nieświadomego często dotyczą technologii reprodukcji wizualnej, co może przyczynić się do postrzegania technologii jako elementu wypartego w teorii nieświadomego. Tak więc kiedy w *Sieci znaczących* Lacan pisze:

Ostatnio mówiłem wam o koncepcji nieświadomego, którego prawdziwą funkcją jest bycie dokładnie zagłębionym, w wyjściowej relacji z funkcją pojęcia *Unbegriff* – czy *Begriff* pierwotnego *Un*, czyli cięcia. Dostrzegłem głęboki związek pomiędzy tym cięciem a funkcją podmiotu jako taką, podmiotu w jego relacji konstytutywnej ze znaczącym samym w sobie³⁰,

„cięcie” nie jest tu zwykłą figurą, lecz techniczną funkcją, jak również szyfrem kinowej logiki. Optyka cięcia osłabia niekwestionowaną prawowitość denotacyjnego wymiaru znaczącego. Podobnie to, co Lacan nazywa „pulsującą funkcją”³¹ nieświadomego, jest formalnie nieodłączne od trwania wzroku – kiedy niejęzykowe medium wywiera niewidzialną presję na wizerunek rzeczy.

²⁸ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, trans. A. Sheridan, New York 1981.

²⁹ Ibidem, s. 29.

³⁰ Ibidem, s. 43.

³¹ Ibidem.

Jeśli kinowe cięcie jest paradygmatyczne dla wizerunku nieświadomego, to Lacanowski komentarz na temat jego struktury i funkcji są prototeorią filmu, wczesną próbą „pochwycenia wyobrazonego na rzecz symbolicznego”. To właśnie teoria filmu oraz kinowych efektów nie potrafi sama siebie właściwie rozpoznać. Twierdzenie, że „kino to nieświadome nieświadomego” oznacza, że psychoanaliza jawi się jako forma myśli, która bierze kino za swój paradygmat, aczkolwiek nieświadomie. W staraniach Lacana, aby obrazowi (wyobrażonemu) narzucić strukturę językową, odnajduję odpowiedź na kryzys – rosnącą kinowość świata. „Nieświadome” jest mylnym rozpoznaniem (ang. *misrecognition*, fr. *méconnaissance*) kina. Takie oto odczytanie dogodnie łączy ze sobą pojawienie się nowoczesnego podmiotu, teorię psychoanalityczną, mediację oraz ekonomię.

Wszędzie w Czterech podstawowych pojęciach psychoanalizy nieświadomość jest opisana za pomocą kinowych metafor, – „cięcia”, „montażu” – i jest przedstawiana w odniesieniu do technologicznych urządzeń dla celów tworzenia i reprodukcji obrazów wizualnych: obrazów malarskich, fotografii, filmów. Jeśli, jak twierdzą, obraz jest cięciem w języku i jeśli psychoanaliza jawi się jako teoria filmu odnosząca się do wyobrazonego, to psychoanalityczna krytyka filmowa w mniejszym stopniu jest wynalazkiem czy rozwinięciem samej psychoanalizy, w większym natomiast szyfrem archeologicznego odkrycia – odkryciem kinowości nieświadomego. Nie jest więc tak, że teoria filmu zwróciła się w stronę Lacana, ale raczej to „ktoś psychoanalizy powrócił, by złożyć ikrę w filmowych wodach swojego pochodzenia”. Jak powiada Slavoj Žižek, „symptom”, który w moim omówieniu Lacana jest psychoanalizą samą w sobie, „jako «powrót wypartego» jest dokładnie... efektem, który poprzedza swoją przyczynę (swoje ukryte jądro, swoje znaczenie) i przepracowując symptom «przywracamy przeszłość» – produkujemy symboliczną rzeczywistość przeszłości, dawno zapomniane traumatyczne zdarzenia” (przeł. J.M.). Kiedy ujmiemy kinowy obraz na wzór konsekwentnego rozumowania Lacana jako coś w rodzaju elementu snu w dyskursie psychoanalitycznym, to możliwe staje się ukazanie psychoanalizy jako symptomu traumy wywołanej wyłaniającą się organizacją wizualności w paradygmacie kinowym. Zdając sobie sprawę z obecności kina i kinowych elementów u Lacana, jesteśmy w stanie lepiej poddać analizie jego myśl psychoanalityczną, która funkcjonuje zgodnie z założeniami samej psychoanalizy, jednocześnie poza nie wykraczając. Takie podejście umożliwia utrzymanie w mocy psychoanalitycznych twierdzeń dotyczących strukturyzacji podmiotu, przy jednoczesnym retroaktywnym ukazaniu, że kino jest, parafrazując Lacana, „w tym bardziej niż to”; innymi słowy, ostatecznie *psychoanaliza sama w sobie jest symptomem* – kina.

Materialność i dematerializacja

Jest bardzo prawdopodobne, że rewolucyjni filmowcy radzieccy, w szczególności Dżiga Wiertow i Siergiej Eisenstein, byli bardzo świadomi tego, że kapitał wkroczył w pole wizualne, ponieważ zwalczali go na jego najbardziej zaawansowa-

nym froncie. Twórcy ci, aby stawić czoło ekspansji kapitału, sięgnęli bezpośrednio po ewoluujące właściwości wizualności. Odszyfrowanie urzeczowienia towarowego w filmie *Człowiek z kamerą* Wiertowa, jego „komunistyczne dekodowanie świata”, tropi procesy produkcji przemysłowej. Sam obraz komponuje się w ten sposób, że przedmioty stają się czytelne jako proces. Jednocześnie obraz tropi (reprezentuje) swoje własne uwarunkowania i strategie produkcji i w rezultacie odkrywa, że obraz jest wytworzony jako towar. W *Człowieku z kamerą* kultura przemysłowa dosięga wizualności, a kino jest pojmowane jako medium niezbędne do odszyfrowania kapitalistycznego uprzedmiotowienia – przedstawiania przedmiotów i obrazów jako relacji społecznych.

Łatwość w rozszyfrowaniu owej relacji pomiędzy obrazami-przedmiotami a procesem ich gromadzenia, tak pieczołowicie wyrażona przez Wiertowa, na przestrzeni historii kina szybko popada w niemożliwy do pomyślenia obszar obrazu. Jednakże struktura obrazu, chociaż została odkryta, pozostaje w mocy. Eisenstein, inżynier z wykształcenia, już na wczesnym etapie swojej twórczości pracuje nad przemysłowym zastosowaniem technologii wizualnej. Wdraża ją zgodnie z logiką behawioryzmu Pawłowa oraz tayloryzmem i traktuje obraz jako technologię „organizacji publiczności przez zorganizowany materiał”, skutecznie chwytając kino jako maszynę społeczną konstruującą społeczeństwo. Film dla Eisensteina jest „traktoorem orzącym psychikę odbiorców”. Po raz pierwszy maszyny obrazu są wykorzystane w funkcji konfiguracji, ekstrakcji i aplikacji tego, co Marks określił jako „praca zmysłowa”. Filmy miały za zadanie wyzwolić niezbędną energię, aby proletariat mógł kontynuować ów pracochłonny projekt zwany rewolucją.

Tymczasem u Wiertowa publiczność musi zostać ukazana jako idąca do kina w celu rozwinięcia krytycznej relacji z otaczającymi obrazami. U Eisensteina natomiast reżyser kontroluje efekt obrazu wywierany na publiczność poprzez skrupulatne panowanie nad organizacją zgodnie z sekwencjonowaniem odruchów warunkowych. Siedemdziesiąt lat później w filmie Olivera Stone'a *Urodzeni mordercy* obrazy docierają do odbiorców w całkowitym beładzie. [...] Odbiorcy nie nатыkają się na technologiczne wyobrażenia jedynie na ekranie; jego logika jest już obecna w nich samych. To przenikanie obrazów do struktury społecznej widoczne jest także u Wiertowa; projekt Kino-Oko polegał na tworzeniu nowych filmów każdego dnia i miał być częścią codziennego rejestrowania społeczeństwa. Jednakże będąc czymś w rodzaju ironicznej realizacji utopijnej poetyki Marksowskiej, *Urodzeni mordercy* są równocześnie dowodem technicznej realizacji owego wszechobecnego, otaczającego, instrumentalnego stanu obrazów oraz fuzji percepcji z technologią, ponieważ obecne w filmie mediacje są tymi samymi, które wywodzą się z kapitalizmu. Obrazy nie wspierają myślenia dialektycznego; są raczej surowym materiałem dialektyki jako takiej – modalnością kapitalistycznej artykulacji widza. Obrazy są najnowszym osiągnięciem kapitału. Śnią nas, podczas gdy my śnimy dla nich.

W *Urodzonych mordercach* możemy dostrzec ważny moment w historii ewolucji kina. Wiertowa, jedynie postulował nowy porządek świadomości zapośredniczonej przez obrazy, tu natomiast napędzany pieniądzem obraz jest ukazany jako

zagarniający świadomość. Poprzez ilościowy wzrost obraz w filmie zmienia swoją jakość i wyraz, a obrazy stają się *mise-en-scène* dla rozgrywającej się akcji. *Urodzeni mordercy*, w których dwoje młodych kochanków ratuje się wzajemnie z opresji, staje się seryjnymi zabójcami, a następnie celebrytami, jest filmem o warunkach formowania się tożsamości w określonej przestrzeni medialnej. Podobnie, na początku filmu Mickey i Mallory przemierzają przestrzeń medialną, w której naturalne krajobrazy płynnie łączą się z komputerowo wygenerowanymi obrazami, doprowadzając tym do halucynacyjnych zmian kontekstu i skali zjawisk. Świat ten nie jest wirtualny w znaczeniu bycia sztucznym i nieprawdziwym, lecz jest takim przez pozbawienie go tradycyjnych norm, właściwości i proporcji, które zostały geograficznie, czasowo, percepcyjnie i zmysłowo przekształcone przez kapitał medialny. W tym nowym świecie, gdzie natura nie jest naturą (tylko zawsze już mediacją), a ludzie są „naturalnie” urodzonymi mordercami, obrazy eksplozji nuklearnej czy dwójki hipopotamów odbywających stosunek z otwartymi paszczami należą do tego samego porządku: są czystymi afektywnymi maszynami. Są także równorzędne: każdy z nich istnieje jako natężenie w nieskończonej serii zdematerializowanych przepływów. Obrazy niespodziewanie wyłaniają się zewsząd, a ich wszechobecność zmienia znaczenie każdego z osobna i wszystkich razem.

Obraz jako kontekst wydarzeń nie tylko odzwierciedla rzeczywistą etykę, lecz także pozwala bohaterom wzmocnić logikę kapitału celem budowy ich osobowości. Zamiast przez długi okres czasu kontrolować życia innych, jak czynią to właściciele plantacji i akcjonariusze, aby ustanowić swoją pozycję społeczną, Mickey i Mallory używają broni, by za jednym zamachem podporządkować sobie wartość jednostek. Mickey i Mallory widzą za pośrednictwem mediów i, internalizując medialny sposób widzenia, działają zgodnie z ich logiką. Mówiąc w skrócie, stanowią oni iterację kapitału. Ponieważ posiadają telewizję (są wcieleniem telewizyjnym), to znaczy ponieważ ich widzenie jest telewizyjne, widzą wszystko łącznie z ludźmi tak, jakby było już obrazem. Płytkość i rzekoma niematerialność innych napędza prędkość, z jaką mogą być oni upłynnieni, a ich potencjał podmiotowy może być przechwycony z ekonomiczną korzyścią. Przekształcają oni ludzi w spektakl.

Taki proces przemiany zależy od odrzucenia instancji Innego i pozostaje w zgodzie z intensyfikacją konstytutywnej relacji w procesie formowania podmiotowości, opisanym przez Lacana w jego teorii o „obiekcie małym a (fr. *objet petit a*)”. Tak, jak w przypadku Normana Batesa z *Psychozy*, którego imię, jak od dawna jestem przekonany, jest skróconą wersją wyrażenia „normalny mężczyzna masturbuje się” (ang. *The Normal Man Masturbates*), tak krążenie pragnienia wokół zakazów społecznych, które dały Innemu podmiotową legitymizację, oraz niepoohamowane przywłaszczenie Innego jako przedmiotu-obrazu prowadzi do psychozy i morderstwa. Oczywiście owe obrazy (jak nóż pod prysznicem) są symptomatyczne dla nadmiernego uprzedmiotowienia i świadczą o kulturowej tendencji kapitalistycznej reifikacji. Przedmiot jest zamrożony w formie obrazowej i wydrążony z podmiotowej zawartości. W *Urodzonych mordercach* tożsamość zbudowana na seryjnym mordowaniu, możliwa dzięki uznaniu Innego jako obrazu, jest logicznym

rozwiązaniem konstytutywnej relacji pomiędzy podmiotem a „obiektem małe a”. Relacja ta dotyczy kapitału z historycznie wcześniejszego momentu społecznego, postawionego następnie pod presją rozwoju kapitalizmu, kiedy język nie jest już w stanie wypełnić kłopotliwego obrazu Innego. Podmioty potwierdzają swoją pozycję w akcie upłynnienia innych podmiotów, przedstawiając je sobie w postaci obrazów. Jaźń produkowana i podtrzymywana jest dziś poprzez intensyfikację destrukcyjnej funkcji spojrzenia (ang. *gaze*). Wraz z dogłębnym przenikaniem materialności przez media, poprzez proces, który w rzeczywistości oznacza intensyfikację mediacji materialności, następuje dematerialiacja obrazu-świata. Im głębiej kapitalistyczne mediacje są zakorzenione w materialnych strukturach, tym bardziej zmierzają w stronę obrazu. Pisze o tym Guy Debord:

Każdy określony towar walczy tylko za siebie, nie uznaje innych, pragnie panować powszechnie, jakby nie miał rywali. Spektakl staje się tedy pieśnią epicką o tym starciu, którego nie zdoła rozstrzygnąć upadek żadnej Troi. Spektakl nie opiewa już mężów ani oręża, lecz jedynie towary i ich namiętności. W tej ślepej walce każdy towar, idąc za głosem swoich namiętności, urzeczywistnia bezwiednie coś wyższego: towar staje się światem, co jest równoznaczne z utowarowieniem świata. Tak oto za sprawą chytrności towarowego rozumu poszczególne interesy towarów zwalczają się i są skazane na zagładę, podczas gdy forma towarowa zmierza ku swemu absolutnemu urzeczywistnieniu³².

Fragment ten może być także postrzegany w odniesieniu do filozofii historii kina jako medytacja na temat przygód medium par excellence w poemacie utowarowienia. Dostarcza także uspokajającego obrazu dla zmagani kinowo-cybernetycznego „podmiotu” – czyli nas. Ponieważ to ostatecznie my, Kino-ja angażujemy się w patologiczne zmagania na śmierć i życie wraz z utowarowionymi formami. Jednakże, jeśli właściwie rozumieć uwagi Deborda na temat spektaklu i wizualności jako głównego obszaru eksploatacji kapitału, owej „chytrności towarowego rozumu”, który z czasem zezwala na upłynnienie charakterystycznej materialności towarów, jako że doprowadza formę towarową do jej „ostatecznej realizacji” (jako obrazu), należy ukazać ów spektakl i wizualność w ich społecznie produktywnym aspekcie. Spektakl nie oznacza tylko utowarowienia, ale też produkcję. Psychopatologia, za którą wszyscy ponosimy winę, jest środkiem produkcji, co innymi słowy oznacza, że kinowe-Wy jesteście środkami produkcji.

Ekonomia wizualna

Aby zrozumieć materialistyczną historię spektaklu, należy wykazać, po pierwsze, powstanie kina w relacji do przemysłowego kapitalizmu, po drugie zaś, reorganizację maszyny społecznej, podmiotu oraz zbudowanej przez obraz i jego obieg przestrzeni. Wreszcie po trzecie, należy wykazać całkowitą rekonfigurację logiki

³² G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 60.

kapitalistycznej, pracy i akumulacji wewnątrz wizualności oraz jako samą wizualność. Jeśli spektakularność, symulacja i wirtualność nie są szczególnie kulturowo produktywne i jeśli kultura nie jest szczególnie produktywna dla kapitalizmu (w ścisłym znaczeniu „produktywności” nadanym przez ekonomię polityczną), to całe zamieszanie wokół postmodernizmu jest po prostu pomyłką.

Dla zobrazowania ogólnego miejsca kina w opisanym zwrocie kulturowym pozwólcie, że dodam do naszej osi czasu kilka periodyzacyjnych odnośników. To, co nazywam „kinowym sposobem produkcji”, zaczyna się wraz z kodyfikacją zarówno kina niemego, jak i psychoanalizy (a także behawioryzmu), i osiąga punkt kulminacyjny w postmodernizmie i postępie nowych mediów. Tak więc KSP ma swój początek w konkretnym momencie historycznym, w którym symultanicznie zostaje skodyfikowana konkretna technologia kinowa wraz z abstrakcyjnymi, społeczno-podmiotowymi i biurokratycznymi technologiami kapitału monopolistycznego (Edison), które trwają po dziś dzień. KSP rozciąga się tym samym na trzy kluczowe ewolucje kapitalizmu, opisane przez Ernesta Mandela. Najpierw jest to przejście od maszyn parowych do maszyn elektrycznych i spalinowych, a następnie do urządzeń elektronicznych i napędzanych energią jądrową, które są stale dziś obecne. Kino zaznacza swoją obecność we wszystkich trzech epokach wielkich maszyn, z których każda wyróżnia się dialektyczną ekspansją kapitału w stosunku do epoki bezpośrednio ją poprzedzającej. Epoki te odpowiadają kolejno etapowi rynkowego kapitalizmu, monopolistycznemu/przemysłowemu, a następnie postmodernistycznemu czy też neoimperialistycznemu etapowi określanemu jako neototalitaryzm. Mówiąc nieco ogólnikowo, można stwierdzić, że kino powstało w okresie przejścia kapitalizmu z etapu rynkowego do monopolistycznego i ponownie ugruntowało swój status w okresie przejścia od kapitalizmu monopolistycznego do wielonarodowego. Kolejnym użytecznym wyznacznikiem, wyrażającym charakter zmian w logice kapitalistycznej produkcji oraz cyrkulacji, jest sam sposób tworzenia obrazów, okazjonalność (ang. *indexicality*) fotografii, analogowy elektroniczny sygnał oraz obraz cyfrowy. KSP sugeruje, że zarówno kino, jak i kapitał implementują ten sam zestaw abstrakcyjnych, formalnych struktur do realizacji swoich funkcji – stawania się obrazu świata (obraz świata przedstawiony w filmie IMAX-NASA) czy też dematerializacja towaru, niezbędna dla stworzenia filmu, jest *także niezbędna dla rozwoju kapitału*. Fundamentalne przekształcenia kapitału w XX wieku są kinowe w znaczeniu przyjęcia charakteru wizualnego. Kino wraz z cyrkulacją obrazu dostarcza archetypu dla produkcji kapitału oraz samej cyrkulacji. Moja analiza struktury i dynamiki aparatu kinowego jest tylko badaniem przemysłowego przedłużenia kapitałowej „re-mediacji” i rekonfiguracji funkcjonowania ciała poprzez historycznie powstały interfejs, znany jako obraz. Celem kapitału od zawsze było pozbawianie ludzkiego ciała władzy nad nim samym. Postępujące „wyzwalanie produktywnych mocy” jest uzależnione od braku wolności wytwórców.

Owa tendencja do dematerializacji relacji społecznych (w znaczeniu abstrakcji, kodyfikacji poprzez wizualność, rosnącego znaczenia wartości wymiennej w stosunku do wartości użytkowej) jest spotęgowana przez tę samą technologię kinową, która, co należy podkreślić, zakotwicza się w miejscu poprzez coraz bardziej bezwzględne materialne ograniczenia (bieda, poddaństwo, psychoza). Mediacja i modulacja wizualnych zjawisk staje się niezbędnym wymiarem organizacji społecznej, strukturyzującej zestaw wierzeń, pragnień i propriocepcji obrazów-konsumentów tak, aby były one produktywne dla ekspansji kapitału. Większość owego społecznego programowania odbywa się poza obecnym (możliwym?) zakresem semiotycznym, to znaczy w strefach, które pomijają lub przekraczają znaczenie nawet wtedy, gdy strukturyzują praktykę.

Już w XIX wieku towar zawierał w sobie wyraźny komponent wizualno-libidinalny w charakterze fetyszu. Jeśli dla Freuda fetysz pobudza oraz unieważnia świadomość kastracji, to dla Marksa pobudza i unieważnia świadomość wyalienowanej produkcji. W obrębie towaru ów błysk stłumionej podmiotowości („kobiecość”?), iskrzący się w materii, jest pierwszym krokiem do jego ożywienia. [...] Będąc technologicznym przedłużeniem przemysłu, kino podchwytuje aspekt towaru w cyrkulacji – produktywny potencjał jego fetyszystycznego charakteru – i za pośrednictwem świata zmysłów włącza go w obieg z nową intensywnością: „mową” przedmiotów. Innymi słowy, afektywny wymiar towaru zostaje uchwycony i uwydatniony w sposób bardziej wymowny. Jeśli spojrzymy na mechaniczną reprodukcję obrazu jako na nowy porządek urzeczowienia oraz jakościową zmianę w znaczeniowym i materialnym wymiarze formy towarowej, kino jako przemysł ukaże się jako produktywna instrumentacja obrazów a więc, z konieczności, jako konsekwencja eksploatacji i zarządzania potencjałem ludzkiej podmiotowości.

Zarówno fetyszizm towarowy, jak i to, co Baudrillard określa jako symulacja, – dwa fenomeny percepcyjne, które posiadają przede wszystkim wymiar wizualny, zostały lepiej lub gorzej poddane teoretycznym omówieniom jako artefakty urzeczowienia w kapitalistycznym reżimie nierównej wymiany. Owe twierdzenia mogą być w skrócie przedstawione w następujący sposób: przewaga wartości wymiennej nad wartością użytkową (dominacja i tendencja do upłynnienia tej drugiej przez pierwszą) wypacza pole wizualno-percepcyjne wewnątrz oraz jako ekspresję psycho-libidalnych wymiarów alienacji. W klasycznym, czteroetapowym procesie alienacji zaprezentowanym przez Marksa w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z 1844 roku* ludzie są wyobcowani od produktu swojej pracy, od aktu produkcji, od siebie nawzajem oraz od swojej istoty gatunkowej. Alienacja zmysłowej pracy prowadzi do alienacji zmysłów. Usunięcie i naturalizacja historycznej produkcji alienacji pozostawia swoje auratyczne i fantasmagoryczne piętno na sensorium. Przedmioty są wyposażone w nową pirotechnikę.

Kiedy w produkcji kapitalistycznej produkty wytwórców jawią się im jako obce, wyłania się nowy porządek percepcyjno-obrazowej pirotechniki, porządek, który doprowadził Marksa do zaproponowania kategorii fetyszyzmu. Konsekwencją alienacji jest fantasmagoria obiektów, element, który wyróżnia się na tle ca-

łości jako totalność procesu, uzupełniający nadmiar historii, uchwycony w swojej nieobecności, cokolwiek stale obecny materialnie. Fetysz stanowi o zerwaniu w społeczeństwie *jawiącym się* jako przedmiot. Jest aktywnością, którą przedmiot podejmuje jako medium dla wyłamania konsumentów ze społeczeństwa. Zaburza aktywność zarówno podmiotów, jak i między podmiotami. Oczywiście ważne jest, że doświadczanie tych zjawisk nie jest pozbawione przyjemności czy ekstazy. Zaiste, w fetyszyzmie towarowym można doszukać się pewnego rodzaju „odprawy pieniężnej”, przyjemności w sensie Platońskiej tęsknoty za utraconą całością, w której towar jako brakujący element obiecuje całość, kompletność, sytość. Owa relacja międzyludzka, która po raz pierwszy na masową skalę pojawia się podczas rewolucji przemysłowej, artykułuje się najdosadniej w postaci spektaklu, który Debord opisuje jako fałszywe społeczeństwo towarów.

Gdyby chciał prześledzić kulturową logikę spektaklu, jego formalnego prekursora należałoby szukać w operacjach finansowych i obrocie pieniądza. Zdaniem Georga Simmela w *Filozofii pieniądza* prawo, umysł i pieniądz „posiadają moc ustanawiania form i wskazówek dla treści, wobec których pozostają obojętne”. Tak samo jest w przypadku filmu. Można powiedzieć, że pieniądz jako ewoluujące medium, które pozostawia swój ślad we wszelkiego rodzaju aktywności mózgowej i który jest pustą formą, mogącą przybrać dowolną treść, przywdziewa formę filmową, podczas gdy kapitał jako ewoluujący system organizacji, produkcji i *eksploatacji* staje się kinowy. Historycznie rzecz ujmując, kapitał, w powszechnie rozumianym znaczeniu, oczywiście poprzedza kino. Pieniądz stanowi medium dla regulacji pracy zarobkowej (rozpowszechnianie i rozwój formy pieniądza zbiega się z wprowadzeniem globalnej klasy robotniczej), podczas gdy kapitał określa *system* niesymetrycznej wymiany. „Film” może być pojmowany jako relacja społeczna, oddzielająca od ciała w swoim bezpośrednim otoczeniu wizualny komponent ludzkiej, subiektywnej aktywności, podczas gdy „kino” jest systemową organizacją owej produktywnej separacji.

Jeśli przedmiot-towar jest wynikiem społecznej relacji, w której indywidualny wkład pracownika jest wymazany, tym lepiej dla obrazu. Andy Warhol rejestruje to w większości swoich prac, ale chyba nigdy nie zrobił tego bardziej wytwornie niż w przypadku stworzonych techniką sitodruku Campbell’s Soup. Zupy te są doprawdy skondensowane: są to przedmioty uformowane poprzez kondensacje technik uprawy roli, pracy imigrantów, procesu konserwowania, dystrybucji, magazynowania i sprzedaży. Warhol chwytą przedmiot tworzony masowo jako ikonę urzeczowienia, skutecznie zrywając etykietkę z puszek i pozwalając jej na nieobciążony niczym obieg. Ten swobodnie wędrujący znaczący, będący urzeczowioną kondensacją, dramatyzuje kontekst, w którym umiejscowiona jest zupa. Zupa, która tak długo, jak ma pozostać towarem, musi także pozostać niewidocznie uwięziona w hermetycznej puszcze. [...] Tam, gdzie swego czasu umieszczony byłby portret, wisi obraz towaru – towaru wyższego rzędu.

Warhol podkreśla dominujący wymiar towaru-obrazu poprzez jego *reprodukcję*, nie jako anonimowy designer, lecz jako artysta. Poprzez umieszczenie obrazu

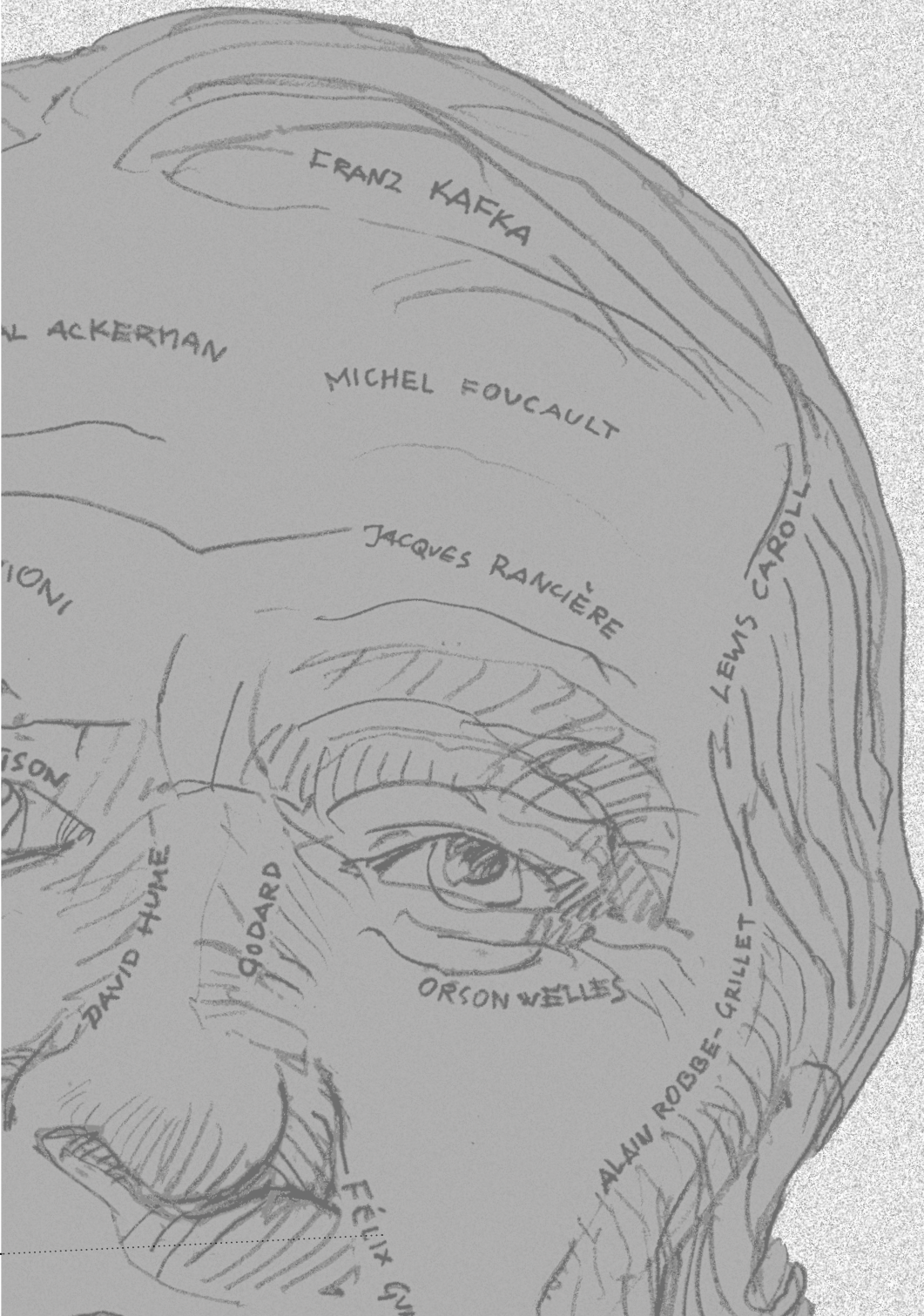
w pewnym dystansie wpisuje weń jego społeczne konsekwencje, staje się reprezentantem reprezentacji. Tak jak wcześniejsze ikony sztuki, Warhol jest autorem wyobraźniowej relacji, lecz inaczej niż pozostali jest autorem, który nie staje się natychmiastowo twórcą oryginalnego tekstu. Chwyta on jedynie ów tekst za pośrednictwem reprodukcji. W postmodernizmie obraz zawsze pojawia się dwukrotnie: po raz pierwszy jako towar, po raz drugi – jako sztuka.

Równie ważny, jak praca podmiotowa, która zawiera się w produkcji obrazów – zarówno w uprzedmiotowieniu, które staje się referentem, jak i w wyobrażaniu, które staje się obrazem w cyrkulacji – jest fakt, że *podmiotowość ludzka jest związana z obrazem w jego obiegu*, i to na dwa różne sposoby. Po pierwsze nasze spojrzenie przyrasta do obrazu i wzmacnia jego siłę. Weźmy przypadek prac Vincenta van Gogha. Opiewający na pięćdziesiąt milionów dolarów walor fetyszystyczny jest wskaźnikiem przyrostu wizualnego, to znaczy wyalienowanej pracy zmysłowej, która jest wypadkową masowej mediacji wyjątkowego dzieła sztuki. Patrzenie przyczepia się do płótna i podnosi jego wartość. Budowa tej relacji należy do zadań malarza i pozostaje strategią wytwórców wyjątkowych dzieł sztuki. Tradycyjna laboratoryjna teoria wartości nie jest w stanie wyjaśnić historycznej produkcji wartości. Potrafi to jedynie teoria, która bierze pod uwagę ogół alienacji pracy patrzenia. Równie istotne jest drugie stwierdzenie, że patrząc na obraz jednocześnie i stopniowo modyfikujemy nasz status w relacji do obrazu na bieżąco z jego „konsumpcją” – co jest błędnym stwierdzeniem, gdyż to obrazy jednocześnie i niemal całkowicie nas konsumują. Jeśli ta produkcja zarówno wartości, jak i podmiotowości (pracowników, konsumentów jako produktywnych postrzegających) poprzez akt patrzenia jest rzeczywiście istotą sprawy, to wyłonienie się kultury wizualnej musi zostać powiązane w relację z rozwojem i intensyfikacją fetyszyzmu towarowego.

Tłumaczenie: Jakub Morawski

Translated and published by the kind permission of Jonathan Beller.

Teraz



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”,¹ nie poddaje się. Ale jeśli przyjmujemy, że „nieuporządkowanie” jest efektem programowego stosowania

¹ 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”². 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,

² 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”³. 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 wypowiada intensywność i nieskończoność”⁴, 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 rozświećta przed nami jakiś problem, ale zmierzyć się z nim musimy sami. Meandryczna książka o kinie nie jest lekturą na dwa wieczoro-

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

⁴ 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**⁵. 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-

⁵ 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”⁶. Ten rodzaj opisu dąży do pełnego i precyzyjnego ukazywania motywacji filmowych postaci. Podtrzymywanie iluzji realności świata przedstawionego powoduje **maskowanie fikcyjności**, skrzętne chowanie maszyny kinematograficznej i unikanie demistyfikacji.

Opis krystaliczny – jako model przeciwny – **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.”⁷ 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”⁸. Deleuze podkreśla: „Oba sposoby istnienia łączą się teraz w obiegu, gdzie to, co realne i to, co

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 352.

⁸ Ibidem.

wyobraźniowe, to, co aktualne i to, co wirtualne ściąają się nawzajem, zamieniają się rolami, stają się nierozróżnialne⁹. **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 widzi¹⁰. 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 namiętności¹¹. 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.”¹² 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 zachowuje¹³. 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

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 155.

¹² Ibidem, s. 173.

¹³ 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.”¹⁴

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”¹⁵. Co więcej, jest to fikcja „nieodłączna od »szacunku«, który prezentuje ją jako prawdę w religii, w społeczeństwie, w kinie, w systemach obrazów”¹⁶. 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, obejść¹⁷. 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 szcążkowe, 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

¹⁴ Ibidem, s. 373.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ 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«¹⁸. **Narracja przestaje pretendować do prawdy, staje się falsyfikująca**. „Nie oznacza to bynajmniej tego, że każdy ma swoją prawdę¹⁹ – 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 twórczej²⁰. Nie przestępca, nie kowboj, nie człowiek psychopatyczny, ale **falszerz staje się bohaterem kina**²¹. 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 kłamać²². Falszerz/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:

¹⁸ 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«”.

¹⁹ Ibidem, s. 356.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 357.

²² Ibidem, s. 358.

Ja to ktoś inny²³. 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”²⁴. 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.”²⁵ 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”²⁶. 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 jakiegoś 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

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 370.

²⁵ Ibidem, s. 371.

²⁶ Ibidem, s. 372.

filmowej opowieści moglibyśmy określić także jako „strategiczną dezorientację”²⁷ – 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”²⁸.

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-

²⁷ 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.

²⁸ 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”²⁹. 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”³⁰, innymi słowy: chmurą wielorakich sensów. Nie dokonuje się „w postaci podmiotu lub nawet rzeczy”³¹, 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

²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, op.cit., s. 175-176.

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

³¹ 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”³². 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«”³³. 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 zmysłowości³⁴. 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

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 180.

³⁴ Ibidem, s. 100.

zawsze coś więcej niż tylko narracja, jest też intensywność samego życia. A „myśl zawsze przychodzi do nas przez intensywność”³⁵ – 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*³⁶. 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**³⁷. 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 wcześniej³⁸. 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

³⁵ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie...*, s. 213.

³⁶ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985.

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

³⁸ 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 syntagmatyczny³⁹ 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 modernizmu⁴⁰ 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 kojarzyć 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*⁴¹. 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 poetycka⁴². 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 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?

³⁹ D. Bordwell, *Narracja parametryczna...*, s. 9.

⁴⁰ Ibidem, s. 42.

⁴¹ Ibidem, s. 11.

⁴² 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 zwolenniczką 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”⁴³. 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.

⁴³ 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's 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 is that 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*).

Grażyna Świętochowska

(Uniwersytet Gdański)

***Nieustanne błąkanie się w tę i z powrotem*¹. Aktualizacja kategorii modernizmu w relacji do kina czeskiego**

Diamenty nocy Jana Němca (1964) to film dość powszechnie kwalifikowany jako obraz modernistyczny, zarówno w czeskiej literaturze przedmiotu², jak i w całościowych publikacjach zmierzających do ustalenia estetycznej, historycznej i temporalnej specyfiki tej formacji artystycznej. András Bálint Kovács w *Screening Modernism: European Art Cinema* wśród twórców kina artystycznego realizujących swoje filmy w przedziale lat 1950-1980 wymienia całkiem pokazną liczbę reżyserów z Europy Środkowej³, choć zazwyczaj w roli nieopisanych bliżej przypadków potwierdzających ideę egzystencji wspólnej międzynarodowej formacji estetycznej. Głównymi aktantami na tej mapie pozostają zachodnio-

¹ G. Deleuze, *Kino, 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 219.

² Por. Z. Škapová, *Cesty k moderní filmové poetice*, [w:] S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let: Kapitoly o nové vlně*, Praha 2002, s. 11-147. Każdorazowo, gdy nie odnotowuję tłumacza, wprowadzam tłumaczenie własne. Wyprzedzając późniejsze odwołania metodologiczne warto odnotować, że w pierwszym przypisie do tekstu Škapovej *Narration in the Fiction Film* Davida Bordwella wskazane zostaje jako główna inspiracja do opisu czeskich i słowackich filmów z lat 60., potem zresztą w tekście głównym już ani razu nieprzywoływane.

³ Spośród czeskich reżyserów wymienieni zostają lub choćby tylko wspomniani: Miloš Forman, Ján Kadár i Elmar Klos, Evald Schorm, Věra Chytilová, Juraj Herz, Oldřich Lipský, Jiří Menzel, František Vlácil. Węgierski historyk i teoretyk kina, przeprowadzając szczegółową specyfikację formacji modernistycznej, lokuje tych twórców przede wszystkim w ramach stylu naturalistycznego. Por. A. B. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago and London 2007, s. 168-174.

europcy luminarze sztuki filmowej⁴. Konsekwentnie więc obecność Némca uzasadniona zostaje pewnym podobieństwem do filmów Ingmara Bergmana, podobieństwem opierającym się na narracyjnej formule tylko jednego z filmów reżysera czechosłowackiej nowej fali, właśnie *Diamentów nocy*, filmie zredukowanym do podróży mentalnej „inkrustowanej” elementami surrealistycznymi⁵. Do oczywistej konfrontacji zachęcałyby zwłaszcza dwa filmy szwedzkiego reżysera: *Tam gdzie rosną poziomki* (1957), w pewnym stopniu też *Siódma pieczęć* (1957). W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z modernistyczną negocjacją kina drogi: doktor Borg i dwóch chłopców z *Diamentów nocy*, poruszając się w przestrzeni fizycznej, poruszają się jednocześnie po różnych planach własnej przeszłości, każdy w nieco inny sposób. Rycerz, rozgrywając partię szachów ze Śmiercią, każdorazowo przechodzi w wymiar fantazmatu wygenerowanego przez średniowieczną wyobraźnię religijną.

Zaproponowana przez Kovácsa matryca podziału pozwala przypisać wymieniony film do stylistyki minimalistycznej uzupełniającej chronologicznie wcześniejszą, dobrze zdomowioną neoformalną perspektywę Bordwellowską w dwóch typach: narracji europejskiego filmu artystycznego i narracji parametrycznej, stanowiącej właściwie specjalistyczną odmianę pierwszej z nich. Rozpad, dezintegracja formuły *film bien fait* realizuje się dzięki wprowadzeniu wyszukanej relacji między sjużetem a fabułą, dającej się uchwycić poprzez osłabienie relacji przyczynowo-skutkowych, swobodne następstwo epizodów, luki narracyjne, dużą rolę przypadku oraz pozostałe techniki dezinformacyjne skutkujące wieloznacznością i niejasnym statusem poszczególnych scen, m.in. dzięki zastosowaniu pozornie nieumotywowanej narracji personalnej oraz kompozycją otwartą. Elementem nie zawsze działającym na rzecz scalenia i integracji byłby pozbawiony wyrazistych cech, motywacji i celów antybohater. Kompletny rejestr czynników odpowiedzialnych za destrukcję linearnie opowiadanej historii uwzględnia jeszcze obecność elementów samozwrotnych i intertekstualnych⁶. W narracji parametrycznej kluczowa jest poza wyżej wymienionymi „odchyleniami” serialowość, powracająca wariacja wybranych motywów.

Poza Bordwellem Kovács odnotowuje też istnienie w teorii i estetyce kina wielu ścieżek równoległych, z ewolucjonistyczną na czele. Refleksję Gillesa De-

⁴ Wyjątkiem od reguły jest tutaj kino węgierskie, co zrozumiałe ze względu na narodowość autora. Warto odnotować, że książka dedykowana jest ojcu czyli znanemu reżyserowi Andrásowi Kovácsowi, reżyserowi m.in. *Zimnych dni* (1966), obok filmów Miklósa Jancsó odpowiedzialnego za fundament węgierskiej filmowej formacji modernistycznej. Stosunkowo dużo miejsca poświęcone zostaje też Jerzemu Kawalerowiczowi, „pierwszemu polskiemu autorowi modernistycznemu”. Zob. op. cit., s. 290-294.

⁵ Por. Ibidem, s. 336. Drugi z filmów Némca wymieniony w monografii Kovácsa, *O uroczystości i gościach* porównany z kolei zostaje do formuły ustalonej przez Louisa Buñuela w *Aniele zagłady* (1962): absurdalny i surrealistyczny dramat zamkniętej sytuacji („closed-situation drama”). Ibidem, s. 113.

⁶ Por. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin 1985, s. 206-211. Dwóm ostatnim czynnikom można przyznać status liminalny, ponieważ stanowią już pomost łączący film modernistyczny z eklektyczną formułą postmodernistyczną.

leuze'a zrodzoną poza teorią kina Kovács lokuje na pozycji osobnej i wyjątkowej⁷. Trudno jednak nie zauważyć w ujęciu francuskiego filozofa wyraźnej tendencji do opisu kina modernistycznego w kategoriach sukcesji, rozwinięcia i zwieńczenia kina klasycznego – na ostatniej stronie *Kino 1. Obraz-ruch* Deleuze pisze o mutacji⁸ – które „ubrane” zostaje jednak w odmienny słownik opisu dynamiki i zmiany medium. Niechęć do oceny procesu, jaki jest udziałem kina, przebija choćby z tego zdania: „W nowoczesnym kinie od jego pierwszych przejawów dzieje się coś innego: nie piękniejszego, głębszego czy prawdziwszego, ale właśnie innego (...): schemat sensoryczno-motoryczny już nie funkcjonuje, a jednocześnie nie zostaje opanowany czy przewyciężony. Zostaje roztrząskany od środka.”⁹ Reakcja nie podąża za akcją, akty percepcji nie kontynuują działania. Kino weszło w epokę medium, które posiadało zdolność wyrażania idei abstrakcyjnych. W tym ujęciu modernizm nie jest już stylem czy ruchem artystycznym, ale jest aktualizacją pewnej dyspozycji kina do bycia obrazem myśli¹⁰.

Bordwell jako zwolennik zaprzeczenia, gwałtownego zerwania przez kino modernistyczne z „unieobecnioną” formą kina klasycznego kładzie nacisk na konstrukcje fabularne oparte na dużej roli przypadku, dochodzące do głosu zwłaszcza w różnych modyfikacjach motywu wycieczki lub bezcelowo pokonywanej drogi: „sceny budowane są wokół przypadkowych spotkań, a cały film może składać się wyłącznie z serii takich spotkań, połączonych motywem wycieczki lub bezcelowej włóczęgi”¹¹. Deleuze w niemal bliźniaczy sposób odnotowuje, że coraz częściej eksponowana jest w kinie forma podróży (w tomie *Kino 2. Obraz-czas* wielokrotnie używa pojęcia „ballady-podróży” czy też „ballady-przechadzki”), kolejna cecha warunkująca powstanie nowego kina – wędrówka staje się dla bohatera celem samym w sobie, nieubłaganym błąkaniem się w tę i z powrotem¹². W wywiadzie przeprowadzonym dla „Cahiers du cinema” autor wspomina, podobnie jak Bordwell, wprost o włóczędztwie¹³. Mniej istotny staje się aspekt inicjacyjny tej podróży. Postaci w coraz mniejszym stopniu znajdują się w motywujących sytuacjach sensoryczno-motorycznych, a bardziej w stanie spaceru, przechadzki czy błędzenia. Kovács ocala jeszcze prawdziwą genezę gatunku kojarzonego przede wszystkim z amerykańskim *road movie*, pisząc, że kino drogi wyrosło z neorealistycznego kina wędrujących (często bez celu) samotników, bezrobotnych i wyobcowanych bohaterów¹⁴.

⁷ Pisząc o oryginalności Deleuze'a, Kovács odnotowuje jednak rozpoznawalność pewnych pojęć we wcześniejszych pracach Alexandra Astruca, Andre Bazina czy Noela Burcha, pomijając jednak kwestię deleuzjańskiego długu zaciągniętego w architekturze myśli Henriego Bergsona z *Materii i pamięci*. Nieobojętny z pewnością jest też fakt, że to Kovács właśnie przetłumaczył dwutomowe *Kino* Deleuze'a na język węgierski.

⁸ G. Deleuze, *Kino...*, s. 226.

⁹ Ibidem, s. 267.

¹⁰ Por. A. B. Kovács, op. cit., s. 34.

¹¹ D. Bordwell, op. cit., s. 207.

¹² G. Deleuze, *Kino...*, s. 219.

¹³ G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 63.

¹⁴ Por. też R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy” nr 67-68 2009, s. 159.

Modernistyczna formuła „czaso-podróży”¹⁵ zrealizowana przez film „flagowy” dla tego typu obrazowania, jakim jest *Zeszłego w roku w Marienbadzie* (1961), tym różni się od tradycyjnych form reprezentujących wspomnienia, manifestacje przeszłości i elementy wyobrażone, że różne płaszczyzny czasowe częściowo się pokrywają i trudne są do odróżnienia od siebie nawzajem. Połączenia między poszczególnymi warstwami są nieostre, zamazane. Łączą je raczej tematy i motywy niż relacje czasoprzestrzenne. W obrazach kwalifikujących się do gatunku podróży mentalnej flashbacki i obrazy wyobrażone nie stanowią dla widza narzędzia/pomostu do rozumienia struktury narracyjnej. Kovács podsumowuje ten opis stwierdzeniem, że jeżeli celem filmu drogi jest zgłębianie, spenetrowanie fizycznego i społecznego środowiska jednej lub kilku postaci, to przeznaczeniem modernistycznego kina drogi jest eksploracja jej/ich świata psychicznego przy ciągle zmieniającym się otoczeniu fizycznym¹⁶. Podróż mentalna jest intensywna przestrzennie i rozległa w czasie¹⁷.

Diamenty nocy Jana Němca można widzieć w perspektywie destrukcji kina gatunkowego, aż po modelową demonstrację mechanizmów kina obraz-czas, ogniskujących się wokół narracji krystalicznej. Skoro mamy do czynienia z demontażem pewnych klisz, poręczna staje się też uproszczona definicja przejścia między dwiema epokami kina: „w kinie obrazu-ruchu ujęcie Arnolda z bronią w ręku wyprzedza Arnolda strzelającego do bandyty. W kinie obrazu-czasu ujęcie Arnolda trzymającego broń zestawione zostaje z powtórzeniem zahibernowanej stopklatki samego momentu strzału z trzymanej (przez kogoś) broni lub z ujęciem Arnolda pochwyconego w zadumie”¹⁸.

W dużym uproszczeniu rekonstruowana historia sprowadza się do ucieczki dwójki chłopców z transportu pociągiem, najprawdopodobniej do obozu koncentracyjnego¹⁹. Mozolne przedzieranie się przez las, w trakcie którego rywalizują ze sobą instynkt głodu i śmiertelne zmęczenie, przerwane jest kilkutorowo: bliżej nieoznaczonymi wspomnieniami, majaczeniami, wtargnięciem do przypadkowego wiejskiego domu w celu uzyskania czegoś do jedzenia oraz ponownym uwięzieniem, tym razem przez grupę starych Niemców, będącym, co wielce prawdopodobne, bezpośrednim skutkiem wcześniejszego działania. Starcy w lokalnej świetlicy świętują i objadają się niczym po udanym polowaniu, chłopców postawionych pod ścianą pozostawiają w niepewności co do ich dalszego losu. Zakończenie nie przynosi ostatecznej odpowiedzi, a jedynie wizualizację dwóch prawdopodobnych scenariuszy: uwolnienia i rozstrzelania.

¹⁵ Termin, którego używa Kovács.

¹⁶ Por. A. B. Kovács, op. cit., s. 102.

¹⁷ Ibidem, s. 111.

¹⁸ L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press 2000, s. 27.

¹⁹ Wskazać go jednak tym łatwiej, jeżeli zna się szkolną etiudę Němca: *Kęs! Dla chleba* (*Sousto*) (1960) w obozowym otoczeniu przedstawia detaliczny i heroiczny projekt wykradzenia bochenka chleba przez trójkę więźniów. Mężczyzna, któremu w wyniku losowania przypadła misja wykradzenia chleba zostaje pobity przez strażników. Ideą dominującą w tym jedenastominutowym obrazie jest zwycięstwo moralne nad nazistowskim oprawcą: Kradzież chleba urasta do gestu walki nie tylko o fizyczny aspekt ludzkiej egzystencji. Obydwa filmy są adaptacją opowiadań czeskiego pisarza żydowskiego pochodzenia, Arnošta Lustiga.

W strukturze diegetycznej *Diamentów nocy* łatwo wskazać na różnorakie zaburzenia w planie czasu, przestrzeni i logiki suspensji narracyjnej. Zamiast zdyscyplinowanych struktur przyczynowo-skutkowych, odtwarzających z góry zaprojektowany porządek analitycznej organizacji fabularnej, gdzie „(d)ziałania zażębiają się z percepcjami, percepcje znajdują przedłużenie w działaniach”²⁰, a „eksperymenty z nakładaniem, przyspieszaniem czy spowolnianiem obrazów dają jedynie obraz czasu, a nie obraz-czas, manifestuje się myśl wielowątkowa, zagarniająca to, co zewnętrzne i to, co wewnętrzne, to, co psychiczne i to, co fizyczne”.

W czołówce złożonej z czarnych plansz z napisami zajmującymi jedynie narożną część kadru słychać odległe bicie dzwonów. Ten mentalny rytm ciszy i dźwięku stanowić będzie o muzycznym continuum filmu Némca. Gwałtem, rozerwaniem, rozcięciem tego spokoju jest już początkowa jazda kamery, towarzysząca dwójce biegnących chłopców. Otoczenie zbudowane z krzyków „Halt!” i ostrzeliwania, które chwilami łudząco przypomina szczekanie psów, odgłosu wpierv jadącego, a potem hamującego pociągu wskrzesza jednoznaczny kontekst – kanoniczne parametry ucieczki. Onomatopeiczne odgłosy pogoni, krzyki, szczekanie psów powrócą jeszcze w drugiej części filmu, odpowiadając za quasi-zwierciadlaną czy raczej binarną strukturę: mamy wszak do czynienia z dwiema pogoniami czy raczej przejściem jednej w drugą.

Pierwsze słowa (nie licząc wrzasków strażników) padają w 13 minucie filmu („Podejdz do mnie”). Retrospekcje i wszystkie inne formy wizyjnych, fantastycznych i onirycznych „przeszkód” na drodze linearnego traktu ucieczki wahają się między tymi trwającymi jedną bądź kilka sekund a najdłuższą sekwencją sześciominutową, integrującą w znakomitej części wszystkie wcześniej porozrzucone ślady wspomnień i majaczeń. Tożsama dla wszystkich tych wcięć, przywidzeń manifestujących się w scenerii leśnego przemarszu jest ścieżka dźwiękowa, w której na prawach dysonansu dominują odgłosy uliczne i mieszkalne (jakieś kamienicy): niewyraźne głosy kobiece i dziecięce, pospieszne szuranie czyichś butów, ponowne bicie dzwonów, tylko chwilami ustępując miejsca odgłosom przynależącym do żmudnej czynności przedzierania się przez las. Deleuze na łamach *L'image Temps*, choć w odniesieniu do kina Antonioniego, u Kovácsa reprezentanta minimalizmu analitycznego powtarza jeszcze, że: „(o)bieg obejmuje nie tylko elementy dźwiękowe, w tym muzyczne, ale związek samego obrazu wizualnego z elementami muzycznymi *par excellence*, które wtrącają się wszędzie, dźwięków wewnątrz i zza kadru, hałasów, rozmów”²¹. Tak opisana sieć dźwięku staje się siecią przestrzenną.

Od 15 do 35 minuty filmu możemy mówić o zmasowanym ataku pamięci, zmienia się stosunek dominujących obrazów, teraz cichym przerywnikiem są migawki leśne chwytające leżącego, nie mogącego spać chłopca. Łatwość przechodzenia z otoczenia konsolidującego doświadczenie postaci – ściana lasu – w fantastyczno-

²⁰ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 63.

²¹ G. Deleuze, *Kino...*, s. 452.

-wspomnieniowe pokazuje choćby ten przykład: kamera ulokowana gdzieś blisko leśnego podłoża płynnie przechodzi na ujęcie równo stukających po kamiennym bruku obutych nóg. Buty nadal należą do dwójki młodych uciekinierów, ale „przeniesionych” w zupełnie inną przestrzeń (ze względu na status ikonograficznej ramy przedstawienia toposu „czeskiego” Holocaustu mógłby to być Terezin²²). Chłopcy idą środkiem ulicy między dwoma, wysokimi murami, mogącymi stanowić granicę getta, idą równym, miarowym, ze względu na odgłos butów można powiedzieć żołnierskim krokiem i w przeciwieństwie do scen leśnych są kompletnie ubrani, tzn. nadal noszą płaszcze, które zrzucili w pierwszej scenie filmu, uciekając przed ścigającymi ich strażnikami.

W jednej ze scen retrospektywnych widać chłopca biegnącego przez wysoką trawę w stronę jakiegoś monumentu (w tle słychać za to zatraskujące się drzwi, być może jakiejś klatki schodowej, kościoła lub bramy?). Ale temu ujęciu chłopca biegnącego wzdłuż cmentarza, kiedy przeznaczenie muru i pomnika zostaje już rozpoznane, towarzyszy śmiech, niekontrolowany chichot drugiego z uciekinierów, siedzącego przecież wciąż w leśnej kryjówce. W geście fizjologicznej reakcji na absurdalny status własnego wycieńczonego ciała wyzwała się neurotyczny komunikat delimitujący granicę ludzkiej wytrzymałości. Co ważniejsze poprzez tożsamą ścieżkę dźwiękową złączone zostają dwie nieprzystające do siebie przestrzenie. Zasada, według której zestawiane są poszczególne ujęcia niekiedy bywa wzorem nie do odczytania, przywodząc w pierwszym rzędzie na myśl antylogikę snienia.

