

Deleuze' a walka z kliszami, czyli o poszukiwaniu widzialności w kinie słów kilka

ADAM CICHÓN

Złudzenie które wszystko przenika

Mapa ma wiele wejść, mapa jest przeciwieństwem kalki ¹ pisał w *Mille plateaux* Gilles Deleuze. Francuski filozof tworzył mapę, chciał, by jego myśl realizowała „wielość” i była przeciwieństwem kalki, zawsze odsyłającej do „tego samego”. Tworzył mapę, nim ta przykryła wszystko i sama stała się kalką ². Być może właśnie skłonności kartograficzne tego filozofa sprawiają, że tak trudno w jego dziełach znaleźć początek. W jego książce o kinie nie ma jednego „wejścia”, a co za tym idzie nie ma wyraźnego początku. Dlatego też podwójnie zagadkowe są dla nas słowa, które padają na wstępie pierwszego tomu *Kina*. Otóż Deleuze w odniesieniu do rzekomego błędu, jaki miał popełnić Henri Bergson stwierdzał: *a może padł ofiarą innego złudzenia, które od początku wszystko przenika? Wiadomo, iż rzeczy i osoby zawsze zostają zmuszone do ukrywania się, że na początku muszą się ukrywać. Co innego mogą zrobić? Wylaniają się w ramach całości, która ich już nie obejmuje, i muszą eksponować łączące ich z całością cechy wspólne, które zachowują, ażeby ich nie odrzucono. Istota sprawy nigdy nie ujawnia się na początku, lecz w środku, w miarę rozwoju, gdy jej siły zostają już wzmocnione* ³.

Nie ulega wątpliwości, że z perspektywy lektury obu tomów monumentalnego dzieła Deleuze' a te słowa byłyby bardziej zrozumiałe. Padają jednak na początku i określają sposób refleksji, na jaki czytelnik jest skazany – *istota nigdy nie ujawnia się na początku* – i tak też będzie w tym przypadku. To, od czego francuski filozof zaczyna, jest (i musi być) dla nas na tym etapie nieprzejrzyste. Początek okazuje się jedynie początkiem pozornym i lokuje nas w samym centrum namysłu Deleuze' a nad kinem, a być może także nad sztuką w ogóle. Trud-

ność, jaką filozof przed nami stawia, jest analogiczna do tej, z jaką spotyka się każdy, kto zaczyna swoją przygodę ze sztuką filmową – najpierw musi nauczyć się widzieć. Tylko to może pozwolić na wydobywanie z dzieła tego, co na początku zawsze się ukrywa. Widzenie, o jakim tu mowa, wymaga jednak czasu.

Odkryć widzenie

Współczesne kino artystyczne, jak się zdaje, poszukuje tego samego, czego w *Kinie* poszukiwał Gilles Deleuze, a mianowicie widzialności. Teza ta mogłaby wybrzmieć jak truizm, jednak nie o zwykłe widzenie tutaj chodzi, a raczej o takie, którego trzeba się dopiero nauczyć bądź też takie, na które należy się uwrażliwić. Nurtem kinematografii, bodaj w największym stopniu kontynuującym poszukiwania prowadzone przez Deleuze'a jest *slow cinema*, które szczególną reprezentację znalazło także w kinie europejskim XXI w. Zdania takiego jest między innymi Rafał Syska – autor jedynego polskiego opracowania poświęconego temu nurtowi kinematografii. W swojej książce *Filmowy neomodernizm* twierdził on, że owe tendencje w kinie są *kto wie? – może najbardziej interesującą i konsekwentną realizacją założeń Deleuze'a*⁴. Teza ta będzie niejednokrotnie powracała w toku niniejszych refleksji. Zanim jednak postaramy się ją wytłumaczyć, przyjrzyjmy się bliżej rozważaniom francuskiego filozofa.