Gdyby chcieć lojalnie zreferować pierwszy z kluczowych zwrotów fabularnych – wtargnięcie do domu samotnej gospodyni – opis obejmowałby co następuje: wzrok intruza (spojrzenie kamery) czepia się nieistotnych detali otoczenia (frędzli obrusa, zdobienia ramy stojącego krzesła, poślanego łóżka) i każdy z tych oglądów trwa nieracjonalnie długo w stosunku do celowego przebiegu całego wydarzenia: niemej prośby o „coś do jedzenia”. Młoda gospodyni równie niespiesznie, znad gotującego się garnka podchodzi do stołu gdzie w spokoju kroi kilka kromek chleba. Chłopiec je chwyta i wybiega. Ale możliwych scenariuszy tego wydarzenia jest kilka i wszystkie, bez wyraźnego wskazania, mogą być tym oryginalnym i jednocześnie tylko możliwym wytworem spuszczonej z łańcucha wycieńczonej wyobraźni: kobieta pod wpływem uderzenia nożem upada martwa na ziemię (to rozwiązanie wraca trzykrotnie i taką leżącą z rozrzuconymi włosami chłopiec ostatecznie pozostawia), kobieta, zalotnie poprawiając włosy w pozycji biernego seksualnego oczekiwania, spogląda na chłopca, leżąc już w łóżku, kobieta niewzruszona stoi przy stole. Każdy, będąc wariantem „nagiego życia” w relacji do uporządkowanej przestrzeni wiejskiego gospodarstwa, zwieńczony zostaje widokiem zamykających się za chłopcem drzwi. Mimo domniemania morderstwa chłopiec wraca po chwili po „coś do picia” i przynosi kubek mleka. Gdy chłopcy konwulsyjnie zajadają się zdobyczą, kobieta patrzy na nich przez okno. I choć ci ostatecznie odchodzą gospodyni zakłada chustę i najprawdopo-

²² Por. m.in. *Daleka droga*, reż. Alfred Radok (1949), *Transport z rajy*, reż. Zbyněk Brynych (1962).

Kadr nr 1



Kadr nr 2



Kadr nr 3



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

dobniej idzie ostrzec pozostałych wieśniaków o niechcianej obecności dwójki zbiegów. Cała niema sekwencja trwa zaledwie pięć minut (kadr nr 1-3).

Do scen fantastycznych, bazujących jednak zawsze na zrębach wydarzeń rzeczywistych zaliczyć można jeszcze spadające drzewa, wizualizujące krajobraz psychicznego zagrożenia, lęku zagarniającego i animującego wewnętrzną imaginację za pomocą przechwyconych elementów autonomicznego otoczenia. Kilkukrotnie powracający obraz jednego z chłopców biegnącego przez kolejne platformy opustoszałego tramwaju czy mrówek wędrujących po jego ciele. Te ostatnie, gdy pojawiają się po raz pierwszy, łądzą prawdopodobieństwem, ale kiedy kilkanaście minut później pojawiają się w odcisniętym w błocie śladzie obuwia, są już wyłącznie uciążliwym fantazmatem, wędrując po nagiej stopie, wnętrzu dłoni, zagłębieniu w szyi i oczodołach, zyskują niemą funkcję prefiguracji śmierci (kadry nr 4-6). Ciało jako medium ma spełniać / powtarzać / multiplikować te same funkcje co obraz-czas – jego sublimacja – filozoficzna synekdocha.

Przejście z ustabilizowanej kamery na wózek na kamerę z ręki dynamizuje obraz, czyniąc go nierozpoznawalnym, unieważniającym pierwotny punkt odniesienia. Zamazane ujęcia pleców, kończyn należących do ciała znajdującego się w biegu, wahającego się między pozycją wertykalną a tą pozbawioną jakichkolwiek punktów oparcia dają efekt znany z niezależnych projektów kina artystycznego, ale też pospiesznie nakręconego materiału dokumentalnego czy telewizyjnej

Kadr nr 4



Kadr nr 5



Kadr nr 6



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

kroniki. Aspekt eksperymentu akcentuje jeszcze biel i czerń obrazu, ale i faktura chropowatości, ujęć tracących ostrość, bo „łapanych” w leśnym mroku, a niekiedy znowu celowo prześwietlanych. W efekcie zastosowanych środków przyległy staje się kolejny autonomiczny opis Deleuze’a: „(p)o pierwsze, widać tam Czas, warstwy czasu, sam obraz-czas. Nie żeby ruch się skończył – po prostu stosunek między ruchem i czasem zostaje odwrócony. Czasu nie wyprowadza się już z kompozycji obrazów należących do porządku obrazu-ruchu (montaż), przeciwnie, to ruch jest wyprowadzany z czasu. Montaż niekoniecznie przy tym znika, zmienia się jednak jego sens, staje się on „demonstracją”²³ (...) (2) Po drugie obraz wchodzi w nowe relacje ze swymi własnymi elementami optycznymi i dźwiękowymi – wspomniany aspekt wizyjny czyni go raczej „czytelny” niż widzialny. (3) Wreszcie obraz staje się również myślą; teraz kiedy kamera zyskuje różnorakie funkcje, odsyłające w istocie do funkcji propozycjonalnej, film może uchwycić mechanizm myślenia”²⁴. U Némca „kadrowanie i ruch kamery ujawniają relacje o charakterze mentalnym”²⁵.

Systematyczne pojawianie się kolejnych „przebitków” warunkowane jest fizjologicznie: umysł stępiony zmęczeniem wytwarza przestrzenie nieprzystawalne. Najdłuższa wstawka w całym filmie – pod koniec 35 minuty (trwa niespełna 6 minut) – następuje po zjedzeniu chleba i wypiciu mleka. Za jej spójność, poza warunkującym ją stanem fizjologicznej minimalistycznej błogości („nagiego życia”), odpowiadają dźwięki uliczne. W tle dominuje bicie dzwonów. Od pewnego momentu słychać też mechanizm windy osobowej oraz odgłos klucza przekręcanego w zamku. Męczące powtórzenia przebłysków innej rzeczywistości zaczynają łączyć się w pewne ciągi czy też cykle, stanowiąc wariację na temat linearności. Następowanie, współwystępowanie odprysków „tu i teraz” w miarę czasowego przebiegu filmu poza nie dającymi się bliżej sprecyzować w czasie „majaczeniami z architekturą miejską w tle” zaczyna obejmować też zupełnie nieodległe momenty minione. Cezurę stanowi tu schwywanie dwójki chłopców, które pozwala chyba mówić o pierwszej i drugiej części filmu, tym bardziej, że towarzyszy temu przejściu też zmiana optyki: wcześniejszą rozchwianą kamerę z części leśnej, którą wspierały/kontynuowały też wszystkie wstawki wizyjne, zastępuje znieruchomienie tożsame ze znieruchomieniem dwójki chłopców postawionych pod ścianą. W dźwiękowym otoczeniu mlaskania i innych odgłosów uczujących starców, świętujących udane polowanie na dwójkę uciekinierów, stanowiącego metonimię młodości, pojawia się też kolejna sekwencja obrazów prowadzących do schwymania: wymiana obuwia, do której doszło jeszcze na platformie pociągu, kawałek chleba jako ekwiwalent

²³ Rozszerzonego tłumaczenia tego pojęcia nie znajdziemy w polskim wydaniu *Negocjacji*. Pojęcie to pojawia się jednak też w tekście głównym *Kina* – (Ibidem, s. 268) – z adnotacją, że po raz pierwszy użył go Robert Lapoujade w zbiorowym tomie poświęconym twórczości Federico Felliniego. W przekładzie angielskim tego samego zbioru pomniejszych tekstów Deleuze’a *‘montrage’* uwarunkowane zostaje zależnością od czasownika *‘montrer’* – pokazywać. Podkreśla to specyficzną relację między elementami optycznymi i dźwiękowymi, które czynią obraz filmowy raczej czytelny niż widzialny. Por. G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 64.

²⁴ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 63-64.

²⁵ Ibidem, s. 66.

podmionionego buta, kulejąca noga, która uniemożliwia ucieczkę przejeżdżającą obok chłopców furgonetką.

W czasie trwania filmu również wydarzenia aktualne stają się już częścią przeszłości. Moment wyskakiwania z pociągu pojawia się dopiero w 58 minucie trwania filmu, stanowiąc logiczną ekspozycję pierwszej sceny w filmie: pokazującą dwójkę chłopców „chwytanych” od razu w biegu, z pominięciem kluczowego dla tej czynności aktu przejścia z zamkniętej przestrzeni wagonu w stronę wolności (pozornej, bo wszystko, co spotyka chłopców na zewnątrz, można nazwać inną, metonimiczną formą powtarzania pierwotnego „uwięzienia” – to, co ich czeka na zewnątrz to też jedynie kolejne formy ograniczenia: wewnętrzne majaczenia i nieprzekraczalna ściana lasu). *Diamenty nocy* to pętla aktualizacji przeszłego, terazniejszego i przyszłego. I nie wiadomo, gdzie biegnie granica. Jednak pytamy o nią tylko wtedy, gdy przyjmujemy punkt widzenia właściwy dla kina obrazu-ruchu, gdy koncentrujemy się na ruchu. A co gdyby założyć sytuację właściwą dla opisu filmu animowanego: „(p)ostaci nie ruszają się, ale – tak jak w filmie animowanym – kamera porusza się drogą, którą one się przemieszczają «bez ruchu w wielkim tempie». Świat przejmuje odpowiedzialność za ruch, którego podmiot już nie może wykonać. To ruch wirtualny, który jednak aktualizuje się za cenę poszerzenia całej przestrzeni i rozciągnięcia czasu”²⁶.

Niekompatybilność poszczególnych terenów akcji, niezdolność do odtworzenia relacji czasowych zachodzących pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami, niepewność co do upływu czasu diegetycznego czy nawet przebiegu poszczególnych epizodów fabularnych, niemożliwość odtworzenia logiki zdarzeniowej zdominowanej przez persewerację, cykliczność narracji, gdzie to, co wydarza się teraz, wypierane jest przez obrazy wspomnienia, nie wiadomo nawet przez kogo generowane. Być może przez instancję kinematograficzną wydaje się modelową realizacją narracji krystalicznej. Upadają umiejscowione czasoprzestrzennie schematy sensoryczno-motoryczne, w ich miejscu pojawiają się czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe. Opis, a za nim narracja krystaliczna przeciwstawia się stosowaniu kategorii *mimesis*²⁷: na powierzchni obrazu filmowego dochodzi do spotkania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, tego, co psychiczne, intelektualne i fizyczne. „Oba sposoby istnienia łączą się teraz w obiegu, gdzie to, co realne i to, co wyobraźniowe, to, co aktualne i to, co wirtualne ścigają się nawzajem, zamieniają się rolami, stają się nierozróżnialne”²⁸. Małgorzata Jakubowska, doprecyzowując myśl Deleuze’a o wierzchołkach teraźniejszości, pisze, że porządek krystaliczny nie koncentruje się już na aktualności: „to, co aktualne zostaje odcięte od swoich powiązań motorycznych i realności”²⁹. Ta zmiana konstruuje też taki typ bohatera, który zamiast działać, patrzy, zamiera, nieruchomieje: „narracja tego typu preferuje nakładanie się perspektyw, niepozwalających uchwycić obiektu, nie ma wymiarów, względem któ-

²⁶ G. Deleuze, *Kino...*, s. 285.

²⁷ Por. też M. Jakubowska, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2013, s. 334-340.

²⁸ G. Deleuze, *Kino...*, s. 352.

²⁹ M. Jakubowska, *Kryształ czasu*, s. 335.

Kadr nr 7



Kadr nr 8



Kadr nr 9



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

rych można by jednoznacznie uporządkować jakiś zbiór sytuacji³⁰. Tak określona narracja zyskuje jeszcze nowy status, przestaje pretendować do prawdy, staje się narracją falsyfikującą: „Chodzi o potęgę nieprawdy, która detronizuje i zastępuje formę prawdy, ponieważ zakłada ona równoczesność terażniejszości niewspółmożliwych czy współlistnienie przeszłości niekoniecznie prawdziwych”³¹.

Najdoskonalsze stadium obrazu-czasu stanowi kryształ, czyli taka forma obrazu, w której zamknięty obieg czystej sytuacji dźwiękowej i optycznej nie znajduje już przedłużenia w działaniu. To, co najbardziej charakterystyczne dla obrazu-kryształu to niemożność ocenienia go w kategoriach realizmu, wspomnienia czy snu: „W obrazie kryształe dochodzi do podwajania i nieustannej wzajemnej wymiany pomiędzy tym, co aktualne, a tym, co wirtualne, realne i wyobrażeniowe, przejrzyste i nieprzejrzyste.”³² Determinuje go więc jedynie kategoria nierozstrzygalności.

Dające się wyodrębnić profile konkretnych przestrzeni, mimo ciągłego nachodzenia na siebie w procesie mnożących się *flashbacków* i *flashforwardów* obejmowałyby: platformę pociągu (kadr nr 7), platformę miejskiego tramwaju (kadr nr 8), las (kadr nr 9) o ścieżkach rozwidlających się na strumieniu, polany, kamienną pustynię (kadr nr 10), przestrzeń (jakiejś) klatki schodowej (kadr nr 11), anonimowy cmentarz, a właściwie jego obrzeża (kadr nr 12), wycinki przemierzanych uliczek-tuneli (wrażenie ufundowane na ciasnej, klaustrofobicznej zabudowie) (kadr nr 13), wewnątrz wiejskiej chaty (kadr nr 14) oraz świetlicę, w której ostatecznie przetrzymywana jest dwójka chłopców (kadr nr 15). Męczący efekt zagubienia pomiędzy poszczególnymi przedstawieniami, instalowanie percepcji widza w labiryncie izolowanych od siebie logicznym prawdopodobieństwem miejsc każe zrekonstruować detaliczne składniki nadrzędnie realizowanej tu strategii dezorientacji raczej niż studium użycia jedynie pojedynczych technik. Świadomość wielokrotności przejść, powtórzeń, poruszania się we wszystkich kierunkach czasu, rozwijającego

³⁰ Ibidem, s. 337.

³¹ Ibidem, s. 356.

³² M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a: filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 78.

Kadr nr 10



Kadr nr 11



Kadr nr 12

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

i zwijającego rzeczywiste i tylko prawdopodobne, możliwe wydarzenia musi zostać osadzona na rozpoznanych fundamentach, koniecznym elemencie wszystkich późniejszych możliwych deformacji.

Pierwszy z wymienionych „terenów gry” – pociąg – pojawia się czterokrotnie w odsuniętych od siebie partiach filmu, dokumentując czas miniony, na prawach niezmiennego „wiecznego teraz”, w którym zanurzona jest też bezpośrednia de-

Kadr nr 13



Kadr nr 14



Kadr nr 15

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

cyzja o ucieczce. Charakteryzuje go wysoka umowność choćby ze względu na opustoszenie wagonu, na którego podłodze siedzą skuleni, ale jednak pojedynczy, a nie stłoczeni więźniowie: starcy w pasiakach, a między nimi tylko dwaj młodzi chłopcy wyróżniający się fetyszem garderoby, jednocześnie włączającym i wyłączającym ich z tej przestrzeni (ich strój mimo dzielenia losu z pozostałymi więźniami jest bardziej kompletny: chłopcy ubrani są w płaszcze, oznaczone literami KL, stygmatyzujące ich nieodwołalną przynależność do Koncenzrazion Lager). Platforma tramwaju (i ulica widziana z perspektywy podróżującego nim pasażera) jest tylko kolejnym, równoprawnym wariantem doświadczenia przemieszczania się, stanowiąc zintensyfikowane powtórzenie wędrówki przez ciemny las i jednocześnie antycypację – w porządku chronologicznym, a nie diegetycznym – transportu

pociągiem. To nadrzędny sposób doświadczania przestrzeni identycznego z mijaniem, przechodzeniem obok tego, co na zewnątrz, bez względu na to czy mijane są drzewa czy też kolejne ulice. Las w tym samym stopniu, co schronienie, przynosi uciekinierom pułapkę fizjologicznego, „nagiego życia”³³. Choć przeplatany licznymi przebitkami o trudnym początkowo do ustalenia statusie ontologicznym (powiązanych z nerwowymi, pourywanymi retrospekcjami przebywania w odległym, zdominowanym architekturą miejską otoczeniu) jest nadrzędną scenerią pierwszej trzydziestopięciominutowej partii filmu. Jednostajność zaciemnionych partii leśnych poza retrospekcjami przełamywana jest jeszcze napotkanymi w tej uciążliwej wędrówce wyróżniającymi się miejscami: polany rozjaśnionej światłem słonecznym czy „kamiennej pustyni”. Przestrzeń klatki schodowej, do której chłopiec wchodzi z opustoszałej ulicy, pozostając częścią nawracającego wyobrażenia o dochodzeniu do czyichś drzwi, dzięki zstępującym partiom schodów konotuje strukturę labiryntu. Tym bardziej, że drzwi w żadnej z różniących się przecież między sobą wizualizacji nie ustępują, zawsze pozostają zamknięte... Z tym samym porządkiem przedstawień związany jest jeszcze cmentarz, do którego jeden z chłopców wchodzi/wyskakuje wprost z jadącego tramwaju/pociągu (istnieje wyraźna ciągłość między tymi dwoma środkami przemieszczania się, zacierająca indywidualną tożsamość, charakterystyczna przede wszystkim dla stanów zmęczenia, majaczeń, nerwowego pobudzenia czy urywających się zbyt szybko snów). Dezorientująca struktura zapętlenia, niezauważalnego przechodzenia z perspektywy kamery scalonej z punktem widzenia postaci w percepcję obiektywnie nie przynależącą do żadnego zsubiektywizowanego podmiotu oglądu manifestuje się wielokrotnie. Bywa powiązana też z notorycznym kwestionowaniem osi akcji, jak na poniższym przykładzie (kadr nr 10-12): chłopiec w półzblizeniu podchodzi do stojącej nieruchomo figury kobiety w ciąży, zatrzymuje się, a kamera wykonuje obrót o 180° i odchodzi razem z bohaterem, dynamicznie w półzblizeniu, a następnie w zbliżeniu filmując jego twarz i w dalekim planie pozostawioną w tle kobietę. Identyfikacja medium i oka okazuje się percepcyjnym złudzeniem. Chłopiec już po chwili podchodzi w to samo miejsce, do tej samej kobiety, ale z przeciwległej strony, tym razem nie zatrzymując się przy niej, wchodząc wprost przez otwartą kratę do nieoświetlonej klatki schodowej, co podważa przede wszystkim prawdopodobną zasadę kierunku ruchu.

Wreszcie przestrzeń świetlicy, w której chłopcy przetrzymywani są przez grupę starców, konotuje antylogikę fabularnych działań: są w niej, ale jednocześnie wychodzą z budynku – przynosząc typowy przykład niekonsekwencji w spodziewanej akcji linearnej. Całym filmem rządzi zasada symultaniczności, powtarzalności pewnych ujęć, perseweracji, braku miarodajnych przesłanek pozwalających na orientację co do upływu wewnątrzdiegetycznego czasu (determinuje go ciąg czynności fizjologicznych: postaci biegną, idą, śpią, łapczywie jedzą wymuszony

³³ Na użycie Agambenowskiej kategorii nagiego życia w kontekście filmu Jana Némca natknęłam się też w artykule J. Ladegaard, *On the Frontier of Politics: Ideology and the Western in Jerzy Skolimowski's "Essential Killing" and Jim Jarmusch's "Dead Man"*, „Studies in Eastern European Cinema” 2013, vol. 4 no 2, s. 181-197.

Kadr nr 16



Kadr nr 17



Kadr nr 18

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

chleb, nagle zamiast lasem wędrują ulicami jakiegoś miasta, jeden z nich wsiada i wysiada z kolejnych środków miejskiej komunikacji).

Sytuacja fizycznego wyczerpania wprowadza ustalony przez antropologiczną refleksję nad Holocaustem ikoniczny „skrót”: obraz pochylonego ciała, którego świat kończy i zaczyna się w nim samym, dla którego nie istnieje „zewnątrze” i „wnętrze”. Obraz implementowany jest niewytłumaczalnymi przebitkami, które stopniowo ze względu na liczbę powtórzeń wreszcie zaczynają się łączyć w oderwane „całości” – ale jest to nadal logika występowania, sąsiedowania ze sobą reprezentacji nieprzystających, dla których trudno ustalić porządek upływającego czasu. Tylko jeden z chłopców jest łącznikiem wszystkich czasoprzestrzeni, jaźnią najprawdopodobniej generującą obrazy. Ciekawe jest zresztą w tym kontekście powracające przedstawienie dwójki chłopców już „w potrzasku”, na tle białej ściany, najczęściej w trybie nakazu stania z podniesionymi rękoma z twarzami zwróconymi właśnie w jej stronę, gdzie ściana ta może być też jedną z figur płaszczyzny projekcyjnej (kadr nr 13). Kamera podobnie jak chłopcy pochwyteni przez grupę starych Niemców nieruchomieje pod ścianą.

Kadr nr 19

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

Ostatecznie cała sekwencja pościgu realizowanego przez uzbrojonych w karabiny starców ujawnia masę niekonsekwencji, które niejako wbrew sobie i tak prowadzą do pochwylenia chłopców (brak choćby racjonalnego uzasadnienia dla prowadzonego przez jednego ze starców przez leśne nierówności roweru, kadr nr 20, który ostatecznie zostaje przez niego niefrasobliwie porzucony). Sytuacja ta bardziej jednak niż zasługą wywiadowczej kompetencji starców byłaby efektem fizycznego kalectwa jednego z uciekinierów. Wreszcie karykaturalne

Kadr nr 20

śpiewy i tańce wieńczące pościg – świetlicowy „karnawał” – spychają na dalszy plan więźniów przebywających w tym samym pomieszczeniu i jednocześnie pozostawionych samym sobie.

Diamenty nocy charakteryzuje demonstracyjna niedbałość o kompozycję kadru: permanentny ruch w rzeczywistości powoduje jego zaniknięcie w kadrze. Wobec ruchu chaotycznego prymarne staje się trwanie w czasie. Horyzontalne pochYLENIE – zgarbione, biegnące ciała chłopców – przyciągają do tej samej pozycji otoczenie. Nie tylko plecy urastają do rangi bohatera – gdy postaci znikają za pnem drzewa, niespodziewanie właśnie ta optyczna przeszkoda staje się centrum kadru. Wchodzeniu w głąb lasu towarzyszy konsekwentne zanikanie źródła światła. Nieskoordynowane ruchy wykonywane przez chłopców to właściwie dwutorowy pochod nogi ciągniętej za nogą oraz stały ruch rąk wyciąganych przed siebie, w obliczu niewystarczającego oświetlenia, ale i w celu ochrony przed ostrymi gałęziami wizualizują wędrówkę po omacku dwóch postaci, które właśnie poprzez mechaniczność ruchów ciała podlegają procesowi odczłowieczenia, zbliżając się do filmowych przedstawień zombie, automatów, robotów. Tym większym gwałtem odciska się na obrazie filmowym pierwsze zmartwychwstanie przeszłości: jest nie tylko nieumotywowanym przejściem z przestrzeni lasu w architekturę miejską, ale przede wszystkim właśnie skokowym wtargnięciem mroku, poruszających się w nim nieostrych plam i kształtów na rozświetlone kadry, które pozwalają kontemplować detale ludzkiej fizjonomii, najdrobniejsze drgnienia.



Diamenty nocy reż. Jan Němec (1964)

Dynamika poszczególnych leśnych sekwencji obrazuje popłoch ucieczki, w czasie której „(n)ie tylko ciała wpadają na siebie, ale i kamera wpada na ciała”³⁴. W kontekście nowego kina jedyną wartością stałą jest czas, dbający o manifestację wszystkich warstw jednocześnie, gdzie już w opisie ciała, materialnym świadectwie upływu czasu „(c)iało nigdy nie jest w terażniejszości, zawiera w sobie to, co wcześniej i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie.”³⁵ Obraz-działanie zakłada przestrzeń, w której następuje rozdział celów, przeszkód, środków, podporządkowań, głównych i wtórnych, przewag i wstrętów: całą przestrzeń, jak się ją nazywa, hodologiczną³⁶. Być może właśnie tutaj (w *Diamentach nocy*) kino ciała przeciwstawia się zasadniczo kinu akcji: „wnętrze poprzez zachowanie; nie doświadczenie, lecz <<to, co zostaje z dawnych doświadczeń>>, <<co następuje potem, gdy wszystko zo-

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 413.

³⁵ Ibidem, s. 409.

³⁶ Ibidem, s. 421. Hodologia jako termin filozoficzny określa spójne połączenia między samodzielnymi ideami.

stało powiedziane>>³⁷. Tę przestrzeń Deleuze kwalifikuje jako prehodologiczną³⁸. Film Némca jest przykładem „fiksowania” kamery na ciało powszednie³⁹.

Nieobojętna jest funkcja kamery, która raz za postaciami powolnie i cierpliwie sunie, to znów niespodziewanie wyprzedza, zdejmując ich obrazy od frontu. Bez uzasadnienia przechodzi z planu średniego na ogólny, nie dbając o utrzymanie złudzenia ciągłości czasowej. Pracuje na skokach, wynikających i z nierówności terenu i sekwencji ujęć montowanych na ruchu, z premedytacją demaskując szczeliny, szwy. Można chyba mówić o synergii ruchów postaci i kamery, kiedy spowalniają, zastygają, kamera powtarza ich motoryczność, jest z nią scalona. Niekiedy tylko zostaje w tyle, przygląda się zza kolejnego drzewa, choć przed chwilą wydawała się solidarnie kuleć z jednym z chłopców. Kontrastowa szarość/czerń/biel, plamy rozmyte, nieostre, gwałtowne przechodzenie z nieoświetlonych kadrów chwytyanych blisko leśnego podłoża, między pniami, gałęziami drzew, na granicy komunikowalności w prześwietlone ujęcia ulic. Te charakteryzują inne zachowanie kamery, poskromionej, nie wchodzącej w tak bliski kontakt z obserwowanym „przedmiotem”, wyzbywającej się drżeń, spazmatycznych prób nadążenia za biegnącymi postaciami, w jasnej przestrzeni miejskiej. Ale kamera – jak ma to miejsce wewnątrz tramwaju – „potrafi” zatrzymać się i odmówić pójścia dalej. Tym drastyczniejsze są przejścia, kolejne przestrzenie zdeintegrowane, rozłączne, niescalone w różnym kluczu światła i dwutorowej zasady pracy kamery⁴⁰. Z jednej strony przywodzi to na myśl kategorię obrazu mentalnego – relacyjnego, który Deleuze definiował na podstawie rozwiązań stosowanych w kinie Hitchcocka. Z drugiej, upomina się o wprowadzenie pojęcia irracjonalnego cięcia, związanego przede wszystkim z kinem Godarda. I choć cięcia czy rozdźwięk między dwoma ciągami obrazów, które zyskują znaczenie same dla siebie⁴¹, cięcia niewspółmierne⁴² w filmie Némca nie wynikają z wprowadzania nieumotywowanego białego czy czarnego ekranu, to zbliżony efekt przynosi celowo niepełny, a skokowo różny stopień i kąt oświetlenia poszczególnych kadrów: „Nie jest to więc już luka, którą miały pokonać skojarzone obrazy; obrazy nie zostaną oczywiście oddane przypadkowi, ale cięciu zostają podporządkowane już tylko ponowne sprzężenia, nie zaś cięcia sprzężeniu. (...) Ostatecznie nie ma już żadnych racjonalnych cięć, są tylko irracjonalne. Nie ma więc już skojarzeń poprzez metaforę czy metonimię, tylko ponowne sprzężenia niezależnych obrazów. (...) To całkiem nowa rytmika, kino seryjne czy atonalne, nowa koncepcja montażu. Cięcie może więc rozciągać się i pojawiać samo w sobie w formie czarnego ekranu, białego ekranu i ich pochodnych⁴³. Deleuze wprowadza kategorię cięć irracjonalnych, ale już Maria Raczewa, porównując *nouvelle*

³⁷ Ibidem, s. 409.

³⁸ Zob. Ibidem, s. 422.

³⁹ Ibidem, s. 409.

⁴⁰ Za zdjęcia do *Diamantów nocy* odpowiadała dwójka operatorów operujących zupełnie odmiennymi predylekcjami estetycznymi: Jaroslav Kučera i Miroslav Ondříček.

⁴¹ Por. G. Deleuze, *Kino...*, s. 431.

⁴² Określenie Deleuze’a. Ibidem, s. 489.

⁴³ Ibidem, s. 433.

vague i nouveau roman, w zupełnie podobny sposób pisała o typowym dla Godarda montażu „przeskakiwania”, który polega na tym, że reżyser omija wszystkie te momenty, które by łączyły mechanicznie sprawy zasadnicze dwóch scen. To jednocześnie łamanie Bazinowskiej zasady o „zachowaniu ciągłości rzeczywistości”⁴⁴. „O ile zasady czasowo-przestrzenne bywają pomijane przez twórców „Nowej Fali”, to logika przyczynowo-skutkowa została po prostu przez nich wydrwiona.”⁴⁵ Właśnie irracjonalne cięcie staje się technicznym środkiem wyrazu nowego kina, ale poza tym „jest jeszcze (...) cały zalew fałszywych ruchów, lekkie zniekształcenia perspektywy, spowolnienie tempa, zmienność gestów”⁴⁶. Kino modernistyczne definiuje ten właśnie zwrot: „gdy obraz nie jest już sprzężony, a cięcie samo dla siebie nabiera znaczenia. Cięcie czy rozstęp pomiędzy dwoma ciągami obrazów nie stanowią już części, któregoś z dwóch ciągów: jest ekwiwalentem jakiegoś irracjonalnego cięcia, które określa niewspółmierne relacje między obrazami. Nie jest to więc już luka, którą miały pokonać skojarzone obrazy (...). Zamiast obrazu po obrazie jest obraz plus obraz, a każde ujęcie zostaje odkadrowane w stosunku do kadrowania kolejnego ujęcia.”⁴⁷ Obraz-czas charakteryzuje właśnie obecność cięć irracjonalnych, „niewspółmiernych” (to nie tylko nieumotywowane logiką progresji fabularnej „wcięcia” montażowe wprowadzające obce, zewnętrzne obrazy antycypujące późniejsze wątki fabularne). Na tych cięciach irracjonalnych rozumianych jako funkcja rozpoznania kondycji człowieka i rzeczywistości ufundowana jest właściwie zasada strukturalna *Diamentów nocy*.

Kadr nr 21

*Diamenty nocy* reż. Jan Němec (1964)

W odniesieniu do filmu Němca detaliczny rejestr dynamiki i logiki wydarzeń diegetycznych, ich rekonstrukcji w ramach fabuły pozostawia luki niepewności co do zasady ostatecznego łączenia. Relacja sjużet/fabuła w *Diamentach nocy* stanowi spośród materiału czechosłowackiego kina najciekawszy przykład nieoczywistego stosunku wynikania zdeterminowanego napięciem „niedorozumienia”, zerwanych połączeń, których wzór tworzy się nieustannie przez cały czas trwania filmu. Nieustanna labilność, wielokierunkowość działań, „wielość diegez”⁴⁸ tężeje, zamiera w drugiej połowie filmu, gdy za wiążącą cezurę podziału uznamy moment schwytania dwójki chłopców przez grupę starców.

⁴⁴ Por. M. Raczewa, *Nowa fala i nowa powieść. Formy narracji*, Kraków 1974, s. 120.

⁴⁵ Ibidem, s. 130.

⁴⁶ G. Deleuze, *Kino...*, s. 225.

⁴⁷ Ibidem, s. 431.

⁴⁸ Pojęcie autorstwa Petera Wollena charakteryzujące skomplikowanie estetyczne filmu eksperymentalnego. Zob. P. Wollen, *Godard and Counter-cinema: Vent d'est, „Afterimage”* 1972, nr 4, s. 7-14.

Film kończy (zanim to zakończenie znów nie rozmieni się na pomniejsze możliwe scenariusze) odgłos strzałów rozbrzmiewających na tle opustoszałych pomieszczeń, przed chwilą zajmowanych jeszcze przez starych Niemców i widok leżących na drodze martwych ciał chłopców (15-sekundowe ujęcie jest tak samo martwe: kadr nr 21): „ucieczka jest niemożliwa nie tylko na poziomie fabularnym, ale i na poziomie filmowej formy”⁴⁹. Obraz-czas: „daje nam możliwość (...) dotarcia do tajemnicy czasu, obrazu jednoczącego myśl i kamerę w jedynej „automatycznej subiektywności”⁵⁰. Ale potem wbrew możliwej logice wydarzeń chłopcy dopiero popędzani są do wyjścia, a na zewnątrz budynku dopiero czekają myśliwi z odbezpieczonymi strzelbami, celując w swoje ofiary. Zamiast strzałów rozlegają się oklaski (do czego widz zdołał już przywyknąć, wydają się kontynuować zupełnie inną czasoprzestrzeń), a chłopcy w asyście retrospektywnych rozświetlonych słonecznym światłem *flashbacków* przez nikogo nie zatrzymywani odchodzą znowu w ciemny las (jak gdyby ostatecznie była to jedyna przypisana im przestrzeń, z której nie ma już wyjścia). Bohater upada postrzelony i wydaje się, że jego znieruchomienie konotuje śmierć, ale po chwili jak gdyby nic nie zaszło porusza się i wstaje, co z kolei przywołuje kolejną konkretną obserwację Deleuze’a: status fałszerza jako konsekwencja obecności w strukturze nowego filmu licznych zakłóceń sensorycznych i motorycznych: „fałszywych ruchów, lekkie zniekształcenia perspektywy, spowolnienie tempa, zmienność gestów”⁵¹. „Oto paradoksalne cechy czasu niechronologicznego: preegzystencja przeszłości w ogóle, współistnienie wszystkich obszarów przeszłości, istnienie w najbardziej ściągniętym stopniu.”⁵²

Wspólne jest u Deleuze’a i u Bordwella, nieczęsto też odnotowywane, przekonanie o ścisłym połączeniu kina z dynamiką aktualnych procesów społeczno-kulturowych. U Bordwella parametry kondycji człowieka współczesnego, zmieniający się model egzystencji, w którym brak pewności i jednoznaczności życiowego celu odczytywane są z poziomu dominacji pewnych konkretnych rozwiązań filmowych. Kino w ten sposób widziane nadal jest przede wszystkim modelem sztuki realistycznej, choć na nowo negocjowanej. Spełnia funkcję referencyjną względem rzeczywistości, która przez współczesny podmiot zaczyna być inaczej przeżywana, która pod wpływem zmian cywilizacyjnych modyfikuje też nawyki ludzkiego postępowania. U Deleuze’a aspekt materialnej zmiany determinującej estetykę filmową powiązany jest dla odmiany z trzema konkretnymi miejscami wpisanymi na mapę powojennej Europy, za którymi stoją wyraźne, rozpoznawalne nurty filmowe: włoski neorealizm (ok. 1948), Francuska Nowa Fala (ok. 1958) oraz młode kino niemieckie (ok. 1968). Zarówno rejonizacja, jak i cezury czasowe wynikają

⁴⁹ Por. P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Kraków 2012, s. 221.

⁵⁰ G. Deleuze, *Kino...*, s. 282.

⁵¹ Ibidem, s. 225.

⁵² Ibidem, s. 324.

z refleksji historycznej Deleuze'a: ta swoista periodyzacja kina obrazu-czasu jest ściśle powiązana ze sposobem, trybem przeżywania i późniejszym opracowaniem traumy wojennej, doświadczeniem drugiej wojny światowej przez trzy społeczeństwa bezpośrednio zaangażowane w spiralę wydarzeń. W tym właśnie miejscu Deleuzjańskiej refleksji najwyraźniej daje o sobie znać przekonanie o ścisłym związku przemian politycznych, społecznych, kulturowych i kina, warunku wyłonienia się nowego typu obrazu (czy raczej większościową manifestacją tego, co wcześniej przewijało się tylko w funkcji prefiguracji). „Doświadczenie wojny stawia współczesnego człowieka, a wraz z nim nowego filmowego bohatera, w całkiem nowej relacji do rzeczywistości, w sytuacji, która wyklucza jakąkolwiek zorganizowaną, umocowaną przyczynowo-skutkowo reakcję zawieszającą racjonalną refleksję”⁵³. Schemat sensoryczno-motoryczny uległ rozbiciu, ma znaczenie jedynie dzięki zakłóceniom (dysonansom względem rzeczywistości pozbawionej logiki, sensu), jakie potrafi ujawnić. Zewnętrzne tryby przygotowują więc parametry konkretnej estetyki ufundowanej na cechach takich jak: rozmyślnie osłabione wiązania, zdeintegrowane przestrzenie, brak sytuacji scalającej, świadomość kliszowości, która ściśle łączy się z denuncjacją spisku (tak można rozumieć celowe akcentowanie upartych i ekspansywnych sloganów dźwiękowych i wizualnych⁵⁴). W kilku przynajmniej miejscach obserwacje te spotykają się z Bordwellowskimi.

W planie opracowywania traumy wojennej nie ma kina Czechów czy Węgrów. Z polskich reżyserów wymieniony zostaje tylko Krzysztof Zanussi. Stoi być może za tym „grzech” powtórzenia kwestionowanej gdzie indziej przez samego Deleuze'a, choćby na łamach tekstów publikowanych wspólnie z Félixem Guattarem, struktury palowej. Funduje ją domniemanie jedności i logika binarna. W *Kinie* Deleuze opatruje dynamikę medium również „komentarzem” obrazów nieprzywołanych, nieobecnych. Trafnie nazwali ten mechanizm Pascal Bonitzer i Jean Narboni, rozmówcy Deleuze'a z „Cahiers du cinema”: „Pańska klasyfikacja zawiera jednak również pewną ocenę. Implikuje określone sądy wartościujące o przywoływanych autorach, siłą rzeczy również o tych, o których ledwo Pan napomyka lub w ogóle nie wspomina”⁵⁵. Jedność zapewniałby „zachodniocentryczny” kanon europejskiej sztuki filmowej⁵⁶. Deleuze ulega w jakimś stopniu złudzeniu istnienia centrum. Postulując zasadę kłacza, zakładając wielośrodkowość

⁵³ Ibidem, s. 23.

⁵⁴ Ibidem, s. 247.

⁵⁵ G. Deleuze, *Negocjacje*, s. 61.

⁵⁶ Byłabym niesprawiedliwa, nie odnotowując jednak, że ta dysproporcja ulega pewnym przesunięciom w drugim tomie *Kina*, gdzie rozległy paragraf Deleuze poświęca współczesnemu kinu politycznemu, które nie wyczerpuje się przy takich nazwiskach, jak Straub czy Resnais, ale z dużym impetem wprowadza też nurt amerykańskiego kina czarnego, kino afrykańskie jako reprezentant pewnej szerszej właściwości sytuacji Trzeciego Świata czy kino brazylijskie spod znaku *cinema nuovo*. Por. też: G. Deleuze, *Kino...*, s. 433-440. Stałym komponentem jest jeszcze kilku autorów kina japońskiego: poza transgresyjnym i wybiegającym przed powojenną epokę kina modernistycznego Yasujiro Ozu pojawia się w taksonomii Deleuze'a jeszcze Akira Kurosawa i Kenji Mizoguchi.

bez początku i końca, równorzędność elementów, brak naczelnej zasady⁵⁷ analizuje logikę rozwoju kina od obrazu-ruchu do czystego, krystalicznego obrazu-czasu, wyzwolonego z powiązań sensoryczno-motorycznych przy użyciu kanonu sztuki filmowej, najbardziej reprezentatywnego plonu produkcji zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej. W kalendarzu dat 1948, 1958, 1968 jest miejsce na doświadczenie czechosłowackiej nowej fali w perspektywie ogoławającego doświadczenia wojny, po którym niemożliwy do złożenia staje się także obraz filmowy. Ten kierunek myślenia stanowi też drogę dochodzenia do definicji modernizmu filmowego.

***The Continual Return Journey.* Revision of the Modernist Category with a Reference to the Czech Cinema.**

Diamonds of the night dir. Jan Němec is commonly classified as modernist in Czech literature on the subject and in comprehensive publications trying to determine aesthetic, historical and temporal specificity of this artistic movement. Despite the fact that András Bálint Kovács in *Screening Modernism: European Art Cinema* mentioned quite impressive number of Central European artists among directors of art cinema making their films during 1950-1980, most of them are not used as an example of this universally transnational aesthetics. The main actors on this scene are always West European luminaries of cinematic art. Němec's participation in this order is explained by some resemblance to Ingmar Bergman's films, especially to this type of mental journey incusted by surrealist components.

Kovács notes many simultaneous paths in theory and aesthetics of cinema led by the evolutionist one. Gilles Deleuze's thought, born outside the theory of film, is in a separate and unique position. It is hard not to see Deluzian cinematic thinking on modernist cinema in terms of succession, development and a final achievement of classical cinema. "(...) from its first appearances something different happened in what is called modern cinema: not something more beautiful, more profound or more true but something different. What has happened is that the sensory-motor schema is no longer in operation, but at the same time it is not overtaken or overcome. It is shattered from inside". The cause does not follow the action. The acts of perception do not proceed an operation. Cinema has entered in the epoch of medium which possessed the capacity to express abstract ideas. From this perspective, modernism is no longer a style of artistic movement but it as an actualization of the cinema to be an image of thought.

We may interpret *Diamonds of the night* from the perspective of disintegration of genre cinema to the showcase of Time-Image mechanisms focused on the crystal narrative.

⁵⁷ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Klucze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia”, nr 1-3/1988, s. 221-237.

Adam Cybulski

(Uniwersytet Łódzki)

Krystaliczne obrazy Leosa Caraxa. Uwagi o *Chłopak spotyka dziewczynę* i *Złej krwi* w optyce koncepcji obrazu-czasu Gilles'a Deleuze'a

W ramach swojej historyczno-filozoficznej refleksji nad filmem, uzupełniającej Bergsonowskie podejście do kinematografu, Gilles Deleuze wyróżnił dwa fundamentalne, jego zdaniem, paradygmaty kina: obraz-ruch oraz obraz-czas. Ten pierwszy model utożsamiał francuski filozof z filmem klasycznym wyposażonym w wykształconą strukturę narracyjną¹, z przekazem przezroczystym, z okresem, „kiedy filmowe obrazy były perfekcyjnie zorganizowane w swych geometrycznych formach, w swej przestrzenno-czasowej logice, w wypracowanych regułach montażowych, które posuwały naprzód i spajały akcję”². Drugi natomiast model wiąże się z językiem filmowego modernizmu oraz narodzinami francuskiej Nowej Fali, oferującymi nowy tryb opowiadania, w ramach którego klasyczne przyczynowo-skutkowość i sensoryczno-motoryczność zastąpione zostają sytuacjami optycznymi i dźwiękowymi; motywacje bohaterów stają się pozbawione logicznej struktury wynikania; rzeczywistość często bywa oniryczna i wątpliwa w swym ontologicznym statusie. Natura narracji jest dezorientująca, zakłada niewytłumaczalne różnice między teraźniejszością i przeszłością, a rozróżnienie między tym, co „obiektywne”, a tym, co „subiektywne”, zostaje niejako zatarte³. „Obraz-ruch to czysta materia, obraz-czas jawi się jako czysta świadomość”⁴ – zaznacza Małgorzata Jakubowska, interpretatorka myśli Deleuze'a.

¹ Należy zaznaczyć, że Deleuze nie utożsamia koncepcji obrazu-ruchu z kinem niemym w najwcześniejszych, najbardziej nieskomplikowanych wydaniach; za pierwszy film odzwierciedlający założenia jego teorii uznaje dopiero *Sherlocka juniora* (*Sherlock Jr.*, 1924) w reżyserii Bustera Keatona.

² M. Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, [w:] *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Gdańsk 2010, s. 333.

³ Zob. M. Jakubowska, *Kryształowy czas. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Łódź 2013, s. 334-340.

⁴ M. Jakubowska, *Gilles Deleuze...*, s. 335.

Oba wyodrębnione przez Francuza modele z powodzeniem można utożsamić z zaproponowanymi przezeń kompozycjami filmowego opowiadania: organiczną oraz krystaliczną. W przypadku tej pierwszej organiczność nie dotyczy, rzecz jasna, charakteru środowiska diegetycznego (np. plenerów czy krajobrazów), ale charakterystycznych dla kina klasycznego kategorii obiektywności i przezroczystości, akcentowanych ciągłością ujęć, regułami następstw lub regularnymi, przyczynowymi i logicznymi związkami w świecie przedstawionym⁵. Natomiast krystaliczność przekazu dotyczy, ujmując to najogólniej, zanegowania zasady *mimesis*. Owe organiczność i krystaliczność mogą manifestować się na trzech poziomach filmowego tekstu: historii, narracji i opisu – konstatuje Deleuze⁶, formułując typologię przypominającą tę, zaproponowaną kilka lat później przez Seymoura Chatmana⁷.

Definicję pierwszej instancji – historii – sprowadza autor *Różnicy i powtórzenia* do rozwoju relacji podmiot – przedmiot⁸. Historia organiczna zakłada „zgodność” przedmiotu i podmiotu: rozróżnienie pomiędzy obrazami obiektywnymi a subiektywnymi jest w niej wyraźnie zaakcentowane⁹. W przypadku krystalicznej odmiany tego poziomu filmowego dyskursu podział na „to, co widzi kamera”, i „to, co widzi postać”, zostaje niejako zanegowany¹⁰.

Narracja organiczna wyrasta z uwarunkowań przyjmowanych w klasycznym opowiadaniu, które – zgodnie z charakterystyczną dla niego koncepcją *mimesis* – „podlega regułom prawdopodobieństwa, zakłada logiczny porządek jako niezbywalny punkt odniesienia”¹¹. Kategoria organiczności w tym przypadku jest prawdziwościowa „w tym sensie, że rości sobie prawo do prawdy, nawet w fikcji”¹². Narracja krystaliczna jest natomiast falsyfikująca, prowadzi do wieloznaczności, „preferuje nakładanie się perspektyw, niepozwalających uchwycić obiektu, nie ma wymiarów, względem których można by jednoznacznie uporządkować jakiś zbiór sytuacji”¹³. W tym modelu działanie zastępuje widzenie, a organiczna formuła Ja = Ja zostaje wyparta przez formułę Ja = ktoś inny¹⁴.

⁵ M. Jakubowska, *Kryształowy czas...*, s. 334-335.

⁶ Ibidem, s. 334-340.

⁷ Seymour Chatman wyszczególnił trzy typy filmowych realizacji: opowiadanie (*narrative*) – typ charakterystyczny dla filmów z okresu kina klasycznego, których dominantą jest fabuła; opis (*description*) – przez Amerykanina utożsamiany z filmami nastawionymi np. na promocję danego regionu geograficznego; dyskurs (*argument*) – dotyczący realizacji służebnych wobec przekazów ideologicznych – zob. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 65-199.

⁸ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 371.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ M. Jakubowska, *Kryształowy czas...*, s. 337.

¹² G. Deleuze, op.cit., s. 352 – cyt. za: M. Jakubowska, *Kryształowy czas...*

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 338-339.

Organicznym opisem nazywa Deleuze ten, który zakłada „niezależność swego przedmiotu”¹⁵. Model ten opiera się na zasadach obiektywności i prawdopodobieństwa, logicznych związkach i powiązaniach na poziomie diegezy oraz czytelnym porządku relacji przestrzennych¹⁶. Opis krystaliczny sprzeciwia się naśladowaniu i odtwarzaniu rzeczywistości, kładzie nacisk na procesualność, oferuje różne wersje opowiadania, ukazuje „stawanie się” przedmiotu¹⁷. Różnicę pomiędzy organicznością a krystalicznością w zakresie opisu – ale prawdopodobnie także dwóch pozostałych elementów filmowego tekstu: historii i narracji – celnie podsumowuje jedno z pierwszych zdań rozdziału *Potęga nieprawdy*:

W istocie, organiczne opisy zakładające niezależność określonej scenerii służą definiowaniu sytuacji sensoryczno-motorycznych, podczas gdy opisy krystaliczne, konstytuujące swój własny przedmiot, odsyłają do sytuacji czysto optycznych i dźwiękowych, oderwanych od swego przedłużenia motorycznego: jest to kino tego, który patrzy, a nie tego, który działa¹⁸.

W optyce Deleuzjańskiej dychotomii organiczność/krystaliczność interesująco przedstawiają się pierwsze filmy Leosa Caraxa. Choć twórczość francuskiego reżysera przyjęło się uznawać – obok utworów takich filmowców, jak David Lynch czy Peter Greenaway – za egzemplifikację szczególnie wyrafinowanego kodu kina postmodernistycznego, trudno oprzeć się wrażeniu, że jego wcześniejsze realizacje: *Chłopak spotyka dziewczynę* (*Boy Meets Girl*, 1984) oraz *Zła krew* (*Mauvais sang*, 1986), chętnie korzystają z rozwiązań – nieco starszego – języka filmowego modernizmu, a więc tego, na bazie którego Deleuze sformułował teorię obrazu-czasu.

1. *Chłopak spotyka dziewczynę*

Pełnometrażowy debiut Caraxa jawi się jako niedojrzały list miłosny skierowany do wymyślonej, nieistniejącej osoby; list nieustannie korygowany, powstający na oczach widza pod piórem sfrustrowanego, wchodzącego w dorosłość bohatera. Film wydaje się płynnie wpisywać w Deleuzjańską koncepcję obrazu-czasu. Już sam prolog – w którym z komentarza ponadkadrowego dociera głos dziecka flegmatycznie recytującego fragment inaugurujący powieść Louis-Ferdinanda Céline’a *Śmierć na kredyt*: „I znowu jesteśmy sami. Wszystko to jest takie powolne, ociężałe, takie smutne. Wkrótce będę stary. I będzie wnet koniec”¹⁹ – podpowiada, że widz ma do czynienia z opowieścią nie o działaniu i ruchu, ale o czasie, patrzeniu i przeżywaniu.

¹⁵ G. Deleuze, op.cit., s. 351.

¹⁶ M. Jakubowska, *Kryształ czasu...*, s. 334-335.

¹⁷ Ibidem, s. 335.

¹⁸ G. Deleuze, op.cit., s. 351.

¹⁹ Wskazał już na to C.-J. Malmberg, *Miłość od ostatniego spojrzenia*, tłum. P. Kopański, „Film na Świecie” 1993, nr 2, s. 35. Fragment powieści pochodzi z przekładu Juliana Strykowskiego: L.-F. Céline, *Śmierć na kredyt*, Kraków 2004, s. 7.

W jednej z pierwszych scen widz poznaje głównego bohatera – Aleksa, młodego filmowca (*porte-parole* samego Caraxa), który właśnie utracił dziewczynę na rzecz niełojalnego przyjaciela. Następnie ma miejsce ekspozycja tytułowej dziewczyny – Mireille, rozstającej się właśnie z Bernardem. Ostatniej rozmowie tej dwójki, prowadzonej za pośrednictwem domofonu, przysłuchuje się Alex. W barze, podczas regulowania rachunku, Bernardowi z kieszeni wypada zaproszenie na przyjęcie organizowane przez zamożną Amerykankę – Helen. Alex korzysta z nieuwagi Bernarda i podnosi je z podłogi. Bohater pojawia się na bankiecie w nadziei spotkanie Mireille. Po niedługim czasie tytułowe postaci zostają sam na sam w kuchni, oddając się długiej (trwającej blisko dwadzieścia minut czasu ekranowego; czasu diegetycznego upływa zdecydowanie więcej, o czym świadczą wyraźnie zarysowane elipsy między ujęciami), egzystencjalnej dyskusji na temat miłości, sztuki, swoich planów, marzeń i obaw. W jednej z ostatnich scen Alex znajduje się w pociągu, mającym zabrać go do wojska. Młodzieniec musi jednak pilnie skorzystać z toalety, przez co opuszcza na chwilę wagon i udaje się do pobliskiego lokalu, gdzie jego uwagę od fizjologicznej potrzeby odwraca automat do gry w elektryczny bilard. Chłopak pochłonięty zabawą spóźnia się na pociąg. W ostatniej scenie protagonista, po tym jak nie udaje mu się dodzwonić do Mireille (dziewczyna będąc przekonaną, iż telefonuje do niej Bernard, nie podnosi słuchawki), w pośpiechu kieruje się do jej mieszkania. Przerażony widokiem umierającej dziewczyny, mdleje; po chwili na podłogę osuwa się również ciało samobójczyni. W krótkim epilogu zostaje zaprezentowany inny wariant śmierci Mireille: chłopak podbiega od tyłu do żywej jeszcze dziewczyny, a ta – biorąc go za byłego kochanka – popełnia samobójstwo.

Historia krystaliczna – oczyma Aleksa

Omawiając historię (w ujęciu Deleuze'a) *Chłopak spotyka dziewczynę* należy w pierwszej kolejności przywrócić się problemowi subiektywizacji przekazu. Realizacja zawiera przynajmniej dwie sceny, w których sposób rejestracji rzeczywistości diegetycznej – przepuszczonej zapewne przez filtr psychiki głównego bohatera – przyczynia się do wyraźnego zatarcia rozróżnienia pomiędzy porządkiem obiektywnym a subiektywnym. Pierwszym przykładem takiego upodmiotowienia przekazu jest scena, w której Alex przysłuchuje się rozmowie Mireille z Bernardem. O zapośredniczeniu przez umysł protagonisty relacji z tego zajścia świadczy zarówno zorganizowanie kadru w taki sposób, aby jego kompozycja sugerowała swoisty punkt widzenia młodzieńca²⁰, jak i zauważalna rozbieżność między stroną wizualną a audialną (słowa wypowiediane przez Bernarda nie przystają do ruchu jego warg). Problematyczne wydaje się również następujące po chwili ujęcie z innego punktu widzenia, w którym Alex wyeksponowany jest już w półprofilu, w planie amerykańskim. Desynchronizacja warstwy dźwię-

²⁰ Nie jest to oczywiście przykład klasycznego punktu widzenia, czyli takiego, w ramach którego relacje przestrzenne są zorganizowane tak, aby sugerowały obraz widziany z pozycji postaci w świecie przedstawionym.

kowej i obrazu jednak nie ustępuje, a figura protagonisty jest ponownie bardzo sugestywnie osadzona w kadrze i wydaje się nadal kwestionować wiarygodność tej części opowiadanej historii. W omawianej scenie Alex rejestruje zajście najprawdopodobniej obiektywne, jednakże odbiorca filmu przyjmuje perspektywę jego „mentalnego słyszenia”. Kwestie „narzucone” ustom Bernarda przez umysł chłopaka można zinterpretować jako słowa Aleksa skierowane do Florence, byłej partnerki. Należy zaakcentować jednak, że głos dochodzący ze strony audialnej nie należy ani do Bernarda, ani prawdopodobnie do tytułowego bohatera.

Nieco bardziej wyrazistą egzemplifikacją zapośredniczenia historii jest sekwencja, w której protagonista, po dokonanej kradzieży albumów muzycznych, przemierza klatkę schodową budynku. Obraz relacjonuje odbiorcy drogę przebytą przez Aleksa, od parteru do mieszkania (zapewne Thomasa), natomiast z komentarza ponadkadrowego płynie urojona w jego głowie rozmowa byłej dziewczyny z jej obecnym partnerem na temat niepowodzeń w ich pożyciu:

– Teraz twoja kolej. Dotykaj mnie. Za chwilę się obrócimy i zaczniemy jeszcze raz.

– I co dalej?

– Nie rozumiem.

– Pogubiłem się.

– Nie było ci dobrze?

– W zasadzie nie – coś jest nie tak.

– Co?

– Nie wiem.

– Co jest nie tak?

– Nie lubię, gdy jest tak mokro. Zbyt mocno nawilżasz.

– Jesteś zupełnie jak Alex. Lubisz, gdy jest sucho; gdy prawie boli.

– Nie boli. Wolę dotykać cię, gdy nie jest tak mokro.

– Tak jest przyjemniej.

– Dla ciebie.

– Nie rozczaruj mnie. Nie tak szybko. Myślałam, że tak lubisz. Myliłam się. Powiedz mi, czego nie lubisz, to przestanę marnować czas.

Sekwencja wprowadza, podobnie jak ta omówiona wcześniej, pewną dwuznaczność na poziomie znaczeniowym – niejasny wydaje się stosunek Aleksa do rozstania z Florence. Jedna z pierwszych scen filmu, w której tytułowy bohater okłada nielojalnego przyjaciela pięściami w trakcie nocnego spotkania nad Sekwaną, zdecydowanie sugeruje jego zazdrość i niemożność pogodzenia się z odejściem partnerki. Jednakże w dalszej części opowiadania chłopak kradnie ze sklepu muzycznego płyty winylowe (wokalistki najprawdopodobniej cenionej przez Florence), narażając się tym samym na problemy z prawem. Kilka scen

później telefonuje również do Thomasa, aby zapytać o jego stan zdrowia. Tymczasem wymaginowany dialog dotyczący ich intymnych kłopotów wydaje się umotywowany chęcią podniesienia własnej samooceny przez Aleksa, jednocześnie konotując zawiść wobec nowej pary.

Uzasadnione w przypadku języka, jakim posługuje się Carax w *Chłopak spotyka dziewczynę*, jest przywołanie koncepcji „pozornie zależnej subiektywności” („mowy pozornie zależnej”) zaproponowanej przez Piera Paola Pasoliniego, o której Deleuze pisze:

Nastąpiła kontaminacja obu form obrazu, tak że dziwaczne ujęcia kamery [...] wyrażały jednostkowe postrzeżenia bohatera, i jedne były wyrażane w drugich, dźwigając jednak całą moc nieprawdy. Historia nie odnosi się już do jakiegoś prawdziwego ideału stanowiącego o jej prawdziwości, tylko staje się „pseudohistorią”, wierszem, historią symulującą raczej niż symulacją historii. Obrazy obiektywne i obrazy subiektywne tracą swoją odrębność, ale także identyfikację na rzecz nowego obiegu, w którym w całości się zastępują albo podlegają kontaminacji, albo dekomponują się i rekonstruują²¹.

Formę tę utożsamia włoski reżyser z „kinem poezji” – zdaniem Deleuze’a zapoczątkowanym przez prace wielkich mistrzów kina: Fritza Langa i Orsona Wellesa – które stawiał w opozycji do „kina prozy”. „Kino poezji”, a więc nieprzezroczyście formalnie kino modernistyczne lat 50. i 60., podtrzymuje „krytykę prawdziwości opowiadanej historii”²², prowadząc do zniesienia rozróżnienia pomiędzy subiektywnym postrzeganiem bohatera a obiektywną rejestracją kinematograficznego narzędzia. „Kamera przyjęła obecność subiektywną, zyskała wewnętrzne widzenie, które weszło w relację symulacyjną (*mimesis*) ze sposobem widzenia postaci.”²³ Kategorię „pozornie zależnej subiektywności”, przez Mirosława Przyłipiaka nazywaną za Stanisławem Brejdygantem również „subiektywnością swobodnie zależną”, należy zatem utożsamiać z tekstami wywołującymi w oczach odbiorcy nieodparte wrażenie subiektywizacji przekazu, bez wykorzystania agresywnych procedur formalnych. Chodzi w tym przypadku o filmy, w których obecność na ekranie jednej z postaci jest na tyle intensywna, że widz przyjmuje jej horyzont poinformowania i sposób percepcji świata²⁴. Szużet *Chłopak spotyka dziewczynę* obejmuje wyłącznie sceny z udziałem Aleksa. Nawet jeżeli nie jest on postacią centralną (w znaczeniu istotności względem powikłań fabuły) danego zdarzenia, jak na przykład podczas rozmowy Mireille z Bernardem, to wydaje się nadal na tyle wymowny, że niejako określa horyzont poinformowania dostępny widzowi. Ponadto warto w tym kontekście wyliczyć znaczącą liczbę wydarzeń, których biernym, a jednocześnie bardzo bacznym obserwatorem, jest protagonista: wspomniana już dwukrotnie rozmowa tytułowej dziewczyny z byłym kochankiem,

²¹ G. Deleuze, op.cit., s. 372.

²² Ibidem, s. 371-372.

²³ Ibidem, s. 372.

²⁴ M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, nr 7, s. 241-242.

pocałunek pary na Pont-Neuf, kuriozalne zachowania pasażerów metra, przyjęcie u Helen. W ostatnich partiach filmu wyraźnie akcentowane są również oczy Aleksa. W scenie podsumowującej długą rozmowę głównych bohaterów osobliwa kompozycja – w której twarz dziewczyny jest wyeksponowana od czoła po górną wargę, a brakującą część jej oblicza niejako uzupełnia dolny fragment twarzy chłopaka po drugiej stronie kadru – przechodzi do sugestywnego zbliżenia właśnie oczu Aleksa, podkreślonych dodatkowo cieniem rzuconym na resztę twarzy przez jego rozmówczynię. Debiut Caraxa staje się tym samym filmem o patrzeniu, w którym dany widzowi obraz świata otaczającego główną postać zostaje zaanektowany przez jej podmiotową percepcję.

Narracja krystaliczna – nierozstrzygalna puenta

Analizując nieprzezroczystości w opowiadaniu filmowego czasu, należy przede wszystkim przyjrzeć się ostatniej fazie omawianego dzieła. Zakłócenie narracyjne w pierwszej kolejności wprowadza sekwencja gry w elektryczny bilard, w której głównemu bohaterowi towarzyszy obcy mężczyzna w średnim wieku (pojawiający się po raz pierwszy w sjużecie filmu). Istotny jest fakt, że scena ta rozgrywa się w finale utworu (na dziesięć minut przed jego zakończeniem; w przypadku realizacji posługującej się językiem skonwencjonalizowanym, charakterystycznym dla modelu obrazu-ruchu, byłby to punkt kulminacyjny) – widz jest świadom tego, że Alex musi pospieszyć się, aby zdążyć na pociąg. Odbiorca odnosi jednocześnie wrażenie, iż powolnie budowany wątek znajomości tytułowego bohatera z Mireille został w zasadzie unieważniony. Tymczasem scena trywialnej zabawy w dworcowym barze zajmuje aż pięć minut czasu ekranowego, zostaje również dodatkowo wydłużona, w psychologiczno-percepcyjnym sensie, poprzez wykorzystanie długiego, statycznego ujęcia. Mało istotny z punktu widzenia powikłań fabuły epizod zyskuje swoisty naddatek znaczeniowy za sprawą wykorzystania do jego przedstawienia radykalniejszej inscenizacji oraz, przede wszystkim, większej ilości ekranowego czasu, niż miałyby to miejsce w przypadku zaprezentowania analogicznej sceny (o podobnej „wartości” fabularnej) w wykonaniu kina stylu zerowego (przez Deleuze’a utożsamianego z filmowym ideałem prawdopodobieństwa i prawdziwości²⁵).

Egzemplifikacji krystaliczności narracyjnej w debiucie Caraxa należy upatrywać również w samym zakończeniu filmu, proponującym dwa warianty samobójstwa Mireille. W pierwszym główny bohater wchodzi do mieszkania dziewczyny, przechodzi przez pokój, na podłodze którego znajdują się plamy krwi, i ostatecznie dobiega do umierającej samobójczyni. W drugiej wersji, jak wspomniałem wcześniej, Mireille jeszcze żyje, gdy do jej domu wchodzi Alex. Zinterpretowanie relacji pomiędzy tymi dwiema krótkimi sekwencjami – jako zaprezentowanie tego samego wydarzenia z dwóch różnych punktów widzenia – skutecznie podważa jedno z ujęć pierwszego wariantu, w którym noga Aleksa znajduje się przez

²⁵ M. Jakubowska, *Kryształ czasu...*, s. 340.

chwilę w kałuży krwi, co sugeruje, że dramat rozegrał się przed wejściem chłopaka do mieszkania. Jednakże zaakceptowanie ewentualności dwóch zupełnie odmiennych wizji samobójczej śmierci Mireille wprowadza dodatkowe niejasności: jaki jest stosunek tych dwóch wersji epilogu wobec siebie i wobec opowiadanej historii, który z nich rozgrywa się w planie obiektywnym, a który jest jedynie imaginacją kogoś z bohaterów? Swoistą daremnością szukania odpowiedzi na te pytania może sugerować cytat, charakteryzujący naturę narracji krystalicznej, pochodzący z książki *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*:

Narracja przestaje pretendować do prawdy, staje się falsyfikująca: zakłada niewytłumaczalne różnice teraźniejszości i przeszłości, te same elementy stale zmieniają się wraz z relacjami temporalnymi, w które wchodzi, pojawiają się nierozstrzygalne alternatywy między prawdą i nieprawdą²⁶.

Opis krystaliczny – bohater w bezruchu

Omawiany utwór oferuje wiele niecodziennych zachowań postaci wypełniających świat przedstawiony. Wymowną ilustracją krystaliczności opisu są niecodzienne wydarzenia rozgrywające się w podziemiach metra, w środkowej partii filmu. Sekwencja rozpoczyna się od ujęcia plakatu (zapewne kampanii społecznej), przedstawiającego niezwykle hybrydę – istotę złożoną z ludzkiego korpusu i kończyn oraz łba ptaka i piór wystających spod ubrania – usiłującą nielegalnie ominąć płatne wejście na perony metra. Zachowanie bohatera z afisza stanowi paralelę do incydentów, które rozgrywają się po krótkiej chwili. W pierwszej kolejności młody (nieznany widzowi) mężczyzna, dokonując widowiskowego salta, przeskakuje nad bramką. Następnie podobną sztuczkę, jednak bez powodzenia, próbuje powtórzyć muzułmański chłopiec. Konsternację odbiorczą wywołują dodatkowo niezrozumiałe zachowania się pracownicy metra. Przymykają bowiem oko na nietypowe uniknięcie dokonania opłaty w wykonaniu tego pierwszego, zaś w stronę wyrostka rzucają pogardliwie: „Oszust!”. Najbardziej dezorientującym zajściem całej sekwencji jest krótka scena rozgrywająca się poza przestrzenią metra. Bernard, po gwałtownym wybiegnięciu z budynku, zatrzymuje się nagle przy witrynie sklepowej i, obsesyjnie wpatrując się w dmuchaną kukłę, zniekształca dłońmi swą twarz, tworząc grymas przerażenia – przypominający ten uwieczniony przez Edvarda Muncha w *Krzyku*.

Opis krystaliczny w *Chłopak spotyka dziewczynę* najpełniej odzwierciedla jednak emblematyczna scena filmu, w której Alex spaceruje ze słuchawkami na uszach (nietuzinkową, oniryczną sytuację puentuje docierający z warstwy audialnej utwór *When I Live My Dream* w wykonaniu Davida Bowie) wzdłuż Pont-Neuf, gdzie zatrzymuje się na chwilę obok całującej się na moście pary. Przygląda się przez kilka sekund zakochanym, po czym cynicznie rzuca monetą do ich

²⁶ Ibidem, s. 338 (podkreślenie – A.C.).

stóp. Następnie bohater imituje ślepcę, idąc z zamkniętymi oczyma i wyciągniętymi przed siebie rękoma. W pierwszej fazie sekwencji kamera znajduje się po lewej stronie postaci i podąża za nią równoległe, czytelnie rejestrując jej zmianę położenia względem mostu. „Od pewnego momentu kamera towarzyszy mu frontalnie, pokazując go z tyłu w średnim zbliżeniu, tak jednak, że głowa Aleksa i jego nieco rozchylone na boki ręce tworzą niemal płaszczyznową kompozycję.”²⁷ Męczyzna przemieszcza się, jednak specyficzna inscenizacja sugeruje, że pozostaje w tym samym miejscu. Ruch Aleksa jest paradoksalny i złudny. Posiada charakter jedynie aktualny. Na poziomie wirtualnym – a więc tym, który najbardziej interesuje autora *Logiki sensu* – chłopak pozostaje w symbolicznym, wymownym dla kina obrazu-czasu bezruchu.

2. Zła krew

Drugi pełnometrażowy film Caraxa otwiera scena zabójstwa anonimowego mężczyzny w metrze, po czym widz bardzo szybko zostaje przeniesiony do osobliwego, wystylizowanego na atelier mieszkania, gdzie zajście z prologu komentują dwaj dojrzały mężczyźni, Hans i Marc. Ten drugi podejrzewa, że za śmierć Jeana odpowiedzialna jest „Amerykanka”. Po chwili kobieta składa mężczyznom wizytę. Z rozmowy między bohaterami wynika, że Marc ma u „Amerykanki” dług, na spłatę którego ta daje mu tylko dwa tygodnie. Marc kontaktuje się z synem zamordowanego, Aleksem, i proponuje mu współpracę przy kradzieży wirusa, mającego funkcjonować jako szczepionka przeciwko śmiertelnej chorobie STBO, dotyczącej ludzi uprawiających seks bez miłości (nawiązanie do pojawiających się w oficjalnym dyskursie w połowie lat 80. kwestii związanych z AIDS). Protagonista początkowo nie przystaje na propozycję gangsterów, jednak szybko zmienia zdanie – porzuca Lise, dotychczasową dziewczynę, i pojawia się w mieszkaniu bandytów. Alex, nazywany przez nich „związanym językiem” (chłopak, oprócz sztuki cyrkowej, uprawia brzuchomówstwo), poznaje tam partnerkę Marka, urodziwą Annę, w której się zakochuje. Następnie główny bohater, podczas wykonywania karcianych sztuczek, zostaje wprowadzony z ulicy przez „Amerykankę”, oferującą mu podwojenie wynagrodzenia obiecane przez obecnych współników w zamian za dostarczenie cennego wirusa. Chłopak wchodzi w układ z wierzycielami Marka. Protagonista udaje się dokonać kradzieży, a z miejsca rabunku niespodziewanie odbiera go Lise. Gdy następnego dnia chłopak zjawia się pod drzwiami mieszkania Marka, zostaje postrzelony przez pracującego dla „Amerykanki” Borysa. Rana Aleksa przechodzi niezauważona przez starszych gangsterów, którzy wraz z Anną zabierają go na lotnisko. Na miejscu główny bohater umiera na oczach współników i byłej kochanki.

²⁷ A. Zalewski, *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*, Warszawa 1998, s. 29.

Historia krystaliczna – Ja = ktoś inny

Krystaliczność historii *Złej krwi* najlepiej ilustrują, jak sądzę, dwie sceny. Pierwszą jest ta, przedstawiająca rozmowę telefoniczną Aleksa z porzuconą niedawno Lise, poprzedzająca w sjużecie jego przymusową przejażdżkę w samochodzie „Amerykanki”. Na poziomie treści niezrozumiałe wydaje się zachowanie chłopaka: to on postanowił opuścić swoją partnerkę, „powierając” ją Thomasowi – najlepszemu przyjacielowi. Jednocześnie romans, o który podejrzewa główny bohater tę dwójkę, jest w jego oczach równoznaczny z ich nielojalnością. Zastanawiające mogą być również zazdrość i pogarda Aleksa wobec dziewczyny: „Zrobiłaś coś nieodwracalnego. Już nigdy nie będę mógł cię dotknąć” – mówi rozczarowany bohater. W warstwie językowej niezwykle jest natomiast przedstawienie porządku, w którym znajduje się Lise, w kontekście przestrzennym wyraźnie wyabstrahowanym z wizualnej ciągłości opowiadania. Ujęcia przedstawiające młodą kobietę są czarno-białe, w tle nie znajduje się żaden element scenografii, a sama bohaterka wypowiada kwestie wprost do kamery, burząc symboliczną czwartą ścianę. Tymczasem ujęcia rejestrujące twarz chłopaka zachowują spójność estetyczną względem reszty filmu. Tak agresywnie zarysowany kontrast między dwoma porządkami konotuje imaginację protagonisty. Deformację czasową w omawianej sekwencji wprowadza zaś osobliwe scalenie dwóch rozmów – Aleksa z Lise oraz Lisy z Thomasem – w ramach jednego ujęcia (bez zaznaczenia elipsy między dialogami), w którym dziewczyna zwraca się zarówno do byłego partnera, jak i jego przyjaciela.

W kontekście omawiania krystaliczności historii wymowny jest również „autotematyczny” akcent *Złej krwi*, intensyfikujący wrażenie sztuczności świata przedstawionego, osłabiający referencyjność filmowego opowiadania. Wpisana w środkową część sjużetu, trwająca blisko trzydzieści minut czasu ekranowego, rozmowa głównego bohatera z Anną zostaje na krótką chwilę zakłócona pojawieniem się miejscowego podglądacza za przeszklonymi drzwiami mieszkania Marka. W postać enigmatycznego *voyeura* wciela się sam autor filmu, a przeciwujące przedstawiające Aleksa zostało zorganizowane tak, aby znaczeniem implicytnym sceny było swoiste odbicie lustrzane – podkreślające funkcjonowanie protagonisty jako *porte-parole* Caraxa.

Przywoływana w poprzedniej części artykułu „pozornie zależna subiektywność” wiąże się silnie – zdaniem Deleuze’a – z tożsamością bohatera w świecie fikcji²⁸. O ile w przypadku *Chłopak spotyka dziewczynę* podmiotowość Aleksa staje się problematyczna za sprawą wysublimowanych środków wyrazowych sugerujących subiektywizację przekazu i nieustanne rojenia protagonisty, o tyle w drugim filmie rozbitcie tożsamości głównej postaci opiera się na strategii raczej pozatekstowej. Dopiero znajomość oblicza reżysera i jego autorskiego kontekstu (pierwsze dwa filmy Francuza tworzą osobistą dylogię o Aleksie) pozwalają odbiorcy w pełni uchwycić istotę jego krótkiego występu w *Złej krwi*: formuła Ja = Ja zostaje tutaj zanegowana na rzecz formuły Ja = ktoś inny. O napięciach pomię-

²⁸ G. Deleuze, op.cit., s. 371-373.

dzy artystą – kreatorem prawdy²⁹ a jego postaciami interesująco pisze Deleuze: „To, co mówimy na temat postaci, dotyczy [...] zwłaszcza samego filmowca. On także staje się kimś innym, i to o tyle, o ile traktuje realne postacie jako mediatorów i zastępuje ich fikcje swoimi własnymi konfabulacjami”³⁰.

Narracja krystaliczna – bieganie w kółko

Przyglądając się procesom konstytuującym opowieść w drugim filmie Caraxa, należy powrócić do przywołanej wcześniej, niebywale długiej rozmowy głównego bohatera z Anną. Scena niewątpliwie stanowi narracyjną, ale i treściową paralelę do „powolnego trwania” dyskusji Aleksa i Mireille z poprzedniego filmu. W pierwszej części dyskusji młoda dziewczyna wynurza się na temat jej związku z dużo starszym Markiem: „Nie możesz sobie nawet wyobrazić, jak bardzo go kocham. Życie z nim jest wspaniałe, jest dla mnie dobre. [...] Miał oko wynalazcy, odkrywcy – niczym łowca skarbów. To tak, jakbym była odpowiedzią na coś tajemniczego. Na coś, co siedzi głęboko w nim. Na coś, do czego zbliżam się każdego dnia, a jednocześnie oddalam na odległość lat świetlnych. To wyczerpujące, nie mam czasu dla siebie”. Następnie rozmowa zostaje zawieszona na rzecz monologu pierwszoosobowego Aleksa, płynącego z warstwy ponadkadrowej. Bohater – siedząc tuż obok podziwianej przezeń kobiety – snuje fantazję seksualną z udziałem jej i byłej kochanki: „Zeszłej nocy byłem z Lise w dziwnym, obcym kraju. Nocowaliśmy w ciemnym schronisku. W środku były setki łóżek. Na każdym z nich leżało ciało. Przechadzaliśmy się między nimi powoli. Nasze kolana obijały się o ramy łóżek. Zobaczyłem, jak rozciągasz się na jednym z nich – położyłem się obok ciebie. Na początku wyglądałaś na zaskoczoną, lecz gdy zobaczyłaś przyglądającą się nam Lise, stałaś się bardzo czuła”.

Protagonista, wymownie nazywany przez współników „związanym językiem”, mówi w filmie często, zwykle jednak do samego siebie, a nie do realnego interlokutora. Jego słowa, podobnie jak sam bohater, wydają się zawieszane w osobistej próżni, wiecznej terażniejszości i apatii. Chłopak obsesyjnie powraca do przeszłości, uosabianej w filmie przez Lise, nie jest skłonny do szczerzej auto-refleksji, nie potrafi podjąć konkretnego działania. Znamienne w tym miejscu brzmią słowa autorki *Kryształów czasu*, opisujące rolę monologu w kontekście podmiotu melancholijnego w *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha J. Hasa:

O ile monolog jest już tworzeniem narracyjnych struktur i z pozycji naratologa ta potencjalna gotowość i komunikatywność jest fundamentalna (bez niej niewątpliwie zwierzenie nie mogłoby nastąpić), to jednak z pozycji filozofa dialogu monolog pozostaje samotnością, pozbawioną współobecności i współodczuwania Innego³¹.

²⁹ M. Jakubowska, *Kryształowy czas*..., s. 339.

³⁰ G. Deleuze, op.cit. s. 375.

³¹ M. Jakubowska, *Kryształowy czas*..., s. 120.

W perspektywie teorii obrazu-czasu znacząca jest krótka, choć emblematiczna dla *Złej krwi* scena-antrakt, niejako rozdzielająca długą dyskusję bohaterów na dwie części. Alex opuszcza Annę na krótką chwilę, zostawiając ją z muzyką płynącą z radiowego głośnika, i opuszcza mieszkanie Marka³². Po zewnętrznej stronie przeszklonych drzwi zapala papierosa, powolnym tempem przemierza kadr od prawej do lewej strony, wykonuje kilka niezgrabnych ruchów, po czym zrywa się do szaleńczego biegu. Mężczyzna błyskawicznie przemierza kolejne przecznice, aby zatrzymać się gwałtownie, odwrócić się i wrócić do Anny. Alex nie może sobie pozwolić na wyrwanie się z odrętwienia – ucieka, aby za chwilę zawrócić. Jego ruch, a w zasadzie bezruch, jest niczym „błądzenie, dreptanie w miejscu [...] nerwowo pośpiech, krzątanie, bieganie lub chodzenie w kółko”³³.

Uzupełniając analizę drugiej instancji filmowego dyskursu, należy wspomnieć o aspekcie, który nie może zostać pominięty w kontekście omawiania struktur narracyjnych *Złej krwi*, ale i skonstruowanego na identycznych podstawach *Chłopak spotyka dziewczynę*. Oba filmy, w niezwykle dbałości o stronę formalną, akcentowaniu konkretnych obiektów w świecie diegezy, organizowaniu elementów formalnych i treściowych w osobliwe ciągi kompozycyjne, przywodzą na myśl tryb narracji parametrycznej zaproponowanej przez Davida Bordwella. Amerykański neoformalista przeciwstawia ten typ opowiadania narracji klasycznej, właściwej tekstom przezroczystym, posługującym się językiem kina stylu zerowego. Zwraca uwagę, że narracja parametryczna, wysuwająca na pierwszy plan pewne jakości techniczne i formalne, „przypomina raczej to, co zachodzi w sztukach »mieszanych«”³⁴. Ów tryb opowiadania odnosi się do konkretnych twórców i trudno uchwytnych filmów, w których rozwiązania stylistyczne nie są, jak w przypadku klasycznego opowiadania, służebne wobec fabuły, nie pozostają podporządkowane funkcjom określonym przez sjużet i zyskują wartość samodzielną. Do takich autonomicznych parametrów w *Złej krwi* należy zaliczyć przede wszystkim obsesyjnie fetyszyzowany kolor czerwony (ekwiwalent kraciastego wzoru w *Chłopak spotyka dziewczynę*), wypełniający znaczną część przestrzeni w świecie przedstawionym, oraz regularnie powracające czarne kadry, funkcjonujące jako nieszablonowe przejście montażowe, kwestionujące zasadę niewidzialnych „szwów” filmowego opowiadania.

Opis – podsumowanie

Główny bohater *Złej krwi* niewątpliwie nosi znamiona postaci właściwej modelowi obrazu-czasu. Dla jego opisu psychologicznego dużo większe znaczenie od

³² Sekwencja ta jest znamieną również w optyce postmodernistycznego łączenia sztuki wysokiej z popularną. Z radiowego głośnika w pierwszej kolejności płynie utwór „J'ai pas d'regrets” w wykonaniu Serge'a Reggianiego (wcielającego się zresztą w *Złej krwi* w postać Charliego, od którego Marc wypożycza samolot) – znanego z wykonania utworów poètes maudits (Arthura Rimbauda i Charles'a Baudelaire'a) oraz ze współpracy z Jeanem Cocteau czy Jean-Pierre'em Melville'em. Następnie zaś rozbrzmiewa David Bowie, ulubiony wokalista Caraxa, z popową piosenką *Modern Love*.

³³ Ibidem, s. 338.

³⁴ D. Bordwell, *Narracja parametryczna*, tłum. T. Kłys, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71-72, s. 2.

akcji zewnętrznej ma akcja wewnętrzna. Kluczową formą „aktywności” młodego mężczyzny są nie rzeczyste działania, ale słowa – wypowiedane w stronę zarówno fizycznie obecnego podczas rozmowy interlokutora, jak i elementów jego przeszłości w ramach monologów wewnętrznych. Na poziomie konstrukcji związków sensoryczno-motorycznych Alex jawi się wręcz jako antybohater – bierny, cierpiący, nieokreślony – będący całkowitą antytezą protagonisty kina klasycznego. Należy zaznaczyć jednak, że jest on postacią nie tylko dwuznaczną, ale także dwukodową³⁵.

W drugim filmie Caraxa można bowiem odnaleźć wiele intertekstualnych nawiązań do rodzimej kinematografii, głównie realizacji Jeana Cocteau (*Krew poety / Le sang d'un poète*, 1932), Jean-Luca Godarda (*Do utraty tchu / À bout de souffle*, 1960; *Życ własnym życiem / Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962) i François Truffauta. Jednakowoż odniesienia autora *Chłopak spotyka dziewczynę* do innych tekstów filmowych świadczą o jego zamiłowaniu nie tylko do dzieł modernistycznych czy nowofalowych („kina poezji” – prawdopodobnie dodałby Pasolini), ale **również** do klasycznych. Kilka scen w *Złej krwi*, że przytoczę chociażby **tę z matką podejmującą** z dzieckiem zabawę w chowanego, do której dołącza główny bohater (wydarzenie spina muzyczny motyw przewodni ze **Światła rampy / Limelight** Charlesa Chaplina, 1952), jest wystylizowanych na skonwencjonalizowany formalnie film niemy (wczesną realizację „kina prozy”).

Głównym nośnikiem aluzji do tego klasycznego i przezroczystego języka kina jest jednak sam Alex. Z jednej strony Denis Lavant, odgrywający jego postać, jest aktorem niebywale cielesnym, odznaczającym się wycieczkami kamery, zdolnym „do fenomenalnej mimiki i nieoczekiwanych zmian nastroju”³⁶. Z drugiej – sam bohater w poszczególnych partiach dzieła ucieleśnia, symptomatyczne dla klasycznego filmu niemego, emocjonalność i niewinność. Próbuje podjąć działanie, odpowiedzieć na zastaną sytuację – jednak jego czyny są oczywiście tylko pozorne. Podążając tym tropem, można pokusić się o stwierdzenie, że Alex to bohater obrazu-czasu wykreowany (na poziomie formalnych stylizacji) na bohatera obrazu-ruchu. Ostatecznie nie należy zapominać, że dzieło Caraxa – jak i wszystkie filmy Francuza zrealizowane w XX wieku – silnie manifestuje kody estetyki filmowego postmodernizmu, mającego **słabość do integrowania** elementów z różnych obszarów kina³⁷.

³⁵ Jednym z symptomów estetyki postmodernistycznej, zarówno na obszarze kina, jak i innych sztuk, jest koncepcja dwukodowości, czyli łączenia w ramach jednego tekstu przekazów charakterystycznych dla sztuki wysokiej z kodami kultury popularnej. W filmie postmodernistycznym podział na sztukę wysoką i popularną w zasadzie traci rację bytu, gdyż w utworze spotykają się komponenty obu tych obszarów.

³⁶ C.-J. Malmberg, op.cit., s. 35.

³⁷ Poszczególne wątki niniejszego artykułu (m.in. analizę zakończenia czy nieprzezroczystości treściowych filmu *Chłopak spotyka dziewczynę*) poruszam również w tekście poświęconym symptomom estetyki postmodernistycznej w filmach Caraxa: A. Cybulski, *Dezorientacja, nadmiar, cytat. O postmodernistycznym kodzie w twórczości Leosa Caraxa*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Łódź.

**Crystal-Images of Leos Carax.
Remarks on *Boy Meets Girl* and *The Night Is Young*
in the Context of Gilles Deleuze's Time-Image Concept**

The author of the article analyses the first two feature films of Leos Carax – *Boy Meets Girl* (1984) and *The Night Is Young* (*Mauvais Sang*, 1986) – in the perspective of Gilles Deleuze's reflection on cinema. Undoubtedly, the works of both filmmaker and philosopher are linked to broadly-understood postmodern paradigm – the former's to postmodern cinema, the latter's to postmodern theory of cinema. Nevertheless, it is modernism (...) that formed both Carax's style and Deleuze's concept. The author explores the French director's films through the most sophisticated form of time-image cinema – crystalline regime, which includes three instances of film: description, narration and story.

Środowisko



Rafał Ilnicki

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Kultura audiowizualna i jej podmiot: kontrolowany technicznie schizofrenik

Charakterystyczne dla kultury audiowizualnej jest znoszenie dualizmów: „Nie ma już teraz czegoś takiego jak człowiek czy natura, tylko proces, który produkuje jedno w drugim i łączy razem maszyny. Wszędzie maszyny-produkujące, maszyny-pragnące, schizofreniczne maszyny, wszystkie gatunki życia: jaźń i nie-jaźń, zewnątrz i wewnątrz, nie mają już wcale żadnego znaczenia”¹. Proces usuwania binarnych różnic wynika z zastąpienia myślenia, odnoszącego się do materialnych obiektów, treściami audiowizualnymi, które uruchamiają różnego typu maszyny działające wewnątrz człowieka. Przez to nie jest kultura audiowizualna ani na zewnątrz, ani wewnątrz. Obrazy i dźwięki, ułożone w sekwencje, nie tyle są dostępne dla człowieka z pozycji dystansu, co instalują się w jego podstawowych sposobach doświadczania świata. Efekt usuwania dualizmów nie jest celem, lecz warunkiem wyłonienia się kultury audiowizualnej. Jej ewolucję można podzielić na trzy etapy czy też warstwy. Odpowiadają one wypieraniu kultury symbolicznej jako podstawy, po czym następuje etap, w którym jest ona symulowana, by na końcu symulacja stanowiła podstawę wszelkich podstaw. Ten proces to opisywana przez Jeana Baudrillarda procesja symulaków, ale przyporządkowany jej podmiot jest jeden, niepodzielny; trwa, obserwując zanikający w technicznej wirtualności świat. Gilles Deleuze i Félix Guattari starają się opisać tę rzeczywistość z perspektywy schizofrenicznego, to znaczy rozszczepionego podmiotu, który w swoim rozproszeniu jest czystą wielością, pozbawioną integrującej zasady w postaci rozumu czy innej instancji panującej nad tym, co rozproszone. Kultura audiowizualna wyznacza podstawowy sposób dostępu do kultury. Nie oznacza to, że inne możliwości związane z zapośredniczeniem przez druk znikną, ale będą one funkcjonowały jako jedna z warstw. Kultura

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus*, trans. R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, Minneapolis 2003, s. 2. (wszędzie gdzie nie podano autora przekładu, tłumaczenie własne)

audiowizualna to schizokultura² – jej podstawową funkcją jest rozszczepianie podmiotu. „Napisałmy *Anty-Edypa* we dwóch. Jako że każdy z nas był kilkoma, dało to już mnóstwo ludzi. Tutaj posłużyliśmy się wszystkim, do czego mieliśmy dostęp – i tym, co najbliższe, i tym, co najbardziej odległe. Rozdzieliliśmy zręczne pseudonimy, by uczynić nie do poznania.”³ Deleuze i Guattari starają się eksperymentować z wiecznym powrotem różnicujących się jaźni, dlatego też ich perspektywa odpowiada podstawowemu doświadczeniu kultury audiowizualnej. Zamiast powtórzenia pierwotnych funkcji i ich odkrycia w procesie psychoanalizy mówią o schizoanalizie. To ona bowiem odpowiada temu, co dzieje się z podmiotem: „Schizoanaliza, albo pragmatyka, nie ma innego znaczenia. Stwórz klącze. Ale nie wiesz, co możesz z nim uczynić [...]. Więc eksperymentuj”⁴. Człowiek w kulturze audiowizualnej nie musi już słuchać takiego imperatywu. Jest on zmuszany do eksperymentalnego rozszczepiania swojej jaźni, do czynienia się wielością. Kultura audiowizualna wprowadza bowiem na globalną skalę „konwersję schizofrenii jako procesu w skutecznie rewolucjonizującą siłę”⁵ w ten sposób, że jest ona pożądana: nie stanowi jednostki chorobowej, patologicznego stanu – pożądanym jest funkcjonować w zwielokrotnieniu jaźni, eksperymentując z wytwarzaniem wielu wirtualnych tożsamości, z których żadna nie pełni funkcji integrującego centrum dla innych. Skoro nie można być tożsamym z samym sobą w tradycyjnym dla kultur symbolicznych sensie, to należy szukać takich dróg ujścia, żeby wymykać się procesom kodującym z zewnątrz schizofrenię jako stan patologiczny, który mają uleczyć instytucje normalizujące podmiot. Charakter „schizorewolucyjny” kultury audiowizualnej zawiera się w wielości „zdekodowanych i zdeterytorializowanych przepłyłów”⁶. Nie ma mowy o patologii, jeśli rozproszenie jest podstawową funkcją i jeśli wszyscy użytkownicy kultury audiowizualnej są nieustannie rozszczepiani. Odczarowanie schizofrenii jako choroby zawdzięczamy między innymi Deleuze’owi i Guattariemu, którzy dokonywali reinterpretacji antypsychiatrii. To, co uważali oni za praktykę rewolucyjną, stało się jednak podstawowym sposobem bycia człowieka w rynkowo uwarunkowanej kulturze audiowizualnej, ponieważ schizofrenia jest jej paradoksalną normą, uczyniła bowiem z nieskończonej zmiany podmiotowości zasadę swojego działania.

Jedną z największych pułapek myślenia o Guattarim i Deleuzie jest uczynienie z nich osiadłej maszyny, służącej do produkcji komentarzy. Z pewnością obaj filozofowie mieliby z tym ogromny problem – raczej woleli, wyznaczając sposób myślenia o kulturze współczesnej, by ich pop-filozofię wykorzystał twórczo jakiś schizofrenik. Dla filozofii jako praktyki akademickiej, ale i strategii życia

² Pojęcie stosowane przez Sylvère’a Lotringera w pracach zbiorowych, które nawiązują m.in. do idei Deleuze’a i Guattariego.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Klącze*, tłum. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1980, nr 1-3, s. 221.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, tłum. B. Massumi, Minneapolis – London 2003, s. 251.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus...*, s. 341.

⁶ Określenia Deleuze’a i Guattariego: *Anti-Oedipus...*, s. 370.

codziennego, pozostaje coraz mniej miejsca, chociażby dlatego, że autorzy, którzy zaproponowali nowe sposoby rozumienia ludzkiej kultury, zostają zamknięci w ramach dyskursu akademickiego. Dlatego też nie chodzi o to, żeby myśleć za pomocą maszyny teoretycznej Deleuze/Guattari, spowalniając wszelką eksperymentalną myśl do odniesienia czy też wskazania, że u obu autorów można odnaleźć załączki kultury audiowizualnej. Zamiast tego twórcze – w sensie: dokonujące przyspieszenia procesu myślowego, który nadałyby za prędkościami rozpraszania kultury audiowizualnej – byłoby rozwijanie ich idei, badanie, w jakich granicach mogą one funkcjonować, ale uwzględniając perspektywę nie normalizującego dyskursu podmiotu akademickiej humanistyki, lecz człowieka, którego bycie kształtowane jest przez bycie w kulturze audiowizualnej. Ale jak można to uczynić, skoro podstawowym założeniem metodologicznym w humanistyce jest podmiotowa spójność autora? Kultura audiowizualna ją rozpuszcza, dlatego też mówienie o niej jako o technicznej interpretacji treści symbolicznych wydaje się nieodpowiednie do uchwycenia jej ciągle zmieniającej się istoty. Współczesny użytkownik jest rozdarty pomiędzy różnymi tekstami, obrazami, dźwiękami i swoimi doświadczeniami – podstawowym odczuciem w tym chaosie, wprowadzanym przez media, jest to, że nie ma on jednego ja. Paradoksalnie to współczesna praktyka akademicka wprowadza rodzaj schizofrenii, przenosząc nieświadomie model doświadczenia kultury audiowizualnej, ponieważ im bardziej w swoich diagnozach stara się ująć ją w kategoriach kultury symbolicznej, której odpowiadał unitarny podmiot, tym mniej ten opis staje się adekwatny w stosunku do rzeczywistości. Posługując się rozróżnieniem Deleuze'a i Guattariego na rozwijające się we wszystkich kierunkach kłące i silnie zhierarchizowane drzewo, w myśleniu o kulturze audiowizualnej należy zwrócić uwagę na to, że żeby móc ją dokładnie opisać, trzeba nie tyle mówić, że kłące istnieją, ile afirmować je jako podstawę nomadycznej jaźni pozbawionej centrum, co więcej – wielu nomadycznych jaźni, zorganizowanych wokół acentrycznej zasady przełamywania kolejnych podmiotowych ograniczeń. Nie oznacza to posługiwania się argumentacją i procesami linearnymi do opisu kultury audiowizualnej, w celu uzyskania intersubiektywnego dyskursu akademickiego. Już samo dopuszczenie rozproszenia kultury audiowizualnej modeluje bowiem dyskurs, pozostawia w nim dziury otwarte na nomadyczne procesy rozszerzania się, które nie powinny być wbrew rzeczywistości wypełniane i brutalnie linearyzowane poprzez sadzenie drzew w postaci zhierarchizowanych i zestandaryzowanych tradycją interpretacyjną punktów odniesienia. Zasadzie rozszczepienia jaźni przeciwstawia się idee spójnego i tożsamego ze sobą autora. Nie chodzi tylko o trudny do uchwycenia proces inspiracji (wydawałoby się, że jest on raczej właściwy dla sztuki niż działalności akademickiej) ani o poetykę myślenia obu autorów, ale o to, w jaki sposób ich myśl można wykorzystać do analizy aktualności kultury audiowizualnej. Nie da się tego osiągnąć bez podjęcia próby doświadczenia rzeczywistości tak, jak czynią to autorzy. Porzucamy teorię, wkraczamy do kultury audiowizualnej. Wracamy do teorii, nie zapominając o doświadczeniu źródłowego rozproszenia. Deleuze i Guattari pozwalają myśleć o kulturze jako ontologii prędkości. Jedyną

możliwością rzeczywistego myślenia kultury audiowizualnej jest prędkość interpretacji, ta zaś dokonuje się z poziomu ciągle rozbijanego podmiotu, który pod ciosami rozpraszających go wielości obrazów i dźwięków wciąż musi się rekonstruować w wielości, unikając z jednej strony absolutnego rozproszenia, z drugiej zaś – stałości, która uczyniłaby rozpraszanie źródłem nieznośnego cierpienia. Kultura audiowizualna to chaos – jedynym wyjściem jest stanie się kontrolowaną technicznie wielością, a więc schizofrenikiem. Nie jest to już strategia – rewolucja, lecz podstawowy sposób przetrwania w kulturze audiowizualnej, adaptacja rozbijanego i rekonstruowanego podmiotu w rozproszeniu. Być schizofrenikiem poza kontrolą rynkową – to znaczy rozszczepiać swoją jaźń w takich prędkościach, które są nieuchwytnie dla urządzeń państwa oraz innych maszyn sprawujących kontrolę. Jednocześnie oznacza to takie współdziałanie z nimi, które polega na oddawaniu im w użytkowanie rozszczepionych jaźni.

Zadaniem badacza kultury audiowizualnej jest jej opisanie. Można to uczynić, interpretując teksty, dopuszczając także komentarz dotyczący doświadczenia kultury audiowizualnej. Można też przyznać, że badacz nie jest odporny na działanie kultury audiowizualnej. Mimo to musi udawać swoją spójność – maszyna akademicka wydawałaby się wtedy symulatorem akademickiej racjonalności, czystej irracjonalności nieodpowiadającej doświadczeniu. Można także przystać na perspektywę umiarkowaną – doświadczenie schizofrenii wywołane przez kulturę audiowizualną poddać próbie opisu, to znaczy zbadać, jaki jego sposób jest adekwatny, jakiego rodzaju rozszczepione jaźnie badacza biorą w nim udział. Ryzykiem jest szaleństwo, ale jego ograniczeniem jest właśnie schizofrenizacja kultury akademickiej, w której podmiot – na wzór tego rozproszonego w kulturze audiowizualnej – wciąż od nowa dzieli się pomiędzy szereg funkcji, sposobów bycia. Tożsamość integrująca jego rozproszenie zawarta jest w maszynie akademickiej, tak jak maszyny kontroli kultury audiowizualnej chronią jej schizofreniczne podmioty przed ostatecznym rozproszeniem się. Deleuze i Guattari nie obawiali się tego ryzyka, co więcej – oddawali się szaleństwu dzielenia własnej podmiotowości, tak, aby funkcjonowali jako wielość autorów – zasada integrująca była dla nich tylko umowna. Kolejne komentarze sprawiają, że wprawiona przez nich w ruch maszyna, pomimo nieskończonej witalności, pozostaje unieruchomiona, staje się ona bowiem eksponatem muzealnym akademickich publikacji. Wymaga to nie tyle powtórzenia za Deleuzem i Guattarim: jestem schizofrenikiem, ile dokonania próby opisu eksperymentów, jakie wykonuje na człowieku kultura audiowizualna. Ich pop-filozofia była ekspresją niepelnego doświadczenia kapitalizmu, ocalenia autentyczności w rozproszeniu fragmentów umykających kontroli rynkowych ofert. Pop-badacz nie jest fascynatem – jest schizofrenikiem. Jaźń badacza jest jedną z wielu jaźni, które produkuje kultura audiowizualna. Schizofrenik jest podmiotem larwalnym⁷, częściowym. Nie chodzi o to, że brakuje mu dojrzałości – ona wcale nie jest celem. Wielość jaźni niedojrzałych, ale przerośniętych w niektórych kompetencjach, zastępuje w pełni

⁷ Pojęcie Deleuze'a stosowane w *Różnicy i powtórzeniu*.

wykształconą, odpowiedzialną jednostkę. W kulturze audiowizualnej rezygnuje się z ideałów dlatego, że są one problematyczne ze względu na statyczność, jaką wprowadzają, ale także z powodu ich powolnej prędkości. Przerost poszczególnych jaźni jest możliwy dzięki ładowaniu się użytkowników treściami audiowizualnymi – stają się oni w pewnych dziedzinach kompetentni, podczas gdy w innych nie wykształcają elementarnych sposobów istnienia. Schizokulturę charakteryzuje nierówność, wynikająca z przerostu niektórych jaźni nad innymi.

Ta nierównowaga jest kontrolowana przez rynek. Schizofrenia i kapitalizm – to inaczej kultura audiowizualna. Kapitalizm wywołuje schizofrenię, sprawując jednocześnie nad nią kontrolę. Już sam wybór dzielenia się jest strategią częściowego oporu względem normalizujących dzielenia się jaźni użytkowników kultury audiowizualnej. Dlatego też doświadczenie wolności człowieka jest paradoksalne: kwestia możliwości i ich oceny sprowadza się do interpretacji swojego miejsca w sieci zależności, do identyfikowania własnego istnienia w tym, co pochodzi z technicznego rozszczepiania jaźni użytkowników. Kultura audiowizualna powstała jako schizokultura kapitalizmu. „Nasze społeczeństwo produkuje schizofreników w ten sam sposób, w jaki tworzy szampon Prell albo samochody Ford, z tą jedyną różnicą, że schizofrenicy nie są na sprzedaż.”⁸ Nie ma tutaj żadnego procesu jawnej czy ukrytej manipulacji – zamiast niej funkcjonuje produkcja. Schizofrenik jest produktem, ale efemerycznym: „Schizofrenia jest jak miłość: nie ma żadnego specyficznie schizofrenicznego fenomenu lub bytu; schizofrenia jest uniwersum produktywnych i reproduktywnych maszyn-pragnących”⁹. Nie uniemożliwia to schizofrenikowi funkcjonowania w pełni władz umysłowych i intelektualnych. W stanie, w jakim się znajduje, zyskuje wręcz nowe kompetencje: „Schizofrenik przechodzi od jednego kodu do innego, tak że celowo «szyfruje wszystkie kody» poprzez szybkie przełączanie się z jednego do kolejnego, zgodnie z zadanymi mu pytaniami, nigdy nie dając tej samej odpowiedzi w kolejnym dniu, nigdy nie przywołując tej samej genealogii, nigdy nie nagrywając tego samego wydarzenia w ten sam sposób”¹⁰. Dzięki danemu mu przez kulturę audiowizualną sposobowi bycia schizofrenik może nieskończenie się różnicować, tworzyć nowe kody, być kreatywnym, ale także zachowywać autonomię niektórych jaźni w schizofrenicznym rozproszeniu. Rynek i technika mogą kontrolować większość z nich, jednak człowiek zdolny jest tworzyć kody, które wymykają się tego rodzaju zawłaszczeniom, do czasu ich przejścia przez maszyny kapitalistyczne, kanały dostępu do modeli podmiotowości oferowanymi rynkowymi. „Kapitalizm zmierza do progu dekodowania, który zniszczy społeczną jaźń, w celu stworzenia ciała bez organów i uwolnienia przepływow pragnienia na tym ciele jako zdeterytoralizowanym polu. Poprawne jest w tym sensie twierdzenie, że schizofrenia jest produktem maszyny kapitalistycznej.”¹¹

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus...*, s. 245.

⁹ Ibidem, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 15.

¹¹ Ibidem, s. 33.

Ciało bez organów – ponieważ ciała nie da się fizycznie rozproszyć, to jest ono w kulturze audiowizualnej podstawowym sposobem zachowywania podmiotowej tożsamości. Schizofrenik może być wyposażony w wiele jaźni, ale nadal ma jedno ciało. Może ono jednak uczynić dowolne treści audiowizualne podstawą własnego funkcjonowania. Rozum, dusza, umysł – to organy. Ich zastąpienie przez organy audiowizualne jest kwestią odpowiedniego programowania i kontroli. „Schizofrenia jest absolutną granicą, ale kapitalizm jest relatywną granicą.”¹² Relacja zakładająca, że „schizofrenia jest «zewnątrzną» granicą kapitalizmu”¹³, ulega modyfikacji. W kulturze audiowizualnej granice kapitalizmu i schizofrenii są tożsame. Dlatego też schizofrenik nie jest podmiotem rewolucyjnym, lecz znormalizowanym, który jednak dzięki rozproszeniu może produkować nowe wzory emancypujące go w nowych rozszczepianiach jaźni. Ale dzieje się to już wewnątrz nieskończonych granic maszyn audiowizualnych.

Kultura audiowizualna oferuje nie tyle treści, co sposób bycia człowieka. Dlatego też nie da się jej zasymilować do kategorii kultury symbolicznej. Początkowe próby literaturoznawców, aby wyrazić to, co audiowizualne poprzez odniesienie do fenomenów kultury druku, nie powiodły się. Na gruncie akademickim są one możliwe – wszystko można wyrazić przy odpowiedniej argumentacji. Nie oddają one jednak istoty kultury audiowizualnej, która polega na rozrywaniu podmiotu na wielość wirtualnych tożsamości, odpowiadających przepływowi treści audiowizualnych wypełniających jego wnętrze. To ta zmiana powoduje, że chaosu kultury audiowizualnej nie można oddać za pomocą kategorii kultury symbolicznej. Doświadczenie czytania nie jest tożsame z oglądaniem i słuchaniem. Wynika to przede wszystkim z tego, że kultura audiowizualna jest tłem. Kultura symboliczna, gdy odniesiemy ją do kultury druku, wymagała aktywności podmiotu, który rozpoznawał kod i odnosił go do siebie oraz otaczającej rzeczywistości. Podmiot czytał świat, który co najwyżej stanowił dla niego wielość tekstów kultury, podporządkowanych jednolitemu sposobowi ich odczytywania. Podmiot panował nad kodem, w jakim wyrażona była rzeczywistość. Czytał ją, a więc odbierał ją jako podmiot aktywny – mógł ją modyfikować poprzez pisanie. Podmioty kultury audiowizualnej nie są już w takim sensie aktywne. Nie są też całkowicie bierne. Charakteryzuje je chaotyczność. Dlatego też opisywanie kultury audiowizualnej wywołuje tyle problemów. Użytkownik wie, jak jest doświadczana, ale ma problem z jej wyrażeniem. Myślenie akademickie ma bowiem problem z chaosem, szczególnie takim, który wywołuje rozszczepienie się jaźni, co na poziomie kultury funkcjonuje jako rozpad unitarnej tożsamości podmiotu na wiele tożsamości wirtualnych. Żeby uchwycić istotę kultury audiowizualnej, należy uciec się nie do analizowania specyfiki urządzeń przesyłających dane, ale do jej filozoficznego odczytania. W tym pomocne są idee Deleuze’a oraz Guattariego. To właśnie ta dwójka myślicieli oswoiła chaos. Doświadczenie chaosu kultury audiowizualnej polega bowiem nie tyle na eliminowaniu chaosu, co było

¹² Ibidem, s. 176.

¹³ Ibidem, s. 246.

właściwe dla kultury symbolicznej, ile raczej na tworzeniu sposobów bycia, które pozwalają w nim funkcjonować. Wynalezienie ostatecznych kodów ucieczki spod kontroli maszyn audiowizualnych nie jest możliwe, ponieważ każde z nich i tak zostanie włączone do katalogu ofert bycia, ulegając rynkowej normalizacji. Gdy użytkownicy wyprzedzają, to technika ich wyprzedza. Im większa prędkość kultury audiowizualnej, tym większą kreatywnością muszą wykazać się podmioty w wytwarzaniu się za pomocą środków technicznych, jako schizofrenicy unikając standaryzacji. Jest to szczególnie trudne w kolejnych prędkościach, jakie osiąga kultura audiowizualna.

Pierwsza prędkość kultury audiowizualnej – to doświadczenie rozszerzenia zmysłów. Tak rozszerzony podmiot wychodzi poza siebie. Staje się z konieczności ciałem bez organów. Ale gdy odłączy się od niego techniczne rozszerzenia, dzięki którym może niczym larwa absorbować treści audiowizualne, to wraca z powrotem do swojej pojedynczej jaźni. Pierwsza prędkość dotyczy pojawienia się mediów technicznych, rozszerzających zmysły człowieka. Radio i telewizja – to główne media tej prędkości. Podstawowym efektem tej kultury audiowizualnej na poziomie doświadczenia odbiorców było poczucie rozszerzenia ich możliwości percepcyjnych. Odpowiada temu hasło Marshalla McLuhana „medium is the message”. Zrównanie medium z przekazem nie jest koniecznie redukcją, lecz rozszerzeniem – zmysły każdego człowieka mogą rozszerzać nasze zmysły. McLuhan widział w tej zmianie możliwość zaistnienia powszechnej komunii zmysłów zapośredniczonych technicznie. Tak można rozumieć ideę globalnej wioski, czyli globalnej wioski audiowizualnej, w której kultura audiowizualna jest podstawową kulturą. Nowością wprowadzaną przez McLuhana było pokazanie, że to literatura stanowi komentarz do kultury audiowizualnej, a nie odwrotnie. Literatura w mniejszym stopniu jest kulturą ze względu na siebie samą, to znaczy traci swoją legitymizację, bardziej zaś staje się kulturą podstawową. Na tym etapie nie było chaosu, lecz fascynacja lub przerażenie, radość lub reakcje lękowe. Kontrolowane szaleństwo.

Druga prędkość kultury audiowizualnej – to wyprzedzanie przez treść audiowizualną pracy wnętrza podmiotu. Schizofrenia trwa tak długo, jak istnieje techniczne zapośredniczenie zmysłów. Człowiek uczy się żyć w podzieleniu. Prowadzi podwójne, potrójne, n-te życie, dzięki temu, że może rozszczepiać się ze względu na istnienie kultury audiowizualnej. Z tego powodu może pozostawać przeciętnym – jego oryginalność wiąże się z rozszczepieniem w audiowizualności, nie zaś z utrzymaniem jej jako podstawy własnego bytowania. Audiowizualność służy nabywaniu i konsumowaniu jaźni wyobrażonych bohaterów, innych ludzi, przedmiotów. Wszystko po to, żeby normalizować podmiot. Druga prędkość związana jest z odkryciem, że kultura audiowizualna dotyczy wnętrza człowieka. Ślady tej refleksji można odnaleźć u McLuhana, ale najpełniej odkryli je teoretycy filmu, szczególnie Jean-Louis Baudry, później zaś Deleuze, Guattari i Bernard Stiegler. Wszyscy oni wskazywali na to, że kultura audiowizualna

tworzy wewnątrz człowieka¹⁴. Tu nadal nie ma chaosu, wręcz odwrotnie – kultura audiowizualna wprowadza porządek. Jeśli człowiek widzi porządek na ekranie, to będzie go widział we własnym wnętrzu. To było źródłem alienacji dla Baudry’ego, który podkreślał, że jak człowiek opuszcza salę kinową, to rzeczywistość nie potwierdza tego, co zobaczył. W kolejnym etapie tak już się nie dzieje. Rzeczywistość potwierdza w nim treści audiowizualne, ponieważ sama przyjmuje taki charakter.

Trzecia prędkość kultury audiowizualnej – to wirtualizacja zmysłów. Nie ma powrotu ze schizofrenii – jest tylko przełączanie się między jaźniami. Stan bycia wielością stanowi standard bycia w kulturze audiowizualnej. Podstawowe doświadczenie prędkości kultury audiowizualnej to nieskończone rozszczepianie siebie. Podmiot nie jest ani sobą, ani nikim innym, lecz przechodzi przez wszystko. Zasadą przyjemności jest porzucanie jaźni i zastępowanie ich nowymi audiowizualnymi treściami. Człowiek nie tyle poszukuje swojego sobowtóra, co pragnie radykalnego odróżnienia się od tego, czym był przed chwilą. Nie może znieść powtórzenia. Trzeci etap to audiowirtualność¹⁵ kultury audiowizualnej, wirtualizacja zmysłów odbiorcy – są one włączane i wyłączane przez przekazy medialne. Jest to etap, w którym kultury audiowizualnej nie można już usunąć. Łączy ona rozszerzenie zmysłów z pierwszego etapu oraz kolonizację wnętrza jej użytkowników. Kultura audiowizualna doświadczana jest na sposób zmysłowy, dopiero później zostaje poddana operacjom intelektu. Współczesnego człowieka nie zadowala już to, że może otoczyć się dowolnymi wirtualnymi przedmiotami widzenia i słyszenia. Oczekuje on, że inni ludzie oraz rzeczywistość będą podzielać jego perspektywę patrzenia na rzeczywistość. Audiowirtualny aspekt polega na tym, że człowiek bardziej niż swoim zmysłom ufa przekazom audiowizualnym, które mają charakter wirtualny – pojawiają się i znikają. Nie jest już solipsystą uważającym, że świat ogranicza się do jego projekcji, lecz schizofrenikiem-archiwistą, paradoksalną figurą, która stara się w postaci danych technicznych utrwaląć efemeryczne, wirtualne wydarzenia. Wirtualność oznacza sposób przejawiania się tego, co audiowizualne. Sama wirtualność nie posiada treści – chodzi tutaj o pojęcie ontologiczne.