Czas jest jednym z głównych tematów twórczości Gilles'a Deleuze'a. W *Kinie* problematyka temporalności jest wręcz kluczowa i spleta się z problematyką widzenia. Szczególne odbicie znajduje w obrazie-czasie, który obok obrazu-ruchu jest centralną kategorią teorii kina Deleuze'a. Obie kategorie opisują pewne tendencje w kinematografii: obraz-ruch nastawienie sztuki filmowej na schematy sensoryczno-motoryczne, a obraz-czas na temporalność. Wielu komentatorów uważa je za charakterystyczne dla kina przed- i powojennego⁵. Wydaje się jednak, iż nie należy kłaść zbyt dużego nacisku na historyczne ułożenie obrazu-ruchu i obrazu-czasu. Nie było bowiem zamiarem Deleuze'a napisanie historii kina, lecz stworzenie jego taksonomii. Filozof chciał dokonać klasyfikacji obrazów i znaków. Porządek historyczny jest w tym wypadku podrzędny i należałoby traktować go w możliwie swobodny sposób. Jednocześnie trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że II wojna światowa wywarła duży wpływ na wykształcenie się obrazu-czasu. W obliczu tragicznych wydarzeń tradycyjna narracja okazała się niewystarczająca. Zrodziła się potrzeba znalezienia nowych środków wyrazu, a w ich poszukiwaniu szczególne miejsce zajął włoski neorealizm.

Dla Deleuze'a jest on kluczowym elementem przejścia od obrazu-ruchu do obrazu-czasu. W obrębie tego nurtu nastąpiło coś, co filozof nazywa *osłabieniem więzów sensoryczno-motorycznych*. Ruch stracił na znaczeniu, większą rolę zaczęły zaś odgrywać sytuacje „czysto optyczne” i „czysto dźwiękowe”. Do wyższej rangi została podniesiona codzienność – zwyczajne sytuacje, które zaczęły stanowić temat filmów. Zmiany te mają zasadnicze znaczenie z perspektywy *slow cinema*, w którym obserwujemy bardzo podobne tendencje. Nie pozostają one również bez wpływu na możliwość kontemplacji obrazów filmowych. Być może właśnie wraz z narodzinami włoskiego neorealizmu kino stało się najbardziej intelektualną ze sztuk. Do takiej tezy może prowadzić twierdzenie Deleuze'a, że neorealizm, przed-

stawiając zwykłe sytuacje, wytwarza pewien rodzaj rzeczywistości dodatkowej. Musiało nastąpić swoiste połączenie obrazu z myślą, z tym, co poza obrazem, bądź też z tym, co poza ruchem. Nie oznacza to jednak usunięcia ruchu. Myśliciel twierdzi, że obraz nieustannie potęguje swoje wymiary⁶, a ruch jest (jedynie) pierwszym z nich. Kino ukazuje więc codzienność, choć samo w sobie jest czymś niecodziennym. Obecność na srebrnym ekranie wrywa obraz ze zwyczajnego kontekstu i uprawnia do postrzegania go jako czegoś wyjątkowego. Stwarza możliwość widzenia w inny sposób, prowokuje do dostrzegania w nim „czegoś więcej”.

Warto podkreślić, że zmiany w obrębie obrazowania wpływają na sposób odbioru filmów. Powodują one niemalże konieczność zupełnie odmiennego nastawienia do obrazu. Do zrozumienia, czym jest *slow cinema*, w znacznym stopniu przybliży nas przyjrzenie się temu, jak wygląda sytuacja widza poddanego oddziaływaniu obrazów, w których ruch stracił na znaczeniu. Szczególnie ciekawe w tym kontekście są słowa Deleuze'a o roli dziecka we włoskim neorealizmie. Francuski filozof stwierdza, że jest ono *dotknięte pewną motoryczną bezsilnością, która jednak tym bardziej zwiększa jego zdolność widzenia i słyszenia*⁷. Widz nie jest wprawdzie motorycznie bezsilny (może wszak wyjść z kina), jednak jego sytuacja w dużej mierze jest podobna. Dziecko jest od kogoś zależne, np. tkwi w wózku i przez to jest mimowolnym, ale także uprzywilejowanym obserwatorem wydarzeń ze świata dorosłych. Widz znajduje się w kinie na porównywalnych zasadach. Obrazy, które mu się pokazuje pochodzą z porządku innego świata i bywają wręcz opresyjne. Dobrze wiedział o tym chociażby Elem Klimow, który tytułem swojego filmu wydaje widzowi rozkaz – *Idź i patrz* (1985). Najistotniejsze w tej sytuacji jest jednak to, że w kinie otwiera się przed widzem możliwość widzenia i słyszenia w większym stopniu niż w innych okolicznościach. Obraz zyskuje uprzywilejowany status, podobny do tego, jaki mają dzieła oglądane w muzeum czy w galerii. Kino staje się miejscem spotkania z obrazem, ale także spotkania w obrębie samego obrazu. Deleuze pisze o tym na przykładzie sceny ze służącą z *Umberto D.* (1952). Przykład ten należy przytoczyć tutaj w całości: *...młoda służąca wchodzi rano do kuchni, wykonuje szereg machinalnych i znużonych gestów, trochę sprząta, przegania mrówki z pompy, bierze młynek do kawy, wystawia nogę, żeby czubkiem stopy zamknąć drzwi. Spogląda na brzemienny brzuch, zupełnie jakby miało się narodzić całe nieszczęście świata*⁸.