Czwarta prędkość kultury audiowizualnej – to przyspieszenie jako podstawa doświadczenia audiowizualnego. Ponieważ przyspieszenie nie napotyka oporu, to można określić je mianem chaosu. Prędkość życia użytkowników jest zrównana z prędkością transmisji audiowizualnej. Zamiast międzypokoleniowej transmisji doświadczenia jest archiwizacja w czasie rzeczywistym każdego przeżycia i wydarzenia jako technicznych danych audiowizualnych. Czwarty etap dotyczy chaosu. Najpełniej odpowiadają mu idee Deleuze’a i Guattariego. Wyrasta on z trzeciego etapu i to on funduje myślenieo wszystkich dotychczasowych etapach rozwoju kultury audiowizualnej. Wirtualność kultury audiowizualnej polega na

¹⁴ Radykalnym ujęciem jest idea Wojciecha Chyły, który utożsamia kulturę audiowizualną z solipsyzmem.

¹⁵ Pojęcie Paula Virilio.

tym, że zmieniana jest sama rzeczywistość. Temu etapowi odpowiada Internet Rzeczy, globalne wysypiska danych, lifelogi. Użytkownik ma rozszerzone zmysły, dzięki czemu jego wnętrze wypełnia się treścią audiowizualną, ale ponieważ ma ona charakter wirtualny, to może zostać zastąpiona w każdej chwili innym przepływem technicznych danych odtwarzanych przez urządzenie techniczne, które wytwarza użytkownikowi jego audiowizualne wnętrze. Chaos – nikt nie zaprzeczy, że zmysły człowieka są rozszerzane. Gdy zostają nadmiernie rozszerzone, to stają się własnością niezależnych od człowieka przepływów, bezosobowych mocy przenoszenia jego wnętrza. Tak dzieje się w myśleniu hipertekstowym kultury audiowizualnej. Człowiek myśli o czymś, widzi obrazy, słyszy dźwięki, by za chwilę zamieniać przedmioty widzenia i słyszenia. To jest proces wirtualizacji jego zmysłów. Jednocześnie odkładają się w nim jakieś ślady, ale nie są to w pełni ukształtowane dane pamięciowe, lecz raczej odnośniki, które są formą hipertekstowej intuicji – pozwalają odnaleźć różne przepływy treści audiowizualnych, tymczasowo tworzące wnętrze człowieka. Zachodzi „absolutna deterytorializacja, absolutna linia lotu, absolutne dryfowanie”¹⁶ przeżyć użytkownika, który poddaje się prędkościom przepływu kultury audiowizualnej, funkcjonując w chaosie przecinających się strumieni audiowizualnych. Jego aktywnością jest nawigować, przełączać się. Chaos jest już spowolniony przez samą kulturę audiowizualną, przez jej produkty. Jeśli użytkownik im się nie podporządkuje, to wtedy otwiera się na coraz wyższe prędkości deterytorializacji, ciągłego odłączania go od zajmowanego terytorium, od pozycji ciała, jaką przyjmuje. Jednocześnie cały czas pozostaje ucieleśniony. To doświadczenie absolutnie zde-terytorializowanego biegacza, który dzięki przepływowi muzyki zostaje odcieleśniony, jego ciało zaś porusza się w rytmie strumieni audiowizualnych – jest on zatem jednocześnie w pełni ucieleśniony, ale motywuje go już nie obecne dla niego środowisko, lecz muzyka pochodząca z odtwarzacza. Podobnie zresztą jest z ludźmi zaangażowanymi w rodzinne gry telewizyjne, którzy ruszają się przed interfejsem. Treści audiowizualne ożywiają ciało w kulturze – bez nich pozostaje ono odcieleśnione i zdemotywowane, nieporuszające się w żadnej z prędkości kultury audiowizualnej. Odpowiada temu „schizofreniczny proces deterytorializacji, który musi wyprodukować nową ziemię”¹⁷, który wytwarza więc wciąż nowe terytoria dla ludzkiego bycia, wynikające z niszczenia poprzednich przez przyspieszenie kultury audiowizualnej. To właśnie „czysty schizofreniczny proces deterytorializacji”¹⁸.

Człowiek nie jest pozbawiony wnętrza – raczej rzutuje je na rzeczywistość. Żeby przetrwać prędkości kultury audiowizualnej, które nie tyle następują po sobie, co koegzystują, musi stawać się zewnątrz, przenosić swoje rozproszone jaźni do tego, co może być najbardziej aktualnym medium ich ekspresji. To, że człowiek dokumentuje całe swoje życie, przetwarzając je do postaci technicznych

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus...*, s. 55.

¹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus...*, s. 299.

¹⁸ Ibidem, s. 283.

danych, którymi dzieli się z innymi, jest radykalną odpowiedzią na jego znikanie. Istnieje on jedynie w wielości. Indywiduum wyposażone jedynie w zmysły oraz intelekt nie istnieje, nie jest bowiem podmiotem w kulturze audiowizualnej. Człowiek musi migotać swoimi uaktualnionymi przekazami, pojawiać się i znikać. Pojawianie się i znikanie wciąż innym, bo przecież nie chodzi o to, żeby w kulturze audiowizualnej funkcjonować jako stały podmiot, oznacza schizofrenię. Deleuze i Guattari w większym stopniu niż ustanawianie skutecznego paradygmatu kontrkultury politycznej stworzyli podstawę dla myślenia właściwego kulturze audiowizualnej. To, co było przedmiotem ich zainteresowania, to radość z rozszczepiania własnej jaźni na wiele wirtualnych tożsamości, z których każda zyskuje niezależny głos. Raz mówili jako filozofowie, którzy zdają sobie sprawę z własnej schizofrenii – pokazują, że dla żartu uczynili swoje dzieło całościowym. Kilkadziesiąt stron dalej wypowiadają się z perspektywy profesora Challengera, później zaś przemawiają jako sama rzeczywistość, ciało bez organów, wreszcie – nieskończona liczba maszyn. Czy traktujemy to jedynie jako literacki zabieg, grę z czytelnikiem? W podobny sposób można zapytać o tożsamość użytkownika współczesnej kultury audiowizualnej. Czy jego schizofrenia, rozumiana tutaj jako rozszczepienie się na wiele wirtualnych tożsamości, jest kontrolowana? Pytanie pozostaje otwarte: co jest jednoczącą człowieka siłą? Nie wiemy. To jedna z najważniejszych lekcji dla teorii współczesnej kultury audiowizualnej. Nie wiadomo, co łączy wiele różnych podmiotów. Być może jest to dzieło. Odpowiedzi udziela Guattari, który poszedł w swoich analizach o wiele dalej niż Deleuze, ale z powodu hermetycznego języka oraz braku komunikatywności, właściwego dla świata akademickiego, nie mógł swoich idei wyrazić dostatecznie dobrze, być może nawet tego nie chciał. Jego myślenie jest w pełni audiowizualne. Zostało ono doprowadzone do ekstremum, ponieważ Guattari zaakceptował myślenie w chaosie, podczas gdy Deleuze, jako filozof osobny, uznawał chaos za źródło wielości, ale traktował go z należnym sobie dystansem, który był dla niego niezbędny dla formalizowania własnego dyskursu w pojęcio-wości filozoficznej. Guattari – to myśliciel w pełni audiowizualny. To jemu zawdzięczać należy cybernetyzację Deleuze'a, który bez jego inicjatywy być może pisałby kolejne książki poświęcone historii filozofii. Guattari jednak porzucił część idei wyrosłych ze współpracy z Deleuze'em, dlatego też jego koncepcjom brak wyszlifowania oraz stylistycznej wrażliwości, którą zapewniał mu jego współpracownik. Maszyna autorów Deleuze-Guattari wytwarzała wiele wirtualnych tożsamości, które pisały razem książki. Ten rodzaj myślenia odpowiada kreatywności współczesnej kultury audiowizualnej. W coraz mniejszym stopniu istnieje bowiem indywidualne autorstwo. Jego miejsce zajmuje rozproszona kreatywność, która jest modyfikowana przez kolejnych użytkowników, symulujących inne osoby, pojęcia, rzeczy. Kultura audiowizualna realizuje posthumanistyczną politykę wcielenia: człowiek może być wszystkim, udzielić wszystkiemu głosu. Nie ma to nic wspólnego z animizmem, za to wszystko związane jest z nadawaniem każdemu procesowi charakteru postmedialnej wielości. Każdy fragment rzeczywistości może stać się wirtualnym fragmentem kultury audiowi-

zualnej. Nelinearny sposób myślenia, w którym argumentacja polega na swobodnych asocjacjach, którym nadaje się pewne prędkości i zamyka w obwodach odniesienia, starając się uczynić ją spójną i linearną na tyle, na ile pozwalają na to aktualne prędkości kultury audiowizualnej. Jak jednak może argumentować wielość wirtualnych jaźni? Czy przełączając się między wirtualnymi tożsamościami, człowiek jeszcze pełni dawną funkcję panowania nad sobą? W kulturze audiowizualnej przekracza te ograniczenia w technicznym zapośredniczeniu, ponieważ jest przymuszony do wynajdywania eksperymentalnych sposobów tworzenia obwodów kontroli własnych rozproszonych i nieustannie rozszczepianych jaźni. Każda z prędkości kultury audiowizualnej zna takie próby, które muszą być ciągle przyspieszane i wynajdywane od nowa. Praktyką emancypacyjną dla schizofrenicznego podmiotu nie jest bowiem ucieczka do terytorium, w którym może osiąść, lecz nomadyczność wysokich prędkości, polegająca na ciągłej zmianie miejsca, tak żeby wymykać się i wyprzedzać dzięki technicznemu zapośredniczeniu doświadczenia programowania maszyn kapitalistycznych. Orientowanie się w myśleniu polega na przełączaniu się między różnymi warstwami kultury audiowizualnej. Bycie w ciągłych przepływach. Od jednej strony internetowej do kolejnej, od połączenia telefonicznego do kolejnego. Wszystko jest w nieustannym przepływie, który wymusza na użytkowniku przełączanie się między wirtualnymi tożsamościami. Przepływ napotyka na warstwy, te zaś wymuszają przełączenia treści audiowizualnych, czyli zmianę wnętrza użytkownika. „Wszyscy wiedzą, że schizofrenik jest maszyną; wszyscy schizofrenicy to mówią.”¹⁹ Ale kultura audiowizualna nie chce tego przyjąć. Im większe rozszczepienie jaźni i ich rozproszenie w kontrolowanym technicznie procesie tworzenia audiowizualnych obwodów jako terytoriów, w których te jaźnie mogą egzystować, tym większy nacisk na wytwarzanie symulacji unitarności. Ten efekt uzyskuje się głównie dzięki kontroli przepływów. Chodzi o sprawowanie władzy nad obwodami dystrybucji treści audiowizualnych – zarówno w warstwach technicznych, jak i w sposobie wypełniania nimi rozproszonych jaźni schizofrenicznych użytkowników. We współczesnej kulturze audiowizualnej istnieje kontrola przepływów: z chaosu nie jest tworzony porządek, tylko różni *gatekeeperzy* (kontrolerzy przepływów) dbają o to, żeby łączyć ze sobą przepływy. Nie jest to możliwe, ale większość użytkowników, przełączając się między znanymi sobie strukturami (będącymi programami kultury audiowizualnej), zyskuje poczucie ciągłości własnego doświadczenia. Jest to fałszywe continuum kultury audiowizualnej, ponieważ polega ono na nieskończonych przerwaniach – jeden przepływ jest wirtualizowany, to znaczy zastępowany przez kolejny przepływ. Użytkownik jest przez to jednocześnie sparaliżowany (jego zmysły każdorazowo przeżywają szok, musząc natychmiastowo w czasie rzeczywistym adaptować się do przyjmowanej treści audiowizualnej). Książkę *Kino* Deleuze’a można w tym kontekście interpretować bardziej 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 sformułowa-

¹⁹ Ibidem, s. 381.

nia 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 dyktam 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. *Milieu* kultury audiowizualnej – otacza ona ludzi. Dlatego też człowiek odłączony nie czuje się wyalienowany – on po prostu nie istnieje. Jeśli nie istnieje audiowizualnie, to nie istnieje. Powraca bowiem do jedności, której już nie ma. Nie może stać się jednością, będąc wielością. Dlatego też odłączony od kultury audiowizualnej schizofrenik staje się realnym schizofrenikiem, traktując obiekty materialne jako źródła audiowizualności. Egzystencjalna desperacja podłączenia się do czegoś. Wszystko to, co dociera do zmysłów, jest już przekazem audiowizualnym. Ponieważ człowiek zna naturę bliżej z odgłosów wydawanych przez muzykę relaksacyjną, to będąc jej świadkiem, odbiera ją jako grający plik mp3, to znaczy na sposób audiowizualny. Traktuje ją jako przedmiot wirtualny, który należy zarchiwizować oraz polecić innym, tak żeby mogli wypełnić nim swoje wnętrza. W ten sposób zachowuje się pozór źródłowego doświadczenia: osoba rejestrująca dane wydarzenia jest wobec niego bliżej, a więc doświadcza go w lepszej jakości. Wzrost precyzji rejestrowania wydarzeń niweluje tę różnicę: coraz dokładniejsze kamery wideo oraz mikrofony powodują, że synchronizacja wnętrza użytkowników staje się coraz bardziej dokładna. Mogą oni swobodnie rozpraszać kontrolę nad jaźniami, pozostawiając maszynom archiwizującym ich bycie w czasie rzeczywistym. Kultura audiowizualna instaluje się na poziomie pragnienia. Kosztem tego jest spójność, ponieważ zamiast kontemplacyjnego studiowania tej kultury, użytkownicy rozpraszają się na wiele równoleżniczych linii przelotu²⁰. Chcą oni, żeby każde ich doświadczenie zyskiwało wymiar audiowizualny, stawało się kulturą. Stąd też fakt technicznej rejestracji wydarzeń i przeżyć zastępuje językowy opis doświadczenia, ale też ono samo. W ten sposób doświadczenie jest odkładane na później. Pierwszym doświadczeniem jest kolektywne przeżywanie audiowizualności, drugim – jego opis językowy, kolejnymi zaś – powroty i przerwania krążenia wirtualnych jaźni po technicznie kontrolowanych obwodach dystrybucji treści audiowizualnych. W tym zawarty jest podstawowy efekt walki wszystkiego, co rozproszone: „szalone fizyczne cząstki zderzają się na warstwach w trakcie przyspieszania, pozostawiają minimalny ślad przejścia, uciekając czasoprzestrzennym i nawet egzystencjalnym współrzędnym, podczas gdy zmierzają do stanu absolutnej deterytorializacji, stanu nieuformowanej materii”²¹. Analogicznie do tych cząstek zderzają się jaźnie użytkowników, czego efektem są kolejne treści audiowizualne, rejestrowane na platformach ich archiwizacji i dystrybucji. Same jaźnie także mogą zostać technicznie zapisane, dlatego też użytkownicy czują się bez-

²⁰ Pojęcie Deleuze’a i Guattariego.

²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus...*, s. 55-56.

piecznie, wiedząc, że wskrzeszenie ich rozproszonego wnętrza jest kwestią technicznych operacji.

W tych procesach objawia się „schizofreniczna natura naszego wieku”²². Kultura audiowizualna dzieli jaźń użytkowników. Czyni to zgodnie z rynkowymi algorytmami, które symulując chaos przełączania między treściami, są w rzeczywistości drzewem odnośników, do których użytkownik ma dotrzeć w swym doświadczeniu eksploracji. „Kapitalizm schizofrenizuje bardziej i bardziej na peryferiach”²³, podczas gdy w centrum symuluje unitarność jaźni i doświadczenia jako niedościgniony wzór, niemożliwą do osiągnięcia postać własnego funkcjonowania wewnątrz systemu. Spójnym można być bowiem jedynie poza nim, ale właśnie na tym polega największa jego zdolność do generowania iluzji: użytkownicy są przekonani, że należy pokonywać schizofrenię, chociażby przez jej maskowanie, żeby jawić się w centrum kultury audiowizualnej jako unitarny podmiot. Liderzy audiowizualni to schizofrenicy maskujący swoje rozproszenie poprzez jego wzmożoną technicznie kontrolę. Największymi schizofrenikami są użytkownicy znajdujący się najniżej, a więc najbliżej źródeł schizofrenii – nie znają oni innego życia niż to audiowizualne. Dlatego też nieskończenie się rozszczepiają. Im wyżej na kapitalistycznej drabinie dostępu, tym bardziej schizofrenik staje się integralnym podmiotem – nie tyle jest całością, co uczy się za pomocą różnych programów kontrolować rozproszenie własnych jaźni. Widzowie, globalna publiczność, traktują go bowiem jako nie-schizofrenika. Nie może on sobie pozwolić na to, żeby jego jaźnie niekontrolowanie znajdowały linie ujścia w niedozwolonych pragnieniach. „Schizofrenizacja zachodzi na peryferiach, ale zachodzi też w centrum.”²⁴ Dlatego tak wiele podmiotów upada – stają się one schizofrenikami. Walka o utrzymanie się w kulturze audiowizualnej, w sferze zysków, wiąże się z próbą kontroli zachodzącego w wielu rozbieżnych kierunkach linii ujścia jaźni, które dążą do opuszczenia zajmowanego terytorium, uwodzone częściowymi obiektami pragnienia. W takiej sytuacji nikt ani nic nie może na dłuższy czas pozostać tym, czym jest.

Użytkownik pierwszej prędkości wybiera spośród oferty programów, drugiej prędkości – przeżywa wewnątrz, trzeciej prędkości, wytwarza strategię bycia w chaosie, podczas gdy użytkownik czwartej prędkości pozwala, żeby użytkownicy oraz maszyny przeżywali treść audiowizualną za niego (wypełniając w ten sposób jego wnętrze). Użytkownik kultury audiowizualnej różni się tym od użytkownika kultury symbolicznej, że ten pierwszy jest bezosobowy, podczas gdy drugi funkcjonował zawsze jako podmiot. Nie wynika to z przyjęcia perspektywy krytycznej, lecz z obserwacji tendencji do tego, że kolejne prędkości kultury audiowizualnej wymazują w coraz większym stopniu osobę użytkownika. Czy to znaczy, że realizują one śmierć podmiotu? Niekoniecznie. Zamiast tego prezentują kontrolowany model schizofrenii. Uprawomocnione jest w kul-

²² G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus...*, s. 296.

²³ Ibidem, s. 232.

²⁴ Ibidem, s. 237.

turze audiowizualnej przeżywanie życia innych. Nie jest to traktowane już jako patologia, ale stan pożądany. Człowiek realizuje pewnego rodzaju wczucie, ale nie jest ono trwałe, ponieważ w każdej chwili może się zdeterytorializować do innej treści audiowizualnej, przez co wydaje mu się, że dzięki temu przełączaniu się zachowuje indywidualność. Traci ją jednak na rzecz wielu różnych głosów, które tymczasowo przemawiają za niego, symulując mu bycie indywidualnym podmiotem. W chaosie przełączania się między treściami audiowizualnymi, kiedy użytkownik raz jest sobą, raz kimś innym, traci sens rozróżnianie na osobowy i bezosobowy sposób istnienia. Media społecznościowe, będące kuźnią współczesnych użytkowników kultury audiowizualnej, realizują właśnie ten cel. Użytkownik z widza (pierwsza prędkość kultury audiowizualnej) zmienił się w chaotyka? To znaczy schizofrenika, którego jaźń wyznacza aktualny stan treści audiowizualnych. Kultura audiowizualna oferuje różne warstwy przełączania się, tak że wszystkie dotychczasowe prędkości kultury audiowizualnej są dostępne. Technicznie kontrolowany schizofrenik – jako jeden użytkownik – może być wyposażony w wiele jaźni, działających na różnych prędkościach wytwarzania i doświadczenia treści audiowizualnych.

Audiovisual Culture and its Subject: Technically Controlled Schizophrenic

Audiovisual culture annihilates boundaries between dualisms such as nature/culture and human/machine. In that process desire is also released and it can operate across many regimes not being bound by dualisms. This is the standpoint of Gilles Deleuze's and Felix Guattari's philosophy which serves to develop a theory of contemporary audiovisual culture. Both thinkers postulated that a subject that is a fully incorporating being of capitalism is the schizophrenic but not considered as a form of mental illness. Rather it should be interpreted as through his emancipatory potential. Audiovisual culture normalizes the schizophrenic subject – it no longer has the potential to overcome economical determinations. This process is established by a series of technical accelerations of being and especially of distributing audiovisual content. The schizophrenic subject by switching between them loses the need for unitary and coherent being. Audiovisual culture and its technically controlled schizophrenics is schizoculture - the state of culture where technical schizophrenization becomes the basic mode of its being.

William Brown

(University of Roehampton, London)

What constitutes a cinematic event?

This paper takes as its inspiration Catherine Wheatley's talk last year about the role of animals in Philip Gröning's documentary, *Die große Stille/Into Great Silence* (France/Switzerland/Germany, 2005). In brief, Wheatley argued that we tend to overlook animals and their role in the world in favour of human figures. At the time I suggested that when we see the cattle in the film, we cannot also underestimate many other of the details nominally in the film's background and which are fundamental to our understanding of the film – details such as grass and/or an archway. I'd like to think this issue through, then, by asking what constitutes a cinematic event.

For this reason, I shall in this paper look at both Gilles Deleuze and Alain Badiou's conceptions of the event and ask the question: what constitutes a cinematic event? I shall also draw upon theories of the event, of quasi-causes, and of fractals from contemporary physics to negotiate further this question, arguing that cinematic events perhaps lie somewhere between Badiou and Deleuze's thought, in that every moment in cinema might constitute an event, be they seemingly 'empty' or 'full' moments.

In *The Fold*, Deleuze addresses directly the nature of events. He says that '[a]n event does not just mean that "a man has been run over." The Great pyramid is an event, and its duration for a period of one hour, thirty minutes, five minutes... a passage of Nature, of God, or a view of God... Events are produced in a chaos, in a chaotic multiplicity, but only under the condition that a sort of screen intervenes'¹. In other words, for Deleuze the event is what in everyday life

¹ G. Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, trans. T. Conley, London & New York 2006, s. 86.

we might call an object: something with extension (it can be located in space), with properties (such as 'height, intensity, timbre of a sound, a tint, a value, a saturation of colour'), and which is 'individual' (in that it possesses novelty, or difference, not just from other things, but from the 'everything,' or chaos, that subtends it)². If the totality of all things is (a) chaos, then the event is an object, or a thing, or a perception, but not a static object, thing, or perception; rather the event is always becoming, or, as Deleuze puts it, '[e]vents are fluvia'³. Furthermore, events are 'eternal objects, or "ingressions"⁴. 'Eternal objects' are not meant here to signify stable, unchanging things that last forever. Rather, 'eternal objects are pure Possibilities that are realised in fluvia, but also pure Virtualities that are actualised in prehensions'⁵. That is, events emerge from the chaos that is the 'sum of all possibles'⁶, as 'prehensions,' or 'individual unities'⁷. As such, '[e]ternal objects produce ingression in the event. Sometimes these can be Qualities, such as a colour or a sound... sometimes Figures, like the pyramid, that determine an extension; sometimes they are Things, like gold or marble'⁸.

This notion of 'ingression' might be equated to the notion of 'irruption.' Indeed, when Deleuze speaks of 'the irruption of impossibilities on the same stage' ⁹as being fundamental to the (neo-Baroque) event, it seems as though he could be talking of the temporal irruptions that Tom Gunning sees as being integral to the 'cinema of attraction(s)' – one scene irrupts into another without there being an obvious logical connection between them – as well as the spatial irruptions that we might identify as being commonplace in digital cinema – suddenly a digital being that has no ontological reality irrupts on to the screen of an otherwise analogue/pro-filmic reality. This equation between 'ingression' and 'irruption' seems apt in light of Deleuze's use of the term 'impossibilities': it is not that all events produce a division in the world, or that they are 'closures'¹⁰, which is how Deleuze characterises 'classical' thought, but that they are openings, the production not of different worlds, but of differences within the same world. The event, then, is the coming into being of a perception, an object, or an entity from the 'chaos' that surrounds us all. It is the immanent production of difference, rather than the 'melt[ing] into a universal spirit or a soul of the world that could complicate all series'¹¹.

² Ibidem, s. 87-88.

³ Ibidem, s. 90.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 87.

⁷ Ibidem, s. 88.

⁸ Ibidem, s. 90.

⁹ Ibidem, s. 93.

¹⁰ Ibidem, s. 92.

¹¹ Ibidem, s. 26.

Deleuze further explores the notion of the event in *Cinema 2*, where the concept of the event, perhaps unsurprisingly, takes on a specifically more temporal nature. Deleuze says that we as humans are ‘passing along different events, in accordance with an explicit time or a form of succession which entails that a variety of things fill the present one after another’¹². If, however, we ‘plunge into an event,’ we reach an ‘empty’ time, in which ‘there is no longer a future, present, or past in succession, in accordance with the explicit passage of presents we make out’¹³. Instead, within the event itself, ‘there is a present of the future, a present of the present and a present of the past, all implicated in the event, all rolled up in the event, and thus simultaneous and inexplicable’¹⁴. In other words, rather than seeing the succession of events that we might typically associate with movement-image cinema, time-image cinema takes us ‘inside’ a single event, where all of time co-exists simultaneously, and in which ‘nothing’ happens (if anything did happen, we would still be experiencing ‘time’ as a succession of events – as per ‘normal’ perception). As an aside, I understand this as being the central thrust of Damian Sutton’s consideration of the photograph in his *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*¹⁵.

Combining these two considerations of the event from *The Fold* and *Cinema 2*, it seems that events are, for Deleuze, ‘poetic’ in that they involve the creation of perceivable unities out of chaos. Deleuze says of an event in *Cinema 2* that it is ‘no longer confused with the space which serves as its place, nor with the actual present which is passing’¹⁶. And yet, ‘inside’ the event the past, the present and the future all coexist, or are present. We can elaborate upon this via an example of what is not a cinematic event in the Deleuzian sense. Blurred images in a film suggest a confusion of objects, or a confusion of what we might now term events, with the space that surrounds them. Blurred images therefore can invite us to consider ‘space itself’ – to consider both empty and filled space as both being ontologically equal in and as, precisely, space. This consideration of ‘space itself’ does not come at the expense of time; rather it invites us to see not just specific stages of becoming, but becoming itself. That is, the confusion of figure and ground that is the blurred image forces us to acknowledge time, and to see the coexistence of different ‘sheets’ of time. As solid objects lose their weight and individuality in the blurred shot, so, too, does time lose its ‘weight’ and become ‘empty’ at these moments – since blurred images cannot drive the narrative forward, precisely because they are devoid of perceptible unities, or events. During ‘normal’ perception, then, time is contained within the event; the alternative perception that is the blurred image releases us from events, al-

¹² G. Deleuze, *Cinema 2. The Time Image*, trans. H. Tomlinson and R. Galeta, London & New York 2005, s. 97.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ See: D. Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, Minneapolis 2009.

¹⁶ Ibidem.

lowing us to see time and space themselves – not as defined, punctuated and indeed made invisible by, precisely, events.

Let us put aside Deleuze now and consider another interpretation of the event and how it relates to cinema. Alain Badiou differs from Deleuze in his conception of the event. *Being and Event* is a dense work in which Badiou outlines the way in which events ‘interrupt’ being¹⁷. According to Jason Barker, an event for Badiou occurs when ‘something happens which escapes thought’; it is an ‘unforeseen happening... Unlike Deleuze for whom the event as Aeon is the “pure empty form of time” – “Always already passed and eternally yet to come” – for Badiou the event marks a definite break in the situation and heralds a true phase in history’¹⁸. The event for Badiou is not the more generalised ‘coming into being’ that Deleuze describes in *The Fold* and *Cinema 2*, then, but specific events that are unthinkable – and which induce thought. In this sense, Badiou’s philosophy of the event seems to have more in common with the lay perception of ‘events’ that we might apply to cinema: it speaks of world-changing events such as alien invasions, ecological disasters, and wars. It also speaks of falling in love, and the various other ‘events’ that typically make up cinema.

The different conceptions of the event outlined here can be seen as the basis for Badiou’s contention that Deleuze is, in spite of his claims to be a philosopher of difference, a philosopher of ‘the One,’ who believes in ‘univocity,’ or a single, underlying structure to the universe¹⁹. For, if Deleuze sees the event as ‘generalised novelty,’ there is a sense in which nothing is ever truly ‘new’; all novelty exists within an a priori universe, or One. Badiou, meanwhile, understands the event as the interruption of the truly new – the previously unthinkable – into the world, meaning that his philosophy admits difference on a more fundamental level: there are truly new/different things out there (and which come in here).

Deleuze does, with Guattari, briefly address Badiou’s work on the event in *What is Philosophy?* Sketchily, Deleuze and Guattari propose that Badiou’s concept of the event, here drawn in relation to the creation of concepts in philosophy, is ‘the return, in the guise of the multiple, to an old conception of the higher philosophy’²⁰. That is, if the event-creation of a concept is, in Badiou’s eyes, an interruption from outside rather than an event that takes place within, then philosophy, defined here as the very creation of concepts, is transcendent. That is, philosophy exists on a different plane rather than being immanent, or in the world (even if not visibly so). This, for Deleuze and Guattari, does not hold; philosophy can only exist in relation to the world, such that there is ‘not one

¹⁷ A. Badiou, *Being and Event*, trans. O. Feltham, London 2007.

¹⁸ J. Barker, *Alain Badiou: A Critical Introduction*, London 2002, s. 6.

¹⁹ A. Badiou, *Deleuze. The Clamor of Being (Theory out of Bounds)*, trans. L. Burchill, Minneapolis 2000, s. 19-30.

²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *What is Philosophy?*, trans. G. Burchell, H. Tomlinson, New York 1994, s. 152.

above the other but rather one beside the other, against the other, face to face or back to back²¹. Deleuze and Guattari then go on to reiterate their ‘immanent’ understanding of the event as the emergence of order out of chaos: ‘The virtual is no longer the chaotic virtual but rather virtuality that has become consistent, that has become an entity formed on the plane of immanence that sections the chaos. This is what we call the Event, or the part that eludes its own actualisation in everything that happens’²². The event, then, is not the interruption itself, as seems to be Badiou’s understanding, but the relation between chaos and order, such that it ‘eludes its own actualisation in everything that happens.’

I have sympathy for both Badiou and Deleuze’s arguments, but this is in part because I would like to propose a synthesis of the two. If Deleuze is, in Badiou’s eyes, fundamentally a philosopher of the singular, and Badiou a philosopher of the plural, perhaps a ‘third’ way is to philosophise the ‘singular plural.’ I wish, therefore, to work between Badiou and Deleuze by looking at chaos theory as a model for understanding what constitutes a cinematic event. Deleuze and Guattari seldom make reference to chaos theory: they refer twice to James Gleick’s book, *Chaos* (1998), and twice to the work of Ilya Prigogine and Isabelle Stengers, in *What is Philosophy?*, but only in footnotes²³. Deleuze mentions Prigogine and Stengers again in a footnote in *Cinema 2*²⁴, while he also makes brief reference to them in *Negotiations*, where their work is related to Alain Resnais’ cinema²⁵. But overall, Deleuze does not engage at any length with chaos theory, even if it does feature somewhere in his thought.

Chaos theory can be understood in terms of systems the directionality of which is irreversible as a result of entropy, which lies at the heart of the second law of thermodynamics. With regard to events in cinema, however, we should perhaps start with chaos theory’s most famous example: ‘a butterfly stirring the air today in Peking [sic.] can transform storm systems next month in New York’²⁶. The point of this example is to suggest that the universe is not governed by a direct, linear notion of cause and effect. Note that Gleick does not suggest – as some people might interpret it – that the butterfly causes the weather in New York; he simply says that it can transform it. For, in addition to the Beijing butterfly, there are countless other butterflies, and flies, and birds, and humans, and animals, and plants, which are beating their wings, breathing, or photosynthesising, such that there is a constant flux of air in the world. It is not that the butterfly causes a tornado or some such, then; it is that the weather in New York is the result of so many simultaneous and intertwined phenomena

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 156.

²³ Ibidem, s. 225, 229, 233.

²⁴ G. Deleuze, *Cinema 2...*, s. 291.

²⁵ G. Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, trans. M. Joughin, New York 1997.

²⁶ J. Gleick, *Chaos. Making a New Science*, New York 1998, s. 8.

that we cannot find a true, linear cause. The system is nonlinear. This is not to say that the Beijing butterfly does not have a part to play in New York's weather patterns; but it is only a quasi-cause as opposed to a cause.

Of quasi-causes, Brian Massumi writes that they are 'the condition of newness or anomaly'²⁷. Massumi explains that '[c]lassical, linear cause pertains to the generally predictable context within which newness erupts'²⁸. That is, classical notions of cause and effect, by being linear, are predictable, reversible, and repeatable: there is a stimulus followed by a response, an action followed by an equal reaction. Quasi-causality, meanwhile, 'is sensitive-affective [as opposed to reactive/active-passive], or creative... It expresses a global ability to sense and be affected, qualitatively, for change. It injects a measure of objective uncontrol, a margin of eventfulness, a liveliness'²⁹.

Massumi is a noted Deleuzian, and so it is perhaps no surprise that Badiou's thoughts do not feature in his *Parables for the Virtual*, from which this definition of quasi-causes is taken. Nonetheless, the famous 'butterfly effect' from chaos theory implies that we cannot tell the cause of an event, because there is no 'single cause' as per classical physics. In a sense, quasi-causes see the linear temporality of cause and effect distributed in space (multiple/infinite quasi-causes), such that time becomes spatialised. More importantly, though, our ability to tell where or when an event begins and where or when it ends is also upended: all 'points' in space and all 'moments' in time contribute to the 'event,' such that the event is inseparable from the whole flux or change of the entire universe. The universe is in a certain sense 'fractalised.' As per the discovery of fractals in nature by *Benoît Mandelbrot*³⁰, and from which chaos theory also draws inspiration³¹, space and time both become self-similar at all scales. At no matter what scale we view a fractal, it always retains the same structure. Similarly, then, the 'fullest' time is in fact as full as the 'emptiest' time, depending upon how/from where we look at it. The micro is inseparable from the macro, such that the totality of the universe is interconnected across the entire space and time of its being. With regard to events, then, they are happening everywhere and everywhen, on no matter how macro- or microscopic a scale we wish to look at them: in the driftwood beach moments of *Five Dedicated to Ozu* as much as in the fight sequences of, say, *Battle: Los Angeles*. If Deleuze argues that we can see the presence of the past, the present and the future 'within' the event, then he is, given the above argument, in certain senses correct; but only inasmuch as there are only events – even if typically we humans prioritise large-

²⁷ B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durnham–London 2002, s. 225.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ See: B. Mandelbrot, *How Long is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractal Dimensions*, „Science” vol. 156 (3775) 1967, s. 636-638.

³¹ J. Gleick, op. cit., s. 96-103.

scale happenings, such as wars or falling in love, as the events that hold the most significance for us.

In this way, both *Battle: Los Angeles* and *Five Dedicated to Ozu* are equally full of events. We might distinguish specific mid- or human-level scales of events as the most significant, such that *Battle: Los Angeles*, with its fighting and explosions, seems the more 'event-full' film, while *Five Dedicated to Ozu* seems 'event-empty.' But really both films are equally full (and empty) of events. We might prioritise the heroics of the soldiers in *Battle: Los Angeles* as being the most important, but all that takes place onscreen is interlinked, such that the ground of the image, which typically we might ignore, has a quasi-causal role to play in the film. The quasi-causal, or what we might also term the quasi-agential, role played by the ground is made more clear in Kiarostami's movie, because 'little' happens such that the viewer spends her time considering the ground – the beach, the sea, the sky – of the image. But in both films, the ground is at work. What is true of space is also true of time: the (brief) moments of repose that *Battle: Los Angeles* offers are also playing a quasi-causal part in the film, be those minutes, seconds or fragments of seconds in duration. For, within even a fragment of a second there is, or we can understand there to be, as much significance as in an eternity.

Damian Sutton might argue that it is the very taking of the photograph, or the decision to start filming, that is the event: the two-way irruption of the camera into reality and of light into the lens constitutes the becoming of a photograph or film. But while this may be so, I have been discussing what constitutes a cinematic event, rather than what constitutes the event of cinema, or cinema-as-event. My argument has been to suggest that if we consider that all elements of the image and all moments of the film play quasi-causal roles in the events that happen on screen – explosions, fights, births and deaths – then we begin less to prioritise those events; indeed, we begin to think of cinema as not being about events per se – even if cinema is an event. The blurred image, with its empty time and confused space, exemplifies what we might term a holistic mode of viewing here: while the image is blurred, it in fact brings into focus space and time that themselves are typically 'out of focus' or invisible to us as we watch typical events unfold in films. Nonetheless, if we appreciate that those events cannot take place without the invisible whole that subtends them, then we perhaps come closer to understanding the full ecology of the cinematic image, in that not just some but all of its constituent parts are important. If we can begin to see 'whole' in this way, then perhaps we can also begin better to understand through film the way in which we are ecologically rooted in, or better with, the world.

The reference to a 'whole' would, at the last, seem to favour Deleuze over Badiou, in that it refers to an underlying unicity that Badiou sharply criticises. However, the chaos theory model is also pluralistic in that from a chaos of quasi-causes emerges a new situation that is more than the sum of its parts in that it is,

precisely, an event (in the famous example, a hurricane). In other words, we do not live in a static, singular universe; the multiverse is instead singular and plural.

To finish, I shall say that Badiou defines love as an event that fills the void³². Perhaps we can modify this by saying that to move beyond the event shows us that the void is already filled with love; that to look with love upon the void the event, the becoming conscious and making visible of what previously was unconscious and invisible. It is learning. It is wisdom.

What constitutes a cinematic event?

The article concerns the question of cinematic event through the discussion of Gilles Deleuze and Alain Badiou's different conceptions of the event. Drawing further upon theories of the event, of quasi-causes, and of fractals from contemporary physics it proposes a synthesis of the two concepts, suggesting that cinematic events perhaps lie somewhere between Badiou's and Deleuze's thought, "in that every moment in cinema might constitute an event, be they seemingly 'empty' or 'full' moments." Thus, rather than making the distinction between the singular and plural in the understanding of the event, the article offers a third way – to "philosophise the 'singular plural.'"

Co stwarza wydarzenie filmowe?

Autor stawia pytanie o status wydarzenia filmowego, odwołując się do różnych koncepcji pojęcia wydarzenia wprowadzonych z dyskusji Alaina Badiou z myślą Deleuze'a. Kreśląc dalsze możliwe teorie wydarzenia, opierając je też na pojęciu fraktali zaczerpniętym ze współczesnej fizyki, proponuje ostatecznie syntezę dwóch pierwotnych konceptów, wykazując, że zdarzenie filmowe leży być może pomiędzy myślą Badiou i Deleuze'a, a „kino w każdym momencie może ustanowić wydarzenie poprzez pozornie puste lub pełne chwile”. Artykuł zamiast podtrzymywać rozróżnienie na pojedyncze i zbiorowe rozumienie wydarzenia podpowiada trzecią drogę: filozofii „pojedynczej zbiorowości”.

³² A. Badiou with N. Truong, *In Praise of Love*, trans. P. Bush, London 2012, s. 20.

Ian Buchanan

(University of Wollongong)

Assemblage Theory and Schizoanalysis

Inspired by Deleuze and Guattari, assemblage theory, as it has come to be known in recent years (largely due to the efforts of Actor Network Theory rather than Deleuzians, I might add), is steadily gathering a significant following in the social sciences. There can be no question that it has generated interesting and important new ways of thinking about the complex nature of social reality (again, largely due to the efforts of Actor Network Theory). But it has also drifted a long way from its origins and in doing so a number of both small and large misprisions of Deleuze and Guattari's work have slipped under the radar and embedded themselves as 'truths'. This is particularly true of the DeLanda-led version of assemblage theory, but he is far from being the only 'guilty' party in this regard. I have never been one to think that there is no such thing as a 'right' or a 'wrong' reading, so I'm going to simply go ahead and say assemblage theory makes two kinds of error in their appropriation of Deleuze and Guattari: (1) it focuses on the complex and undecidable (Actor Network Theory); and/or (2) it focuses on the problem of emergence (DeLanda). It may be that these are providential errors because they give rise to new and interesting ways of thinking in their own right, though I have my doubts on that front, but they nevertheless cloud our understanding of our Deleuze and Guattari and in that regard call for our critical attention.

Assemblage is now so widely used as a term it is generally forgotten that in spite of its Francophone appearance, it is actually an English word. Assemblage is Brian Massumi's translation of *agencement* which, as John Law has noted, encompasses a range of meanings that include "to arrange, to dispose, to fit up, to combine, to order".¹ It could therefore just as appropriately be translated as arrangement, in the sense of a 'working arrangement', provided it was kept clear that it described an ongoing process rather than a static situation. It could also be thought in terms of a 'musical arrangement', which is a way of adapting an abstract plan of music to a particular performer and performance. Arrangement is in many ways my preferred translation for these reasons. This is not to say I dis-

¹ J. Law, *After Method: Mess in Social Science Research*, London 2004, s. 41.

agree with Massumi's choice, which like all translations has its problems but is very far from being wrong or inappropriate. It is considerably better than several other choices that have also been tried. For example, Gary Genosko translates *agencement* as 'layout', which is too static in my view. It implies something much flatter and more fixed than an arrangement, which can at least imply a temporal as well as spatial aspect. Similarly, the use of the word 'ensemble' is also problematic because it lacks the contingency of arrangement, which can always fail. Assemblage is problematic for these reasons too, though less so, which is why I ultimately favour arrangement.

It is worth adding that *agencement* is Deleuze and Guattari's own translation, or perhaps re-arrangement would be a better word, of the German word *Komplex* (as in the 'Oedipal complex' or the 'castration complex'). Despite the fact it is Guattari himself who defines the assemblage this way in the various glossaries he has provided, the connection between Freud's complex and the concept of the assemblage has been almost completely ignored. This may go some way toward explaining the origin of the two kinds of errors I will discuss in what follows – it appears to me that the term assemblage has been taken at face value, as though the concept was somehow self-explanatory. It would be interesting to know why Massumi chose that particular word. My guess – and I emphasise that it is purely a guess – is that he was thinking of the famous MOMA exhibition curated by William C. Seitz, the *Art of the Assemblage* (1961), which featured several artists central to Deleuze and Guattari's work.² If so, it was an inspired choice, but one that still needs to be triangulated, if you will, by factoring in Guattari's strange comments on this type of assemblage art in his essay *Balancing-Sheet Program for Desiring Machines* which was appended to the second edition of *Anti-Oedipus* so as not to succumb to the objective fallacy (as Deleuze calls it) of treating assemblage as already understood.

Referring to Man Ray's collage 'dancer/danger', Guattari observes that what is crucial about this piece of sculpture is the fact that it doesn't work. He means this quite literally: its working parts, its cogs and wheels and so on, do not turn or intermesh with one another in a mechanical fashion. It is precisely for that reason, he argues, that it *works* as a piece of art.³ It works by creating an association (i.e., refrain) between the human dancer and the inhuman machine and thereby brings them into a new kind of relation which Deleuze and Guattari would later call the assemblage, but in their first works they called the desiring-machine. Desiring-machines are the working parts of the machinic unconscious; it is their operation that the pragmatics of schizoanalysis is tasked to understand. The only time they make a direct comparison between the unconscious and actual machines is when they compare it to the absurd machines of the Dadaists, surrealists, as well as the

² See: W. Seitz, *The Art of the Assemblage*, New York 1961.

³ F. Guattari, *Balancing-Sheet Program for Desiring Machines*, [w] idem, *Chaosophy*, trans. R. Hurley, New York 1995, s. 120.

infernal machines imagined by Buster Keaton and Rube Goldberg.⁴ And again, what is crucial is that these machines don't work. In other words, the obvious mechanical explanation of various machines is precisely not what Deleuze and Guattari had in mind when they conceived of the concept of the assemblage and its forerunner the desiring-machine.

Yet this is precisely how assemblage tends to be treated. For that reason, let me quickly return to Freud to try to re-orient thinking about the assemblage. According to Laplanche and Pontalis there are three senses of the word complex in Freud's writing: (1) "a relatively stable arrangement of chains of association"; (2) "a collection of personal characteristics – including the best integrated ones – which is organised to a greater or lesser degree, the emphasis here being on emotional reactions"; (3) "a basic structure of interpersonal relationships and the way in which the individual finds and appropriates his place". Laplanche and Pontalis also note that there is an underlying tendency toward 'psychologism' inherent in the term. Not only does it imply that all individual behaviour is shaped by a latent, unchanging structure, it also allows that there is a complex for every conceivable psychological type.⁵ The key point I want to make here is that none of these ways of thinking about the complex actually requires that we give any consideration to a material object. This isn't to say material objects cannot form part of an assemblage because clearly they can, and Deleuze and Guattari give several examples of this, but it is to say the assemblage is not defined by such objects and as Bettelheim's case history of 'little Joey' demonstrates can function perfectly well without them.⁶

One of the great insights of that it shows that material objects can and frequently do have agential power. This idea is far from being incompatible with Deleuze and Guattari's thinking, but one should be wary of making it the central point of analysis as ANT does. This isn't to say that the search for non-human actors isn't an important project, but it is to say that it misses what is central to assemblage: it should be seen as a solution rather than a cause. One might say this is the nub of what ANT gets wrong with respect to the assemblage, but the problems run deeper than that because ANT use the assemblage to name a complex form of causality which it might be useful to think of as distributed or distributive because of the way it rejects both direct and indirect causality in favour of a third option which attributes causality to the whole network of interacting elements. To take an illustrative case in point, John Law uses assemblage to deal with complex social and cultural situations or problematics which can neither be reduced to a single instance, object or truth nor allowed to remain indefinite,

⁴ Ibidem, s. 135. This essay originally appeared as the appendix to the second edition of *Anti-Oedipus*. In the text Guattari actually refers to Julius Goldberg, but from the discussion that follows it is clear he meant Rube Goldberg.

⁵ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, trans. D. Nicholson-Smith, London 1973, s. 72-74.

⁶ See my discussion: I. Buchanan, *Little Hans Assemblage*, "Visual Arts Research" vol. 39 (1) 2013, s. 9-17. As Bettelheim notes, little Joey's machines function regardless of whether or not he had props.

undecidable or purely perspectival as though to say (*pace* Derrida) that there is no discernible object, instance or truth.

Law's 'gold standard' test case, if you will, is the Ladbroke Grove train crash in 1999, which killed 23 people and injured 414 others.⁷ As he notes, a single or definitive explanation of the cause of the accident is impossible, not only because both the drivers involved died in the crash. There were simply too many factors that could have been the cause for any single factor to blame, ranging from driver error to machine or system failure. Yet given the need to learn from it and thereby prevent a recurrence of this type of tragedy forensic analysis needed to produce something more solid than an open-ended 'anything is possible' finding. As Law explains, there are in effect two kinds of problem here – the first can be solved rather easily, instead of a single answer, we can offer multiple answers, or rather multiple explanations, and this is precisely what the inquest did. But this raises a second and much trickier problem because multiple explanations tend to give rise to the perception of indefiniteness, thus making the findings seem more not less credible for being multiple, even though in point of fact the explanation is more likely to be multiple than single. Deleuze and Guattari's solution, which Law partially adopts, is to 'trouble' the distinction between single and multiple.

[T]he absence of singularity does not imply that we live in a world composed of an indefinite number of disconnected bodies [...] It does not imply that reality is fragmented. It instead implies something much more complex. It implies that different realities overlap and interfere with one another. Their relations, partially coordinated, are complex and messy.⁸

Deleuze and Guattari's solution is in fact more radical than Law's – where he is only prepared to trouble the distinction single and multiple, they reject it altogether. By postulating multiple, overlapping realities, Law cannot escape the charges of pluralism, perspectivalism, and relativism that he hopes to escape by exactly this means. The train drivers didn't have a separate reality from each other, nor did they have a separate reality from the signal switch that may or may not have failed, and so on. Similarly Deleuze and Guattari insist that there is no such thing as 'psychic' reality, which would somehow be different from other kinds of reality.⁹ There is only one reality, but that reality is multiple in and of itself and we need conceptual tools like Deleuze and Guattari's concept of the assemblage to disentangle it and render visible its constitutive threads. If we stay with Law's train crash example, we can say that the drivers perhaps saw things differently from each other – they were travelling in different directions with different destinations – but that very difference in perception is constitutive

⁷ J. Law, *op. cit.*, s. 93.

⁸ *Ibidem*, s. 61.

⁹ Schizophrenics may apprehend the world differently from other people, but that does not mean that their interaction with the world isn't real or that their grasp of the world lacks reality (a standard definition of psychosis is that it constitutes a loss of reality). We do not slip from one reality to another.

of the reality they shared. The signal system was part of that reality, as was the whole rail network, and behind that the whole hinterland (as Law usefully calls it) of the drivers' training, the design and manufacture of the trains, and so on.

To describe the crash fully, then, one has to follow the multi-various lines that twist and turn and finally intersect to produce the event we know as the Ladbroke Grove train disaster. To give this a more human scale, one might think of the countless mini-decisions, chances and coincidences that led to those 23 people being on those trains at that particular time. Had any one of them missed their train that day they might have cursed their luck, until they discovered that chance had saved their life. But these decisions are essentially random – they are only held together by the event itself. Had the trains not collided, these people would not have died in this way, and their lives would not have intersected in this way either. My point is that while it is an undoubtedly complex event, with a great many elements, there is no particular analytic advantage in describing it as an assemblage. It lacks the necessity of the 'true' assemblage – it is an accident, not an arrangement. There is nothing deliberate about it, therefore, strictly speaking, it isn't an assemblage.

As Deleuze and Guattari's discussion of 'little Hans' makes clear, the assemblage is a 'living' arrangement. Hans' agoraphobia is an arrangement he has with his anxieties, his neuroses, it is as much an attempt at self-cure (as Freud might put it) as it is a symptom. Whatever it is that underpins his anxiety, whether it is oedipally motivated or not, it is nonetheless assuaged by putting in place an arrangement that inhibits the degree to which he has to confront that anxiety. By limiting his encounter with 'the street' he limits his anxiety. This is how the assemblage works. It always benefits someone or something outside of the assemblage itself (the body without organs); along the same lines, the assemblage is purposeful, it is not simply a happenstance collocation of people, materials and actions, but the deliberate realisation of a distinctive plan (abstract machine); lastly, the assemblage is a multiplicity, which means its components are both known and integral to its existence, not unknown and undecided. Law's version of the assemblage is not the same as Deleuze and Guattari's – this doesn't mean that the way he uses it is problematic in and of itself. As can be seen in the example given above, it is used to map out a very particular type of problem in the social sciences, one that is encountered in a great many situations, as is evident from the vast and rapidly growing body of work generated by ANT theorists.

The same cannot be said for the second error – it reduces assemblage to the status of adjective. The central exhibit here is Manuel DeLanda's *A New Philosophy of Society*. As I will briefly explain, it typifies a general problem in the reception of the concept of the assemblage. Aligned with Deleuze (and quite pointedly *not* Guattari), it tactfully or perhaps tactically positions itself as 'Deleuze 2.0', and instructs us to feel free to ignore its connection to Deleuze altogether. Doubtless this is because conceptually it owes very little to Deleuze. As

even a casual inspection can confirm Braudel, Goffman, and Weber, among others, are much more central to DeLanda's formulation of the assemblage than Deleuze. The problem here isn't simply that something that isn't Deleuzian is presented as Deleuzian, it runs much deeper than that. The real problem is that 'Deleuze 2.0' is conceptually stunted in comparison with the 'original'. DeLanda 'improves' on Deleuze and Guattari by reformulating their concept in such a way that it lacks all analytic power.

DeLanda treats the assemblage as an aggregate, albeit a complex aggregate of the variety of an ecosystem. Nonetheless, for DeLanda the assemblage is an entity that grows in both scale and complexity as components are added. In his view, assemblages are "wholes whose properties emerge from the interactions between parts". He suggests they can be used to "model" "entities" such as "interpersonal networks", "social justice movements", "cities", and "nation-states".¹⁰ Central to DeLanda's thinking about assemblages is Deleuze's idea (drawn from Hume) that relations are exterior to their terms. This enables DeLanda to offer an account of assemblages as ontologically "unique, singular, historically contingent, [and] individual."¹¹ More particularly, though, DeLanda frames the assemblage as a new way of thinking about part-whole relations, essentially pitching it as a new kind of causality, one that acts without conscious intention or purpose.

For example, during the seventeenth and eighteenth centuries in Europe the authority structure of many organisations changed from a form based on traditional legitimacy to one based on rational-legal bureaucratic procedures. The change affected not only government bureaucracies, but also hospitals, school and prisons. When studied in detail, however, no deliberate plan can be discerned, the change occurring through the slow replacement over two centuries of one set of daily routines by another. Although this replacement did involve decisions by individual persons [...] the details of these decisions are in most cases causally redundant to explain the outcome [...].¹²

There are a number of problems here, but I will focus on just three 'fatal flaws' in DeLanda's account: first, the assemblage does not constitute a part-whole relation; second, the assemblage is not the product of an accumulation of individual acts; and third, the assemblage does not change incrementally. To say that a bureaucratic structure of authority was constituted by and ultimately transformed by myriad individual acts says nothing but the obvious. One does not even need a concept to make this claim. This is history in the mode of one damn thing after another (as Arnold Toynbee famously put it). Focusing on the 'how' question as insistently as he does obscures the deeper and more interesting 'what' question. Worrying about *how* a particular authority structure actually

¹⁰ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, London 2006, s. 5-6.

¹¹ *Ibidem*, s. 40.

¹² *Ibidem*, s. 41.

changes forgets that the real question here, at least insofar as assemblage theory is concerned, is *what* is that structure of authority? How is it constituted?

Let me turn briefly to Deleuze and Guattari's account of the formation of the state in *Anti-Oedipus*. As will be immediately obvious, it follows a path that is diametrically opposite to the one mapped out by DeLanda. "The State was not formed in progressive stages; it appears fully armed, a master stroke executed all at once; the primordial *Urstaat*, the eternal model of everything the State wants to be and desires."¹³ History is *in* the *Urstaat*, in its head, not the other way round: primitive society knew about the terrors of the state, Deleuze and Guattari argue (following Pierre Clastres), long before any actual states existed. Their rituals and customs, centred on the destruction of accumulated 'wealth' (i.e., seeds, weapons, furs and so on) so as to institute a socially binding debt-relation within the 'tribe' and between 'tribes', can be seen as staving off the formation of an actual state, which requires wealth to come into being. It is the idea of the state that concerns Deleuze and Guattari, not the practical matter of its coming into being.¹⁴

DeLanda thus departs from Deleuze and Guattari in three crucial ways: first, he always proceeds from the concrete to the abstract, whereas Deleuze and Guattari (following Marx's famous reversal of Hegel) tend to proceed from the abstract to the concrete – the state is first of all an idea, it only subsequently functions as a structure of authority; second it seems he cannot countenance a purely immanent form of organisation that isn't somehow undergirded by the transcendent 'real', whereas Deleuze and Guattari say the exact opposite – the state can only function as it does to the extent that it can become immanent; and, third, he reverses the actual-virtual relation – he assumes that the concrete 'bits and pieces' are the actual, whereas for Deleuze and Guattari it is the structure of authority that is actual and the 'bits and pieces' that are virtual.¹⁵ This last point will no doubt seem counter-intuitive, to put it mildly, but it is very clear in Deleuze and Guattari's discussion of the 'actual factor' in desiring-production that the actual is what is self-generated and therefore active in the unconscious, while the virtual is the imported and therefore inert or 'dead' element in the unconscious (for example, they describe the Oedipal complex as virtual).¹⁶

What then does Deleuze and Guattari's assemblage consist of? In brief, it is derived from a combination of Stoic language philosophy, Speech-Act theory and Hjelmlev's so-called Glossematics. In practice, the assemblage is the productive intersection of a form of content (actions, bodies, things) and a form of

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem and H. R. Lane, London 1983, s. 217.

¹⁴ For a more detailed account of this process see I. Buchanan, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, London 2008, s. 88-116.

¹⁵ For a more detailed account of this argument see I. Buchanan, *Deleuze and Ethics*, „*Deleuze Studies*”, vol. 5 2004, s. 17-18.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 129.

expression (affects, words, ideas). The form of content and the form of expression are independent of each other – their relationship is one of reciprocal presupposition (one implies and demands the other but does not cause or refer to it, e.g. a sunset is an array of colours produced by the diffraction of light, but this does not cause us to see it as beautiful or melancholic; by the same token, our concepts of beauty and melancholy do not compel us to apprehend sunsets in this way). Let me illustrate this with a very brief example.

In 1923, George Mallory made headlines around the world when in response to the question ‘Why do you want to climb Mount Everest?’ he said ‘because it’s there’. People at the time, and still, were both dumbfounded and immediately comprehending of his seemingly blank statement, which appears to be uninterested in and not a little contemptuous of the actual physical features of the mountain, beyond its imperious height. They were dumbfounded because they expected him to say that it was the ultimate challenge or something that directly acknowledged the scale of the accomplishment were he to be able to pull it off; but they also immediately comprehended the fact that he didn’t have to say anything like that because everyone already knew that it was a monumental challenge. One senses too that Mallory’s insouciance is gesturing to something beyond the actual physical challenge of climbing Mount Everest to what we might call its virtual or symbolic dimension. By virtue of its size, Mount Everest’s ‘there-ness’ in Mallory’s sense consists in its capacity to confer upon anyone who scales it the attribute of having climbed the world’s highest peak. Mallory knew that everyone knew that by being the first to scale the world’s highest peak his body would acquire a new attribute – he would instantly become the first man to have climbed Mount Everest. That incorporeal transformation, as Deleuze and Guattari usefully call it, would stay with him for eternity. It is that aspect of its ‘there-ness’ that everyone instantly grasps. This is the form of the expression.

The physical effort required to climb Mount Everest is the price of admission to the symbolic realm of the select group of people who have conquered that peak. This amounts to saying actual effort is required to enter the virtual realm, which is also to say that events always occur on two planes at once – the empirical plane of consistency (the physical effort of climbing the actual mountain) and the abstract plane of immanence (the symbolic achievement of having climbed a symbolically significant mountain). Effort is the form of content. There is a feedback loop between these two forms. If the symbolic accolade (form of expression) is not great enough, then the effort (form of content) will seem out of proportion; by the same token, if the effort (form of content) required is not great enough, then the symbolic accolade (form of expression) will seem undeserved.

This can manifest itself in interesting ways. For example, apart from its height, Mount Everest is not regarded as the most difficult of the 14 above 8000m climbs – that honour usually goes to K2, which has a 1 in 4 fatality rate. If actual physical effort was the foundation of symbolic attainment, then K2 should rank above Mount Everest, but it doesn’t except perhaps in the very

small community of 8000-ers. The prestige of climbing the world's highest peak remains so great that overcrowding on the climb is now more imperilling than the physical hazards of ice and rock. That prestige would evaporate, though, if one could simply take a helicopter to the peak, or ride some kind of funicular car to the top, making the journey as simple as getting to the airport or train station on time. So the effort required to get to the top isn't unimportant, by any means, but it always sits in a dialectical relationship with the symbolic dimension. The two planes must be adequate to each other. Anything that interrupts or interferes with this dialectical relationship between the forms (expression and content) is known as an assemblage converter.

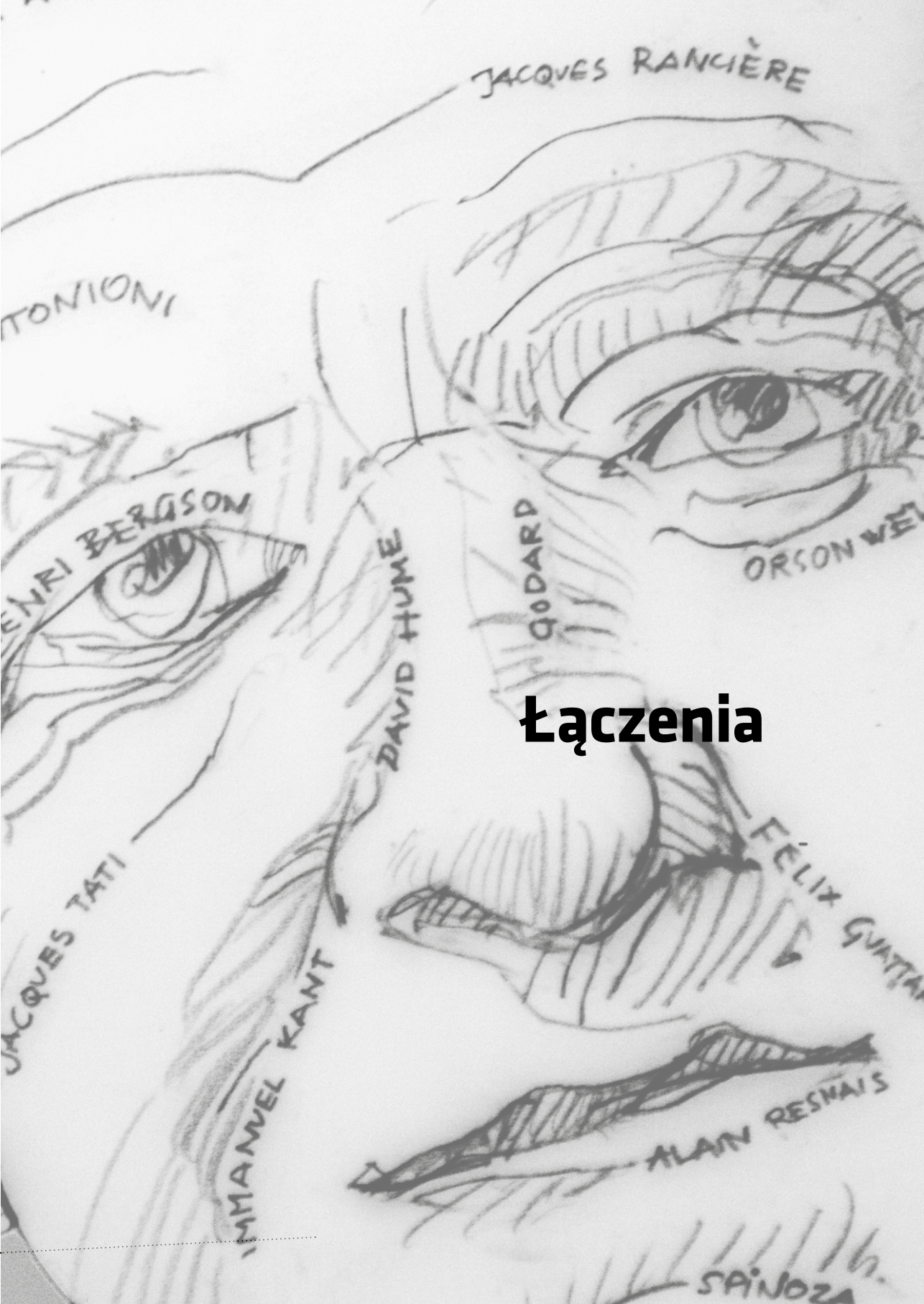
In conclusion, then, however useful and analytically revealing assemblage theory can be, in practice its use of the concept of the assemblage is often indistinguishable from that of an adjective, serving more to name than frame a problem. Therefore, rather than opening a problem up it tends to close it down. Instead of a new understanding of the problem, it simply gives us a currently fashionable way of speaking about it. This issue becomes more urgent the widely assemblage theory is embraced. If everything is or must be an assemblage then the term loses precision, indeed it loses its analytic power altogether.

Assemblage Theory and Schizoanalysis

This article suggests considering Deleuze and Guattari's concept of the assemblage apart from its various appropriations by what has emerged as 'assemblage theory' that has, according to the author, generated its interesting but somehow diminished or reductive use. Looking at what might be perceived as errors in assemblage theory's understandings (in Actor Network Theory and Manuel DeLanda's appropriations in particular) it proposes a new set of rules for use of the concept that is more analytical and critically closer to Deleuze and Guattari's thought.

Teoria asamblażu a schizoanaliza

Autor artykułu proponuje rozważenie koncepcji asamblażu autorstwa Deleuze'a i Guattariego w izolacji od licznych wcześniejszych przykładów przywłaszczenia, które zdaniem autora jedynie podszywały się pod nią, w zamian skutkując interesującym, ale w jakimś przynajmniej stopniu umniejszającym czy też redukcijnym użyciem. Spoglądając na to, co może zostać uznane za błędne w rozumieniu teorii asamblażu (w szczególności w teorii aktora-sieci czy w ujęciu Manuela DeLandy), autor proponuje powrót do oryginalnej myśli Deleuze'a i Guattariego, a w konsekwencji wysuwa propozycję nowego, bardziej analitycznego i krytycznego zestawu zasad omawianego pojęcia asamblażu.



JACQUES RANCIÈRE

TONIONI

HENRI BERGSON

GODARD

ORSON WELLES

Łączenia

DAVID HUME

JACQUES TATI

IMMANUEL KANT

FÉLIX GUATTARI

ALAIN RESNAIS

SPINOZA

Katarzyna Wejman

(Uniwersytet Warszawski)

Kino jako machina wyobraźni – teoria kina Gillesa Deleuze’a w kontekście teorii wyobraźni Immanuela Kanta

Gilles Deleuze traktuje kino jako wyjątkowy mechanizm, który eksploruje immanentny świat obrazu. Jest to zarówno technologia wytwarzania ruchomego obrazu, jak i fenomen kulturowy związany z całym otoczeniem i sposobem oglądania. Nie jest przedstawieniem rzeczywistości, budującej wydarzenia za pomocą nieruchomych reprezentacji, lecz pozwala na opisanie rzeczywistości samego ruchu i czasu. Małgorzata Jakubowska w swojej monografii o teorii kina Deleuze’a formułuje główną myśl dwutomowej książki *Kino*, jaką jest pytanie o to, czy kino jest w stanie umieścić widzów w samym ruchu i czasie. Więcej nawet, kino ma ujawnić samo trwanie, które nieustannie się zmienia i nie daje się ująć w jakiejś zamkniętej formie. Deleuzjańska teoria kina jest ściśle sprzęgnięta z opisem rzeczywistości Henriego Bergsona, którego celem było intuicyjne uchwycenie rzeczywistości w ruchu i dla którego to obrazy są rzeczywistością samą.

Obraz kinematograficzny ujawnia się jako sam ruch poprzez jego emancypację od poruszających się przedmiotów i ograniczeń ludzkiego oka. Dokonała się ona za sprawą specyficznie filmowych środków wyrazu: ruchomej kamery, montażu i wolnego od projekcji ujęcia. W ten sposób kino może stać się opisem samego ruchu i czasu, jednak realizuje ten cel poprzez odpowiednie mechanizmy łączące i różnicujące obrazy, ukazujące zmianę i wprowadzające jedność w ujęciu. Kreuje całość filmową, która wykracza ku trwaniu. Kino jest zatem wieloaspektowym ruchem wyobrażania, wolnym od podmiotowego uwarunkowania, wymykającym się jednoznacznie wyznaczonym ramom, a teoria kina Deleuze’a może być rozpatrywana jako nowa teoria wyobraźni.

Wyobraźnia a filozofia przedstawienia

Teoria kina jako teoria świata obrazu jest niezależna od problemu referencji, reprezentacji rzeczywistości czy naśladownictwa. Filozof odżegnuje się od filozofii przedstawienia, w której obraz jako przedstawienie jest uwikłany w relację tożsamości i problem reprezentacji. Przedstawienie jako takie jest określane przez swoją jedność w pojęciu. Ta jedność oznacza narzucenie tożsamości i zachowanie Tego Samego w zmiennej rzeczywistości. Jak stwierdza filozof w *Różnicy i powtórzeniu*: „tożsamość dowolnego pojęcia stanowi formę Tego Samego w rozpoznaniu”¹. Tożsamość zapewnia stałość wielości w przedstawieniu poprzez rozpoznanie w ogólnym pojęciu oraz jako przedmiot jednej świadomości. Pozwala to na zachowanie ciągłości i jedności postrzegania w doświadczeniu. Odtwarzanie przedstawień jawi się tutaj jedynie jako powielanie kopii idealnego modelu czy odpowiedniego pojęcia. Jest mechanicznym odwzorowywaniem w kolejnych, niczym nieróżniących się egzemplarzach². Na pierwszy rzut oka tej krytyce podpada teoria wyobraźni w filozofii transcendentальной Immanuela Kanta. Jedność doświadczenia jest ostatecznie ugruntowana na apriorycznej jedności świadomości i pojęciach intelektu. Wyobraźnia w tym systemie pełni funkcję pośrednią między receptywnością zmysłów a samorzutnością intelektu. Dokonuje syntezy różnorodności zgodnie z kategoriami intelektu, tak by mogła się wytworzyć pojmwalna treść: „synteza jest wszak tym, co właściwie zbiera składniki w poznanie i zespała je w pewną treść”³. Kształtuje się ona w trzech etapach: syntezy ujmowania przedstawień, ich odtwarzania oraz rozpoznania w pojęciu. Kształtują one momenty czasowego horyzontu doświadczenia. W procesie ujmowania z chaosu różnorodności powstaje jedność naoczna. Poprzez uporządkowanie, określenie relacji i powiązanie odpowiednich elementów różnorodności powstaje przedstawienie usytuowane przestrzennie i czasowo. Momentalne przedstawienia syntezy ujmowania w syntezie odtwarzania zostają zachowane, dzięki czemu kształtuje się doświadczenie. Możliwe staje się przechodzenie od jednego przedstawienia do kolejnego. Przedstawienia (następujące po sobie bądź sobie towarzyszące) są odtwarzane podług koniecznych związków skojarzeniowych, które zapewniają stałość powtórzeń odpowiednich sekwencji wyobrażeń. Te związki są wyznaczone przez prawo łączenia przedstawień, które jednocześnie wprowadza stałe rozróżnienia między nimi: „

Gdyby przedstawienia odtwarzały się nawzajem bez żadnej różnicy, tak jak się akurat nadarzają, nie wytworzyłby się znów żaden ich określony zespół, lecz tylko ich bezładne skupiska”⁴.

Dopiero odpowiednie określenie różnic oraz uchwycenie powtarzających się sekwencji przedstawień umożliwi utworzenie stałych związków znaczeniowych i poznawalną treść.

¹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 204.

² Ibidem, s. 370.

³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001, s. 116.

⁴ Ibidem, s. 148.

W tym ruchu synteza wyobraźni wytwarza sam czas kształtowany jako linearna ciągłość przedstawień, które następują po sobie w stałej kolejności. „Jeśli bym tracił wciąż w myśli przedstawienia wcześniejsze [...] i przechodząc do następnych ich nie odtwarzał, to nigdy nie mogłoby powstać całkowite wyobrażenie [...] a nawet najczystsze i pierwsze podstawowe wyobrażenia czasu i przestrzeni.”⁵ Zachowane przedstawienia nie tylko stają się tłem aktualnego postrzegania i umożliwiają zachowanie ciągłości doświadczenia, lecz także zapewniają ciągłość przestrzeni i czasu, a zatem samą przestrzeń i czas. Konieczność następowania po czymś w zjawisku i poprzedzania określa terażniejszość przedmiotu, a zatem samą relację terażniejszości, przeszłości i przyszłości w koniecznym powiązaniu. Kształtowanie aktualnego przedstawienia wobec przedstawień odtworzonych oznacza wewnętrzną relację przeszłości i terażniejszości. Ujmowanym przedstawieniom nie tylko towarzyszą odtworzone wyobrażenia, lecz także już w tym, co następuje, tkwi odniesienie do stanu poprzedzającego⁶. Wyobraźnia określa wewnętrzny stosunek czasowy zjawisk.

Trzecia synteza jest wprowadzeniem jedności związanej z przynależnością doświadczenia do jednej świadomości. Wielość aktów syntetycznych zostaje powiązana z całością doświadczenia w stałości samowiedzy. W ten sposób syntezowana różnorodność odnosi się do odpowiedniego przedmiotu – zostaje rozpoznana poprzez podporządkowanie pod odpowiednie kategorie. Kategorie są zarazem przedstawieniami jedności świadomości i predykatami przedmiotów. W tym sensie odpowiadają one za stały i zgodny sposób odnoszenia się do syntezowanej treści. Jedność doświadczenia oznacza zgodność szeregu przedstawień z ich pojęciami.

Według Deleuze’a wszelkie ujmowanie: umiejscawianie i zachowanie w czasie jest już syntetycznym aktem wyobraźni, tak jak odtwarzanie przedstawień i wytwarzanie czasu. Synteza ta, jak i ujmowanie, i odtwarzanie zawsze określana jest [...] jako akty wyobraźni⁷. Z jednej strony pozwala to wykluczyć z opisu doświadczenia sferę czysto doznaniową, która stanowi klarowną opozycję wobec samorzutnego i aktywnego intelektu. Z drugiej strony Deleuze wskazuje na to, że ujmowanie i odtwarzanie pozostają same syntezą pasywną, czyli nieświadomą, poza tożsamością jedności apercepcji – sama synteza wyobraźni nie jest jeszcze samoświadomością i dopiero poprzez stałe odniesienie i rozpoznanie syntezowanej różnorodności przedmiotu w pojęciu realizuje się poznanie⁸. Synteza wyobraźni, gdy pozostaje poza odniesieniem do pojęcia, pozwala działać się serii powtórzeń i różnicowań. Dopiero w tożsamości pojęcia traci różnicę na rzecz jedności Tego Samego.

⁵ Ibidem, s. 136.

⁶ Ibidem, s. 225.

⁷ G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1999, s. 29.

⁸ Ibidem, s. 29-30.

Pomimo tego, że zjawiska odtwarza się poprzez układanie wyobrażeń (tak jak rysowanie linii wymaga powtórzeń podobnych przedstawień, odnajdujących swoją tożsamość w jednym pojęciu), to seria powtórzeń w wyobraźni odtwarza się poprzez ich różnicowanie – odróżnienie wcześniejszego przedstawienia od aktualnego i dostrzeżenie aktualnego przedstawienia w kontekście poprzedzającego. Różnica pozwala rozwijać się i określać porządkom odtworzenia. „Między powtórzeniem, które samo w sobie ciągle znika, a powtórzeniem, które rozwija się i zachowuje siebie dla nas w przestrzeni przedstawienia, pojawia się różnica, która [...] sposobem bycia wyobraźni.”⁹ Jest działaniem wyobraźni jako różnicowaniem zarówno przedstawień między sobą, jak i ich samych w trakcie syntezy.

Synteza jako kształtowanie czasu według Deleuze’a nie tyle jest porządkowaniem przedstawień w trybie linearnym, kiedy są one dołączane jedne do drugich, ile jest żywą terażniejszością, w której przeszłość już się zawiera¹⁰. Aktualne doświadczenie okazuje się całością przeszłości w stanie największego ściśnięcia w teraz. Różnica w powtórzeniu działa tu, odtwarzając kolejne chwile oraz różnicując i ściągając całość przeszłości w terażniejszości¹¹. Poprzez skondensowanie wielu wymiarów przeszłości w różnicy współistnieje ona w terażniejszości – niejako wirtualność istniejąca w aktualności.

Obrazu filmowego nie można sprowadzić do przedstawienia, jednak ma on w sobie ruch wyobrażania, w którym nie tylko łączy, ale także różnicuje, poddaje selekcji, tworzy serię powtórzeń w odtworzeniach. Synteza już w swoim akcie zawiera odróżnianie i selekcjonowanie, zanim uporządkuje i pozostawi elementy w odpowiednich stosunkach¹². Wyobraźnia podporządkowana wymogom poznawczym działa zgodnie z nakazami intelektu, zgodnie z odpowiednimi prawidłami kojarzenia i odtwarzania, układa linearny ciąg przedstawień: przedmiotów i ruchu przez organizację czasu. Podporządkowana ujednocniającej funkcji intelektu traci różnicę i tworzy potencjał.

Jeśli jednak będzie się rozpatrywać teorię wyobraźni Kanta w oderwaniu od poznawczych roszczeń transcendentalizmu, to będzie można potraktować kantowskie ustalenia na temat wyobraźni jako teorię immanentnego wytwarzania doświadczenia. W tym momencie schematy wyobraźni nie będą zastosowaniem kategorii do różnorodności w celu określenia ich tożsamości, lecz określeniami czasowymi, które generują temporalne znaczenie zjawisk. Nadają jedność w ruchu sekwencji różnych elementów, które poprzez to uporządkowanie stają się pojmowalne. Innymi słowy, znaczenie temporalne jest uzyskaną koherencją i dyskursywnością zjawisk w efekcie ich odpowiedniego połączenia. Schematyzująca funkcja wyobraźni jest potrzebna wszędzie tam, gdzie doprowadza się do przedstawienia pewnego układu

⁹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie...*, s. 124-125 (emfaza oryginalna).

¹⁰ Ibidem, s. 118.

¹¹ Ibidem, s. 134.

¹² I. Kant, *Krytyka czystego rozumu...*, s. 135.

zjawisk, w których schematy okazują się zasadą generowania porządku zdarzeń w wymiarze powieściowym czy filmowym¹³.

Kino jako ruch wyobrażenia

Kino jest percepcją złożonego i wielowymiarowego ruchu, który przebiega od przedmiotów, między częściami, aż po całość filmu. Obraz jest ruchem przedmiotu, a nie obrazem przedmiotu w ruchu – nie jest statycznym przedstawieniem, do którego ruch jest jedynie dodany. Sam jest ruchem i momentem szerszego trwania tzw. Całości. Na Całość obrazy są ustawicznie otwierane, wyrażają ją poprzez swój ruch i zmiany nim wywołane, którą przez siebie aktualizują. Całość zaś tkwi już wirtualnie w swoich obrazach jako ich możliwość i wielowymiarowe poszerzenie. Ta Całość jest czymś innym niż spójność i ciągłość filmu w jego całości. Całość jest otwartością obrazu na to, co pozakadrowe, na to, co jeszcze nie lub już nie obrazu, jest otwartością na trwanie. W tym sensie kino może być opisem żywej, wciąż zmieniającej się rzeczywistości i wskazaniem na Całość bytu.

Od obrazu do całości filmu rozgrywa się wielopoziomowa praca syntezy, wielość ruchów wyobrażenia, które różnicują i łączą różne elementy w jednym trwaniu. Synteza nie jest tu rozumiana wyłącznie jako łączenie różnorodności poprzez wpisywanie jej pod wyznaczone z góry pojęcia, które nadają tej różnorodności sens i jedność dzięki samorzutności intelektu. Praca wyobraźni dokonuje rozróżnień, porównań, selekcji, zestawień – jako pasywna synteza zachowuje różnicę w serii odtworzeń. Ruch wyobrażenia w kinie odróżnia, konfrontuje, dokonuje cięć i połączeń wielości aspektów przedmiotu percepcyjnego doświadczenia poprzez ruch kamery w ujęciu i montażu.

Jako ujmowanie w podstawowej formie naoczności można potraktować kadr, w którym uwidacznia się pewien optyczny układ elementów. Stanowi on całość, najmniejszą część filmu, która jest quasi-zamknięta. Jako taka jest od razu wciągnięta w ruch i w swoje wirtualne poszerzenia. Może na przykład otwierać się na przestrzeń pozakadrową poprzez sugestię samej kompozycji przestrzennej kadru albo odpowiednie dźwięki, które sugerują szerszy plan. Wirtualne poszerzenia współlistnieją w aktualnym widoku, który się do nich odnosi i je zakłada. Dotyczy to także pozakadrowego czasu: aktualne teraz zawiera już w sobie przeszłość i przyszłość swojego ujęcia, które niekoniecznie musiały zostać pokazane we wcześniejszych kadrach. Jest to wirtualny czas już współlistniejący z czasem aktualnym. Można to zinterpretować w ten sposób, że uformowany kadr zawiera już w sobie kontekst swojego pojawiania się – ujmowanie realizuje się w ruchu odtwarzania i antycypowania uwidacznianych przedmiotów¹⁴.

¹³ Zasadę schematyzmu kantowskiego stosuje m.in. Paul Ricoeur w teorii powieści w stosunku do intrygi i konfiguracji czasowych – zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, J. Jakubowski, U. Zbrzeźniak, Kraków 2008.

¹⁴ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 27.

Ujęcia zapewniają przejście od jednego aspektu przedmiotu do drugiego – prezentują zmianę wywołaną przez ruch. Ukazują serię widoków, aspektów, zmiany wymiarów i odległości. Będąc różnicą, łączy rozedrgane przedmioty w jednym trwaniu. W swoim sposobie ukazywania gwarantuje jedność wielości aspektów i zmian. W tym sensie może pełnić funkcję kinematograficznej świadomości, która ustanawia zasady jedności: dokonuje podziałów i połączeń¹⁵. Ujęcia bądź sekwencje ujęć zapewniają tę jedność na wiele sposobów. Zmiany punktów widzenia mogą zostać ujęte w jednym, ciągłym ruchu kamery. Jeśli ruch nie jest ciągły, to tym, co go ujednotolica, będzie ciągłość łączenia, a ujęcie przechodzi w sekwencje ujęć. Jedność może być także zagwarantowana przez odpowiednią relację planów, w których – poprzez ruch – elementy odnoszą się do siebie w odpowiednim oddalaniu się i zbliżaniu, zmienianiu wielości w ramach odpowiedniej perspektywy. Postacie „stykają się i wyjaśniają z planu na plan”¹⁶. Elementy te tworzą jedność przestrzeni i czasu ze względu na reagowanie i oddziaływanie na siebie, co pozwala na dookreślanie się wzajemne tych elementów. Odwrotnie, zachowanie jednopłanowości może również stać się podstawą jedności dla serii przekadrowań.

Jedność nadana przez ujęcie zachodzi jednak w dynamicznym ruchu określania przedmiotów poprzez ich zmiany. Ruch wyobrażania zachowuje tu różnicę w syntezie. Łączenie zapewniają odpowiednie ruchy kamery, głębia, jedność łączenia czy jedność planu. Każde takie łączenie pozostaje techniką, która odróżnia powtarzane elementy, ustanawia miejsca cięć i zerwań. Otwieranie i łączenie w rozróżnianiu odbywa się na poziomie momentów ruchu oraz zmian wprowadzanych w ramach całości – z całości na całość, a także w ciągłości zmian w całości filmu. Taka całość staje się „syntetyczną jednością filmu, który urzeczywistnia się w montażu części; i na odwrót – części dobierają się, koordynują, wchodzą w połączenia i związki”¹⁷. W tym sensie ruch kinematograficzny ma dwa aspekty: przemieszcza przedmioty, nadając im jedność w ujęciach, oraz organizuje całość poprzez montaż. Montaż kształtuje czas poprzez wiązanie ze sobą ruchomych odcinków trwania. One już zawczasu są naznaczone montażem.

Montaż określa kolejność następowania i relację obrazów – łączy je poprzez cięcia i konfrontacje. Mechanizm montażu wydaje się najbliższy funkcji, jaką pełni wyobrażenie w budowaniu doświadczenia. Organizuje ona odtworzenia przedstawień w odpowiedniej sekwencji. Odtwarzanie nie jest czymś wtórnym wobec ujmowania przedstawień, raczej je dopiero umożliwia i je poprzedza. Podobnie montaż nie jest wtórny wobec ruchu obrazów i ujęć, lecz jest czymś już założonym, istniejącym wirtualnie w obrazach. Dookreśla ich ruch i sens tego ruchu wobec innych obrazów. Uwalnia sam ruch z danej konstelacji oraz z poszczególnego przedmiotu, ale też – co ważniejsze – daje pośredni obraz trwania. Czas według Kanta staje się jednolity, może przepływać jako kontynuacja przedstawień – staje się w odtworzeniach i konfrontacji przedstawień. Konstytuuje się w relacji tego, co

¹⁵ Ibidem, s. 29.

¹⁶ Ibidem, s. 35.

¹⁷ Ibidem, s. 36..

odtworzone i zachowane, oraz tego, co w ich kontekście ujmowane – uaktualniane. Daje w ten sposób linearną, sekwencyjną wizję czasu, kolejnych teraz powiązanych z tym, co przedtem i tym, co potem. Ta wizja czasu współgra z klasycznym rozumieniem montażu, który – poprzez szereg połączonych obrazów – wytwarza pośredni obraz czasu.

Co więcej, montaż odpowiada schematom wyobraźni, które organizują kolejność przedstawień i sprawiają, że stają się one pojmowalne. Nadaje zespołowi obrazów jednolity charakter (temporalne znaczenie): równoległości, dialektyczności, kwantytatywności czy intensywności. Deleuze opisuje cztery rodzaje montażu w klasycznym filmie przedwojennym. W szkole amerykańskiej David Wark Griffith odkrywa montaż naprzemienny, w którym obrazy następowały po sobie w odpowiednim rytmie, budując równoległe światy¹⁸. „Szkoła radziecka” wprowadza zasadę spirali: rzeczywistość filmowa rozwija się, stając się swoim przeciwieństwem poprzez osiągnięcie kolejnych punktów zwrotnych¹⁹. Pojawiają się także inne skoki formalne: zbliżenia czy zmiany kolorów. Montaż ilościowy w „szkole francuskiej” potęguje mechaniczny ruch poprzez podwojenia i powtórzenia. Ustanawia relacje metryczne między obrazami. Powstaje montaż przyspieszony, a w kolejnej próbie maksymalizacji ruchu doprowadzono do równoczesności ruchu w montażu symultanicznym²⁰. Jako ostatnią formę montażu Deleuze wymienia sposób wykorzystania gry światła i cienia do skomponowania przestrzeni niemożliwej – przestrzeni wyostrzonej, przechylnej, niezgodnej z klasyczną geometrią, w której montaż jeszcze bardziej podkreśla te kontrasty²¹. Są to cztery sposoby otwierania obrazów na siebie oraz na całość filmową, a także sposób budowania narracji. Jako schematy wyobrażania montaż nie tylko określa obrazy w ich zmiennej terażniejszości, ale też wyznacza ogólny rytm i zasadę trwania.

Obraz-ruch i obraz-czas

W taki sposób konstruowana jest forma kina w obrazie-ruchu. Zespół tego, co się ukazuje, dany jest i zorganizowany przez ruch. Co najważniejsze, podporządkowuje on sobie czas w ruchu przedmiotów, w ujęciu i montażu. To ruch określa upływ czasu w świecie filmu i podporządkowuje czas jako swoją miarę. Tak jak sekwencja odtworzeń określa jedność i ciągłość czasu w linearności. Jest to czas zewnętrzny, pragmatycznego doświadczenia, w którym dominuje terażniejszość ugruntowana na przeszłych doświadczeniach i wybiegająca w swoich antycypacjach. Pomimo różnorodności ruchu – przyspieszonego, spowolnionego, osiągającego punkty widzenia niedostępne dla ludzkiego oka i uruchamiającego się inne przebiegi wyobrażania – pozostaje on zgodny ze światem doświadczenia empirycznego. Na poziomie formalnym wymaga to zachowania dystansu między porusza-

¹⁸ Ibidem, s. 40-41.

¹⁹ Ibidem, s. 42-50.

²⁰ Ibidem, s. 50-60.

²¹ Ibidem, s. 60-64.

jącym się obiektem a tłem ruchu: centrum ruchu, równowagi sił, wyróżnionego punktu obserwacji²². Umożliwia to nie tylko przypisanie ruchu rozgrywającego się w odpowiednim czasie odpowiedniemu obiektowi, ale pozwala też jednoznacznie określić moment terazniejszy świata filmowego.

Deleuze w obrazie-ruchu wyróżnił trzy główne typy obrazów: obraz-percepcję, obraz-działanie oraz obraz-uczucie. Obrazy-percepcje udostępniają widok świata filmowego, są tym, co się widzi, bez odniesienia do osoby, która widzi. Kamera wolna od ciała przemierza krajobrazy, pejzaże miejskie, przekrada się w tłumie. W pewnym sensie jest to percepcja jeszcze przed rozróżnieniem na subiektywne i obiektywne. Następuje przejście ruchu do kolejnego ruchu, na przykład ruchu światła, ruchu wody itd. Udostępnianie widoku może się jednak bardziej dookreślać poprzez ześrodkowanie ku centrum percepcji, która zagina przestrzeń względem siebie. Zakrzywienie (scentrowanie percepcji) powoduje odniesienie zmieniających się aspektów rzeczy do owego centrum, wprowadza polaryzację percepcji oraz opóźnienie ruchu. Wytwarza w ten sposób perspektywę, w której kształtuje się podział na podmiot i przedmiot wraz z nimi ruch jako reakcja na otoczenie i działanie: „Jeśli świat zakrzywia się wokół centrum percepcyjnego, to już z punktu widzenia działania, od którego percepcja jest nieodłączna”²³. Powstaje przestrzeń możliwego działania i oddziaływania według zasady przyczynowości. powiązana z podmiotem więzią sensoryczno-motoryczną, w której postrzeganie jest już złączone z reakcją na to, co widziane.

Charakterystyczna dla obrazu-uczucia jest intensywność, którą uzyskuje się przez wprowadzenie przerw (interwałów) w działaniu. Obrazy te pojawiają się „w podmiocie, między niepokojącą pod pewnymi względami percepcją a chwilowym działaniem”²⁴. Pokazane są w zbliżeniu twarzy, ukazaniu drobnych gestów i drgnień: w obrazie-uczuciu ruch staje się ekspresją.

Obrazy te układają się w zespół, który pokazuje świat w zwyczajnych związkach przyczynowo-skutkowych. Są one porządkowane w sekwencji zgodnie z prawidłami kojarzenia, przyległości, podobieństwa bądź kontrastu lub przeciwieństwa. Ruch kamery, układ kadrów, cięcia, montaż są podporządkowane ciągowi wydarzeń percepcja – działanie – uczucie, tak by ruch został rozpoznany i powiązany z kolejną serią percepcja – działanie – uczucie. Bohaterowie podejmują działania w związku z percepcjami i uczuciami. Film rozwija się poprzez działanie, które znajduje swe przedłużenie w kolejnych percepcjach, działaniach i uczuciach. Czas jest miarą tego złożonego ruchu i przejść między nimi. Zapewnia jedność czy odpowiedniość zdarzeń – „system współmierności między ruchem, przerwami (interwałami) i całością”²⁵.

²² Ibidem, s. 263.

²³ Ibidem, s. 75.

²⁴ Ibidem, s. 76.

²⁵ Ibidem, s. 489.

Funkcjonowanie obrazu-ruchu, jak to Deleuze opisuje, jest bezpośrednio powiązane z Bergsonowskim określeniem materii, czyli obrazów, które zmieniają się według niewzruszonych praw. Człowiek w tej wizji świata jest obrazem pośród innych obrazów, który dokonuje ich ześrodkowania w indywidualnej percepcji. Owo centrum percepcji (centrum nieokreśloności) wyznacza wyłanianie się świadomości. Percepcja występuje od razu z całą motoryką ciała, reakcją i działaniem. Obraz-działanie jest odpowiedzią świadomości na inne obrazy poprzez emisję innych obrazów. Percepcja przedłuża się w ruchach, a one – w dalszych percepcjach w pragmatycznym ciągu²⁶. W takim kształtowaniu kina można również dostrzec zgodność z Kantowskim modelem formowania doświadczenia poznawczego, w którym schematy wyobraźni określają czasową relację przedstawień ułożonych w linearny ciąg i związek przyczynowo-skutkowy. Montaż z góry określa relacje obrazów, tworząc z nich odpowiednie serie i wprowadzając odpowiednie cięcia, a film staje się syntetyczną całością. Obrazy te układają się w rozpoznawalną całość doświadczenia²⁷.

W obrazie-ruchu czas jako sposób odtwarzania obrazów jest czasem doświadczenia zjawisk w świecie empirycznym. Określa sukcesywny porządek teraźniejszych chwil i w tym sensie jest to czas empiryczny: „obraz-ruch konstituuje czas w jego formie empirycznej, bieg czasu: sukcesywną terażniejszość w zewnętrznej relacji »przedtem« i »potem«²⁸». Punktowa terażniejszość nie jest jednak ostatecznym wymiarem czasu w obrazie-ruchu. Otwiera się na trwanie oraz – poprzez montaż – reprezentuje pośredni obraz czasu. Jest to o tyle możliwe, o ile obrazy już zrazu są powiązane czasowo – nie przez zestawianie ich obok siebie, lecz przez to, że to, co odtworzone otwiera się na to, co terażniejsze i pozwala mu się ukonstytuować. Obraz już w swej terażniejszości zawiera swoją przeszłość i przygotowuje możliwe formy. W tym sensie myślenie o kinie w przypadku obraz-ruchu jako o kinie chwil terażniejszych może być zgubne²⁹, chociażby z tego względu, że postacie pojawiające się na ekranie muszą mieć swoją przeszłość i przyszłość – „trzeba wiedzieć kim one były, zanim będą umieszczone w obrazie³⁰”. Jest to więc nie tyle czas empiryczny, ile raczej czas podmiotowy, egzystencjalny, w taki sposób, w jaki Kantowskie syntezy i rolę wyobraźni odczytuje Martin Heidegger. Ten niemiecki filozof podkreśla konieczność pierwotnej jedności syntezy ujmowania i odtwarzania poprzez to, że uchwycenie wprost i za jednym zamachem wymaga wcześniejszych przedstawień oraz wymaga ciągłości czasu, zaś synteza rozpoznania kształtuje horyzont antycypowania przyszłych form³¹. W potrójnej syntezie kształtuje się możliwość aktualnego doświadczenia jako ruchu poprzez wychodzenie ku i sięganie

²⁶ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a*, Kraków 2003, s. 60-62.

²⁷ Obrazy jednak wybiegają zawsze poza siebie, otwierają się na swoje wirtualne, które nie zostaje sprowadzone do syntezy, coś, co wymyka się syntezie.

²⁸ *Ibidem*, s. 483.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 265.

³¹ M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989, s. 195-211.

wstecz, jako prefigurowanie i wsteczne dookreślanie się. Teraźniejszość kina jest terażniejszością, która zawiera już w sobie swoją przeszłość i przeszłość, nie w zewnętrznej, lecz wewnętrznej relacji.

W obrazie-czasie, w modelu kina powojennego związanego z Nową Falą we Francji czy neorealizmem włoskim, więzi sensoryczno-motoryczne oraz powiązania ruchu i czasu zostają zerwane. Sekwencje percepcji, działań i uczuć nie znajdują już swojej kontynuacji, zasada przyczynowości i prawidła kojarzenia zostają zawieszane. Ruch już nie określa upływu czasu, to raczej dany jest sam czas. Obraz typowy dla nowoczesnego kina odpowiada w filozofii Bergsona czystej świadomości, która wraz z materią (obraz-ruch) stanowi dwa bieguny świata. Pojawia się wraz z zaniechaniem czynności i zawieszeniem więzi sensoryczno-motorycznej. Ruch już nie przechodzi od przedmiotu do przedmiotu, lecz pozostaje przy nim. Staje się jego opisem, tworząc wyłącznie optyczną sytuację. Tak już częściowo dzieje się w filmie Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze*, w którym główny bohater jest unieruchomiony. Jest obserwatorem akcji, nie jej bohaterem, nie działa już w sferze materialnej³².

Obraz-wspomnienie i obraz-sen są pośrednimi formami między obrazem-ruchem i obrazem-czasem, w których równoległe do linearnego przebiegu czasu i doświadczenia empirycznego wkradają się inne wymiary czasu i sfery doznań. Pojawia się przeszłość niepowiązana z terażniejszą sekwencją oraz świat fantazji w rzeczywistości świata filmowego, które zaczynają istnieć symultanicznie. Ciągłość ruchu zostaje zachwiana, działania nie znajdują swojej prostej ciągłości, choć jeszcze można rozróżnić odpowiednie sfery i aktualny moment terażniejszości. W obrazie-czasie sytuacje, w których mogłaby się zawiązać akcja, zostają rozproszone – w filmie już nie konstruuje się jednorodnego środowiska. Zamiast związków przyczynowo-skutkowych pojawia się przypadek i nieumotywowane działanie. Jedność czasu akcji zostaje poddana zbyt szybko lub zbyt wolno zachodzącym wydarzeniom. Bohaterowie przestają działać lub sytuacja przestaje być zależna od tego, co robią, i tak sami stają się widzami kinowego świata³³. W obrazie-czasie zamiast odpowiednich powiązań sensoryczno-motorycznych filmy kreują własne zasady zmiany, na przykład miesza się widowisko i codzienność (choćby w filmach Federica Felliniego), pejzaże, połączenie pustej przestrzeni wchłaniają akcję (charakterystyczne dla przestrzeni filmowych Michelangela Antonioniego). Na miejsce ruchu w zależności przyczynowo-skutkowej pojawia się sytuacja optyczna i dźwiękowa. Wydarzają się one niejako w przestrzeni dowolnej. Są to obrazy czysto subiektywne – we wspomnieniach, onirycznych wizjach, fantazjach – albo zmierzające w stronę abstrakcji³⁴.

W obrazie-czasie przeszłość i przyszłość nie są już podporządkowane sekwencji chwil terażniejszych. Różne wymiary czasu współlistniają ze sobą, nachodząc na

³² M. Jakubowska, op. cit., s. 151.

³³ Ibidem, s. 152.

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 234.

siebie i wybijając z linearności doświadczenia: „chwila zdarzenia kończy się, zanim wydarzenie dobiegnie końca, zdarzenie podejmie wówczas kolejną chwilę³⁵. Teraźniejszość zostaje wręcz zdezaktualizowana, a wyróżnienie chwili teraźniejszej okazuje się niemożliwe. Obraz-czas wprowadza stan nierozróżnialności, zawieszenia, w wyniku którego ukazuje się samo trwanie – jak w obrazach Yasujirō Ozu, w przytaczanej przez Deleuze’a scenie z wazonem (Wczesna wiosna): „owo trwanie wazonu jest właśnie reprezentacją tego, co utrzymuje się bez zmian poprzez następstwo zmieniających się stanów³⁶. Zawieszeniu ulegać może sam ruch: jazda rowerem, wraz ze stałą zmianą skali i proporcji, wyklucza powiązanie czasu i ruchu na zasadzie przynależności (Opowieść o trzcinie na wietrze). Obraz-czas to obraz, który eksponuje się poprzez zawieszenie określenia motorycznego i ukazuje czas jako niezmienną formę wypelnioną przez zmianę.

Stan nierozróżnialności i symultaniczności różnych porządków osiąga się przez duplikację aktualnego stanu w odbiciach, sobowótach, obrazach zwierciadlanych. Dochodzi do rozszczepienia, w których czas się powiela w swoich wirtualnych wymiarach. Deleuze opisuje ten kolejny typ obrazu jako kryształ czasu, w których wspomnienie i postrzeżenie są sobie równoległe. W pryzmacie kryształu obraz się rozdzwaja, powiela i podlega ciągłemu rozróżnianiu, a zatem i nie pozwala się rozpoznać w ciągłym stawaniu się: „obraz-kryształ jest punktem nierozróżnialności dwóch różnych obrazów aktualnego i wirtualnego, podczas gdy w kryształach widać sam czas [...] samo rozróżnienie między dwoma obrazami, nieustannie się rekonstruujące³⁷. Czas jest więc rozumiany jako źródło rozróżniania i stawania się, generowania. Sam Deleuze odnosi się do Kantowskiego rozumienia czasu i określa je jako czas czysty, czas wewnętrzny, który wytwarza wewnętrzność podmiotu „w sensie jakim my jesteśmy wewnątrz czasu³⁸.

Kryształ niweluje podział na wnętrze i zewnątrz, to, co wirtualne i aktualne zawiera w sobie na zasadzie rewersu i awersu, tak jak obrazy hybrydy (np. kaczkozajęca) zawierają w sobie własną granicę, konstytuującą i rozróżniającą je ramę, której w całości nie można uchwycić³⁹. W takim obrazie jedno jest wirtualnym drugiego, a miejsce ich styku jest granicą nierozróżnialności i powielenia. To wielokrotnianie się można dotyczyć zarówno sytuacji optycznej, jak i dźwiękowej, w której rozlegają się symultanicznie różne sfery dźwięku. W westernie Płynne złoto (Hugo Fregonese i Dimitri Tiomkin) melodia zakłóca rytm galopu, wprowadzając równoległy porządek, w których „jeden jest przyspieszeniem mijających chwil teraźniejszych, a drugi wyniesieniem czy ponownym zapadaniem się zachowanych chwil teraźniejszych⁴⁰.

³⁵ Ibidem, s. 326.

³⁶ Ibidem, s. 244.

³⁷ Ibidem, s. 308.

³⁸ Ibidem.

³⁹ W. Michera, *Piękna jako bestia*, Warszawa 2010, s. 160-170.

⁴⁰ G. Deleuze, *Kino...*, s. 318.

W przypadku tych obrazów nie zachodzi synteza odmiennych elementów, które w efekcie różnicowania i łączenia stają się rozpoznawalne, a całość staje się doświadczeniem poznawczym. Kryształ oznacza ciągle rozróżnianie i powielanie obrazów, to czysta gra form wyobrażania. W tym sensie jest to doświadczenie piękna, które nie podlega kategoriom ani porządkom sekwencji ukazywania się przedmiotu, lecz pozostaje poza linearnością czasu, o ile nie jest samym czasem w stanie czystym.

Doświadczenie estetyczne jest wolne od świata zewnętrznego i konieczności linearnego porządkowania przedstawień podług zmysłu wewnętrznego. Jest stanem podmiotu – sytuacją harmonii bądź dysharmonii władz, stanem samego podmiotu. Podobnie jak obraz-czas uwalnia się od kreowania świata empirycznego, ku tworzeniu światów mentalnych. Nie prowadzi to do syntezy przedmiotu, lecz oddaje się swobodnej grze różnicowania, dobierania i powielania, które wyłania efemeryczne powielające się formy różnorodności. Rozkosz, jako efekt zgodności władz, pojawia się dopiero poprzez porównanie form wyobraźni z samą zdolnością odnoszenia danych naocznych do pojęć⁴¹. Doświadczenie piękna odbywa się poza czasem i poza syntezą⁴².

Doznanie wzniosłości jest zaś dysharmonią, wywołaną próbą wyobrażenia sobie nieskończoności czy absolutnej wielkości w jej całości. Wyobraźnia zadaje gwałt zmysłom, z którymi wcześniej współtworzyła doświadczenie. Temu, czemu wyobraźnia nie może sprostać, jest żądanie przedstawienia absolutnej wielkości, nie poprzez sukcesywne narastanie, lecz w momentalnej totalności. Wzniosłość nie tyle dotyczy przestrzeni, ile jest wymogiem czasowym: „scalenie wielości w jedność [...] jest regresją, która znosi warunek czasowy tkwiący w progresji wyobraźni i czyni naocznym równoczesne istnienie”⁴³. Wyobraźnię absolutnej wielkości jest wymogiem całościowego ujęcie w współistnieniu wielości poza przebiegiem czasu, a w jego synchroniczności, totalnej równoczesności.

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: „chodzi o coś zbyt potężnego, zbyt niesprawiedliwego, ale czasami także zbyt pięknego, co odtąd przerasta zdolności sensoryczno-motoryczne”⁴⁴. Jest to piękno lub cierpienie, które przerasta, które nie może pojawić się w doświadczeniu empirycznym, lecz jest udziałem samego stanu umysłu, jest obrazem mentalnym, obrazem myśli.

⁴¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. A. Landman, Warszawa 1986, s. 41.

⁴² Temat niesyntetyczności i odmienną specyfikę czasowej doświadczenia estetycznego rozwija Rudolf A. Makkreel w książce R.A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant*, London 1990.

⁴³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia...*, s. 154.

⁴⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 245.

Zakończenie

Obraz-czas i obraz-ruch to dwa główne sposoby uwidaczniania, dla których Deleuze czerpie teoretyczne podstawy z filozofii Bergsona: obrazu materii i obrazu czystej świadomości. Można jednak rozpatrywać obrazy także jako dwa sposoby funkcjonowania wyobraźni: w doświadczeniu poznawczym i estetycznym. Pierwszy pozostaje zgodny z prawidłami, które pozwalają śledzić akcję jako powiązanie percepcji, działania i odczuwania. Film obrazu-ruchu buduje świat pragmatyczny poprzez podporządkowanie czasu ruchowi, ograniczenie czasu do miary ruchu oraz do sekwencji momentów teraźniejszości. Jednak już obraz-ruch pozwala poprzez montaż na uzyskanie pośredniego obrazu czasu, a sama aktualna teraźniejszość zawiera już w sobie wirtualnie swoją przeszłość i przyszłość. Odtwarzanie i kształtowanie treści doświadczenia poznawczego w pracy wyobraźni wymaga takiej relacji przedstawień, które nie tyle następują po prostu jedno po drugim, ile odnoszą się do siebie i w tym odnoszeniu się kształtują aktualne postrzeżenie. Tworzą żywą teraźniejszość, w której przedstawienia mogą być odtwarzane przez odróżnienie i umożliwiają dopiero wyłonienie się aktualnego przedstawienia. Zróżnicowanie pojawia się między odtworzeniami, a także już w samym aktualnym postrzeżeniu, które odnosi się do odtworzenia jako swojego kontekstu.

Ruch wyobrażania dzieje się w prowadzeniu ujęć i w montażu. Ujęcia ujawniają zmiany, ukazują zróżnicowanie, a jednocześnie wpisują przedmioty i zdarzenia w szersze trwanie. Różnicują i wprowadzają jedność w ruchu kamery, w sposobie łączenia czy w relacji planów. Montaż zaś łączy obrazy, otwierając je na siebie. Użytkuje to jednak przez ich odróżnianie, poprzez cięcia i zerwania. Uwalnia ruch od przemieszczających się przedmiotów oraz daje pośredni obraz samego czasu.

Czas natomiast zostaje uwolniony od ograniczeń ruchu i określeń motorycznych w obrazie-czasie, który ukazuje świat bardziej mentalny niż empiryczny. Dzieje się to przez równoczesność czasów, wolnych od podporządkowania teraźniejszości. Dzieje się to także dzięki uwolnieniu obrazu od akcji oraz powiązania percepcji i działania, ku sytuacjom czysto optycznym i dźwiękowym. Obrazy stają się samym czasem przez zawieszenie ruchu, a także w nieograniczonym generowaniu form w powtórzeniach, odbiciach, sobowtórach i naprzemienności tego, co aktualne obrazu i tego, co jego wirtualne. W tym sensie obraz-czas jest samą grą wyobraźni niepodlegającej konieczności poznania, empirycznym prawidłem kojarzenia ani schematom przyczynowości. Niejako przypadkiem uchwycona gra różnicowań i powieleń w stawianiu się form może wyzwolić doświadczenie piękna. Taki obraz, czysto optyczny bądź dźwiękowy, może również ukazać wzniosłość, poprzez pokazanie czegoś przerażającego, nieznośnego, może i nawet banalnego, które odnosi do czasu w jego czystej, niewyobraźalnej formie.

Obraz kinematograficzny nie przedstawia, lecz jest samym ruchem i czasem, ruchem wyobrażania, który łączy, różnicuje i otwiera obrazy na trwanie. Jest wyobraźnią wolną od ograniczeń podmiotowych, transcendentálnych i poznawczych, jest wyobraźnią w swej immanentnej grze w wielości trybów generowania poprzez

rozróżnianie i łączenie w konfrontowaniu, zestawianiu, cięciu i dokładaniu. Może wytwarzać świat przedstawiony zgodny z prawidłami empirycznymi, które pozwalają śledzić historię działań, a także wykraczać poza ustalone porządki oraz eksplorować naturę ruchu i czasu.

Cinema as Imagination Machine - Gilles Deleuze's Film Theory in the Context of the Theory of Imagination of Immanuel Kant

The aim of this paper is to show that the film theory of Gilles Deleuze Could be thought of as a new theory of imagination. Cinema is a space of imaginative work that is not limited by subject, or transcendental or cognitive requirements. Cinematographic movement and time connect, diversify and open the images for the duration.

This peculiar imaginative move happens firstly by framing, which apprehends the diversity of the view. Secondly, by moving shots that show, through synthetic movement, the changes of aspects and sets. Thirdly, through montage, which creates a whole in the temporal ordering of images and also opens these images to other images, to what is beyond them and to their entirety.

This move produces the represented world in the same way as Kantian imagination produces content according to the empirical experience, to cause-effect and sensory-motor relations. The movement-image appears, in which the movement determines the time ordered in sequence, as in the case of the inner sense. This allows the tracking of the history of actions, perceptions and feelings.

Cinematographic movement can, however, go beyond the schema of actions and the linear order of time to simultaneity and ambiguity. The optical and sound images (the time-images) create mental states, affects and also the experience the beauty and the sublime.

Jakub Morawski

(Uniwersytet Jagielloński)

Estetyczny reżim kina – filmowe bajki Jacques’a Rancière’a¹

Wstęp

Filozoficzny projekt Jacques’a Rancière’a cechuje metodologiczna konsekwencja zarówno w odniesieniu do omawianych przez niego zagadnień, jak i w zakresie konstrukcji wykorzystywanych narzędzi teoretycznych. Mimo że on sam mógłby nie zgodzić się z odczytaniem jego całościowego dzieła w kluczu spójnej, linearnej progresji, to jednak retrospektywna analiza jego prac pozwala wyraźnie zarysować stale obecne i metodycznie rozwijane w nich tematy i pojęcia. Na wstępie warto zaznaczyć, że to, zakrojone na obszerną skalę, przedsięwzięcie filozoficzne cechuje Kantowska z ducha ambicja całościowego ujęcia dziejów, z próbą syntezy i przemyślenia granic między wymiarem ontologicznym a epistemologicznym. To niezwykle trudne do realizacji zadanie, rozrastające się w analizę szeroko pojmowanej aktywności ludzkiej, Rancière podejmuje dwukierunkowo. Po pierwsze skupia się na nowym odczytaniu historii (wraz z samą jej definicją), co znajduje swój wyraz w inicjowaniu krytyczno-genealogicznych analiz historycznych mechanizmów warunkowania i formowania podziałów społeczno-politycznych. W takiej perspektywie pisze swoją pierwszą ważną pracę, *Noc proletariussy*², w której poddaje namysłowi XIX-wieczną rewolucję robotników francuskich. Praca ta nie stanowi jednak wyłącznie historycznej rekonstrukcji ruchu wyzwolenieckiego, lecz przede wszystkim odkrywa warunki możliwości, które do niej mogły doprowadzić. Ten aspekt stanowi drugi kierunek rozwoju myśli Rancière’a. Badając historyczne wydarzenia w ich partykularnych kontekstach i konkretnych uwarunkowaniach politycznych, zastanawia się nad sposobami ich przekroczenia, a więc możliwościami zainicjowania zmian o charakterze emancypacyjnym, które narodzić się mogą w praktyce poprzez odpowiedni namysł teoretyczny. Analiza historycznych warunków możliwości emancypacji w efekcie prowadzi go do jej współczesnej definicji, związanej z próbą przemyślenia pojęcia historii oraz zastanowienia się nad możliwością zapoczątkowania nowych warunków organizacji życia. Rozważania te tym samym skłaniają go coraz bardziej w stronę refleksji

¹ Niniejszy artykuł został opracowany na podstawie wyników projektu badawczego realizowanego w ramach programu „Diamentowy Grant”, finansowanego ze środków budżetowych na naukę w latach 2012–2014.

² J. Rancière, *La nuit des prolétaires. Archive du reve ouvrier*, Paris 1981.

nad estetycznym wymiarem polityki oraz polityką estetyki jako podstawowego wymiaru ludzkiej egzystencji.