To tutaj mamy do czynienia ze spotkaniem, to tutaj wyłania się to, co Deleuze nazywa czystą sytuacją optyczną. Widz zderza się z obrazem. Obserwuje coś, co w codziennym kontekście mogłoby nie zwrócić jego uwagi. Neorealizm wynosi codzienność do wyższej rangi. Dlatego też zdaniem Deleuze'a tak trafna jest teza André Bazina mówiąca o tym, że neorealizm prezentuje nowy typ obrazu, obraz-fakt. Widz spotyka się z obrazem będącym faktem, faktem, który w niego uderza. Kino pokazywało obrazy, które miały poświadczać to, czego nie można było pokazać w dotychczasowy sposób. Obrazy przenosiły akcję w inną przestrzeń, *akcja unosila się w sytuacji, a nie ją wykańczała, albo zacieśniała*⁹. Filmy stały się mniej oczywiste, przestały przedstawiać *rzeczywistość już rozszyfrowaną*¹⁰, pozostawiały za to miejsce do namysłu. Wbrew przekonaniu teoretyków filmu Deleuze twierdzi, że to nie zakotwiczenie społeczne, lecz nastawienie na „widzenie”, jest cechą konstytutywną neorealizmu. Wraz z neorealizmem kino staje się sztuką widzenia, a nie działania.



Tokijska opowieść, reż. Yasujiro Ozu (1953)

Założenia te zostają ponownie ożywione wiele lat później przez *slow cinema*. Ten wyjątkowy nurt w kinematografii jest zazwyczaj kojarzony z nazwiskami takich reżyserów, jak Theodoros Angelopoulos, Béla Tarr czy nawet Andriej Tarkowski. Warto również zaznaczyć, że *slow cinema* jako nurt i stylistyka konsekwentnie zyskuje na znaczeniu, o czym poświadczają niedawne sukcesy *Sieranevady* Christiego Puiu, filmów Nuri Bilge Ceylana czy chociażby organizowanie festiwali poświęconych właśnie kinematografii tego typu. *Slow cinema* ciągle się rozwija i jest nurtem globalnym. Na gruncie europejskim szczególną uwagę, poza wymienionymi już twórcami, należy zwrócić między innymi na dorobek Šarūnasa Bartasa, Bruno Dumonta czy Aleksandra Sokurowa. Ów szczególny nurt kinematografii, jaki reprezentują, bez wątpienia przywiązuje dużo większą wagę do widzenia niż do akcji. Szeroko pojęte „dzianie się” nie jest zaś najważniejszym wymiarem tego typu kina. W tym sensie *slow cinema* realizuje podobne do neorealizmu założenia – jest kinem, które ponownie chce „widzieć”.

Nauczyć się widzieć

Czym jednak jest dla kinematografii ta zmiana akcentu z działania na widzenie? Po pierwsze zmienia się rola bohatera filmu, w stosunku do wcześniejszych narracji. Protagonista bardziej obserwuje niż działa i poniekąd sam staje się widzem. To właśnie tego typu filmy opisuje słynne określenie Deleuze’a – *ballada-przechadzka*¹¹. Protagonista nie reaguje na działania, najczęściej beznamytnie przygląda się z boku zachodzącym wydarzeniom. Po drugie bohater jest – jak się wyraża Deleuze – wydany widzeniu, które go ściga¹². To przesunięcie ma także znaczenie dla widza. Obrazy wymagają od niego nowego rodzaju zaangażowania – uczestnictwa na poziomie mentalnym. Widzenie zostaje powiązane z myśleniem.