Trajektoria myśli filozofa podąża od polityki do estetyki, przy czym trzeba zaznaczyć, że nie chodzi tu o przejście od analiz mechanizmów władzy do namysłu nad tym, co estetyczne czy też artystyczne. W owym przejściu brak jest zerwań, co należy rozumieć dwójako. Po pierwsze, między analizą wyzwolenczego ruchu robotniczego a późniejszymi pracami poświęconymi tematyce obrazu czy kina istnieje wyraźne pokrewieństwo, sytuujące się w nierozdzielalnym związku pola polityki i estetyki. Po drugie, między tym, co polityczne, a tym, co estetyczne, na poziomie samej definicji nie istnieje żadna jasno ustalona granica, gdyż nie tylko zawierają się one w sobie nawzajem, lecz stanowią wewnątrz nich samych nieusuwalny rdzeń, który konstytuuje możliwość ich istnienia. Przyjmując Kantowską definicję estetyki jako fundamentalnego wymiaru czasowo-przestrzennego, apriorycznie warunkującego poznanie i doświadczenie, Rancière wywodzi z niej i na niej skupia sedno wszelkich politycznych rozważań.

Każda praca Rancière'a wpisuje się w ową estetyczno-polityczną dialektykę, jednocześnie problematyzując samo jej rozumienie, które w historii nauk humanistycznych spowodowało wiele nieporozumień i konfliktów dotyczących sposobów definiowania poszczególnych jej członów. Przyczyniło się to także do ugruntowania powszechnych podziałów w sztuce, jej historii oraz sposobach myślenia o niej. Dotyczy to również bezpośrednio tematu kina, któremu poświęcony jest niniejszy tekst. Proponuję w nim przeprowadzić próbę rekonstrukcji Rancière'owskiej myśli teoretyczno-filmowej, której lepsze zrozumienie wymaga zarysowania źródeł, z których się ona wywodzi. Z jednej strony mam tu na myśli swoiście redefiniowany przez Rancière'a zestaw pojęć, w skład którego wchodzi takie terminy, jak polityka, estetyka, sztuka czy historia. Z drugiej zaś Rancière czerpie bezpośrednio inspiracje z myśli innych teoretyków – Jean Epsteina oraz Gilles'a Deleuze'a, który dla możliwości współczesnego filozofowania o kinie wydaje się być postacią kluczową. Rancière podejmuje szereg wątków zawartych w dwutomowym *Kinie*³, a następnie proponuje ich autorską reinterpretację, która nosi ślady jego wcześniejszych, polityczno-estetycznych rozważań. W ten sposób na gruncie kina splata się jego autorski projekt filozoficzny z Deleuzjańską teorią kina obrazu-ruchu i obrazu-czasu, która po dziś dzień wywiera duży wpływ na filozofów i stanowi konieczny punkt odniesienia dla teoretyków, inicjujących próby filozoficznych rozważań nad sztuką ruchomych obrazów.

Etyka, polityka, estetyka

Wspomniana dwukierunkowość analiz Rancière'a stanowi zawsze nierozdzielny mariaż trzech kluczowych dla jego filozofii pojęć – polityki, estetyki i etyki. Ów pojęciowy trójkąt tworzy podstawowy „stelaż” jego myśli i do niego

³ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

dają się sprowadzić prowadzone przezeń partykularne analizy z pogranicza sztuki, kultury czy polityki. W swoich książkach autor *Dzielenia postrzegalnego* przede wszystkim problematyzuje i buduje definicje dwóch pierwszych wymienionych terminów, jednak warto podkreślić, że całości jego dzieła patronuje stale obecna etyczna idea odbudowy wspólnotowego istnienia ludzi. Wszędzie tam, gdzie Rancière podejmuje temat emancypacji człowieka z mechanizmów ujarzmania, docelową jej realizacją ma być możliwość swobodnej i dyssensualnej⁴ produkcji wspólnoty. Zrozumienie historycznych mechanizmów upolityczniania i wyswabiania się życia z okowów dominującej władzy, czy to politycznej, czy rynkowej, jest w tym sensie dla niego zagadnieniem fundamentalnym. Poświęcając się mu, Rancière jednocześnie konstruuje swój własny zestaw pojęć, w którym kluczowe terminy, takie jak polityka, estetyka czy sztuka, nabierają nowego znaczenia.

Na początku tekstu *Od polityki do estetyki?*, będącego podsumowaniem trajektorii prowadzonych badań, Rancière podkreśla, że nigdy nie przeszedł w swoich analizach od pola politycznego do estetycznego, a tym samym nie można go nazwać bardziej filozofem polityki niż filozofem sztuki⁵. Mówienie o zwrotach czy zerwaniach w jego przypadku jest nieporozumieniem, gdyż on sam w swojej pracy skupia się na problematyzacji dialektyki pojęć, która zawsze jest w jakimś sensie fałszywa, gdyż pojęcia nie są sobie nigdy dokładnie przeciwstawne. Tym, co go od zawsze zajmowało, było podejmowanie prób „przekształcenia kategorii, przez które pojmujemy stan polityki oraz stan sztuki i poprzez które rozumiemy ich genealogię”⁶. Projekt Rancière’a, zanim będzie mógł zmierzyć się z problemem politycznego i estetycznego oddziaływania obrazu/kina i jego mocy produktywnej, musi przepracować status samych pojęć, które posłużą mu za teoretyczne narzędzie analiz. Zanim zbliżymy się więc do tematu kina, obrazu oraz sztuki wyjaśnić wypada ów szczególny związek polityki z estetyką, który stoi u podstaw redefinicji wszelkich podejmowanych przez Rancière’a zagadnień.

Polityka – jedno z podstawowych pojęć w jego słowniku filozoficznym – nie jest zwyczajnie polem bezpośredniego sprawowania władzy ani legitymizującym się prawem możliwości użycia fizycznej przemocy. Stanowi ona (re)konfigurację

⁴ Z francuskiego „dissensus”, które jest pojęciem (meta)politycznym stosowanym przez Rancière’a w odniesieniu do właściwego rozumienia budowy demokratycznych wspólnot. Dyssens dąży do odkrycia rzeczywistego źródła nierówności społecznych i zaproponowania nowej organizacji rzeczywistości, aby konflikty mogły zostać lepiej zrozumiane i zażegnane. Przeciwwagą dla pojęcia dyssensu jest konsens, który filozof rozumie jako polityczną grę podtrzymywania konfliktów społeczno-politycznych tak, by pozór ich rozwiązywania mógł legitymizować skuteczność władzy. W świecie polityki najlepiej widoczne jest to w retoryce polityków, którzy swoją pozycję ideową, etyczną i polityczną ustanawiają nie w próbie odszukania rzeczywistych źródeł problemów, lecz w relacji do opozycyjnych partii, wobec których łatwiej wytworzyć jest spójny ideowo wizerunek polityczny. W ten sposób konflikt nie ma być nigdy rozwiązany, lecz stale reprodukowany dla celów podtrzymywania władzy. Zob. J. Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, tłum. J. Rose, Minneapolis 1998, (rozdział 5, *Democracy or Consensus*, s. 95–123).

⁵ Zob. J. Rancière, *Od polityki do estetyki?*, [w:] idem, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 37-55.

⁶ Ibidem, s. 37.

najbardziej elementarnych form materialnych i poznawczych, które zapośredniczają i warunkują ludzkie doświadczenie i myślenie. To, co Rancière rozumie pod pojęciem polityki, jest więc nie tyle aktywnym egzekwowaniem władzy czy zestawem technik i praktyk rządzenia, ile sposobem odpowiedniego rozdysponowania wspólnie zajmowanej przez ludzi przestrzeni i dzielenia czasu. Istotą mechanizmów politycznych jest więc takie zarządzanie fizycznymi parametrami życia jednostek i grup, aby rzeczywista interwencja nie musiała mieć miejsca.

W istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. [...] Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta.⁷

W tym miejscu odsłania się też estetyczne rozumienie polityki przez Rancière'a, które dotyczy z jednej strony tego, co jest widzialne i postrzegalne, a z drugiej samej dyskursywizacji widzialności – zarządzania sposobami, w jakie widzialność jest umożliwiana i doświadczana przez podmioty patrzące.

Mechanizmy polityczne działają na dwóch, połączonych ze sobą poziomach – materialnym i zmysłowo-dyskursywnym. Można je w przybliżeniu przyrównać do Marksowskiej bazy i nadbudowy, jednak nie odseparowując ich od siebie w ich rozłącznym rozumieniu. Pierwszy poziom dotyczy narzuconej z góry konfiguracji przestrzeni oraz czasu, które dane są jednostkom społeczeństwa w sposób bezpośredni. Odnoszą się do fizycznej rzeczywistości i decydują o tym, kto, kiedy i w jaki sposób może ją zgodnie z prawem, konwencjami czy umowami społecznymi zaludniać. Drugi zaś poziom jest jej pochodną i determinuje możliwości dyskursywne czy percepcyjne jednostek, które poddane zostały materialnym ograniczeniom. W uproszczeniu poziom ten dotyczy sposobów bycia i doświadczania rzeczywistości, które zgodnie z mechanizmami politycznymi powinny iść w parze z ustalonym podziałem przestrzeni i czasu w ich charakterze zarówno publicznym, jak i prywatnym.

Na tym właśnie polega nierozdzielność polityki i estetyki oraz ich wzajemne współtworzenie. Polityka – jako praktyka sprawowania władzy i egzekwowania prawa – może sprawnie funkcjonować tylko wtedy, gdy symboliczny zestaw reguł postępowania, zakazów i przyzwoleń zbiega się ze sposobem organizacji pola estetycznego, którego podmioty doświadczają i za sprawą którego rozumieją i nazywają rzeczywistość. Podejmując się tematu sztuki, Rancière przeszczepia na jej pole swoje rozważania polityczno-estetyczne, dodatkowo wzbogacając je o nowe rozumienie zarówno sztuki współczesnej, jak i historii jej estetycznych (a więc u zarania politycznych) podziałów. Kluczową kwestią, która będzie go zajmować w przypadku kina jest jego produktywna moc, która wiąże się bezpośrednio z politycznym potencjałem obrazów i aspektem pragnienia. To, co polityczne, w od-

⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 24-25.

niesieniu do kina będzie on pojmował w perspektywie zerwania z dominującymi schematami reprezentacji, a więc będzie to moc estetycznego wyzwolenia z fabuły przedstawieniowej – zarówno w zakresie schematów gatunkowych (poziom dzieł filmowych), jak i historii dyskursu o samym kinie, który jawi się pod postacią swoistej fabuły (poziom języka historii kina w kluczu ewolucji jego form wyrazu).

Sztuka jako dzielenie postrzegalnego

Sztuka w rozumieniu francuskiego filozofa jest dzieleniem pola postrzegalności, dotyczy więc sposobów istnienia przedmiotów oraz ich percepcji. To wspólne dla każdego rodzaju sztuki pole istnienia jest miejscem łączącym je z problemem budowania wspólnoty oraz momentem jej politycznej ingerencji. Ustalając ogólną definicję sztuki w jej potencjale ingerencji w porządek przestrzenno-czasowy oraz zdolności zawieszania i dzielenia codziennego doświadczenia zmysłowego, Rancière wyróżnia trzy możliwe reżimy jej identyfikacji⁸. Rozpatrując kolejno każdy z nich, analizuje warunki możliwości istnienia sztuki oraz wyznacza kategorie, które pozwalają zdefiniować dany obiekt jako dzieło sztuki.

W pierwszym, etycznym reżimie sztuka nie istnieje w swojej autonomii, ani jako taka, lecz jest silnie zależna od kategorii prawdy i dobra, które są jej narzucone. Wytworzony przedmiot jest o tyle możliwy do przyjęcia jako sztuka (na tym etapie rozumiana jeszcze jako rzemiosło), o ile jego forma i treść nie kłócą się ze społecznym wyobrażeniem o idei, którą reprezentuje, oraz jeśli nie narusza powszechnie akceptowanego kodeksu etycznego. Na tym etapie trudno jest mówić o twórczości artystycznej, gdyż przedmioty jej pracy są wypadkową tego, co można pomyśleć, pokazać i co w dominującym porządku społecznym może być zaakceptowane. Innymi słowy mówiąc, nie istnieje sztuka jako odrębna dziedzina ludzkiej aktywności, istnieją natomiast sztuki, które ściśle współpracują z politycznym (a także religijnym czy obyczajowym) porządkiem, stanowiąc jego przedłużenie i bezpośrednio się z niego wywodząc. Sztuka dopiero zaczyna się stwarzać, ucząc się swoich możliwości i przyswajając praktyki artystyczne, które posłużą następnie do kodyfikacji jej odrębnego języka. Etyczny reżim można także rozumieć na wzór Platonskiego postrzegania organizacji społecznej, w której artyści nie cieszą się uznaniem, gdyż zajmują się jedynie naśladowaniem rzeczywistości, która sama w sobie przysłańia świat idei. Uprawiając sztuki, zajmują się więc powielaniem iluzji, kopiują to, co samo w sobie jest już nieudolną kopią.

Kolejny reżim zrywa z kategoriami etycznymi, względnie uniezależnia się od uwarunkowań zewnętrznych i przenosi praktykę artystyczną do wyodrębnionego już pola sztuki, w którym rządzą ustalone zasady przedstawiania. Dzieło sztuki

⁸ Zob. Ibidem, s. 28-29. Używam terminu „reżim” zamiast „porządek”, jak francuskie „regime” oddają tłumacze *Estetyki i polityki*. Obydwa słowa, posiadają pewną wspólną pulę znaczeniową i odsyłają do aktu porządkowania, ale „reżim” zyskuje dodatkową wymowę poprzez swoje konotacje z motywem władzy/przemocy. Reżimy sztuk nie dotyczą po prostu porządkowania wewnątrz nich samych, nienarzuconego z góry, ale są właśnie z zewnątrz inicjowane i historycznie/politycznie warunkowane. Stąd uważam za słuszniejsze dosłowne przełożenie Rancière’owskiego terminu.

może istnieć tu tylko wtedy, gdy spełnia odgórnie narzucone kryteria i podąża za wyznacznikami konwencji artystycznych. Ten reżim identyfikacji Rancière nazywa przedstawieniowym (lub poetycznym, w znaczeniu wytwarzania – od *poesis*). Wywodzi się on z rozumienia sztuki, na wzór Arystotelesowski, w którym nadrzędną kategorią jest *mimesis*. Polega ona na wiernym naśladowaniu, które nie oznacza jednak kopiowania świata, ale zgodne podążanie za wyznacznikami formalnymi, ustalającymi jedyne właściwe sposoby istnienia sztuk. W tym reżimie sztuka skupia się na samej sobie, kodyfikuje swój język i ustala hierarchie dozwolonych tematów oraz środków artystycznego wyrazu, które im odpowiadają.

Reżim ten prowadzi on do trzeciego, estetycznego reżimu sztuki, który jest zniesieniem tak rozumianej hierarchii. Opiera się ponadto nie tyle na samym sposobie nowego wytwarzania sztuki ile na sposobach i możliwościach jej istnienia w polu politycznym i społeczno-kulturowym. „Właściwości bytu należącego do estetycznego porządku sztuki nie pochodzą już od kryteriów doskonałości technicznej, ale z przypisania do określonej formy zmysłowego odbioru.”⁹ Sztuka nie stara się już skupiać wyłącznie na sobie samej, izolując się od świata zewnętrznego i kodyfikując formy wyrazu, lecz wchodzi ze światem w relacje aktywnego oddziaływania. Nie stara się jednak oddziaływać na świat poprzez jednokierunkowe zabiegi modyfikacji przestrzeni i czasu. Sama w sobie przechodzi stałe modyfikacje, a dzieląc postrzegalne, rekonfiguruje własną pozycję jako sztuki.

Polityczność sztuki jest w rozumieniu Rancière’a jej stałą produktywnością w obszarze dzielonej społecznie i politycznie przestrzeni i czasu. Niemożliwość skodyfikowania praktyk artystycznych zapewnia w sztuce możliwość stałej reprodukcji, w przeciwnym wypadku granicę oddzielającą ją od życia byłyby znane, niezachwiane i skończone. Sztuka, chcąc sprawować polityczne funkcje, musi być także czymś innym w swoim niedookreśleniu, musi pozostawiać stale otwartą pustą przestrzeń, niemożliwą do ostatecznego wypełnienia znaczącymi. „Polityka, a raczej metapolityka sztuki w estetycznym porządku sztuki jest określona przez ten fundujący paradoks: w tymże porządku sztuka jest sztuką, o ile jest również nie-sztuką, czymś innym niż sztuką.”¹⁰ Tego paradoksu nie należy rozumieć jako klęski sztuki w niemożliwości jej ostatecznego zdefiniowania własnych praktyk oraz oddziaływania na świat i życie człowieka. W rzeczywistości owa niemoc jest konstytutywna dla istnienia sztuki, która może stawać się sztuką jedynie w perspektywie kreowania problemów, próbie nieskończonego pogodzenia materii z językiem czy człowieka ze światem (zarówno symboli, jak i przyrody). Niemożliwość określenia statusu sztuki wynika też z innej jej cechy – wolnej woli. Sztuka, oprócz konieczności reprodukcji się poprzez stałe tworzenie przestrzeni zgrzytu, z drugiej strony niczego jako tako nie pragnąc, nie posiada określonego zestawu cech, postulatów, środków wyrazu. Polityczność wiąże się tu z obojętnością oraz programową bezprogramowością. „Sztuce, która uprawia politykę, unicestwiając siebie jako sztukę, przeciwstawia zatem sztukę, która jest

⁹ Ibidem, s. 29.

¹⁰ Ibidem, s. 33.

polityką, pod warunkiem, że absolutnie powstrzyma się od jakiegokolwiek interwencji politycznej.”¹¹

Charakter współczesnych artystycznych obrazów, które Rancière analizuje w *Losie obrazów* oraz kina, któremu poświęcił pracę *La fable cinématographique*, dokładnie odzwierciedla logikę estetycznego reżimu sztuki. Ważniejsza od samych analiz twórczości filmowej jest tu perspektywa teoretycznego oglądu, która definiuje Rancière’owską myśl teoretyczno-filmową. Kino, jego zdaniem, jest najlepszym przykładem możliwości obalenia przedstawieniowego reżimu sztuki i najdoskonalszym kandydatem do inicjowania estetycznej rewolucji.

Logika obrazu – Rancière a Deleuze

Tematowi obrazu i jego wieloaspektowej funkcji w polu sztuki Rancière poświęcił tekst zatytułowany *Los obrazów*¹². Zaproponowana w nim definicja statusu oraz funkcji obrazu daje się wyprowadzić z koncepcji estetycznego reżimu sztuki, który stanowi wyraz odrzucenia historycznej periodyzacji i udaremnienia reżimu przedstawieniowego. Jakikolwiek porządek obrazowości [fr. *imagéité*] nie jest tu bezpośrednio wynikiem swojego przeznaczenia czy możliwego do logicznego wyprowadzenia związku z przeszłością. Tworzy się on na przecięciu różnorodnych konstelacji, które łączą ze sobą wielość elementów, takich jak: sposoby widzenia, reprodukcjonowania rzeczywistości i wytwarzania widzialności czy włączania w swoją logikę zależności przyczynowo-skutkowych. Takie rozumienie obrazu jest pokrewne z teorią Deleuze’a, który w swojej myśli filmowej dokonał jego podziału według kategorii ontologicznych (materialnych, przestrzennych) i epistemologicznych (czasowych, poznawczych).

Rancière wykazuje szczególne podobieństwo do autora *Kina* w miejscach, gdzie analizując film *Na los szczęścia*, *Baltazarze* Roberta Bressona, opisuje specyfikę kinowych obrazów:

Obraz nie jest nigdy prostą rzeczywistością. Obrazy filmowe są przede wszystkim operacjami, relacjami między tym, co widzialne i tym, co słyszalne, między różnymi sposobami grania z następstwem wydarzeń, z przyczyną i skutkiem. Operacje te tworzą różne obrazy-funkcje, różne znaczenia słowa „obraz”¹³.

W przypadku kina Bressona konstrukcja obrazów filmowych opiera się na wielopoziomowym łączeniu ze sobą warstw wizualnych, dźwiękowych i językowych. Sam sposób ich łączenia nie opiera się jednak na logice przyczynowo-skutkowej i daleki jest od narracyjnych wzorców, jakie zostały skodyfikowane przez klasyczne kino amerykańskie. Główną zasadą organizującą warstwę obrazową u francuskiego twórcy jest – jak sam to wyraził – „uczynić widzialnym to, co bez

¹¹ Ibidem, s. 36.

¹² Zob. J. Rancière, *Los obrazów*, [w:] idem, *Estetyka jako polityka ...*, s. 43-138.

¹³ Ibidem s. 46.

ciebie [reżysera] mogłoby nigdy nie zostać zobaczone”¹⁴. Bressonowi nie chodzi więc o zwykłe manipulowanie obrazem, grę z oczekiwaniami widza. Nie zależy mu także na zwykłym eksploataowaniu możliwości formalnych, jakie daje kamera i środki filmowego wyrazu. Takie działanie typowe jest dla Deleuzjańskiego kina obrazu-ruchu, które w sposób naturalny musiało przejść przez etap oswojenia się z ruchomymi obrazami i wyczerpać możliwości, w jakich sam ruch może przejawiać się na ekranie za pomocą dynamiki na poziomie kadru, montażu czy operowania kamerą filmową. Rozumowaniu reżysera bliższe jest myślenie o formie filmowej z punktu widzenia możliwości intelektualnego przekazu niewerbalnego, możliwego nie tyle do zobaczenia w samej przestrzeni czy w ruchu, ile poprzez formy wizualne i dynamikę relacji między nimi. „Widzialności” obrazów Bressonowskich nie należy rozumieć tu dosłownie, w kontekście percepcji wzrokowej, lecz – jak twierdzi Deleuze – jako wizualną czytelność, która możliwa jest dopiero wtedy, gdy formalne komponenty filmu zrywają z funkcją przedstawieniową i „przekraczają wszelkie uzasadnienie narracyjne czy – ogólniej – pragmatyczne”¹⁵.

To samo ma na myśli Rancière, kiedy odrzuca możliwość pojmowania filmów Bressona w kategoriach manifestacji właściwości medium kinowego. W zamian proponuje spojrzeć na nie jako na pewien zestaw operacji, które problematyzują pojęcie obrazu jako takiego, odnosząc jego wizualną warstwę do kontekstu zmysłowego, materialnego i znaczeniowego. Bresson konstruuje obrazy, jednocześnie ukazując sposoby ich tworzenia. Pokazując widzenie, tym samym wskazuje na konteksty niewidzialne, które warunkują doświadczanie obrazu. Tym samym zajmuje on stanowisko artysty, który tworzy obrazy i jednocześnie za pośrednictwem medium kinowego teoretyzuje na ich temat. Mówi także o tym, jak są one produkowane i gdzie należy szukać punktu produkcji ich znaczeń, tego, jak mogą one być inaczej ujmowane, a nie tego, jak po prostu one istnieją.

W ujęciu Deleuze’a i Rancière’a zgodność w odniesieniu do statusu kina występuje przede wszystkim w jego aspekcie produktywnym, który może objawić się tylko wtedy, gdy obrazy zarzucą logikę przedstawieniową i odkryją swoją potencjalność. W przeciwieństwie jednak do Deleuze’a u Rancière’a status obrazu (kinowego) nie jest z góry dany i sprowadzalny do podstawowych, uniwersalnych jednostek elementarnych. Nie jest też przede wszystkim po prostu taki, jaki jest, bezpośrednio obecny i niezapośredniczony językowo. Obydwaj teoretycy twierdzą, że obrazy mają moc sprawczą i w swoisty dla siebie sposób przemawiają. To jednak, w jaki sposób obrazy mówią, jest przez nich inaczej pojmowane. Wynika to być może z faktu, że praca Deleuze’a jest swego rodzaju podsumowaniem stulecia istnienia kina, skupia się na klasyfikacji obrazów takich, jakie one były. Rancière natomiast zorientowany jest na przyszłość kina, na to, jakie może ono być, co zawsze rodzi konieczność odrzucenia spójnej narracji historycznej dla celów nowego pomyślenia tego, co dopiero może nadejść.

¹⁴ R. Bresson, *Notes on Cinematography*, trans. J. Griffin, New York, s. 39.

¹⁵ G. Deleuze, *Kino...*, s. 24.

Różnice między obydwojma filozofami występują także na poziomie samego podejścia do charakteru obrazu. Zdaniem Deleuze'a obraz przemawia swoją wizualną obecnością, za pośrednictwem samych form, które, mimo iż tworzą pewnego rodzaju język, z językiem mówionym czy pisany nie mają nic wspólnego. Takie podejście jest nie tylko antysemiologiczne, ale także konstruuje kategorię obrazu w jego istocie. Obrazy posiadają esencję, którą w skrócie można odnieść do ich nieprzechodniego, wizualnego charakteru. Deleuze chce widzieć w obrazach ich bezpośrednie oddziaływanie, którego moc ukryta jest w samej obecności tego, co widzialne. To zaś, co odróżnia od siebie obrazy, nie zawiera się w różnicy ich znaczeń, lecz w różnicy obrazów, które zawierają w sobie inne obrazy. Podstawową jednostką jest tu najmniejszy element strukturalny, który posiada charakter wizualny. To on stanowi obraz sam w sobie, ale też może mieszać się z innymi, tworząc obrazy, które w różnorodnych proporcjach nasycenia występują w kinie. W każdym wypadku obraz składa się z całości, które odnoszą się do całości oraz z niej się wywodzą¹⁶.

Deleuze, doprowadzając obraz do jego strukturalnych cząstek elementarnych, za jednym zamachem rezygnuje z potrzeby jego uhistorycznienia (jego podejście jest zasadniczo transhistoryczne) oraz odrzuca perspektywę podmiotową, zarówno w postaci widza, jak i twórcy. Jeżeli w jego teorii obraz znaczy, to dzieje się tak ze względu na jego różnicę w stosunku do innego obrazu, a nie dlatego, że jest elementem odnoszącym się do rzeczywistości zewnętrznej czy czasu w sensie historycznym. Wizualna forma obrazów kinowych ma tu charakter autonomiczny i niezapośredniczony, a istniejąc pozahistorycznie i w sposób uniwersalny, niejako tworzy podmioty, przekształcając je w obrazy. Jeżeli możemy nawet mówić o występowaniu w teorii Deleuze'a perspektywy podmiotowej, przykładowo w obrazie-percepcji, to nie jest ona jednak zsubiektywizowaną perspektywą oglądu rzeczywistości. Stanowić ma wyraz obiektywnej wizji myśli. Podmiotem owej myśli nie jest jednak konkretny człowiek, lecz samo kino jako obraz uprzywilejowany. To mechanizm kinematograficzny ustanawia obraz myśli na poziomie uniwersalno-abstrakcyjnym. Perspektywa podmiotowa jest w tym przypadku nieistotna i wtórna (choć niepominięta). Dla potwierdzenia tego stanowiska przytoczmy fragment, w którym Deleuze objaśnia status obrazu-percepcji, posługując się opisem praktyki artystycznej Dżigi Wiertowa:

spowolnienie, przyspieszenie, nakładka, fragmentacja, opóźnienie, mikroujęcie. Nie jest to ludzkie oko, choćby udoskonalone. Bo jeśli ludzkie oko niektóre z tych ograniczeń może przezwyciężyć tylko za pomocą aparatów i narzędzi, to istnieje takie, którego przezwyciężyć nie może, ponieważ jest ono jego warunkiem możliwości – to jego względna nieruchomość jako narządu odbiorczego, która sprawia, że wszystkie obrazy różnią się z wyjątkiem jednego jako uprzywilejowanego¹⁷.

¹⁶ Ibidem, s. 21-24.

¹⁷ Ibidem, s. 92.

Kinowy obraz-percepcja jest obrazem czystym, jego warunkiem możliwości jest sama wizualność, świadomość kina, nie zaś umysł i świadomość widza, twórcy filmowego czy krytyka. Status podmiotu (artysty, widza) jest tu niejako podrzędny, wpisany w obraz. Niejasna zaś pozostaje kwestia ewolucji obrazów poza jednym, przytoczonym przez Deleuze'a, cięciem, rozdzielającym kino obrazu-ruchu od kina obrazu-czasu. Rancière w swojej książce o kinie będzie się zastanawiał, czy Deleuzjańskie rozróżnienie na dwa rodzaje obrazów rzeczywiście potrzebowało odniesienia do II Wojny Światowej i czy owo odniesienie nie było formą „filmowej bajki Deleuze'a”, przez pryzmat której wyjaśnia on znaczenie obrazów choćby w kinie włoskiego neorealizmu.¹⁸ Trudno jest także wyprowadzić z tej wizji potencjał produkcji kina czy też nawiązanie do projektu etycznego, o którym mówi Rancière, lecz wydaje się to pozostawać poza ambicjami autora *Logiki sensu*, nie może więc stanowić przedmiotu krytyki. Tak ujęta propozycja Deleuze'a nie przeciwstawia się też teorii Rancière'a z jego ujęciem sztuki (obrazu czy kina) jako dzielenia postrzegalnego. Uwagi Rancière'a z jednej strony czerpią inspirację, a z drugiej zmieniają perspektywę i dopełniają rozważania autora *Kina*. Jednocześnie Rancière zwraca uwagę na konieczność budowy teorii z uwzględnieniem pozycji podmiotowej jako instancji twórczej i dążącej do wyemancypowania (a nie po prostu do bycia obrazem wespół z innymi obrazami).

Jeżeli uznamy za autorem *Dzielenia postrzegalnego*, że kinowe obrazy to „operacje łączenia i rozłączania widzialności i znaczenia lub słów i ich efektów, które tworzą i zawodzą oczekiwania”¹⁹, to dopowiedzieć należy, w jaki sposób owe procedury zachodzą oraz na jakich podstawach warunkowana jest ich dynamicznie zmienna logika. Rancière udziela wskazówek na ten temat, sugerując istnienie potrójnego charakteru obrazu. Łączy w ten sposób rozważania o charakterze ontologicznym i poznawczym, tym samym wpisując w zakres widzialności kategorię języka (literatury), wyobraźni, materialnej rzeczywistości oraz sposobów tworzenia znaczeń na przecięciu wszystkich wymienionych elementów. Rozszerza w ten sposób rozumienie obrazu w stosunku do tego, zaproponowanego przez Deleuze'a, skupionego na wyczerpującej klasyfikacji w odniesieniu do estetycznych (percepcyjnych) możliwości widzenia.

Obraz (artystyczny) posiada potrójną naturę ze względu na relację, w jaką wchodzi z rzeczywistością, oraz sposoby jej doświadczania. Po pierwsze, jest to relacja podobieństwa, czyli reprodukcji zarówno świata zewnętrznego jak i sposobów jego percepcji. Film może być oglądany nie tylko wtedy, gdy spełnia w większym bądź mniejszym stopniu warunek reprodukcji rzeczywistości, ale także wtedy, gdy percepcja widza pozwoli na ustalenie i zaakceptowanie podobieństw między postrzeganiem codzienności a postrzeganiem uniwersum kinowego. Relacja podobieństwa nie musi występować na gruncie ontycznym, ale przede wszystkim poznawczym. Po drugie, każde podobieństwo jest z ko-

¹⁸ Zob. J. Rancière, *Film Fables*, trans. E. Battista, Oxford–New York 2006 s. 107-108, 111-112, 119.

¹⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, s. 46.

nieczności niepełne bądź intencjonalnie pogłębione. Obraz artystyczny konstytuuje fundamentalny rozdział między rzeczywistością i rzeczywistym poznaniem a doświadczaniem sztuki (kina) w swoiście wygenerowanej formie. Choć owo niepodobieństwo jest celowo podkreślane i tworzone przez zabiegi artystyczne, to jednocześnie jest przypisane do medium (kinowego). Wynika ono z tego, że medium niczego nie chce, niczego więc nie odzwierciedla, a relacja mediacji jest relacją intencjonalną, niedaną z samej natury, ale świadomie zainicjowaną w akcie twórczości artystycznej.

Łącząc ze sobą podobieństwo i różnice jako dwa warunki istnienia obrazu, Rancière rozwiązuje tym samym dyskusje wczesnych teoretyków kina, spierających się o to, czy status kina jako sztuki zagwarantowany jest przez jego zdolność do reprodukcji (nurt realistyczny) czy też udziwniania rzeczywistości i jej percepcji (nurt formalistyczny bądź idealistyczny). Obraz kinowy znajduje się zawsze pomiędzy znakiem a materią, w przestrzeni nierozstrzygalności i zbliżania się bądź w jedną, bądź w drugą stronę. Widać tu, jak wcześniejsze rozważania filozofa o polityczności sztuki oraz jej paradoksalnym wymiarze istnienia odbijają się na jego rozważaniach o kinie i obrazie. Podobnie, jak każda istniejąca forma sztuki, kino z jednej strony poświadcza o istnieniu rzeczywistości materialnej i oddaje w jakiejś części jej obecność, a z drugiej – przefiltrowuje ją przez użycie artystycznych środków wyrazu. Rancière'owskie ujęcie kina jest więc pogodzeniem wizji modernistycznej z postmodernistyczną, ukazaniem obrazów jako jednocześnie mediacji i niemożliwości jej domknięcia, przy jednoczesnym pozbawieniu ich teologii (mówienia o klęsce, końcu czy celu obrazów).

Obraz (kinowy) jest zapośredniczeniem, które nie może dojść do skutku, ponieważ z jednej strony jest to niemożliwe, z drugiej zaś wcale tego nie pragnie. Sztuka w tym znaczeniu nie powinna kierować się ku dążeniu do realizacji jakiegoś konkretnego celu (określonej wizji emancypacji, przeobrażenia sztuki w życie itd.). Powinna natomiast wyzwolić się z owej celowości i wciąż śledzić obszary życia, które może podważyć, zredefiniować i których postrzeżenie może przeobrazić z nieokreślonym z góry skutkiem. Dlatego podwójność obrazu jest zawsze konieczna, a jego status to zawsze status pomiędzy, bez konieczności nadawania mu cech klęski czy konieczności. Nie trzeba zatem, na wzór rozumowania Jean – François Lyotarda, poświadczać o niemożliwości przedstawienia za pomocą obrazu. Rzeczywistą klęską obrazu byłaby bowiem sytuacja dokładnie odwrotna, a więc możliwość bezbłędnej przedstawialności za pośrednictwem obrazu każdej rozumowej treści czy zmysłowego wrażenia.

Tak pojmowana dialektyka jest jednak niekompletnym wyjaśnieniem statusu obrazu oraz form jego istnienia w polu sztuki. Przedstawia w perspektywie binarnej paradoks sztuki, który jest jednocześnie warunkiem możliwości obrazu i jego klęską w znaczeniu jak najbardziej pozytywnym. Nie wyjaśnia jednak innej podstawowej kwestii: co decyduje o podobieństwie i różnicy obrazów, w jaki sposób widz odnajduje na ekranie obecność, której pragnie, i gdzie samo pragnienie, które umożliwia oglądanie obrazów, także tych kinowych, jest reprodukowane?

Jest to pytanie, które interesuje Rancière'a w jego kinowych rozważaniach, jako umożliwiające twórczy rozwój sztuki filmowej i wyodrębnienie się w jej polu estetycznego reżimu kina. Celem wyjaśnienia owej kwestii Rancière proponuje wprowadzenie trzeciego elementu konstytuującego obraz, który nazywa „prapodobieństwem”. Jest on:

podobieństwem źródłowym, podobieństwem nieukazującym repliki rzeczywistości, ale zaświadczającym bezpośrednio o zaświatach, z których ta rzeczywistość pochodzi. To prapodobieństwo jest innością, którą nasi współcześni odnajdują w obrazie, lub której zniknięcie za sprawą obrazów opłakują. Faktycznie nie znika ono nigdy. Nieustannie prowadzi swoją grę w rozstępie oddzielającym operacje sztuki od techniki reprodukcji, ukrywając swoje własne interesy w interesach sztuki albo we właściwościach maszyn reprodukcji²⁰.

Owo enigmatyczne prapodobieństwo jest swego rodzaju nagą obecnością, poświadczeniem o istnieniu źródła obrazu, które nie przyjmując żadnej konkretnej formy podobieństwa z samym obrazem, musi istnieć w nim w postaci gwarancji obecności. Każdy obraz posiada swoje pochodzenie, które narodziło się na wzór jakiegoś prapodobieństwa. To dlatego Rancière nie może zgodzić się z twierdzeniami o śmierci obrazów ani ich całkowitej władzy, która polega na zerwaniu związków z rzeczywistością. Status obrazu wywodzi się i znajduje zawsze pomiędzy znakiem a rzeczą; przeistoczenie się w którekolwiek z nich oznaczałoby zniknięcie i niemożliwość mówienia o nim. Prapodobieństwo to także źródłowe pragnienie, które choć nieobecne na obrazie w jego bezpośredniej warstwie wizualnej, jest głęboko w nim zakorzenione, jako scena pierwotna fundująca jego istnienie.

Dopiero estetyczny przełom pozwala na oderwanie się sztuki zarówno od reżimu znaku, jaki i reżimu eschatologii, sugerując rewolucję antymimetyczną i demokratyczną cyrkulację dzieł sztuki. Tak właśnie Rancière pragnie postrzegać kino w jego etycznym i politycznym wymiarze. Mówi o tym w pracy pod tytułem *Bajka filmowa*²¹, która najlepiej problematyzuje podejście autora do sztuki filmowej i łączy je ze wszystkimi wcześniejszymi i późniejszymi jego pracami poruszającymi związki polityki z estetyką.

²⁰ Ibidem, s. 48.

²¹ Zob. J. Rancière, *Film Fables...* Warto zaznaczyć, że angielskie tłumaczenie oryginału *La fable cinématographique* zostało oddane w liczbie mnogiej, niejako wyprzedzając wywód Rancière'a, który rzeczywiście w dwóch aspektach rozważa kino jako bajkę (fabułę). Z jednej strony mówi o kinie jako sztuce i możliwościach jej emancypacji, z drugiej zaś przyjmuje perspektywę historyczną, mówiąc o bajce kina jako bajce o samym kinie w jego historycznym rozwoju.

Filmowe bajki Rancière'a

W celu wyjaśnienia możliwości emancypacji obrazu Rancière pisze trzy prace, które poświęca temu tematowi, przypatrując się mu z trzech różnych kątów oglądu. *Los obrazu* skupia się na samym statusie obrazu i możliwości wpisania go w nowy wymiar historycznego rozwoju sztuki, z ujęciem jej w trzy reżimy. *Widz wyemancypowany* analizuje ten sam problem z perspektywy odbiorcy, którego pozycja może być twórczo wyswobodzona z ram obrazu na zasadzie zerwania z przedstawieniowym reżimem²². Przyjmować pozycję widza to bowiem – jak mówi filozof – „umieć rozróżniać zdolności poznawcze od mocy działania”²³. Ta cecha widza jest koniecznym momentem jego upodmiotowienia i wyzwolenia z fabuły przedstawieniowej ku możliwościom emancypacji. Emancypacja zaś polega na zerwaniu z pasywnością spojrzenia i odkryciu produktywności własnej pozycji widza aktywnego.

W tym duchu Rancière pisze także *Bajkę filmową*, pracę skupioną już wyłącznie na produkcji filmowej. Jest ona nie tylko próbą przełożenia na myśl filmową wcześniejszych teoretycznych rozważań o związkach sztuki i polityki; łączy także rozważania filozoficzne z podejściem historycznym, czym podwaja siłę każdego z nich. Polityczna siła estetyki kina rozpisana jest tu na trzy zasadnicze wątki rozważań, które przewijają się w toku całego wywodu.

Po pierwsze należałoby skupić się na znaczeniu samego tytułu. Pojęcie bajki (lub fabuły), tak jak i pojęcie losu (w *Losie obrazów*), łączy pewna liniowość czy, inaczej mówiąc, narracyjna kompozycja oparta na strukturze przyczynowo-skutkowej. Obydwa tytuły należy rozumieć podobnie i chodzi w nich o specyficzne połączenie logiki myślenia o obrazie/filmie w jej historycznym czy też przedstawieniowym wymiarze. Podwojenie w przypadku mówienia o kinie występuje na poziomie estetycznym i historycznym. Rancière mówi o sprzecznościach formy filmowej i historii rozwoju kina jako sztuki. W nawiązaniu do *Estetyki i polityki* oraz *Dzielenia postrzegalnego* Rancière sięga po teoretyczny dorobek niemieckiego Romantyzmu, aby wskazać punkt narodzin współczesnej estetyki (w tym przypadku: estetyki kina). O ile kino w swojej formule gatunkowej wywodzi się z Arystotelesowskiej teorii poetyki, o tyle kino, które analizuje Rancière, cechuje się politycznym potencjałem na wzór teorii Friedricha Schillera czy Friedricha Schlegela. Chodzi tu o dostrzeżenie w sztuce wolnego pozorów, niemej mowy, która z jednej strony jest pasywna i niczego nie chce, a z drugiej – oddziałuje na odbiorcę siłą swojej bezpośredniej obecności, niezależnej od intencji twórcy czy odbiorcy. W ten schemat podwójności sztuki, – biernej i nieświadomej oraz aktywnej, intencjonalnej i świadomej – wpisuje Rancière rozważania o kinie, korzystając przy tym z myśli innych teoretyków (Deleuze'a, Epsteina, Jean-Luca Godarda) oraz reżyserów (Bressona, Friedricha Wilhelma Murnaua, Fritza Langa, Siergieja Eisensteina, Roberta Rosselliniego, Chrisa Marbera, Manna). Każdy z rozdziałów

²² Zob. J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. G. Elliott, London 2011.

²³ Ibidem, s. 8.

Bajki odnosi się do innej postaci, problematyzując wciąż tę samą siatkę zagadnień. Z jednej strony filozof mówi o bajce filmowej jako narracji w rozumieniu przedstawieniowego reżimu sztuk w obrębie poszczególnych filmów; z drugiej – jest to możliwość istnienia kina w jego estetycznym reżimie, co Rancière odkrywa za pomocą analiz wymienionych autorów. Ważną postacią jest tu, obok Deleuze’a, Epstein, francuski teoretyk i reżyser, którego myśl jest przewodnią dla teorii Rancière’a (od niej rozpoczyna on kinowe rozważania).

„Kino jest prawdą. Narracja kłamie.”²⁴ Słowa te podsumowują radykalny manifest filmowy Epsteina, którego fragment otwiera Rancière’owską opowieść o kinie. Ustawiają one także optykę oglądu, która w typowy dla filozofa sposób rozwarstwia się na wiele poziomów, naświetlając zagadnienie z różnych stron. Wyjściową kwestią jest tu krytyczna analiza manifestu Epsteina, pragnącego odrzucić skonwencjonalizowane środki języka filmowego, aby móc w swoich utworach ukazać „prawdę” czystej materii. Epstein paradoksalnie w swym pragnieniu poszukiwania materialistycznej prawdy cechuje się radykalnie idealistycznym podejściem. Narzuca kinu sztywne granice, które oddzielają, na mocy stawianych przez niego etycznych postulatów, co nim jest prawdziwie, a co zafałszowuje jego rzeczywisty status. Ów dualizm ontologiczny ściśle łączy w sobie podejście etyczne z estetycznym i wynika z nastawienia esencjalistycznego. Prawda przynależy tu do materii, natomiast kłamstwem są wszelkie zabiegi filmowe, które przyczyniają się do budowania fabuły.

Taki rodzaj manifestu filmowego może dziś razić swoim radykalizmem i mylnie pojmowanym dualizmem ontologicznym, który nie oddziela od siebie binarnie przeciwstawnych bytów. Rancière nie skupia się jednak na krytyce nieco dziś już anachronicznej wizji Epsteina, lecz próbuje ją zredefiniować w kluczu swojej teorii polityczno-estetycznej. Podstawia w miejsce filmowego kłamstwa przedstawieniowy reżim sztuki (tytułową bajkę), zaś w miejsce prawdy kina – reżim estetyczny. Chce w ten sposób przemyśleć słowa francuskiego reżysera i wyłuskać z nich ogólną tezę, z którą jest zgodny i która wpisuje się w jego wcześniejsze rozważania filozoficzne. Tytuł jego książki odnosi się tu, jak wspomniałem, do pewnej narracji przedstawieniowej, która została narzucona na sposoby postrzegania kina i mówienia o nim. *Bajka kinowa* świadczy o istnieniu pewnej fikcji na dwóch poziomach dyskursywnych, nie odnosi się zaś do tożsamości kina, o którą chodzi autorowi. W typowy dla siebie sposób Rancière proponuje tytuł, który nie tylko należy rozwikłać dla niego samego, ale który rozciąga się też na całą zawartą w pracy myśl.

Podwojenia *Bajki* występują zarówno na poziomie semiotycznym, jak i semantycznym; dotyczą podwójnego znaczenia słów oraz ich odniesień do rzeczywistości. Po pierwsze, „bajka filmowa” (fr. la fable cinématographique) może być tłumaczona również jako fabuła, baśń, fikcja czy wymysł. Może zawierać w sobie element nieprawdy lub konstrukcję artystyczną nienacechowaną etycz-

²⁴ J. Epstein, *Bonjour cinema*, [w:] *Ecrits sur le cinema*, Paris 1974, s. 86.

nie. Po drugie zaś, tytuł może odnosić się po prostu do kina i jego sposobów budowania opowieści w zgodzie z Arystotelesowską teorią poetyki (tu bajka filmowa znaczyłaby tyle, co przedstawieniowy reżim kina). W ogólnym wymiarze oznacza jednak też opowieść o kinie jako takim, bajkę historyczną, która oferuje pewien dyskurs „prawdy”, pozwalający mówić o kinie w ramach określonej tożsamości, teleologii, historii. Znaczenie tytułu należy więc – co czyni Rancière – zdemontować nierozłącznie na poziomie dzieła filmowego, teorii i historii kina, a także z punktu widzenia twórcy filmowego, teoretyka oraz widza. Każdy z nich bowiem do pewnego stopnia przyczynia się do reprodukcji tytułowej bajki – czy to tworząc ją, mówiąc o niej, czy kodując i nosząc w swojej percepcji. Dekonstrukcja ma tu więc wymiar potrójny – na poziomie symbolicznym (dyskursywnym, perspektywa teoretyczna), realnym (rzeczywistego dzieła kinowego, perspektywa reżyserska) oraz wyobrażonym (percepcyjnym, perspektywa widza).

Oczywiście schemat, który tu proponuję na bazie Lacanowskiej triady, jest nieco uproszczony i nie uwzględnia złożonych współzależności między każdą z owych perspektyw. Chodzi tu jednak o zarysowanie szkieletu rozważań, który w dalszym toku należy poddać problematyzacji. Przyjmując ów triadyczny podział, pragnę jedynie naświetlić punkty wyjściowe każdej z perspektyw, które są komplikowane w toku napięć między nimi. W ten sposób problem tytułowej bajki filmowej z punktu widzenia teoretyka będzie dotyczył dyskursu, języka teoretycznego i historycznego, który określa czym jest kino i jaka jest jego historia. Punkt widzenia reżysera skupia się na realnym w tym sensie, że jego dzieła są faktycznym wytworem, który najbliższy jest modyfikacjom estetycznej formy rzeczywistości zewnętrznej oraz ma największy wpływ na jej tworzenie oraz zmienianie. Punkt widzenia widza jest zaś wyobrażeniowy. Wywodzi się bowiem z percepcji, która w przypadku odbioru filmu polega na ciągłym łączeniu widzenia i wiedzy, tego, co widoczne na ekranie, z wiedzą na temat kina, jego środków wyrazu, ale także w szerszym znaczeniu – całego kapitału kulturowego czy społecznego, który przygotowuje widzów i pozwala im na oglądanie filmów, czerpanie z nich przyjemności, zaangażowanie emocjonalne i pamięciowe, odczytywanie sensu itd.

Mieszanie się każdego elementu z zaproponowanej triady jest tak oczywiste jak fakt, że każdy reżyser jest widzem i teoretykiem, każdy widz jest teoretykiem i współtwórcą obrazu, a teoretyk jest jednocześnie widzem i współtwórcą filmu. Analogicznie dyskurs o kinie może istnieć jedynie posiadając swój realny przedmiot oraz wyobrażoną konstrukcję, film – posiadając widza i środki wyrazu, natomiast widz – będąc mediacją pomiędzy filmem a dyskursem (czy po prostu językiem). O tym należy pamiętać, aby nie popaść w radykalizm, który prowadzi do uproszczeń i zubożenia perspektyw oglądu, które popełnił Epstein, pragnąc odrzucenia historii i fabuły, „sytuacji bez głowy i ogona, bez początku, środka i końca”²⁵.

²⁵ Ibidem, s. 87 (przekład nieznacznie zmodyfikowany).

Przedstawieniowy schemat dramaturgii filmowej a kino prawdy

Problem bajki filmowej dotyczy schematów dramaturgicznych i fabularnych, które od czasów klasycznego kina hollywoodzkiego dominują w kinie. W kluczu teorii Rancière'a należałoby je rozumieć, wpisując je w przedstawieniowy reżim sztuki, a więc podążając za Arystotelesowską logiką tworzenia historii zgodnie z narzuconymi konwencjami języka artystycznego. W tym świecie filmowym pojęcie dramaturgii jest wypaczone. Asekurowane jest bowiem skostniałym schematem, który niespodziewane zamienia w znane i oczekiwane. Napięcie dramaturgiczne przekształca się w swoje przeciwieństwo – całkowitą zgodność i przewidywalność, która wyczyszcza film z elementów zaskoczenia i nowości. Kino staje się niczym innym jak medium upewniającym widza, że porządek istnieje i wszystko jest na swoim miejscu.

W niezgodzie na ten mechanizm narzucania przez kino poczucia wygody myśl Rancière'a spotyka się z myślą Epsteina. Pomijając różnice w odmiennych sposobach rozumienia konieczności wyjścia poza ów złudny porządek, nastawienie Rancière'a i Epsteina wykazuje wiele zbieżności. Pragną oni, aby kino dotykało życia w jego warstwie poza-symbolicznej, aby otwierało się na doświadczenie nieznanego lub, ponownie korzystając z terminologii Lacanowskiej, wychodziło na spotkanie z Realnym²⁶. Życie – jak pisze Rancière – „nie ma nic wspólnego z dramatyczną progresją akcji, lecz jest długim i ciągłym ruchem, skonstruowanym z nieskończonych mikroruchów”²⁷. Jeżeli kino ma mówić prawdę, to nie polega ona na wyjściu poza fikcję i zderzeniu z materią, lecz zawiera się w splocie pomiędzy narracją a tym, co znajduje się poza nią. Niemożliwe jest wyjście poza sens inne niż za pośrednictwem owego sensu. W tym znaczeniu kino może być – zdaniem Rancière'a – prawdziwe na mocy swojego krytycznego potencjału do rozbijania fikcji oraz budowania nowych konfiguracji doświadczenia estetycznego.

Siła kina zawiera się w podwójności, która wynika ze zderzenia intencji reżysera z pozbawionym intencjonalności czy istoty medium kinowym. Jest to wywiedziona z Romantyzmu podwójność świadomości i nieświadomości, którą Rancière przechwyca od Schillera. Kino w tym rozumieniu to konflikt i stałe napięcie między intelektem (intencją) i próbą narzucania technologicznemu medium środków wyrazu a kamerą, która niczego nie chce (biernością). Obraz kinowy w tym sensie zawsze jest miejscem, w którym porządkująca mowa środków wyrazu artystycznego spotyka się z milczeniem materii, jej fundamentalnym brakiem jakiegokolwiek zorganizowania i podporządkowania logice słów. Nie znaczy to jednak, że prawdą kina miałyby być rezygnacja z intencji artystów czy też powrót do etapu, w którym kino było jedynie nowinką technologiczną, rejestrującą przypadkowe sytuacje i przypadkowych ludzi. W tym miejscu Rancière ponownie przeciwsta-

²⁶ Zob. S. Homer, *Jacques Lacan*, London–New York 2002, s. 15-95 lub T. Eyers, *Lacan and the Concept of the „Real”*, New York 2012.

²⁷ J. Rancière, *Film Fables ...*, s. 2.

wia się teorii Lyotarda, Jeana Baudrillarda, a także i Deleuze'a, proponując nową ścieżkę interpretacji, opartą na odkrywaniu nowej mocy produktywnej sztuki filmowej. Materia i forma w kinie współistnieją ze sobą na różne sposoby i to ich ciągle odkrywanie i tworzenie powinno stać się celem praktyk artystycznych. Nie znaczy to, że Rancière przekreśla marzenia Epsteina o kinie materialnej prawdy przekraczającej fabularne kłamstwa. Lokuje on prawdę kina w konieczności podtrzymywania sprzeczności, która jest konstytutywna dla możliwości istnienia obrazów kinowych. Prawdą kina byłoby tu nie tylko wyjście poza fikcję narracji, ale także pokazywanie jej umowności oraz tego, jak owa prawda zależna jest od fikcji. Używając politycznych pojęć Rancière'a, chodzi o odrzucenie konsensualnej i odkrycie dysensualnej logiki produkcji obrazów. Kino wydaje się dla celów tej praktyki najlepsze a zarazem najtrudniejsze. Najbliższe jest bowiem rejestracji rzeczywistości w jej niezapomnianym symbole charakterze. Z drugiej jednak strony, owo „obiektywne oko kamery” – mówiąc słowami Dżigi Wiertowa – całkowicie pozbawione intencjonalności jest na rzeczywistość najbardziej podatne. Automatyzm kamery i jej doskonałość w technicznej reprodukcji rzeczywistości, w połączeniu z nieprzypisaną mu odgórnie istotą, jest najlepszym medium do budowy fikcji.

Od *mythos* do *opsis* – podwójność kina

Definiując potencjał kina w jego etycznym, politycznym i estetycznym wymiarze, nie mamy więc do czynienia po prostu z zerwaniem logiki przedstawieniowej, którą Arystoteles określa jako *mythos*, i przejściem do *opsis* jako czystej sensualności (widzialności). Chodzi tu o swoiście rozumiane przekroczenie, w znaczeniu podobnym do Heglowskiego pojęcia *Aufhebung* czy też do praktyk subwersji. Zamiast znosić sprzeczności i całkowicie odrzucać fikcję narracji na rzecz prawdy kamery Rancière zachowuje przekraczaną opozycję, ale odkrywa produktywną moc kina w napięciu między pragnieniem (reżysera) a wolnym pozorem oka kamery. Podwójność kina to niemota i mowa, milczenie i natłok słów, chaos i nadmiar znaczenia, świadome oko reżysera i nieświadomość kamery jako takiej, pozbawione sensu.

Hegel i Shelling twierdzili, że tożsamość świadomości i nieświadomości to podstawa sztuki²⁸. Sztuka musi się wymykać sobie samej, a także swojemu autorowi. Ów rozdźwięk w sztuce napędza jej pragnienie tworzenia oraz obcowania z nią. Możliwość produktywności kina to więc nie tylko kodyfikacja jego środków wyrazu i ustalenie statusu. To przede wszystkim reprodukcja stałych napięć pomiędzy Arystotelesowskim *opsis* i *mythos*, świadomym twórcą i nieświadomą kamerą, poprzez ciągle redefiniowanie pozycji owych podwójności w ich opozycji, a także podwójności istniejących wewnątrz każdego z członów. Rozwój kina zachodzi więc dwukierunkowo: z jednej strony w kierunku konstrukcji coraz bardziej złożonego języka filmu, nowych stylów, modeli narracji, a więc świadomości

²⁸ Ibidem, s. 9.

(rozumu) *mythos*. Z drugiej zaś kino otwiera się na *opsis* (wolną zmysłowość), po-
 tęgując się obrazu jako widzialności niedającej się całkowicie przechwycić przez
mythos. To właśnie *opsis* (jako realne obrazy) jest tym, co czyni bajkę filmową
 „bajką udaremnioną”²⁹.

Łączność między myślą teoretyczno-filmową Rancière’a a kluczowymi poję-
 ciami polityzacji estetyki czy dzielenia postrzegalnego staje się w tym miejscu wi-
 doczna i zrozumiała. Kino, wpisując się w estetyczny reżim sztuk, dzieli postrze-
 galne, a jego twórczy potencjał opiera się na ciągłej redystrybucji i przekraczaniu
 opozycji rozum – zmysły, znaczenie – widzenie. Od tego właśnie zależy polityczny
 potencjał kina, który najlepiej wyraża Rancière’owskie pojęcie dyssensu. W kinie
 wyraża się ono w postaci podkreślania i odrzucania konsensualnych sprzeczności
 politycznych, które są widoczne zarówno na poziomie politycznych praktyk, jak
 i w samej formie filmowej przedstawieniowego porządku. Miejsce spotkania sztuki
 i polityki w kinie jest tam, gdzie inicjowana jest niezgoda i wszczynany jest spór
 przeciw porządkowi społeczno-politycznemu.

W tym miejscu Rancière wykazuje zgodność zarówno z Deleuze’em, który
 określa sztukę jako konieczny opór przeciwko rzeczywistości³⁰, jak też z Godar-
 dem, który już od swoich pierwszych nowofalowych filmów podkreślał koniecz-
 ność zrywania z logiką dominującego porządku organizacji rzeczywistości (czy to
 politycznej, czy filmowej). Nowość i twórczość inicjowana przez kino możliwa
 jest jedynie wtedy, gdy utarte znaczenia, konwencje i konsensualne zgody zostaną
 przełamane tak, aby w ich miejsce możliwa była nieograniczona i otwarta twórcza
 produkcja. Należy tu zwrócić uwagę, że filozofia kina Deleuze’a poniekąd czyni
 właśnie to, czego od teoretyka chce Rancière. Deleuze, wprowadzając nowe po-
 działy klasyfikacyjne, dzieląc kino na obraz-ruch i obraz-czas, nadaje mu zupełnie
 nowy sens w historycznym myśleniu o tym, czym jest sztuka filmowa. Dzięki
 temu możliwe jest nie tylko nowe odczytanie historii kina, ale także przemyśle-
 nie poszczególnych dzieł filmowych pod kątem nowych połączeń rozumowych
 i zmysłowych. Zgadza się to z główną myślą Rancière’a o kinie, które „rozdziela,
 przetwarza kontinuum obrazowo-znaczeniowe na serie fragmentów, pocztówek,
 lekcji”³¹. Jednocześnie „bajkę Deleuze’a” trzeba udaremnnić, aby zaprezentowana
 w niej klasyfikacja obrazów nie narzucała schematu dalszego rozwoju kina, umoż-
 liwić ma zachowanie produktywnej mocy kina oraz sposobów mówienia o nim.

²⁹ Zob. Ibidem, wstęp.

³⁰ Zob. G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1995*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 179.

³¹ J. Rancière, *Film Fables ...*, s. 147.

The Aesthetic Regime of Cinema – Rancière's Film Fables

In my paper I am introducing philosophical film thought by Jacques Rancière, presented in his book *Film Fables* (2006). Before proceeding with the analysis. I am tracking theoretical pathways and points of reference that have brought the author to his interests in cinema. I am delineating two main areas that I believe played a fundamental role in the way Rancière defines his cinematic thoughts. The first one is his general philosophical project that is programmatically organised around a list of concepts, key in all of his works – „politics of aesthetics”, „distribution of the sensible”, „aesthetic regime of art”, „dissensus vs consensus”. By reconstructing their specific meanings and role my argument progresses from the general overview of Rancière's philosophy towards his aesthetical writings, definition of art, status of images and finally to his thoughts on cinema. The main reason the philosopher took up film studies was his general approach towards aesthetics and analyzing its particular examples in political context. The second reason was a direct inspiration by the works of French theoreticians – Jean Epstein and Gilles Deleuze. I am confronting and juxtaposing their theories with the thought contained in *Film Fables* and *The Future of the Image* to illustrate both existing similarities and differences that have resulted in the creative redefinition of the status of cinema and its productive potential that, however, is yet to come.



FRANZ KAFKA

ARTAUD

CHANTAL ACKERMAN

MICHEL FOUCAULT

Varia

JEAN-LUC RANCIÈRE

LEWIS CARROLL

ANTONIONI

HENRI BERGSON

ORSON WELLES

DAVID HUME

GODARD

ALAIN ROBBE-GRILET

JACQUES TATI

IMMANUEL KANT

FÉLIX GUATARI

ALAIN RESNAIS

SPINOZA

FRYDERIK NIETZSCHE

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

„Dźwięki przeszłości” – tradycja i historia w islandzkich dokumentach muzycznych

Idealizacja i ideologizacja elementów krajobrazu, za pomocą wpisywania tezy o jego unikalności w struktury dyskursu nacjonalistycznego, oraz zestawianie porządków natury z wizją zagrożenia obcymi wpływami – to strategie retoryczne powracające w historii Islandii w momentach redefiniowania tożsamości narodowej¹. „Ojczyzna sag” była bowiem już w swych początkach krajem kontrolowanym przez zewnętrzne mocarstwa (najpierw przez Norwegię, później zaś przez Danię). Podwaliny retoryki „budowania narodu” odnajdziemy między innymi w zachowanych do dzisiaj pismach islandzkich intelektualistów, nawiązujących w swojej twórczości do tez Johanna Gottfrieda von Herdera i nawołujących do wyswobodzenia ojczyzny spod kurateli duńskiej. XIX-wieczni nacjonałiści używali figury tzw. islandzkiej triady narodowej. Jej patriotyczne nacechowanie najpełniej oddają napisane prawie sto lat później wersy z wiersza Snorriego Hjartsona: „ziemia, naród i język, trójca czysta i prawdziwa”². Figury, łączące niezmienny od czasów wikingów język (którego wciąż żywym w pamięci narodu zabytkiem są sagi) z unikalnym charakterem naturalnego ukształtowania wyspy, powróciły także w przemówieniach polityków 1 kwietnia 1944 roku, kiedy to kraj sag i skaldów zyskał wreszcie status niepodległej republiki³.

¹ Oczywiście strategia ta nie jest niczym wyjątkowym w kulturze europejskiej i była z sukcesem wykorzystywana także w wielu innych krajach, w celu wskrzeszenia lub – odwołując się do głośniejszej koncepcji Erica Hobsbawna – „wynajdywania tożsamości narodowych” – zob. E. Hobsbawna, T. Ranger, *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008 s. 9-22.

² K. Schram, *Borealism. Folkloristic Perspectives on Transnational Performances and the Exoticism of the North*, Edinburgh 2011 [PhD thesis], s. 104.

³ Więcej na temat związków islandzkiej triady nacjonalistycznej z ideą budowania kinematografii narodowej w: S.J. Konefał, *City, Countryside and Nature as Discursive Devices Used to Strengthen the National Identity in Icelandic Cinematography*, „Studia Humanistyczne AGH” 2014 nr 3.

Wraz ze zwrotem postmodernistycznym figurę powiązanej z historią i tradycją „duszy wyspy” zaczęto także wykorzystywać w przemyśle turystycznym⁴. W wielu islandzkich dziełach z końca XX wieku można odnaleźć struktury łatwo wpisujące się w ramy „spojrzenia turystycznego” (stosownie do pojęcia znanego między innymi z tekstów Johna Urry’ego)⁵. Korzysta z nich nie tylko współczesne kino fabularne, lecz również dokumentalizm. Interesującym studium lokalnych i transnarodowych form prezentowania kultury i historii wydają się zwłaszcza filmy o islandzkiej muzyce popularnej. Są to przede wszystkim przekazy reklamujące twórczość artystów z „krajiny wulkanów” oraz popularyzujące piękno ascetycznych krajobrazów ojczyzny Björk. Odnajdziemy w nich jednak także wymowne przykłady różnych form ukazywania zmian tożsamości nordyckiej oraz ewolucji myślenia o przeszłości i tradycji.

Dokumenty muzyczne – krótka charakterystyka

Dokumenty, starające się oddać klimat występów znanych muzyków i przybliżyć ich poglądy, zaczęto określać w latach sześćdziesiątych XX wieku anglosaskim terminem *rockumentary*⁶. Został on po raz pierwszy użyty w 1969 roku w amerykańskim radiu przez Billa Drake’a, w audycji „Historia Rock’n’Rolla”. W tym samym czasie promowano go także w czasopiśmie „Rolling Stone”⁷. I choć pierwsze produkcje tego typu zaczęły powstawać w USA już w latach pięćdziesiątych XX stulecia (np. *Jazz on a Summer Day* Berta Sterna z 1958 roku), to korzenie rockumentów zwykło się utożsamiać z obrazami orbitującymi wokół idei kina bezpośredniego⁸. Po komercyjnym sukcesie *Woodstock* (1970) przemysł muzyczny zaczął powielać niektóre pomysły z filmu Michaela Wadleigha oraz poprzedzającego go *Monterey Pop* (1968) D.A. Pennebaker’a, bardzo szybko doprowadzając do konwencjonalizacji tej formy kina niefikcjonalnego. Beata Kosińska-Knipper podkreśla, że współczesne „rockumenty to tania i łatwo dostosowująca się do promocyjnych potrzeb przemysłu płytowego forma dokumentu. Filmy te starają się pokazać skalę talentu muzycznego artystów, stosunkowo bezkrytycznie ukazać ich występy i sposób, w jaki są odbierani przez publiczność”⁹. Z kolei Mirosław Przyłipiak słusznie

⁴ Strategie wykorzystywania figur dyskursu nacjonalistycznego w reklamie analizuje m.in. Gísli Sigurðsson w: idem, *Icelandic National Identity. From Romanticism to Tourism*, [w:] *Making Europe in Nordic Contexts*, red. P.J. Anttonen, Turku 1996.

⁵ J. Urry, J. Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, London i in. 2011, s. 2-4.

⁶ O cechach gatunkowych i ewolucji konwencji *rockumentaries* (a także zasadności używania tego terminu) pisze Michael Saffle: *Retrospective Compilations. (Re)defining the Music Documentary*, [w:] *Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, red. B. Halligan, R. Edgar, K. Fairclough-Isaacs, London – New York 2013, s. 42-43. Z kolei na temat trudności związanych z nazewnictwem rozwodzi się Thomas F. Cohen w: *Playing to the Camera. Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema*, London – New York 2012, s. 10-21.

⁷ Zob. np. J. Hopkins, „Rockumentary” *Radio Milestone*, „Rolling Stone” 1969, nr 30, s. 9.

⁸ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1963–1970. Między obserwacją a ideologią*, Gdańsk 2013, s. 117–119.

⁹ B. Kosińska-Knipper, *Mock-documentary a dokumentalne fałszerstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 210, przyp. 41.

zauważa uwikłanie tej odmiany filmowej ekspresji w mniej lub bardziej rozpoznawalne formy ideologicznego zaangażowania¹⁰. „Modelowy dokument muzyczny” charakteryzuje się zaś między innymi przeplataniem scen prezentujących występy znanych artystów oraz ich wypowiedzi, które urozmaica się niekiedy komentarzem z *offu*, refleksjami fanów oraz archiwaliami. Istnieją oczywiście różne odstępstwa od tej reguły. Niektóre rockumenty mogą być bezpośrednią prezentacją występu z koncertu lub festiwalu, relacją ze specjalnie zaaranżowanego na potrzeby filmu *show* (*Pink Floyd: Live at the Pompeii* Adriana Mabena z 1972 roku), bądź też przenikliwym psychologicznym studium jednej osoby, jak to się dzieje w przypadku obrazu *Dont Look Back* (1967) Pennebaker¹¹. Konwencjonalizacja tej formy filmowej wypowiedzi doprowadziła także do licznych prób ironicznego wyśmiewania ich powtarzalnej struktury i związanych z nią ideologicznych treści¹². Strategia ta jest wykorzystywana między innymi w tzw. rock mockumentach – sfingowanych przekazach niefikcyjalnych pokroju *All You Need Is Cash* (1978) Erica Idle’a i Gary’ego Weisa, *The Great Rock’n’Roll Swindle* (1980) Juliana Temple’a czy *This Is Spinal Tap* (1984) Roba Reinerja.

Z wymienionych tu wzorców korzystać będą również twórcy islandzkich dokumentów o muzyce. W swych analizach wątków związanych ze stosunkiem Islandczyków do tradycji, przeszłości oraz mityzowanych figur pamięci zbiorowej przyjrzą się także próbom naśladowania oraz twórczej reinterpretacji tego transnarodowego modelu kina dokumentalnego.

Rock w Reykjavíku: bunt wobec tradycji oraz odurzający smak kolonizacji kulturowej

Pierwszym kinowym obrazem niefikcyjnym o muzyce rockowej z ojczyzny sag jest pełnometrażowy debiut Friðrika Þóra Friðrikssona pt. *Rock w Reykjavíku* (*Rokk í Reykjavík*, 1982), będący portretem rodzącej się na wyspie w latach osiemdziesiątych XX wieku niezależnej sceny muzycznej. Obok występów egzotycznie brzmiących i ekscentrycznie prezentujących się zespołów, takich jak legendarny nowofalowy Peyr czy grupy Purrkur Pillnikk, Grýlurnar, Egó, Fræbblarnir i Q4U, widzowie mogą również obejrzeć szalejącą na scenie i śpiewającą w rodzimym języku w formacji Tappi Tíkarrass młodzieńką Björk. Pełen fascynacji i przerażenia dynamiką zmian społecznych obraz Friðrikssona dokumentuje moment kulturowego chaosu, wynikającego z zafascynowania młodej generacji Islandczyków zewnętr-

¹⁰ M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednio 1963–1970...*, s. 97-121.

¹¹ Paradoksalnie badacze przekazów niefikcyjalnych chętniej piszą o strategiach parodystycznych, związanych z wyśmiewaniem konwencji rockumentów, niż o samych cechach gatunkowych dokumentów muzycznych – zob. np. J. Roessner, *The Circus Is in Town. Rock Mockumentaries and Carnavalesque*, [w:] *The Music Documentary...*, s. 162.

¹² Kosińska-Knipper również wylicza charakterystyczne cechy dokumentów muzycznych: „gadające głowy”, fragmenty archiwaliów, zabiegi znane z *cinéma vérité*, takie jak podążanie kamery za głównym bohaterem, wypowiedzi ekspertów, komentujący głos z *offu*, zdjęcia artykułów i nagłówków, napisy informacyjne – B. Kosińska-Knipper, *Mock-documentary...*, s. 195.



nymi wzorcami, oraz powiązanej z tym zjawiskiem postawy sprzeciwu wobec wielkich narracji przeszłości (takich jak *Edda Poetycka* oraz literatura pastoralna).

Już na początku filmu tradycje islandzkie sugestywnie skontrastowano z obcymi kulturowo wpływami. Pierwszym artystą, którego występ utrwalono w *Rocku w Reykjavíku*, jest bowiem stary pieśniarz, intonujący podniosłym głosem klasyczny utwór należący do tzw. *rímurów*¹³. To zmarły w 1992 roku Sveinbjörn Beinteinsson – badacz pogańskich rytuałów, niestrudzony kolekcjoner ludowych pieśni i podań oraz założyciel Kościoła Asów, którego członkowie czczą bóstwa ze skandynawskich sag. Niestety, poetycki występ XX-wiecznego skalda bardzo szybko



¹³ *Rímur* (w isl. *ríma* – polski „rym”) to stare islandzkie pieśni. Ich melodeklamatorów określa się zaś rzeczownikiem *kvaðamenn*.

zostaje przerwany za pomocą przejścia montażowego, po czym widzowie zostają przeniesieni do prezentacji koncertu młodej grupy punkowej, której przepelniony szaleńczą pasją wokalista wykrzykuje swoją niechęć do życia w stolicy. Ów obrazoburczy gest montażowej manipulacji ma zapewne zasugerować widzom, że strategia ciągłego czerpania z zasobów tradycji staje się w klubowych przestrzeniach stolicy pieśnią nikomu niepotrzebnej przeszłości. *Rock w Reykjavíku* jest bowiem także intrygującym portretem rodzącej się w Islandii kultury miejskiej, z założenia odchodzącym od popularnych w tym czasie prezentacji piękna nieskażonych islandzkich krajobrazów, które miały podkreślać wyjątkowość zamieszkujących północną wyspę ludzi.

W tym zamierzeniu brak jednak niekiedy konsekwencji, bo na przykład już chwilę później w strukturze filmu powrócono do analizy związków współczesności z historią. Kolejna scena prezentuje bowiem kulisy nagrywania audycji radiowej dla stacjonujących w Keflavíku amerykańskich żołnierzy. Sceny ze studia dopełniono komentarzem z *offu*, odnoszącym się do procesów kolonizacji wyspy za pomocą wojskowego radia i telewizji:

W tamtych czasach, kiedy wykonawcy muzyki pop poznawali muzykę za pośrednictwem radia z bazy amerykańskiej, mieliśmy pełne ręce roboty. Pamiętam jak grało się po trzydzieści, czterdzieści koncertów miesięcznie. Wiele kapel z tego żyło. Stąd widzę wyraźne związki islandzkiego popu i radia amerykańskiego i wpływ tego medium¹⁴.

Pomijając logikę i poprawność językową zacytowanej tu wypowiedzi, trzeba zauważyć, że jej autor słusznie podkreśla kolonizacyjny charakter amerykańskiej popkultury, rozpropagowanej w Islandii przez rezydującą w Keflavíku przez pół wieku armię USA, która w 1944 roku założyła na wyspie swoją bazę. Jednak nienawidzący przeszłości i niewierzący w przyszłość muzycy z filmu nie dostrzegają tego faktu i wzorem swoich zagranicznych idoli zapalczywie atakują ideały starszego pokolenia. Kontrkulturową potęgę młodego ducha i niechęć wobec tradycyjnych wartości podkreśla między innymi czupurny punk z charakterystyczną fryzurą na Irokeza, uważający się za głos swojej generacji:

Wydaje mi się, że dzieciaki to najlepiej czują. [...] No wiesz, dorośli mają łepetyny tak przesiąknięte poglądami, że mają w nich tylko spis treści. Natomiast dzieciaki zdają się wiedzieć, co to jest swobodny umysł. Same wyrażają sobie poglądy. A tamci czerpią je z książek.

I choć większość punkowców swoim poważnym tonem oraz zaangażowaniem w „anty-ideologię” wzbudza dziś śmiech lub konsternację (jednym z bohaterów filmu jest na przykład obdarzony twarzą pacholecia wokalista, który bez skrępowania opowiada o różnych sposobach odurzania się klejem), to zaprezentowane w dokumencie wypowiedzi poruszają również ważny problem. Określenie grupy

¹⁴ W tym miejscu chciałbym podziękować p. Jackowi Godkowi za przetłumaczenie filmu i zgodę na wykorzystanie jego pracy w czasie projekcji dokumentu w ramach festiwalu Gdańsk DocFilm Festival. Właśnie z tej wersji tłumaczenia korzystam w swoim artykule.

dorosłych mianem osób „czerpiących poglądy z książek” dotyczy bowiem popularnego w islandzkich tekstach kultury motywu konfliktu generacji i związanej z nim negacji życia miejskiego oraz utopizacji wątków pastoralnych. Figury te odnajdziemy między innymi w twórczości filmowców z ojczyzny sag. Reżyserzy związani z ideą *heritage cinema* budowali w latach osiemdziesiątych podwaliny kinematografii narodowej, adaptując klasyczne powieści i skupiając się na sporze pomiędzy starym, przywiązanym do ziemi i tradycji pokoleniem a marzącą o nowoczesnym, miejskim życiu młodzieżą. Natomiast poglądy gardzących przeszłością i tradycją punków z rockumentu antycypują już transnarodowy zwrot w islandzkiej kulturze z ostatniej dekady XX wieku¹⁵.

Wróćmy jednak do anarchizujących poglądów fanów głośnej muzyki, przemian społecznych na wyspie oraz zagranicznych zapożyczeń w strukturze filmu Friðrikssona. Po każdym występie przedstawianego zespołu następuje krótka wypowiedź lidera lub wywiad z wszystkimi członkami grupy. W wielu fragmentach twórca obrazu stara się udowodnić, że dla młodego pokolenia przekaz jest ważniejszy od wykonywanej muzyki. Nienajlepsze umiejętności techniczne artystów są jedynie tłem dla wykrzykiwanych tekstów oraz nadekspresywnych (często wręcz teatralnych) zachowań, podkreślanych za pomocą znanych z klasycznych już dziś rockumentów zabiegów, takich jak najazdy kamery na korpusy gitar czy nietypowe sposoby kadrowania prezentowanych na ekranie grup. W filmie odnajdziemy także wypowiedzi osób zafascynowanych innymi „nowościami ideologicznymi” ze świata Zachodu, między innymi feminizmem i anarchizmem oraz nader dwuznacznie zaprezentowanym neonazizmem.

W tym miejscu należy także zwrócić uwagę na fakt, że oprócz ciekawych ujęć oparte głównie na schemacie „występ – gadająca głowa” dzieło Friðrikssona (prywatnie reżysera-samouka) zawiera również mnóstwo błędów montażowych i amatorskich niedopatrzeń. Najbardziej irytującą dla widza spoza Islandii kwestią wydaje się brak informacji, kim są niektóre z wypowiadających się w filmie postaci. Pomyłki te, obok „brudnej warstwy wizualnej”, będącej efektem użycia słabej jakości celuloиду, mogą być jednak potraktowane jako przykład tzw. „punkowego stylu” w kinematografii, który analizuje w swoim artykule Michael Goddard¹⁶. Autor ten twierdzi, że filmy przepełnione komentarzami z *offu* i opiniami ekspertów nie są w stanie do końca odtworzyć i przeniknąć fenomenowi oddziaływania punk rocka. Za wzorcowe pozycje Goddard uznaje zaś dokumenty o grupie Sex Pistols, które są jego zdaniem „surowe i bałaganiarskie” (w oryginale: „raw and messy”), dzięki czemu znakomicie „chwytają ducha czasu”. I właśnie takim elektryzującym portretem kulturowego zamieszania jest *Rock w Reykjavíku* – niespójna ideowo „audiowizualna pocztówka z Islandii” początku lat osiemdziesiątych XX wieku, pozostająca do dziś świetnym dokumentem ścierania się ze sobą tradycji i nowoczesności.

¹⁵ Zob. np. B. Norðfjörð, *Icelandic Cinema: A National Practice in a Global Context*, Iowa 2005 [PhD dissertation], s. 266-276.

¹⁶ Zob. M. Goddard, *No Wave Film and the Music Documentary. From No Wave Cinema „Documents” to Retrospective Documentaries*, [w:] *The Music Documentary...*, s. 110-116.



ROKK Í REYKJAVÍK

BARAFLOKKURINN SJÁLFSFRÓUN BRUNI B. B. GÓ
TAPPI TÍKARRASS JONEE JONEE FRÆBBLARNIR
START FRÍÐRYK VONBRIGÐI BODIES PEYR
SPILAFÍFL GRÝLURNAR PUBBKUR PILLNIKK Q4U
PURSAR SVEINBJÖRN BEINTEINSSON MOGO HOMO

STJÓRNUNDIR FRÍDRÍK ÞÓR FRÍDRÍKSSON
KVEMTUDUR ABI KRISTÍNSSON
HJÓTTAKA & TÓNLIST: PURSABIT

FRAMLEIÐI JÓN KARL HELGASON
FRAMLEIÐI ÞORGEIR GUNNARSSON
FRAMLEIÐI HUGRENNINGUR SF.

DD DOLBY STEREO

Co ciekawe, lokalny sukces pierwszego islandzkiego kinowego rockumentu umożliwił Friðrikssonowi realizację kolejnego filmu o muzyce. Nakręceniu w 1984 roku *Islandzcy kowboje* (*Kúrekar norðursins*) to pełna humoru oraz wnikliwych spostrzeżeń prezentacja wielbicieli świata Dzikiego Zachodu, przybyłych na festiwal muzyki country w małej miejscowości Skagaströnd. W filmie powracają znów podobne kwestie – stosunek zafascynowanych ponowoczesnością potomków wikingów do własnej tradycji i historii oraz medytacje na temat ich zmieniającej się, coraz bardziej zglobalizowanej, tożsamości. Te same motywy kreatywnie zainfekują także wyobraźnię kolejnych twórców rockumentów z „wyspy sag i wulkanów”.

Między lokalnością i transnarodowością – strategie „sprzedawania tradycji i historii”

Oprócz dwóch prekursorskich filmów Friðrikssona z lat osiemdziesiątych oraz produkcji kontynuujących poetykę jego dzieł, takich jak *Pop in Reykjavík* (*Popp í Reykjavík*, 1998) Ágústa Jakobssona czy *Electronica Reykjavík* (*Rafmögnuð Reykjavík*, 2008) Arnara Jónassona, najbardziej znanym utworem prezentującym panoramę artystów z „krajiny wulkanów” są *Mistrzowie wrzasku* (*Gargandi snilld*, 2005) Ariego Alexandra Ergisa Magnússona. Obraz ten dokumentuje życie muzyczne kraju z perspektywy ponad trzech dekad, choć w podtytule brzmiącym *Tysiąc lat islandzkiej muzyki* sugeruje okres o wiele dłuższy.

Fenomen popularności islandzkiej muzyki wpisano w filmie w narrację podkreślającą „egzotyczny i wyjątkowy” charakter północnej wyspy¹⁷, co jest znaczącym przesunięciem dyskursywnym w porównaniu z *Rockiem w Reykjavíku*. W dziele Magnússona wielokrotnie użyto konserwatywnych, XIX-wiecznych figur dyskursu nacjonalistycznego, łączących islandzką tożsamość z kulturą nordycką oraz światem przyrody. Już na początku pojawiają się tu ujęcia „z lotu ptaka” skutej lodami ziemi oraz zaprezentowany na tym tle enigmatyczny cytat, powiązany z historią:

Mają własny alfabet i wielkie opowieści o swoich triumfach. Wciąż zapisują swoją historię w pieśniach i poematach lub wykuwają słowa w skale, by uwiecznić te opowieści, chyba że brutalne siły przyrody je wymarzą.

Pochodzenie nietypowej sentencji zostaje wyjaśnione w momencie końca sceny „lotu”. Jest to fragment zaczerpnięty z XII-wiecznego tekstu *Saxo Grammatici*

¹⁷ Magnússon, wykształcony w Paryżu artysta multimedialny, podjął się również niełatwego i bardziej niszowego w odbiorze dzieła tworzenia audiowizualnych portretów kompozytorów islandzkiej muzyki poważnej i awangardowej. Reżyser dotychczas poświęcił im dwa filmy. Pierwszy z nich prezentuje sylwetkę wykształconej przed II wojną światową w Niemczech kompozytorki Jórunn Vidar. Jest ona autorką wielu utworów wykorzystujących elementy muzyki ludowej oraz „matką” pierwszej profesjonalnej ścieżki dźwiękowej do islandzkiego filmu z 1950 r. *Ostatnia farma w dolinie* Óskara Gíslasona, w którym możemy podziwiać wymyślony przez nią balet górskich elfów. Drugi dokument łączy natomiast formułę wywiadu-rzeki z wizualizacjami, odzwierciedlającymi przestrzenie awangardowej muzyki poważnej Magnúsa Blöndala Jóhannssona.

cus, opisującego między innymi życie mieszkańców dawnej Islandii. Znamienne, że w momencie ujawnienia źródła cytatu następuje zmiana ścieżki dźwiękowej (w której słyszeliśmy tradycyjną pieśń w wykonaniu artysty ludowego – Steindóra Andersena) i jej łagodny, podniosły ton zostaje zastąpiony charakterystycznym falsetem wokalisty grupy Sigur Rós, będącej, obok związanej z Björk formacji Sugarcubes, najbardziej znanym islandzkim zespołem rockowym. Taka konstrukcja wprowadzenia do filmu jest peryfrazą początku najstarszego islandzkiego dokumentu muzycznego. Jednak, pomimo podobnej struktury oraz zamieszczenia fragmentów z dzieła Friðrikssona¹⁸, *Mistrzowie wrzasku* starają się udowodnić tezę zgoła przeciwną. W *Rocku w Reykjavíku* zawarto przecież (charakterystyczną dla całej twórczości autora filmu) „wybuchową mieszankę” fascynacji i przerażenia zmieniającym się charakterem kultury islandzkiej po zetknięciu z kulturą popularną. Natomiast Magnússon próbuje dokonać rzeczy wyraźnie niespójnej logicznie. Odwołując się do korzeni swojej ojczyzny, stara się udowodnić, że to w Islandii powstają jedyne w swym rodzaju „dźwięki północy”. Problem z tego typu argumentacją polega na tym, że większość ukazanych w filmie artystów korzysta z gatunków, które „wynaleziono” i rozpropagowano poza ojczyznę sag. Bez względu na to, czy jest to korzystająca z bluesa i country twórczość Mugisona, czy oparta na nowoczesnej elektronice i nietypowych wokalizach muzyka Björk, czy wreszcie oniryczne, korzystające z brzmień lansowanych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii, przestrzenie dźwięków grup Sigur Rós i Múm – udowadnianie ich oryginalności wydaje się nieco ryzykowne.

Magnússon, kręcąc swój film ponad dwadzieścia lat po premierze obrazu Friðrikssona, rozumie już standardy transnarodowego odbioru, dlatego też stara się urozmaicić konwencję „występ – gadająca głowa”. Wpisuje jednak swoje dzieło w uniwersalne (ale i boleśnie skonwencjonalizowane) struktury, charakteryzujące większość współczesnych rockumentów, często odgórnie „dostosowywanych do potrzeb promocyjnych przemysłu płytowego”¹⁹. Po pierwsze, w przeciwieństwie do *Rocka w Reykjavíku* każda z występujących tu postaci otrzymuje „cyfrowy podpis” określający jej personalia. Po drugie, w wielu momentach filmu konwencja montażowego przeplatania pogadanek i prezentacji utworów muzycznych zostaje przełamana wstawkami informacyjnymi, które zintegrowano z ujęciami islandzkiej przyrody oraz innych atrakcyjnych dla zagranicznego turysty historycznych artefaktów (takich jak np. zabytkowy budynek islandzkiego parlamentu).

Przed wszystkim jednak *Mistrzowie wrzasku* próbują połączyć w swojej formule nowoczesność z tradycją i transnarodowość przekazu z lokalnym charakterem islandzkiej tożsamości. Sama zaś strategia wpisywania fenomenu islandzkiej muzyki popularnej w procesy pielęgnowania pamięci historycznej będzie obecna w całej strukturze dokumentu Magnússona. Już w kolejnych minutach filmu widzimy przetworzoną elektronicznie krótką sekwencję ukazującą ocean, płynnie przecho-

¹⁸ Taki tytuł nadali filmowi polscy dystrybutorzy obrazu Magnússona.

¹⁹ B. Kosińska-Knipper, op.cit., s. 195.



dzącą w prezentację fragmentu ekspresywnego występu grupy Mínus. Ukazani w nim długowłosi muzycy z obnażonymi torsami grają na różnych instrumentach perkusyjnych. Ich występ zostaje w chwilę później zestawiony ze statyczną wypowiedzią Hilmara Örna Hilmarssona – muzyka folkowego, który piastuje obecnie stanowiska „papieża” Kościoła Asów. Nic więc zatem dziwnego, że wypowiedź lidera Ásatrúarfélag nawiązuje do tekstu zaprezentowanego w czołówce filmu: „Według mnie korzenie muzyki islandzkiej sięgają czasów wikingów. W tle za mną widać miejsce, skąd pochodzi dawna tradycja, która wciąż jest żywa, gdyż ma silne związki z rytmiczną strukturą poezji”²⁰.

Geograficzna wskazówka Hilmarssona jest nader znacząca, bo Islandczycy traktują wiele elementów swojego krajobrazu jako pomniki pamięci narodu. Najbardziej nacechowanym symbolicznymi znaczeniami miejscem w Islandii jest położona na pęknięciu dwóch płyt kontynentalnych dolina Þingvellir (z isl. *þing* – „parlament”, *vellir* – „równina”), pełniąca przez setki lat rolę protoparlamentu, gdzie spotykali się przedstawiciele wikingów klanów. W tym miejscu ogłoszono także, 17 czerwca 1944 roku, niepodległość kraju. Premier Islandii Davíð Oddsson, po upływie pół wieku od tego wydarzenia, określił dolinę miejscem, w którym „bije serce islandzkiego narodu”, a Björk owo stwierdzenie twórczo zreinterpretowała w wideoklipie do swojej piosenki *Jóga* (1997), wyreżyserowanym przez Michela Gondry’ego.

Strategia łączenia ducha nowoczesności i przeszłości jest również kontynuowana w kolejnej scenie filmu. Wypowiedź „papieża” Kościoła Asów zostaje w niej zestawiona z ujęciami „z nieba”, prezentującymi nocną panoramę oświetlonych

²⁰ Zob. G. Hálfðanarson, *Þingvellir: An Icelandic „lieu de mémoire”*, [w:] „History and Memory” 2000, nr 21, s. 29 – cyt. za: N. Dibben, *Nature and Nation. National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary*, „Ethnomusicology Forum” 2009, t. 18, nr 1, s. 137.

ulic Reykjavíku. Cała sekwencja jest zaś próbą wizualnego konotowania związków nowoczesności z tradycją. Na cyfrowo ocieplone ujęcia „z lotu ptaka” ponownie nałożono bowiem napisy dotyczące przybycia wikingów na Islandię, tym razem wychwalające ich miłość do pięknych kobiet i poezji. Podpieraniu tezy o historycznej ciągłości kultury islandzkiej służy także następne przejście montażowe, ukazujące muzyków grupy Múm, którzy grają na starych instrumentach. Podkreślanie fuzji tradycji i nowoczesności powraca również w innych scenach i wypowiedziach. Podobny zamysł odnajdziemy między innymi we fragmentach filmu przedstawiających dokonania pieśniarzy ludowych. Jednym z nich jest współpracujący z formacją Sigur Rós skald Steindór Andersen, którego tym razem widzimy w trakcie opracowywania wokalnego wykonania liczącego sobie ponad 800 lat islandzkiego wiersza „Czarodziejski kruk Odyna”. Reprezentujący młodsze pokolenie członkowie Sigur Rós przyjechali odwiedzić „starszego kolegę” na jego farmie na wsi. W pracowni Andersena odgrywają wymyślony podkład muzyczny na starych, zbudowanych z naturalnych materiałów instrumentach, ubrani w tradycyjne islandzkie swetry i czapki z owczej wełny. W kolejnych scenach Magnússon za pomocą montażu stopniuje przechodzenie od lokalnego aspektu spotkania dwóch pokoleń, przez prezentację ich wspólnego przedsięwzięcia na skromnie przedstawionym występie podczas festiwalu poezji i sztuki pogańskiej, aż po występ Andersena z zespołem oraz chórem na wielkiej scenie przed setkami widzów.

Zestawienie owocnej współpracy „młodości z tradycją” powraca także w bloku prezentującym zainteresowanie Islandczyków muzyką punk. Ta część dokumentu Magnússona prezentuje zupełnie inne spojrzenie na punkową rewolucję lat osiemdziesiątych XX wieku. Ponownie pojawia się tutaj występ znanego z *Rocka w Reykjavíku* Sveinbjórna Beinteinssona – badacza pogańskich kultów i założyciela kościoła Ásatrúarfélag, którego obowiązki przejął później, pojawiający się kilkakrotnie w dokumencie, Hilmar Örn Hilmarsson. Zakochany w tradycji i piszący od szesnastego roku życia poematy religijne Beinteinsson w latach osiemdziesiątych występował z punkowym zespołem Parrkur Pillnikk i był bardzo dobrze przyjmowany przez niełatwą, undergroundową publiczność. Ten fakt nie został jednak poruszony w filmie Friðrikssona, bo zapewne nie pasował do propagowanej w nim tezy o antyhistorycznym buncie islandzkich subkultur. Do historii kraju i jego zmieniającej się tożsamości nawiązywać będzie także zamieszczona nieco później wypowiedź Björk, która również zadaje kłam obserwacjom z *Rocka w Reykjavíku*:

Według mnie Islandia po uzyskaniu niepodległości w roku 1944 potrzebowała jeszcze dwóch pokoleń, by nabrać prawdziwej pewności siebie. Moi rodzice urodzili się pod koniec lat czterdziestych, ale dopiero moje pokolenie zaczęło zadawać sobie pytania, co to znaczy być Islandczykiem i jak być z tego dumnym, zamiast cały czas czuć się winnym. Byliśmy niczym zwierzopodobne stwory, kolonizowane przez Duńczyków przez 600 lat, żeby w końcu poczuć się jak prawdziwi ludzie. Nie było to łatwe, ale po tym, jak pod koniec lat siedemdziesiątych w Anglii pojawił się punk, zaraziliśmy

się nim i zdaliśmy sobie sprawę, że liczy się nie to, co mógłbyś zrobić, ale to, co rzeczywiście robisz. I my wykorzystujemy tę siłę, by głosić muzyczną deklarację niepodległości.

Jak widać, ten sam okres w dziejach islandzkiej kultury może zostać zinterpretowany na zupełnie różne sposoby. Znamienne, że wykorzystana w dziele Magnússona strategia celebrowania figur pamięci historycznej oraz kreatywnego czerpania z rezerwarów tradycji jest także wyraźnym zaprzeczeniem dominanty tematycznej, która cechuje większość islandzkich filmów fabularnych powstałych w XXI wieku. Młodsze generacje tamtejszych filmowców krytykują bowiem w swoich dziełach system państwa opiekuńczego, a także wadzą się z konserwatywnym wielbieniem historii i tradycji oraz celebrowaniem nacjonalistycznych figur pamięci zbiorowej.

W stronę lokalności: wspólnota, naród, ojczyzna jako elementy „codziennego patriotyzmu”

Lokalno-patriotyczny charakter narracji oraz odwołujące się do historii i mitów narodowych „spojrzenie turystyczne” wykorzystuje również obraz dokumentujący trasę koncertową zespołu Sigur Rós po Islandii. *Heima*²¹ (2007) to międzynarodowa koprodukcja²², będącą audiowizualnym podziękowaniem, które muzycy składają swojej ojczyźnie. Wracając z wyczerpującego tournée, członkowie grupy



²¹ Tytuł produkcji po islandzku oznacza „dom”.

²² Członkowie zespołu nie chcieli jednak, aby reżyserią zajęła się osoba związana z amerykańskim lub europejskim przemysłem filmowym. W ich założeniu taka perspektywa sprzyja stereotypowemu ukazywaniu ich kraju. Ostatecznie wybrali więc kanadyjskiego reżysera Deana DeBlois, który ich zdaniem potrafił stworzyć obraz mniej konwencjonalny – zob. A. Giampoura, *Manifestation of Icelandic-ness in the Music Documentary Film „Heima“ of the Popular Icelandic Band Sigur Rós*, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Musikwissenschaft, s. 8.

postanawiają latem 2006 roku wyruszyć w podróż po rodzimej wyspie. Odwiedzają małe miasteczka, występując w wiejskich „domach kultury”, angażując do współpracy miejscowych artystów (takich, jak na przykład członkowie orkiestry dętej) i biorąc aktywny udział w lokalnym życiu kulturalno-obyczajowym. Wizualnym łącznikiem pomiędzy scenami wspólnego muzykowania jest zaś motyw malowania na papierze islandzkich nazw miejsc odwiedzanych przez ekipę filmową i zespół. Nicola Dibben słusznie zauważa, że taka strategia wiąże się z metaforycznym tworzeniem mapy wyspy, podkreślającym jej geograficzne i kulturalne oderwanie od Europy oraz akcentującym cenioną przez jej mieszkańców ciągłość tradycji. Motyw ten zostaje zresztą bezpośrednio wykorzystany w audiowizualnej reklamie zamieszczonej na płycie DVD z filmem. Pojawia się w niej stara mapa Islandii z X wieku, na którą naniesiono punkty, ukazujące miejsca koncertów Sigur Rós²³. Dibben podkreśla także, że w wielu wypowiedziach muzyków oraz kilku fragmentach dokumentu użyto również odwołań do idei wspólnego, oddolnego celebrowania więzi społecznych:

Koncerty odbyły się w całej Islandii, zarówno we wnętrzach, jak i na świeżym powietrzu. Były za darmo, więc przyciągnęły publiczność, która zazwyczaj nie bierze udziału w alternatywnych imprezach rockowych. Integracja przejawia się także w formalnych aspektach filmu: nietypowe dla formuły filmów koncertowych ujęcia prezentują publiczność, kamera jest zazwyczaj statyczna, a ludzie wchodzą i wychodzą poza obszar jej spojrzenia. Ludzie są także ukazywani [...] w lokalizacjach niezwiązanych z miejscami występów, co kładzie nacisk na ich codzienne życie, zamiast podkreślania ich tożsamości fanowskiej. Tego typu techniki pomagają skonstruować wizję islandzkiego społeczeństwa zjednoczonego pokrewieństwem, położeniem i historią²⁴.

W celu podkreślenia takich relacji kamera w rękach Magniego Ágústssona i Alana Calzattiego przygląda się islandzkim obyczajom, skupiając uwagę na „drobnych wyznacznikach” odmienności. W niespiesznych ujęciach odnajdziemy sceny zdejmowania butów w miejscach publicznych oraz dołączymy do wielopokoleniowego, zbiorowego ucztowania, w czasie którego spożywa się tradycyjne dania, takie jak słynna wędzona owcza szczeka czy niesławny *hákarl* – kulinarne kuriozum, oznaczające po islandzku „zgniłe mięso rekina”.

Troska o zdrowe relacje społeczne łączy się także z wrażliwością na stan otaczającej wyspiarzy przyrody. W ostatniej części filmu członkowie Sigur Rós włączają się w działania proekologiczne, między innymi grając w miejscu, gdzie planowana jest budowa wielkiej zapory wodnej, związana z zalaniem szeregu dziewiczych terenów. Znamienne, że w tym fragmencie filmu pada najczęściej deklaracji patriotycznych, których muzycy nie wstydzą się wygłaszać wprost do kamery. Artyści używają w nich ponownie figur znanych z XIX-wiecznego dyskursu nacjonal-

²³ N. Dibben, *Nature and Nation...*, s. 135-136.

²⁴ *Ibidem*, s. 138.



stycznego. Argumenty dotyczące „czystości i unikalności” islandzkiej przyrody oraz deklaracje chęci ratowania matki-ojczyzny zostają przeciwstawione wrogim, obcym siłom, które chcą wykorzystać Islandię i zniszczyć jej wyjątkowość²⁵. Tym samym przedstawiciele najmłodszej generacji twórców niespodziewanie przywołują w swoich wypowiedziach tezy konserwatywnego pokolenia lat osiemdziesiątych, które wyrugowano ze współczesnej kinematografii islandzkiej, lecz (paradoksal-



²⁵ Akcentowanie stałego zagrożenia stabilności państwa przez obce siły w celu umacniania dyskursu nacjonalistycznego wiąże się w naukach społecznych z pojęciem tożsamości negatywnej. Tego typu tożsamość buduje się najczęściej na tworzeniu opozycji do państwa, które dokonuje kolonizacji danej społeczności (w tym przypadku Duńczyków). Co ciekawe, obecna w wypowiedziach członków zespołu niechęć do „sprzedawania obcym siłom Islandii” pojawiała się w Islandii w wielu momentach jej historii. Zjawisko to dowcipnie reinterpretował już Halldór Laxness w książce *Sprzedana wyspa. Powieść satyryczna* z 1948 r.

nie!) przyjęto z otwartymi ramionami w proekologicznym i alterglobalistycznym islandzkim dokumentalizmie, inspirowanym poczytną książką *Draumalandið* (2006) Andriego Snæra Magnasona.

Warto również zwrócić uwagę na fakt, że w *Heimie*, oprócz promocji ekologii, powraca także strategia eksponowania „spojrzenia turystycznego”. Twórcy filmu zapewniają bowiem widzom nie tylko przyjemność słuchania i oglądania scenicznych występów Sigur Rós, lecz również dają im możliwość kontemplowania uroków wyspiarskiej natury. Jak słusznie zauważa Dibben, w dokumencie zastosowano „minimalną ilość cięć montażowych i wiele statycznych ujęć, z których większość powiązano z krajobrazem a nie ludzką działalnością; ludzie i obiekty raczej przepływają przez pole widzenia kamery, niż są przez nią śledzone. Konsekwencją takiego działania jest implikowanie przez kamerę pasywności a nie aktywności, bo statyczne ujęcia sugerują, że krajobraz jest rozszerzeniem ludzkiej percepcji”²⁶. Dzięki takim zabiegom człowiek wydaje się w świecie *Heimy* idealnie zharmonizowanym z przyrodą elementem krajobrazu. Przyroda zaś jest międzypokoleniowym łącznikiem przeszłości z codziennością oraz nośnikiem figur zbiorowej pamięci. Jeden z fragmentów filmu prezentuje na przykład islandzkich muzyków, ubranych w popularne na wyspie czapki i tradycyjne, noszone od wieków, swetry z owczej wełny, w czasie wykonywania utworu w scenerii opuszczonej farmy. W innej scenie obserwujemy natomiast żyjącego z dala od zgiełku miasta mężczyznę, który własnoręcznie wykonuje instrumenty ze znalezionych i hodowanych przez siebie roślin.

Szacunek dla tradycji i przyrody wiąże się również z odmiennym stylem życia promowanym w *Heimie*. Film o powrocie do ojczyzny zmęczonych sławą muzyków i o ich miłości do natury staje się bowiem również manifestem idei tzw. *slow life* oraz „antygwiazdorskiego” podejścia do kariery. Wyciszony, dający często dojść do głosu samym obrazom i dźwiękom audiowizualny majstersztyk zainspirował także innych reżyserów do tworzenia dokumentów, próbujących ukazać fenomen artystycznego ducha Reykjavíku, za wyznaczniki jego oryginalności obierających nie uniwersalność i transnarodowość formy, lecz właśnie tytułową „domowość”, brak chęci robienia wielkich karier i przyjacielskie stosunki.

Po kryzysie: reinterpretowanie tradycji czy odejście od patriotycznych deklaracji?

Lokalny charakter islandzkiej sceny muzycznej wykorzystuje też Árni Sveinsson w obrazie *Podwórko* (*Backyard*, 2010), podkreślając zarazem ciepły, intymny styl zwolnionego tempa życia w „krajnie ognia i lodu”. Árni Rúnar Hlöðversson, pomysłodawca filmu, zaprosił do występów na swoim „patio” twórców z takich grup, jak Múm, FM Belfast, Hjaltalín czy Sin Fang Bous. Są to osoby specjalizujące się w różnych stylach ekspresji, począwszy od akustycznego grania, poprzez elektro-

²⁶ N. Dibben, *Nature and Nation...*, s. 138.

nikę, aż po funk i reggae. W dokumencie ponownie zobaczymy bardzo młodych muzyków oraz artystów, wykorzystujących brzmienia inspirowane folklorem oraz tworzących teksty nawiązujące do kulturowej tradycji ich ojczyzny. Jednak nikt z nich nie wygłasza tutaj przemów dotyczących polityki ani pochwał szczególnego charakteru tożsamości islandzkiej, nikt też nie lokuje korzeni oryginalności swojej twórczości w odległych dźwiękach przeszłości. Zamiast takich koncepcji autorzy dokumentu starają się pokazać widzom, że prezentowani w ich dziele twórcy po prostu lubią ze sobą przebywać. Ceniący ideę życia we wspólnocie muzycy z dokumentu nie prezentują widzom „natchnionych narracji”. Wolą żartować i śmiać się z samych siebie, zającąc przy tym przygotowane przez organizatora imprezy kanapki. Również ukazana w filmie publiczność nie stanowi typowej grupy fanów. To w większości zaproszeni znajomi reżysera oraz przechodnie i turyści, którzy zabłąkali się w okolicy domu Hlöðverssona. Wśród nich odnajdziemy między innymi wesoło bawiące się dzieci, wchodzących w kadr (i psujących ujęcia) amatorów przygotowanych przekąsek oraz osoby starsze, zainteresowane nietypowym hałasem na swojej ulicy.

Sportretowane z wdziękiem w *Podwórku* przyjacielskie stosunki i docenianie bezstresowej egzystencji są również społeczną reakcją na finansową katastrofę, która dotkliwie wstrząsnęła gospodarką wyspy. Wielu Islandczyków zrozumiało po kryzysie roku 2008, że zachłyśnięcie się szybko zdobytym dobrobytem było konsumpcyjną iluzją, a prawdy o życiu należy szukać w drugim człowieku. Mitotwórca charakter figur związanych z historią i tradycją wyspy, tak chętnie wykorzystywanych przez polityków chwalebnych finansowy sukces wyspiarzy, zatracił swój uwodzicielski czar w czasie finansowej katastrofy systemu bankowego. Za to, po spektakularnym fiasku „wikingów finansjery”²⁷, w islandzkim dokumentalimie doceniono poczucie humoru, mogące być skutecznym panaceum na społeczne traumy związane z kryzysem. Przesłanie *Podwórka* dobrze podsumowują słowa





Hlynura Helgasona, dotyczące charakterystycznego zwrotu w islandzkiej kulturze:

Jesteśmy świadkami narodzin nowego pokolenia artystów, chcących podejmować zarówno w sztuce, jak i w działaniu kwestie społeczne i polityczne. [...] Ich aktywność koncentruje się na komunikacji, budowie grup i sieci oraz pozytywnej praktyce społecznej. Jednocześnie podejmują oni w sposób krytyczny najważniejsze problemy społeczne, polityczne oraz globalne. Uogólniając, artyści demonstrują potrzebę poszukiwania rozwiązań wspólnotowych²⁸.

I być może właśnie w tych działaniach Islandczycy są obecnie najbliżej idei oddolnego wyrażania i rekonstruowania własnej tożsamości narodowej. Ich zachowania dają się przecież wpisać w koncepcję „banalnego nacjonalizmu”, o którym piszą w swoich książkach Tim Edensor i Michael Billing. Ten pierwszy badacz słusznie zauważa, że przywoływane „tradycje nie są skostniałe, lecz ulegają ciągłej reinterpretacji w różnych kontekstach”²⁹ i różnych formach, pomimo faktu, że „elity narodowe tworzą konstrukcję kulturową opartą na starożytnym rodowodzie

²⁸ H. Helgason, *Narodziny i upadek islandzkiej oligarchii*, [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa 2010, s. 80.

²⁹ T. Endensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Kraków 2004, s. 18.

narodu³⁰. Odbiorcami i współtwórcami tradycji są zaś przede wszystkim osoby spoza kręgów inteligenckich, zajmujące się „codziennym flagowaniem ojczyzny” i biorące udział w różnego rodzaju imprezach masowych, takich jak choćby koncerty rockowe³¹. Wspominany Michael Billing udowadnia wręcz, że „trwanie narodu [...] to codzienny plebiscyt”³², w którym każdy z nas w jakiś sposób dokłada się do procesu rekonstruowania tożsamości narodowej.

Zanalizowane w tekście obrazy prezentują ewolucję podejścia do historii i figur pamięci narodowej. Przez ponad trzydzieści lat swojego istnienia islandzki dokumentalizm muzyczny najpierw atakował tradycję, po czym ją celebrował, aby ostatecznie odnaleźć drogę, którą od końca lat dziewięćdziesiątych podąża tamtejsze kino fabularne. Pamięć zbiorowa, przeszłość i mity narodowe stały się w porządku ponowoczesności elementami demystyfikacyjnej gry lub też reinterpretacyjnej zabawy. Czas pokaże, czy takie podejście do własnego dziedzictwa zaszkodzi, czy też pomoże w popularyzacji islandzkiej kinematografii, która wciąż poszukuje recept na transnarodowy sukces.

The Sounds of the Past – Tradition and History in Icelandic Documentaries

Icelandic music documentaries represent an intriguing evolution of approach to the issues related to the expression of respect for tradition, history and collective memory. National identity for the characters of Friðrik Þór Friðriksson's *Rock in Reykjavik* (1981) is a relic of the past and incomprehensible obsession of the older generation. Directed by Ari Magnússon *Screaming Masterpiece* (2005) presents Icelanders as a nation which is proud of its past and highly inspired by the history and traditions of their homeland. Another rockumentary, *Heima* (2007), emphasizes the social aspects of everyday re-creation of the national community, focusing on the small cultural differences and promoting the idea of local patriotism. Viking heritage, the originality and uniqueness of the Icelandic language and of its nature no longer interest the authors of the latest non-fictional productions that are created after the financial crisis of the year 2008.

³⁰ Ibidem, s. 19.

³¹ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, tłum. M. Sekerdej, Kraków 2008, s.178, 181.

³² Ibidem, s. 179.

Filip Szałasek

(Uniwersytet Gdański)

Najwidoczniej. Pod przymusem skopiecznym

Zawsze jest coś takiego, czego nie powinno się oglądać, ale zobaczenie tego jest warunkiem dorobienia.

(Don DeLillo, *Mao II*)

1

W ubiegłym wieku kwestie doświadczenia wizualnego funkcjonowały w wielu ujęciach [...], jednak dopiero od lat siedemdziesiątych można mówić o instytucjonalizacji nowego nurtu w badaniach nad kulturą. Jego centralnymi terminami byłyby: widzenie (*vision*), wizualność (*visuality*), doświadczenie wizualne (*visual experience*), obraz (*picture*) i wyobrażenie/wizerunek (*image*).²

Roma Sendyka rozważa tytułową kategorię swojego szkicu – *Poetyki wizualności* – wychodząc od rozpoznania amerykańskiego historyka sztuki Hala Fostera. We wstępie do książki, podsumowującej kolokwium w nowojorskiej Dia Art Foundation, pisze on, że wizualność odpowiada na pytania: „jak widzimy, w jaki sposób możemy, wolno nam lub jesteśmy zmuszani, by widzieć oraz w jaki sposób widzimy samo widzenie (i wpisane w nie niewidzenie)”³. Sendyka dodaje, że w tym ujęciu cechą szczególną wizualności jest „nierozzerwalne połączenie jej z podmiotem, który patrzy, oraz z warunkami owej akcji: możliwością, niemożliwością, udzieleniem zgody”⁴.

Najbardziej interesuje mnie to, co zdaje się stanowić o istocie relacji pomiędzy możliwością i niemożliwością patrzenia, a więc akt udzielenia przez sam podmiot zgody na patrzenie, niejako „użyczenie” przezeń swoich oczu konkretnym zdarzeniom. A jeszcze ciekawsze wydają mi się sytuacje, w których podmiotowi zostaje

¹ D. DeLillo, *Mao II*, tłum. K. Obłucki, Warszawa 2010, s. 214.

² R. Sendyka, *Poetyki wizualności*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012, s. 137.

³ Ibidem, s. 138.

⁴ Ibidem.

narzucona konkretna perspektywa i jest on zmuszony do patrzenia w odpowiedni sposób lub przymuszony do patrzenia w ogóle, ubezwłasnowolniony przez to, co widzi lub, bardziej precyzyjnie, przez to, co oczami wchłania i czym zostaje za ich sprawą wy- lub nawet prze-pełniony. Sendyka dostrzega w skopicznej uległości podmiotu „wyraźny aspekt postpsychoanalityczny: częścią wizualności jest bowiem to, co nie podlega kontroli świadomości patrzącego podmiotu”⁵.

Przychodzą na myśl metaforyczne ujęcia w rodzaju „oczy szeroko zamknięte” lub „oczy zgwalczone” jakimś widokiem, który zaczyna „władac ludzkim spojrzeniem” lub więcej nawet: „kierować poznaniem”⁶, jak to ujmuje Dariusz Czaja, posilkując się przemyśleniami na temat idolatrii snutymi przez Jean-Luca Marion w książce *Bóg bez bycia*. Środowiskiem, w którym widzowi – „właścicielowi” spojrzenia – najłatwiej zasugerować uległość wobec wizualności, jest oczywiście kino. Wystarczy wspomnieć dobrze zakorzenione w kulturze popularnej epizody filmowe: powieki bohatera *Mechanicznej pomarańczy* przytrzymywane przez specjalny mechanizm tak, aby nie mógł zamknąć oczu na wmuszane mu obrazy przemocy, czy też nienaturalnie rozszerzone źrenice młodego protagonisty *American History X*, kiedy to struchlały chłonie detale bestialskiego morderstwa, nie tylko dokonującego się parę metrów od niego, ale jeszcze rżęsiście oświetlanego przez uliczną latarnię, jak gdyby inscenizowane było na jego wyłączny użytek.

Intuicje dotyczące przymusu skopicznego – a więc sytuacji, w której oko i sposób patrzenia zostają „zagarnięte”, „zawojowane” przez doświadczenie wizualne⁷ – potwierdza refleksja Martina Heideggera, sparafrazowana przez Martina Jaya w szkicu *Fotografia i wydarzenie*:

Używany przez niego [Heideggera – przyp. F.S.] na określenie „wydarzenia” termin to *Ereignis* [...]. Chociaż ściśle wiąże się on z *sich ereignen* („zdarzyć się” lub „zajść”), utrwalone w nim znaczenie implikujące własność – od przymiotnika *eigen* – pozwala czasem, by tłumaczyć go jako „przyswajanie”, „wydarzenie przyswojenia”⁸.

Kilka akapitów dalej Jay przywołuje jeszcze interesujące rozważanie Jacques’a Derridy:

Nadejście wydarzenia jest jak coś, co spada z wysoka, jak wertykalna wyrwa w horyzontalnym toku historii, coś, czego nie da się antycypować w normalnym horyzoncie oczekiwania; nie może być czymś prze-widywalnym lub prze-powiadającym. Mimo że wydarzenie miało miejsce, pozostaje rodzajem niemożliwości czy raczej wskazuje na splot możliwości i niemożliwości⁹.

⁵ Ibidem.

⁶ D. Czaja, *Imiona pustki*, [w:] idem, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 220-221.

⁷ Zob. R. Sendyka, *Poetyki wizualności...*, s. 156.

⁸ M. Jay, *Fotografia i wydarzenie*, tłum. T. Bilczewski, M. Szczerba, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 168.

⁹ Ibidem, s. 170. Jay odwołuje się do eseju *A Certain Impossible Possibility of Saying the Event*, zamieszczonego w „Critical Inquiry” 2007, nr 33, z. 2, s. 446.

Pewien zakres słów – możliwość, niemożliwość, wydarzenie – nasuwa się ze szczególną mocą, kiedy przychodzi do relacji z doznań nagłych i przytłaczających percepcję, z trudem przez podmiot przyswajanych. Lepiej zdają się tu nawet pasować ryzykowne określenia w rodzaju „wchłanianych” lub nawet „przeżytkanych”, a więc określenia kuszące siłą obrazowania, które uświadamia, że w sytuacjach wizualnego przymusu oczy nie tylko są prezentowane jako jamy, wloty, a nawet groteskowo rozdziawione usta, ale i tak działają – są wypychane i dławione, gwałcone doznaniem wzrokowym, które jedynie z trudem daje się zaliczyć do porządku możliwego. Wydaje się ono „splotem” właśnie, a więc gruzłem, porcją nadmierną, która musi wywołać krztuszenie się, repulsję, odruch wymiotny.

Sprawozdania z tego typu doświadczeń – wyniesionych z uczestnictwa w nowoczesnej kulturze – podjęła się między innymi grupa badaczy, intelektualistów i artystów skupionych w końcu lat dwudziestych XX wieku wokół czasopisma „Documents”, redagowanego przez Georges’a Bataille’a. W dobie Internetu i gier intertekstualnych, zakrojonych na niespotykaną wcześniej skalę, poczynania kolektywu – oparte na właściwych grotesce ruchach jukstapozycji i defamiliaryzacji – nie oddziałują tak silnie, jak mogły to robić w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia. Warto jednak przyrzeć się im przez chwilę, choćby po to, by wyodrębnić interesujący wątek, który posłuży za podłoże dalszym etapom tego szkicu:

Podstawową metodą czasopisma jest zestawienie – przypadkowy bądź ironiczny collage. Naturalny porządek kulturowych symboli i artefaktów jest wciąż podawany w wątpliwość. Sztuka wysoka umieszczona jest obok przeraźliwie powiększonych fotografii palców u nóg, rzemiosła ludowego, okładek Fantomasa (popularnej serii grozy), dekoracji w Hollywood, afrykańskich, melanezyjskich, prekolumbijskich i francuskich masek karnawałowych, relacji z przedstawień w music-hallu, opisów paryskich rzeźni¹⁰.

„Przeraźliwie powiększone fotografie palców u nóg” wydają się na pierwszy rzut oka tropem zupełnie przypadkowym, a jednak po chwili, z pełną oczywistością narzuca się skojarzenie z *Podróżami Guliwera*. Tytułowego bohatera powieści Jonathana Swifta na każdym niemal kroku spotykają zdarzenia, które – posługując się słowami Derridy – „miały miejsce, ale pozostały rodzajem niemożliwości czy raczej wskazywały na splot możliwości i niemożliwości”. Wiele z nich jest ściśle powiązanych z doznaniem stricte wizualnymi.

¹⁰ J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, London 1988, s. 132 – cyt. za: D. Czaja, *O sztuce zdziwienia i głupstwach pop-kultury*, [w:] *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, red. D. Czaja, Kraków 1994, s. 8.

2

Podczas drugiego ze swoich wojaży – znalazłszy się pośród gigantów Brobdingnagu – protagonista Swifta staje się ofiarą „wydarzeń, co spadają z wysoka, jak wertykalna wyrwa w horyzontalnym toku historii”, dosłownie. Olbrzymi są wyniośli niczym wieże, niebotyczni, wznoszą się ponad wszelką miarę. Z wysoka opadają ich stopy, grożąc podróżnikowi zdeptaniem, z wysoka sięgają po niego ich ręce, kiedy to – także z wysoka – zostaje wypatrzony i uznany za gryzonią lub inne drobne zwierzątko o kształtach ludzaco podobnych do ludzkich. Horyzontalny tok podróży Guliwera – dotąd wyznaczany przez poruszanie się statkiem po morzach lub przemierzanie pieszo lądów – zostaje przerwany. Opowieść rozpoczyna się, gdy bohater wędruje w górę, wyniesiony na dłoni gigantycznego żeńca niczym na pokładzie windy, a kończy porwaniem bohatera w chmury przez ogromnego orła. Z dołu do góry, z dołu do góry, aż schemat zostaje przełamany i Guliwer – upuszczony przez drapieżnego ptaka – w końcu leci w dół, w fale. Jeszcze raz wędruje z dołu – wyłowiony z morza, w górę – ale tym razem na pokład zbawczego okrętu, którego załogę stanowią ludzie o „normalnym” wzroście. Ratunek polega tu przede wszystkim na zwróceniu bohaterowi przyrodzonych mu proporcji widzenia.

Wzrok Guliwera został dosłownie porażony przez wyolbrzymione otoczenie, którego każdy detal został dlań obnażony i podkreślony przez swój niespotykany rozmiar. Mieszkańcy Brobdingnagu są od niego dwanaście razy więksi, a w podobnych proporcjach utrzymane jest całe otoczenie. Kiedy bohater mierzy i odważa ziarna gradu, którymi został pobity, okazuje się, że są one średnio tysiąc osiemset razy większe niż w Europie¹¹. Zwraca uwagę kontrast podszywający niektóre wypowiedzi podróżnika, subtelnie świadczący o rozchwiewaniu się jego psychiki pod wpływem wchłanianych widoków. Zaczyna się spokojnie:

Rozbierały się przy mnie, nawet koszule w mej przytomności z siebie zdejmowały, nic nie uważając za wstyd, a ja tuż przy nich stojąc na gotowalni musiałem patrzeć na nie całe nagie, mimo chęci mojej. Mówię: mimo chęci mojej, gdyż w rzeczy samej to widzenie żadnej mi pokusy nie czyniło, żadnego upodobania¹².

Ton pasuje tu jeszcze do relacji spisywanej z perspektywy odległego już czasu. „Musiałem” i „mimo chęci” wydają się wyrażać raczej zniecierpliwienie przedłużającą się niewygodą niż faktyczne cierpienia. Protagonista Swifta znajduje nawet czas i ochotę na skomentowanie własnych określeń, doprecyzowanie ich, co tym

¹¹ Zob. J. Kott, *Wstęp*, [w:] J. Swift, *Podróże Guliwera*, tłum. J. Kott, Warszawa 1956, s. 20-21. Kott podaje również inne proporcje geometryczne występujące w *Podróżach* i przytacza obliczenia osiemnastowiecznych matematyków cesarskich, pracujących nad powieścią Swifta.

¹² J. Swift, *Podróże Guliwera*, tłum. J. Kott, Warszawa 1971, s. 135. Wszystkie cytaty z *Podróży* przywołuję za tą edycją; przytoczenia lokalizuję w tekście, podając jedynie numer strony.

wyraźniej zaświadcza o zdystansowanym charakterze jego zapisków i – co być może ważniejsze – o respektowaniu potencjalnych wymagań czytelnika co do klarowności wywodu. Z podobnym wyważeniem prezentuje Guliwer przygodę z gargantuicznymi muchami. Z ochotą roztrząsa obrzydliwe doświadczenie, zestawiając je z poglądami autorytetów:

Powodem do tego były nieznośne przykrości, które od much cierpieć musiałem. Brzydkie te owady, duże jak skowronki, ciągłym swoim brzęczeniem ani na chwilę spokoju mi nie dawały. [...] Czasem siadały mi na nos lub czoło i dręczyły mnie tym Nielitościwie, gdyż czuć je było okropnie. Mogłem też wyraźnie widzieć klejową materię, za pomocą której, jak naturaliści utrzymują, zwierzęta te mogą głową na dół po powale chodzić (s. 126).

Nastrój podlega jednak gwałtownym skokom. Po spokojnej obserwacji rozneglizowanych olbrzymek następuje rozległe wyliczenie defektów ich kompleksji. Enumeracja pełna gorzkiego zaangażowania, stanowiącego jakby złowrogi rewers wcześniejszej cierplivej uwagi. Skrupulatny dobór porównań wyraża obrzydzenie, ale także utajoną fascynację, pragnienie utrwalenia widoku w pamięci, chyba nie tylko z kronikarskiego obowiązku: „Skóra ich zdawała mi się podziurawiona, nierówna, różnych kolorów i gdzieniegdzie plamami wielkimi jak talerz popstrzona, zwisały z niej włosy jak najmocniejszy szpagat grube, że nie chcę już mówić o reszcie ich ciała” (s. 135). Jak odnotowuje Jan Kott w swoim wstępie do *Podróży*: „Miłość, jedzenie i wszystkie naturalia, kształty, zapachy i dźwięki ogromnieją jak w złym śnie, aby okazać całą szpetność króla stworzenia. Jest w tym jakiś racjonalistyczny nadrealizm, wobec którego błędna wizja Lautréamonta, jest w tym jakaś okrutna zemsta nad poetyką klasycyzmu”¹³.

Guliwer dostrzega wszystko, każdy najmniejszy szczegół anatomiczny, przynajmniej na poziomie naskórka¹⁴. Wydaje się, że za chwilę ziści się dla niego prorocstwo, stanowiące wstęp do horrorów Howarda Phillipa Lovecrafta:

największym dobrodziejstwem na tym świecie jest fakt, że umysł ludzki nie jest w stanie skorelować całej swej istoty. [...] pewnego dnia, gdy połączymy rozproszoną wiedzę, otworzą się przed nami tak przerażające perspektywy rzeczywistości, a równocześnie naszej strasznej sytuacji, że albo oszalejemy z powodu tego odkrycia, albo uciekniemy od jego śmiercionośności światła¹⁵.

¹³ J. Kott, *Wstęp...*, s. 25.

¹⁴ Nie tylko doznania wizualne zostają wyolbrzymione. Guliwer odczuwa dysproporcję także za sprawą wchu: „głaskały mnie i przyciskały do swoich piersi, co mi wielką nieprzyjemność sprawiało z powodu mocnego odoru ich ciała. Nie mówię o tym, aby uwłaczać tym damom, które bardzo szanuję, lecz mniemam, że proporcjonalna moja małość czyniła zapewne mój zmysł powonienia zanadto delikatnym i że te damy dla swych przyjaciół i wzajem dla siebie nie były mniej przyjemne od dam angielskich” (s. 134).

¹⁵ H.P. Lovecraft, *Zew Cthulhu*, tłum. R. Grzybowska, Warszawa 1983, s. 17.

Guliwer nie próbuje odwieść od obrzydliwych obrazów ciała swojej znieca „skorelowanej” percepcji – nie zamyka oczu, nie odwraca wzroku, a co najważniejsze: nie myśli o czymś innym, o – jak to się mówi – „czymś przyjemnym”, aby zmniejszyć dyskomfort lub podarować sobie chwilowe zapomnienie. Widok ohydnych szczegółów wyolbrzymionej ludzkiej fizyczności zaczyna – przypomnijmy określenia Mariona – „władac jego spojrzeniem” i „kierować jego poznaniem”. Bohater zauważa, że „delikatne ciało dam angielskich, tylko nam się takim wydaje, będąc w miarę naszego wzroku i wzrostu, lecz szkło, które je powiększa i różne części oczami naszymi niedojrzane odkrywa, najgładszą i najbielszą płeć niewypowiedzianie brzydką czyni” (s. 114). Zamiast szukać ulgi od przytłaczającego widoku olbrzymich ciał, Guliwer pozwala nowemu doświadczeniu wizualnemu skazić wszystkie poprzednie, które dostarczały mu estetycznej przyjemności. Wspomnienie ciała żony, często przywoływanej z czułością na kartach *Podróży*, ciała proporcjonalnego do ostrości wzroku Guliwera, dostaje się w grawitację gigantycznych cielsk i przeobraża się pod wpływem ich natarczywego ogromu.

Na tym etapie protagonista *Podróży* zdaje już sobie sprawę, że pod wpływem niebywale wyolbrzymionego otoczenia jego oczy, chcąc nie chcąc, działają na wzór lupy lub nawet mikroskopu. W Brobdingnagu nie tylko rewiduje swoje poglądy na uroki ludzkiego ciała, które wydawać się może piękne tylko z odpowiedniego dystansu, ale także gołym okiem obserwuje budowę owadów, z precyzją większą od tej, osiąganą w Europie z pomocą specjalistycznych akcesoriów. A jednak pragnie mieć przy sobie pozostawione na statku „instrumenty”, aby zająć jeszcze dalej i „rozbierać wszy anatomicznie”:

Członki tego robactwa mogłem gołym okiem doskonalej rozpoznać niżeli członki wszy europejskich za pomocą lupy i wyraźnie widziałem, że pysk mają podobny do ryja świni. Były to pierwsze wszy, które tu widziałem, i miałem wielką chęć anatomicznie je rozbierać, ale, nieszczęściem, zostawiłem był instrumenty na statku (s. 128).

Sytuacja, w jakiej znalazł się Guliwer podczas wizyty w krainie olbrzymów, uświadamia mu, że jego własne ciało wywołało identyczny szok wizualny u Lilliputów, poprzednich gospodarzy:

W Lillipucie płeć tych malutkich ludzi wydawała mi się najpiękniejsza na świecie, lecz kiedy rozmawiałem o tym z jednym z tamtejszych uczonych [...] powiedział mi, że twarz moja, piękna i delikatna, kiedy ją z ziemi ogląda, z bliska okropne na nim czyni wrażenie. W skórze mojej postrzega wielkie dziury, włosy na mej brodzie są dziesięć razy twardsze niż szczeci-
na, a od twarzy mojej pstrego koloru nie ma nieprzyjemniejszego (s. 104).

Ładując na wyspie miniaturowych ludzików, Guliwer narzucił się ich oczom swoim ogromnym wzrostem, a tym samym „zawładnął spojrzeniem” Lilliputów i „pokierował ich poznaniem”. Widok detali naskórka – porów skóry zmienionych w przestronne leje, zarostu przeobrażonego w szczecinę lub nawet, jak u ol-

brzymich dam, w „najtwardszy szpagat”, odbarwienia cery prezentujące się jako pstrokate plamy – przy jednoczesnej niemożności ogarnięcia wzrokiem całości ciała przypomina doznania towarzyszące odbiorowi sztuki abstrakcyjnej. Wysiłki podejmowane przez niedoświadczonego widza w celu opanowania potencjalnych znaczeń – zdawałoby się, że z mocą sugerowanych przez abstrakcję – sprawiają, że doznanie wizualne zaczyna rościć sobie prawa do jego spojrzenia, a nie na odwrót, jak sobie pierwotnie odbiorca zamierzył. Tę przewagę zauważa Konstanty Jeleński, który w jednym ze swoich esejów pisze, że „jest inna dziedzina, w której fotografia i film wiodą bezsporny prym, i właśnie z tej dziedziny czerpią elementy plastyczne pewni malarze abstrakcyjni: jest to dziedzina świata mikroskopijnego, przezroczystego i subtelnego świata bakterii i innych żyjątek”¹⁶.

Za sprawą pozyskanej na Brobdingnagu „mikroskopowej wizji” Guliwer skazany jest na postrzeganie świata abstrakcyjnego, zatomizowanego, przedstawiającego mu się w postaci rozbitych szczegółów większego obrazu. Wizualny reżim, jaki stał się jego udziałem, nie pryska natychmiast po opuszczeniu kraju gigantów. Jego efekty nie mijają też podczas długiej podróży morskiej w stronę rodzinnego Londynu. Guliwer relacjonuje długofalowe skutki przebytych doświadczeń:

Gdy przybyłem do mego domu, który zaledwie poznałem, a jeden ze służących drzwi otworzył, schyliłem się z obawy, żebym nie uderzył głową. Żona moja wybiega dla ucałowania mnie, a ja schyliłem się niżej jej kolan, myśląc, że inaczej nie dosięgnie ust moich. Córnka moja uklękła przede mną, prosząc mnie o błogosławieństwo, a ja nie mogłem jej dojrzeć, aż kiedy wstała, będąc od dawna przyzwyczajony mieć głowę i oczy obrócone do góry, a wtedy chciałem ją podnieść jedną ręką objąwszy ją w pasie. Patrzałem z góry na moich służących i na jednego czy dwóch przyjaciół, jakby oni wszyscy byli karłami, a ja olbrzym (s. 171).

Doznania te można by postrzegać przez pryzmat zaburzeń psychicznych. Jak pisze Antoni Kępiński, bywa, że w schizofrenii „obraz ciała się zmienia, głowa olbrzymieje, wydłużają się ręce, całe ciało rośnie lub maleje. [...] Nie jest to już ciało, do jakiego jest się przyzwyczajonym, ale inne, nie własne, a tym samym nierealne”¹⁷. Ale przymus skopiczny, na którego działanie został wystawiony Guliwer, dysponuje podbudową jeszcze wielu innych sensów. Część z nich wskazuje Kott, nazywając *Podróże* „zemstą nad poetyką klasycyzmu”, część – wydobywa Pierre Klossowski, stosując termin „wizja guliwierańska” i wyjaśniając jego genezę w taki oto sposób:

Nie będąc się rozwodził nad wstrząsającym wpływem [...] na trwożliwe dziecko (przynajmniej w tamtej epoce) „dysproporcjonalnej” wizji Guliwera; wszelako [...] mogę powiedzieć, że sama „dysproporcjonalna” wizja nie tylko przetrwała, ale nawet rozwinęła się w sposób bardzo osobisty – mimo wszystkich przeciwności – w mych dziełach [...]. Nigdy nie wy-

¹⁶ K.A. Jeleński, *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, [w:] idem, *Chwile oderwane*, Gdańsk 2010, s. 172.

¹⁷ A. Kępiński, *Obraz własnego ciała*, [w:] idem, *Schizofrenia*, Warszawa 1981, s. 121.

leczyłem się z tej wizji, to ona wyleczyła mnie z szukania po omacku, ze wszystkich fałszywych starań i zawikłań¹⁸.

Krzysztof Matuszewski, badacz pism Klossowskiego, łączy jego pojęcie „wizji Guliwera” z „udzieleniem głosu instynktowi”, kiedy to artysta decyduje się w końcu, po długim tłumieniu go w sobie, „posłużyć się słowem odpowiednim do określającej go preferencji obrazowania”¹⁹. Według Matuszewskiego „bohaterowie Klossowskiego i on sam, przyznają się do preferencji dla perwersyjnego «oglądu Guliwera» (odchylonego od zwykłego widzenia, operującego inną, aberacyjną perspektywą)”²⁰. Oto przykład praktycznego zastosowania tej postawy wobec wizualności:

Dłonie – właśnie dlatego, że są detalem, wymagają skupionego „oglądu Guliwera”, deformującego standardową percepcję, pozwalającego oddalić się od codzienności i przydać sobie nowe oczy – stanowią część ciała wszędzie w dziele Klossowskiego obecną, obsesyjnie eksponowaną, kondensującą znaczenia²¹.

„Detal” wymaga „nowych oczu”, oczu wyposażonych w zdolność nabytą przez Guliwera w Brobdingnagu. Patrząc z perspektywy „oglądu”, z którego wpływu czerpał Klossowski na niwie swojej twórczości, łatwo wyobrazić sobie opisaną przez Swifta podróż jako misję od początku zmierzającą ku wzbogaceniu społeczności patrzących o nowy pryzmat postrzegania. Mikroskopowe spojrzenie, wydobywając abstrakcyjną podszewkę rzeczywistości – oddzielając dłonie od reszty ciała bez uśmiercania go, czy też objawiając w przykrej, turpistycznej epifanii poczarwane detale ludzkiej fizjonomii – „oddala od codzienności”, pozwala odkrywać nowe pokłady rzeczywistości, widzialne dopiero po postpsychoanalitycznym „wyrwaniu patrzenia spod kontroli podmiotu”.

3

Dysproporcjonalne widzenie, wymuszające przyswajanie zdeformowanego oglądu świata, w zamian za trzeźwość spojrzenia otwiera oko na ukryte dotąd aspekty rzeczywistości. Przystosowanie wzroku do zaskakującego otoczenia odbywa się bardzo szybko, jak w przypadku Guliwera, lub z wolna ewoluuje, aż od dzieciństwa, jak u Klossowskiego. Niezależnie jednak od wymogów nowej akomodacji, oko nieprzerwanie „władza spojrzeniem człowieka” i „kieruje jego poznaniem”, rejestrując obrazy rzeczy i ich ciągłe, nieuchwytnie dla świadomości, przeobrażanie się. Wychwycenie tych metamorfoz i wiążące się z tym widzenie oraz absorbowanie „wszystkiego” – każdego stanu każdego fenomenu w odręb-

¹⁸ P. Klossowski, *Protase et apodose*, „L'Arc” 1970, nr 43, s. 19 – cyt. za: K. Matuszewski, *Wśród demonów i pozorów. Monomania Pierre'a Klossowskiego*, Warszawa 1995, s. 111.

¹⁹ K. Matuszewski, *Wśród demonów...*, s. 61.

²⁰ K. Matuszewski, *Pierre Klossowski. Rapsod teurgiczny*, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article25> [dostęp: 17.06.2012].

²¹ K. Matuszewski, *Wśród demonów...*, s. 216.

nym kadrze, dokumentującym niezauważalne dla „normalnego” oka procesy niszczenia i wzrostu – gwarantowałyby percepcję absolutną. Być może wyniszczającą dla psychiki, przeciążoną obowiązkiem katalogowania i interpretacji niewyobrażalnego (jeszcze?) zalewu bodźców, ale mimo to dysponującą czarem doskonałego zespolenia z otoczeniem i poczuciem własnej pełni. Obdarzony taką kompletnością tytułowy bohater opowiadania *Pamiętliwy Funes* Jorge Luisa Borgesa gości w oczach, przytłoczony swoją wyjątkową pamięcią, więcej niż ejdetyczną. Ale pozostaje dziwne wrażenie, że ów przymus oznaczał dlań, poza cierpieniem, także wyrwanie się spod nadopiekuńczej kurateli odruchów obronnych umysłu, choćby chwilową samodzielność – dorosłość? – widzenia.

Apparently. Under the Scopic Regime

The essay is an attempt to understand what happened to Gulliver during his stay in Brobdingnag, the land of giants described by Jonathan Swift in his famous work. The author puts emphasis on the scopic experience that leads to an extremely meaningful deformation of sight. What Pierre Klossowski is calling a „Gulliverian vision”, the perversive movement of an artist’s primal instinct, was depicted also by Borges in the story of *Funes And His Memory*. „Scopic duress” means that there is no other way of looking – one has to embrace and comprehend delusional sight in the means of survival. The question remains: if one will be able to come back to that which is named by common sense as a „normal vision”.

Jakub Kłeczek

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Nowe technologie w sztukach performatywnych na Ars Electronica 2014

Ars Electronica¹ to festiwal sztuki, na którym narzędzia czy technologia, jaką posługują się artyści, są równie ważne, co sam efekt działań. Pragnienie połączenia we wspólnym działaniu sztuki, nauki i technologii towarzyszy festiwalowi od początku jego istnienia. Konferencje naukowe, pokazy innowacji technologicznych oraz panele dyskusyjne na temat kulturowych kontekstów technologii tworzą tu spójną całość, będącą interdyscyplinarną przestrzenią działań twórczych, wymiany myśli i pomysłów.

Festiwalowi towarzyszy idea „odzyskiwania” technologii dla człowieka – traktowania projektów innowacji technologicznych nie jako, przede wszystkim, produktów komercyjnych (jak często robi to branża IT), ale jako odpowiedzi na problemy społeczne, kulturowe czy artystyczne.

Tegoroczne hasło festiwalowe „...what it takes to change” odnosi nas do zmian w postrzeganiu współpracy sztuki, nauki i technologii. Artyści, inżynierowie, filozofowie i działacze społeczni przez pięć dni festiwalu przedstawiali swoje propozycje innowacji, które – miejmy nadzieję – doprowadzą do realnych zmian społecznych powodowanych kreatywnością, wiedzą i krytyczną refleksją nad rolą technologii w społeczeństwie.

¹ Festiwal Ars Electronica odbywa się w austriackim Linzu od 1979 r. Zaczynał jako niewielka impreza, skupiająca pasjonatów zainteresowanych wpływem technologii na człowieka i otaczającą go rzeczywistość. Z czasem zyskał światową renomę, stając się jedną z najważniejszych tego rodzaju imprez, poruszających się wokół szeroko rozumianej tematyki sztuki nowych mediów. Dziś prezentuje prace artystów z niemal wszystkich kontynentów. Celem imprezy pozostaje niezmiennie tworzenie platformy wymiany myśli i umiejętności integrujących działania artystyczne, społeczne oraz technologiczne innowacje. Wykłady, panele dyskusyjne i warsztaty są integralną częścią imprezy. Omawiane w artykule prace obejrzeć można było od 4 do 8 września 2014 r. w Linzu. W tej edycji festiwalu prezentowane prace rozproszone były w przestrzeni miasta – nie tylko w galeriach sztuki, lecz także w miejscowej szkole, centrum handlowym, kościele, na rynku. Tegoroczna edycja przyciągnęła niemal 75 tysięcy uczestników. Swoje koncepcje, prace, metody i urządzenia zaprezentowało ponad 579 artystów, naukowców i innowatorów z 59 krajów. Wspólnie wystawili lub zrealizowali oni aż 427 propozycji.

Trzeba przyznać, że postawa otwartości na współpracę wspomnianych sektorów nie jest zbyt częsta. Wspólne działania inżynierów lub naukowców, reprezentujących nauki ścisłe, z artystami i humanistami, choć są ciekawe i inspirujące², to jednak w dalszym ciągu pozostają sporadyczne. Dominującym sposobem dystrybucji technologii jest model biznesowy, według którego działają najpopularniejsze marki, a wielu użytkowników prawdopodobnie nawet nie słyszało o alternatywnych formach tworzenia i wykorzystywania elektroniki. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy może być niechęć i niepokój dotyczące technologii, podsycane wizjami dehumanizacji społeczeństwa, rodem z powieści *1984* Geорга Orwella, które dominowały między innymi w Polsce czasów komunizmu³. Polscy artyści i działacze społeczni nie mieli okazji przejść przez okres oswojania nowoczesnych technologii i odzyskiwania ich dla człowieka. Brak tradycji współpracy interdyscyplinarnych zespołów o opisywanym wcześniej charakterze prowadzi do popularnego wśród polskich artystów, także teatralnych, poglądu na temat technologii jako zjawiska będącego, w najlepszym wypadku, czymś odrębnym od sztuki, a w najgorszym – jej zaprzeczeniem. Niniejszy tekst ma aspiracje ukazania kilku rozwiązań technologicznych wykorzystywanych w sztukach performatywnych, zaprezentowanych na tegorocznym festiwalu, które pokazują interesującą perspektywę współpracy technologii i sztuki.

Termin „sztuki performatywne” będę rozumiał tu jako synonim sztuk wykonawczych⁴, odnoszący się do „działań artystycznych, w których wykonawca używa swojego ciała lub głosu (lub jednego i drugiego) po to, aby zaprezentować własną ekspresję”. W osiemnastym wieku definicja ta, zaproponowana po raz pierwszy przez Ashleya Coopera Shaftesbury’ego⁵, pozwalała objąć jednym terminem zarówno „teatr, operę taniec, balet [...], koncert [...], kabaret, popisy prestidigitatorów, ulicznych grajków, cyrkowców i pieśniarzy. Wszystkie one opierały się w końcu na występie przed publicznością i angażowały somatyczność performerów”⁶. Definicja ta, jak potwierdzają komentatorzy, wyznaczyła rozumienie terminu na następne trzy stulecia.

² Z instytucjami, łączącymi wspomniane sektory we wspólnych projektach, mamy do czynienia także w Polsce. Można tu wymienić działania m.in. Centrum Nauki Kopernik, Art+Science Meeting i HAT Centre.

³ Zob. A. Jelewska, *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2013, s. 79-110.

⁴ W tekście posługiwał się będę jednak terminem „sztuki performatywne” ze względu na zdecydowanie szersze spectrum rozumienia kategorii performansu. To, co performatywne, może bowiem odnosić się nie tylko do działania, czynności czy wykonywania, ale również do efektywności (zob. J. Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych*, [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013). Performans, szczególnie w omawianiu sztuki, której środkiem przekazu są nowe media, dotyczy także technicznej sprawności działania – osiągu, efektu współpracy maszyny z człowiekiem. Performans maszyny, jak twierdzi m.in. Jon McKenzie, jest potwierdzeniem osiągu w działaniu (J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011). W nazywaniu działań, w których performans maszyny jest równie ważny jak performans człowieka, warto zatem podkreślić aspekt wykonawstwa, którym jest efektywność niezbywalnego w tym gatunku sztuki narzędzia, jakim są maszyny.

⁵ A.A.C. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge 1999.

⁶ J. Wachowski, op. cit.,..., s. 16.

Po wielu przemianach estetycznych, jakie nastąpiły w XX i XXI wieku, należy jednak ponownie przyjrzeć się tej definicji. Po licznych przeobrażeniach zarówno w postrzeganiu kategorii sztuki czy artysty (pierwsza i druga awangarda), jak i w sposobach dystrybucji i odbioru dzieł (determinowanych przez nowe technologie) sztuki wykonawcze zyskały nowy, bardziej niejednoznaczny, wymiar rozumienia, oparty na płynności kategorii, które je definiują. Przykładowo, obecność ciała, o jakiej wspominał osiemnastowieczny badacz, poddawana jest dziś mediatyzacji. W wielu omawianych dalej działaniach artystów nie sposób odnaleźć momentu, kiedy percypujemy obiekt wyświetlany przez maszynę, a kiedy oglądamy ciało wykonawcy. Różnica pomiędzy tym, co wykonane, a tym, co odtwarzane, zaciera się. W tej sytuacji definicję sztuk performatywnych można odnieść do działań, które polegają na „wyeksponowaniu czynów wykonawców przed zgromadzoną publicznością”. Jest to kategoria na tyle szeroka, by móc włączyć w nią omawiane dalej przykłady działań artystów, które komentują techniki starszych sztuk wykonawczych z pomocą nowych mediów.

Technologie włączające, w znaczący sposób, w proces obsługi urządzenia ciało człowieka nierzadko stosują tzw. naturalne interfejsy użytkownika (ang. *natural user interface* – *NUI*). Ten sposób komunikowania się z urządzeniem zyskał już niemałą aprobatę twórców teatru czy tańca. Głównie za sprawą kontrolera ruchowego Kinect – narzędzia wyprodukowanego z myślą o graczach posiadających konsolę Xbox. Jeszcze przed jego premierą zauważono jednak ogromny potencjał, jaki może on wnieść także do komunikacji artystycznej. Niedługo po premierze Kinect został zhakowany, a dziś odnaleźć można setki poradników wideo czy wpisów na blogach, w których miłośnicy technologii prześcigają się w innowacyjnych zastosowaniach tego urządzenia⁷. Wśród kreatywnych modyfikatorów technologii są zarówno pasjonaci programowania, jak i poszukujący nowych form wyrazu artyści. Kinect posiada dwie kamery, w tym „zwykłą” RGB (podobną do montowanej w laptopach lub smartfonach), oraz promiennik podczerwieni, pozwalający na czytanie gestu w odległości od 0,4 do 6,5 metra. Funkcje te dają możliwość korzystania z aplikacji za pomocą gestów i mowy. Podczas rozgrywki polega to na tym, że oprogramowanie wykorzystujące promiennik podczerwieni wykrywa do dwudziestu punktów ludzkiego ciała, następnie kalibruje szkielet obrazu użytkownika i nakłada nie niego awatara, którym gracz steruje za pomocą gestów. Jak do tej pory urządzenie to jest jedną z najtańszych i najłatwiej dostępnych technik włączania naturalnej ekspresji człowieka w interakcję z komputerem.

Technologia oparta na promiennikach podczerwieni, rejestrująca ruch ciała w przestrzeni, wykorzystana została między innymi w spektaklu *Anatta* podczas tegorocznej edycji Ars Electronica. Monodram teatru tańca *Anatta*, w którym zagrała polska tancerka Joanna Gruberska, to spektakl wyprodukowany w przestrzeni multimedialnego pomieszczenia Deep Space, znajdującego się w Ars Electronica Center. Deep Space to rodzaj kina 3D o wyjątkowej jakości obrazu, który

⁷ Jednym z popularniejszych portali wymiany informacji na ten temat jest: <http://www.kinecthacks.com/> [dostęp: 12.02.14].

wyświetlany jest nie tylko na ścianie frontowej, ale i na podłodze. W spektaklu wykorzystana została technologia śledzenia ruchu tancerki, poruszającej się po interaktywnej, cyfrowej instalacji wyświetlanej na podłodze pomieszczenia. Tancerka, używając swojego ciała niczym kursora, wpływała w czasie rzeczywistym na szybkość i kształt interaktywnych wizualizacji. W tego rodzaju projektach cyfrowa scenografia pozostaje w zgodzie z tancerzem, stając się poniekąd jego wirtualnym partnerem; ich efektywna współpraca jest warunkiem zaistnienia obu – bez ruchu tancerza nie włączy się wizualizacja, będąca jedynym źródłem światła rzucanego na scenę. Współpraca tancerza z aplikacją zmienia nieco perspektywę wykonawcy. Musi on kontrolować tu nie tylko ekspresję ciała, ale i to, w jaki sposób wytwarza światło i scenografię widowiska. Zabieg ten z pewnością ukazuje także nowe sposoby komunikacji z widzem.

Eksperymentem również opartym na technologii pomieszczenia Deep Space było widowisko *Take a Number, Leave Your Head. An Interactive Club Piece with Drinks, Dance and DADA*, według koncepcji Klausa Obermaiera i zespołu Futurelab z Ars Electronica Center. Widowisko to, inspirowane słynnym dadaistycznym Cabaret Voltaire, było pokazem absurdałnych wykorzystania technologii w duchu, już niemal stuletniego, ruchu awangardowego. Poezja dadaistyczna, w której kluczową rolę odgrywał przypadek, nabrała tu jednak formy interaktywnej instalacji, za pomocą której uczestnicy widowiska tworzyli absurdałnie generowaną poezję, „poprzez” przesuwanie ręki po skanowanej powierzchni ekranu. W tym interaktywnym spektaklu z udziałem publiczności można było między innymi „założyć” na siebie specyficzne, cyfrowe maski. Aplikacja wychytująca twarz rejestrowanego człowieka nakładała „maskę”, na przykład lalki Barbie, na obraz kamerowanego. Maską reagowała również na mimikę, dzięki czemu widzowie chętnie prezentowali się przed kamerą, powodując zabawne animacje. W innym momencie spektaklu absurdałne układy taneczne uruchamiały określone dźwięki, tworzące przypadkowy ciąg hałaśliwych odgłosów. W jeszcze innej sekwencji modyfikatory dźwięków w czasie rzeczywistym zmieniały głos aktorki z damskiego na męski i dziecięcy oraz na inne fantazyjne sposoby. Publiczność włączana była w działania także poprzez skanowanie twarzy Kinectem, a następnie modyfikowanie trójwymiarowych modeli wizerunków widzów. Całość widowiska cechowała, zgodnie z duchem dadaizmu, irracjonalność i przypadkowość zdarzeń, ale też współczesny kontekst internetowego humoru.

Inną technologią testowaną przez twórców sztuk performatywnych są narzędzia potocznie nazywane okularami lub hełmami rzeczywistości wirtualnej. Porzucona idea wirtualnej rzeczywistości, która zaważadnęła techno-entuzjastami w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, odżyła współcześnie na nowo wraz z wprowadzeniem na rynek urządzenia Oculus Rift, które – podobnie jak Kinect – sprzedawane jest jako zaawansowany kontroler gier. Technologię stworzoną przede wszystkim dla graczy komputerowych z powodzeniem wykorzystują jednak także artyści.

Przykładem kreatywnego zastosowania tego narzędzia jest praca z tegorocznego Cyberarts (konkursu w ramach Ars Electronica) *The Machine to Be Another* grupy BeAnotherLab⁸. Prace zespołu mają na celu badanie możliwości pełnego doświadczenia bycia „w czyjejs skórze”, patrzenia czyimś spojrzeniem i dotykania ciała obcego jak swojego w komputerowej symulacji. Eksperyment *Gender Swap*, pokazywany podczas tegorocznej Ars Electronica, polegał na założeniu rozbierającym się kobiecie i mężczyźnie okularów Oculus Rift oraz wyświetlaniu kobiecie punktu widzenia mężczyzny, a mężczyźnie punktu widzenia kobiety. Uczestnicy mogli w projekcie, dzięki zasadzie działania neuronów lustrzanych, przybliżyć sobie doświadczenie posiadania ciała innej płci za pomocą cyfrowej symulacji w czasie rzeczywistym. BeAnotherLab pracuje przede wszystkim nad personifikowanymi przez użytkownika interaktywnymi systemami, łączącymi ludzkie działanie cielesne z postępowaniem i patrzeniem pod tymi samymi warunkami, oraz z doświadczeniem teleobecności, czyli zaistnienia ekspresji człowieka w cyfrowej przestrzeni, poddawanej transmisji. Badacze i artyści opisywanej grupy tworzą także inne eksperymenty, testujące między innymi możliwości narracyjne podobnych rozwiązań, których wyniki okazują się interesujące dla antropologów, badaczy interakcji człowiek – komputer, neurorehabilitantów oraz teoretyków z obszaru *gender studies*.

Oculus Rift pozwala na niezwykle przestrzenne, w stosunku do płaskiego ekranu, doświadczenie wyświetlanego obrazu. Wykorzystali to twórcy interaktywnego dokumentu *Clouds* – James George i Jonathan Minard. Kontrolując kursor ruchami głowy, użytkownik stworzonej przez artystów aplikacji, podłączonej do okularów rzeczywistości wirtualnej, mógł wybierać sekwencje filmu, które chciał obejrzeć w następnym momencie. Poprzez nakierowanie głowy na słowa, będące odnośnikami, tworzył indywidualną ścieżkę narracyjną krótkiego filmu. Ten interaktywny dokument, na który składa się zbiór wywiadów z twórcami i teoretykami sztuki nowych mediów, pozwalał na przyglądanie się zeskanowanym modelom trójwymiarowych postaci z różnych perspektyw, za pomocą ruchów głowy. Z pewnością jest to krok do zniesienia opozycji pomiędzy odbiorem filmu a odbiorem sztuk performatywnych, w których widz (inaczej niż w filmie) ma z reguły do czynienia z możliwością większego wyboru obszaru, na którym skupia swoją uwagę.

Jeszcze ciekawsze zastosowanie technologii wirtualnej rzeczywistości zaprezentowała japońska grupa Grinder-Man. W etiudzie *Mirage* wykorzystwała hełm wirtualnej rzeczywistości własnej konstrukcji (znacznie bardziej zaawansowanej niż Oculus Rift). W tym krótkim spektaklu teatru tańca uczestniczyć mógł tylko jeden widz noszący wspomniany hełm. Obraz, jaki rejestrował ruchami głowy, puszczany był na ekranach przed resztą publiczności. Przed widzem w hełmie tańczyła para tancerzy, których obraz ulegał rozmaitym przeobrażeniom w czasie rzeczywistym przed oczami uczestnika i na ekranach. W pierwszych sekwencjach uczestnik widział ruchy i położenie tancerzy zgodnie z rzeczywistością. W kolejnych – tancerze byli powielani przez program oraz działali w tempach i sekwen-

⁸ http://www.themachinetobeanother.org/?page_id=764 [dostęp: 12.02.14].

cjach niezgodnych z rzeczywistością. Za pomocą szeregu programów ich obraz, w niektórych sekwencjach, przenosił się także w inne, nagrane wcześniej, miejsca – służące za tło scenerie parku, ulicy miasta czy metra. Ten cykl zabiegów pozwalał odbiorcy całkowicie zagłębić się w iluzyjności doświadczenia, jakie stanowi odbiór spektaklu, w którym działanie na żywo płynnie przechodzi w interaktywny film. Obraz przed oczami noszącego hełm stanowi znacznie silniejszy środek wyrazu niż inne media audiowizualne, ponieważ symuluje znacznie szerszą paletę bodźców, bliskich rzeczywistej percepcji człowieka. Jednocześnie japońska etiuda jest pokazem dynamizmu i możliwości błyskawicznych przeobrażeń tego, co widzimy w za pośredniczeniu przez maszyny cyfrowe. Dla wielu uczestników noszących hełm doświadczenie to było chwilą całkowitego oderwania od bodźców zewnętrznych, doświadczeniem, w którym odbiór dzieła stawał się zjawiskowo rzeczywisty.

Jednak nie tylko rozwiązania techniczne, wykorzystujące naturalne interfejsy użytkownika, posiadają perspektywy wykorzystania w sztukach performatywnych. Także technologia haptyczna, czyli taka, która wykorzystuje zmysł dotyku do komunikacji człowieka z maszyną, niesie pewne możliwości interesujących form ekspresji. Wyróżniona podczas tegorocznej gali festiwalu praca – rękawica Mi.Mu, prezentowana przez Kelly Snook – to narzędzie nakładane bezpośrednio na dłoń muzyka, który szybkością ruchów decyduje o natężeniu, dynamice czy tonacji dźwięku w muzyce elektronicznej. Motywacją do powstania takiego kontrolera był brak możliwości swobodnego wyrażania ekspresji w muzyce elektronicznej. Patrzenie na użytkownika programu do tworzenia tejże muzyki, wykorzystującego rękawicę Mi.Mu, jest widowiskowe i nadaje wykonawstwu bardziej „organiczny” charakter.

Na przykładzie tylko tych kilku opisanych wyżej działań stwierdzić można, że relacja między sztukami performatywnymi a technologią przebiegać może z obopólną korzyścią. Technologia zyskuje pewną wykładnię swoich możliwości, która może być w tym przypadku zaprezentowana nie tylko wąskiej grupie techno-entuzjastów, ale także niewykwalifikowanym użytkownikom. Natomiast same sztuki performatywne zyskują nowe i inspirujące środki wyrazu, które zapewniają im aktualność i możliwość mówienia o doświadczeniu człowieka z czasów dominacji komunikacji za pośrednictwem przez media cyfrowe.

Technologia powoduje także rehabilitację technik iluzyjnych między innymi w teatrze lub tańcu. Zauważając pewne ogólne tendencje estetyczne, można stwierdzić, że iluzyjność do pewnego czasu wypędzana m.in. z teatru na rozmaite sposoby. Pokazywanie teatralnej „kuchni”, przełamywanie iluzji, rezygnacja z postaci aktorskich i inne sposoby wyrazu – to techniki mające za zadanie wytworzenie u odbiorcy krytycznego nastawienia. Współczesny teatr i taniec często dziś rezygnują z cudowności czy iluzyjności na rzecz technik, mających wywołać u widza postawę krytyczną. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to droga całkowicie przeciwna do głównego obiegu kultury, który odbierany jest przez prowokujący sytuacje iluzyjne ekran. Większość konsumpcji kultury odbywa się współcześnie za pośrednictwem ekranu, a widz – przyzwyczajany do odbioru prze-

kazu audiowizualnego – chętnie aprobeuje konwencje iluzyjności. Komunikowanie się w języku odbiorcy to gwarancja czytelności komunikatu. Jeśli zatem głównym językiem odbiorcy jest język nowych mediów, ignorancją byłoby korzystanie tylko z tradycyjnych teatralnych czy tanecznych form wyrazu. Nie chodzi tu jednak o banalne „dostosowanie się do nowych czasów” poprzez pozbawione inwencji wykorzystywanie nowych mediów przez teatr, taniec czy inne sztuki performatywne. Nie oznacza to w żadnym wypadku, że starsze sztuki performatywne powinny na przykład obowiązkowo posługiwać się projekcją audiowizualną. Oznacza to, że powinny robić to, co leży w ich naturze – korzystać ze wszystkich możliwych kodów komunikacyjnych do jakich mają dostęp, wyrażając całościowe, cielesno-werbalne doświadczenie współczesnego człowieka. Powinny zatem adoptować, komentować i kreatywnie reprodukcować techniki wyrazu nowszych mediów⁹ po to, by pozostać aktualne i zrozumiałe dla odbiorców, czego wyrazistym przykładem mogły być, jakie obserwować można było podczas tegorocznej edycji festiwalu Ars Electronica.

Narzędzia potrzebne do tego rodzaju eksperymentów stają się coraz bardziej dostępne. Liczne *tutoriale*, jakie odnaleźć można w sieci, pomagają zrozumieć obsługę oprogramowania, a publiczność teatralna staje się coraz bardziej otwarta na eksperymenty medialne w bardzo różnego rodzaju występach. To wszystko sprawia, że relacja cyfrowych technologii audiowizualnych i sztuk performatywnych posiada ciekawe perspektywy rozwoju, które warto wykorzystać.

New Technology in Performing Arts on Ars Electronica 2014

Article describes selected works of artist who use digital technologies in performative contexts. In 2014 curators of Ars Electronica festival invited artists which shown creative using of video game controllers (like Oculus Rift or Kinect) and more advanced technology to express their artistic concepts. Author describes performace of japan group Grinder-Man called *Mirage* and solo dance *Anatta* performed by polish dancer Joanna Gruberska, directed by Viktor Delev. Analysis of other works (interactive documental movie *Clouds* by James George and Jonathan Minard, *Take a Number, Leave Your Head* by Klaus Obermaier and Ars Electronica Futurelab, *Gender Swap* by BeAnotherLab) show new perspectives of using digital media in performing arts.

⁹ Teoretyczne podstawy wzajemnego wpływu starszych i nowych mediów odnaleźć można w: D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, tłum. A. Małecka, „Ha!art” 2013, nr 43.

Noty o autorach

Jonathan Beller – teoretyk kina, krytyk kultury i mediów, autor m.in. *The Cinematic Mode of Production: Towards A Political Economy of the Society of the Spectacle* (2006), profesor Humanities and Media Studies, Critical and Visual Studies, w Pratt Institute w Nowym Jorku.

William Brown – starszy wykładowca (Film Department of Media, Culture and Language) na University of Roehampton w Londynie. Autor *Supercinema: Film-Philosophy for the Digital Age* (2013), współautor (z Diną Iordanową i Leshu Torchin) *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe* (2010), współredaktor tomu *Deleuze and Film* (2012), reżyser filmów eksperymentalnych realizowanych bez budżetu, w tym *En Attendant Godard* (2009), *Afterimages* (2010), *Common Ground* (2012), *China: A User's Manual (Films)* (2012), *Selfie* (2014), *The New Hope* (2015) i *Ur: The End of Civilization in 90 Tableaux* (2015).

Elzbieta Busłowska – artystka, wykładowczyni na University of Arts w Londynie. Doktorat – *Reclaiming the image. Béla Tarr's world of 'inhuman' becoming: an artistic and philosophical inquiry* – obroniła na University of Westminster (2012). W swojej pracy artystycznej i naukowej koncentruje się na współzależności afektów i myślenia, uwzględniając związki filozofii, sztuki i życia, kwestie obrazu (kinematograficznego i fotograficznego w szczególności) oraz koncepcję pisania jako sztuki.

Ian Buchanan – australijski teoretyk kultury, dyrektor Institute for Social Transformation na University of Wollongong. Jako inicjator powstania, a następnie redaktor naczelny czasopiisma „Deleuze Studies”, a także kilku serii książek poświęconych pracy Gillesa Deleuze’a przyczynił się do erupcji międzynarodowego zainteresowania myślą Deleuze’a. Autor min. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus* (2008), *Fredric Jameson: Live Theory* (2006), *Deleuzism: A Metacommentary* (2000). Współredaktor m.in. *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* (2008, z Patricią MacCormack), *Deleuze and Politics* (2008, z Nicholasem Thoburnem), *Deleuze and the Contemporary World* (2006, z Adrian Parr).

Adam Cybulski – absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim, a obecnie doktorant w Zakładzie Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się m.in. estetyką filmowego postmodernizmu, kinem klasy B oraz współczesną kinematografią francuską i japońską. Jest jednym z współautorów książki *Kamienie i szaniec. Analizy, rozmowy, kontrowersje wokół filmu Roberta Glišńskiego* oraz tomu *Paradygmaty współczesnego kina*.

Rafał Ilnicki – absolwent filozofii, obecnie adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, autor książki *Filozofia i science fiction: technoanamneza* (Poznań 2014). Do jego głównych zainteresowań należą filozofia techniki, filozofia mediów, cyberkultura oraz studia nad oprogramowaniem.

Małgorzata Jakubowska – dr hab. nauk humanistycznych, absolwentka filmoznawstwa i filozofii na Uniwersytecie Łódzkim. Pracuje w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ. Wykłada także w Szkole Filmowej w Łodzi. W swojej pracy łączy wykształcenie kulturoznawcze i filozoficzne. Jej pasją jest film i jego analiza. Zajmuje się teorią i filozofią kina. Bada narrację i dramaturgię filmową oraz różne metody analizy filmu. Opublikowała książki: *Teoria kina Gillesa Deleuze'a* (2003), *Zeglowanie po filmie* (2006), *Laboratorium czasu. Sanatorium pod Klepsydrami Wojciecha Jerzego Hasa* (2010), *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa* (2013). Współredagowała tom poświęcony problemom analizy i interpretacji *Między słowem a obrazem* (2005) oraz *Filmowe ogrody Wojciecha J. Hasa*, (2011). Publikuje także m. in. w „Kwartalniku Filmowym” i „Studiach Filmoznawczych”.

Jakub Kłeczek – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. W obszarze jego zainteresowań znajdują się związki cyfrowych mediów ze sztukami performatywnymi. Publikował między innymi w czasopiśmie: „Didaskalia” i „Ha!art”.

Sebastian Jakub Konefał – pracownik Katedry Kulturoznawstwa oraz Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej na Uniwersytecie Gdańskim. Stypendysta Fundacji Rozwoju Systemu Edukacji. Autor książki *Corpus futuri: literackie i filmowe wizerunki postludzi* (Gdańsk 2013) i współtwórca haseł do *Światowej Encyklopedii Filmu Religijnego* (Kraków 2007), leksykonu *Kina Nowej Przypadłości* (Gdańsk 2012) oraz *World Film Locations: Reykjavik* (Bristol 2012). W latach 2003-2013 regularnie publikował teksty w miesięczniku „Kino”. Pisał także artykuły do „Kwartalnika Filmowego”, „Studiów Filmoznawczych”, „Panoptikum” i „Studiów Humanistycznych AGH”. Redaktor naukowy książki *Anatomia wyobraźni* (Gdańsk 2014) oraz współredaktor antologii *Sacrum w kinie. Dekadę później* (Gdańsk 2013). Obecnie kończy monografię kinematografii islandzkiej.

Patricia Pisters – profesor na Uniwersytecie w Amsterdamie (Film Studies and Department of Media Studies). Dyrektor Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA), członek komitetu kierowniczego NECS (European Network for Cinema and Media Studies), jedna z redaktorek założycielek recenzowanego pisma Open Access Journal „NECSUS: European Journal of Media Studies”. Współredaktorka serii (współ z Berndem Herzogenratem) *Thinking and Media*. Autorka *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory* (2003); *The Neuro-Image A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (2012) oraz szeregu pomniejszych artykułów (zob. patriciapisters.com).

Filip Szałasek – rocznik 1986, doktorant Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował między innymi w „Masce”, „Studiach Kulturoznawczych”, „Blizie”. Współpracuje z kwartalnikiem muzycznym „M/I” oraz czasopiśmie Schulzologicznym „Schulz/Forum”. Prowadzi bloga płytowego fightsuzan.blogspot.com. Autor książki *Jak pisać o muzyce?* (Gdańsk 2015). W ramach dysertacji zajmuje się literackimi portretami mizantropów.

Grażyna Świętochowska – adiunkt w Katedrze Wiedzy o Filmie i Kulturze Audiowizualnej UG, redaktor naczelna czasopisma naukowego „Panoptikum” (od 2008 roku). Współtłumaczka książki Petera Hamesa *Czechosłowacka nowa fala* (2009). Tytuł doktora uzyskała na podstawie pracy *Czechosłowacka nowa fala jako forma filmowego modernizmu* (2014).

Contents

Editorial

Grażyna Świętochowska
*The Time is Out of Joint and Between. An Introduction to Gilles Deleuze's Reception
in the field of Audiovisual Culture* 6

Tomorrow

Patricia Pisters
Flash forward: the future is now 16

Jonathan Beller
Cinema-I, Cinema-World. Notes on the Cinematic Mode of Production 32

At Present

Małgorzata Jakubowska
Gilles Deleuze's Crystalline Cinema – the Open System 54

Grażyna Świętochowska
*"The Continual Return Journey"
Revision of the Modernist Category with a Reference to the Czech Cinema* 70

Adam Cybulski
*Crystal-images of Leos Carax. Remarks on Boy Meets Girl
and The Night Is Young in the Context of Gilles Deleuze's Time-Image Concept* 89

Environment

Rafał Ilnicki
Audiovisual Culture and Its Subject: Technically Controlled Schizophrenic 104

William Brown <i>What Constitutes a Cinematic Event?</i>	118
Ian Buchanan <i>Assemblage Theory and Schizoanalysis</i>	126

Nexusses

Katarzyna Wejman <i>Cinema as Imagination Machine – Gilles Deleuze's Film Theory in the Context of the Theory of Imagination of</i>	136
Jakub Morawski <i>The Aesthetic Regime of Cinema – Rancière's Film Fables</i>	150

Varia

Sebastian Jakub Konefał <i>The Sounds of the Past – Tradition and History in Icelandic Documentaries</i>	170
Filip Szałasek <i>Apparently. Under the Scopic Regime</i>	188
Jakub Kłeczek <i>Nowe technologie w sztukach performatywnych na Ars Electronica 2014</i>	197
About Authors	204
Contents	206

PANOPTIKUM

FILM / NOWE MEDIA / SZTUKI WIZUALNE

www.panoptikum.pl