Koń turyński, reż. Béla Tarr (2011)

Należy tutaj mówić o podwójnym charakterze tej zmiany, związanym z odmiennymi porządkami ontologicznymi – z jednej strony widza (obserwowanie), z drugiej zaś protagonisty (działanie i bycie-w-filmie). Zmiana akcentów z działania na widzenie dokonuje się więc w obrębie odrębnych pozycji, jakie zajmują oni wobec filmu. Szczególnym zaś rodzajem obrazu, który wymaga takiej aktywności, jest pejzaż. Łamie on w bodaj najbardziej naturalny sposób narrację sensoryczno-motoryczną. Jego znaczenie możemy zrozumieć dzięki Sergiejowi Eisensteinowi, który jako jeden z pierwszych docenił jego rolę. Najśłynniejszą sceną, w której rosyjski reżyser użył pejzażu, jest sekwencja mgieł odeskich w *Pancerniku Potiomkinie* (1925). Jak pisał później w *Nieobojętnej przyrodzie*, mgły miały wzmacniać odczucia widza, wyrażać smutek powodowany żałobą po śmierci marynarza¹³.

Pejzaż pojawia się często w neorealizmie włoskim. Zwiększające się znaczenie scenarii widać między innymi u Luchino Viscontiego. Słynął on z niezwykle starannych, niemalże malarskich ujęć i właśnie ze względu na dbałość o kompozycję plastyczną filmu Alicja Helman nazywa jego twórczość *neorealizmem estetycznym*¹⁴. Gilles Deleuze zwraca uwagę na fakt, że sceneria i przedmioty w filmach włoskiego reżysera *nabierają materialnej, autonomicznej realności, która je waloryzuje dla nich samych*¹⁵. Przedmioty i sceneria w pewien sposób wyrównują zarówno bohaterów, jak i widza z dotychczasowej codzienności. Dla Deleuze'a jest znamienne, że pejzaż nie wpływa u Viscontiego bezpośrednio na akcję, nie wywołuje działania, a raczej swoistą *relację oniryczną za pośrednictwem organów uwolnionych zmysłów*¹⁶. Akcja odrywa się od scenarii i przenosi się w inną przestrzeń. Tendencja ta w jeszcze większym stopniu uwidacznia się u Michelangela Antonioniego. Deleuze twierdzi nawet, że w twórczości reżysera słynnej trylogii alienacji *pejzaże wchłaniają postaci i działania*¹⁷. W filmach Antonioniego niezwykle często mamy do czynienia z pewnym „zawieszeniem”. Na ekranie pojawia się coś, co mogłoby wydawać się atrakcyjne

dla widza – bójka na ulicy i rakiety wypuszczone w powietrze w *Nocy* (1961) czy krach na giełdzie albo wypadek samochodowy w *Zaćmieniu* (1962). Wydarzenia te nie mają jednak znaczenia dla bohaterów i w pewnym sensie nawet ich nie dotyczą. W *Nocy* Antonioniego nic nie może mieć sensu, ponieważ w powietrzu „wisi” śmierć przyjaciela. Akcja nie ma większego znaczenia w stosunku do tego, co stanowi właściwy temat filmu. Włoski reżyser w znakomity sposób zasygnalizował to w *Przygodzie* (1960), w połowie filmu całkowicie porzucając główny wątek opowieści. Ruch traci znaczenie, narracja toczy się na innym poziomie. Uwagi Deleuze’a odnoszące się do pejzażu we włoskim neorealizmie w równym stopniu możemy odnieść do *slow cinema*. Twórcy tego nurtu sięgają po krajobraz nader często, czyniąc z niego wielki temat swoich filmów. Możemy obserwować to między innymi u Abbasa Kiarostamiego (*Smak wiśni*, *Uniesie nas wiatr*) czy u Nuriego Bilge Ceylana, gdzie pejzaże „wchłaniają” bohaterów niemalże w sensie dosłownym (*Pewnego razu w Anadolii*, *Zimowy sen*). Akcja odrywa się od scenerii i toczy się gdzie indziej. Rolę pejzażu, o którą tutaj chodzi, mogą przejmować bardzo różne obiekty. Dlatego też należałoby pojęcie to rozumieć nieco szerzej, jako zdolność do wywoływania w nas pewnego podziwu¹⁸, co można by nazwać „pejzażowością”.

Czyste sytuacje optyczne tworzą wyrwę w codzienności, przerywają dotychczasową sielankowość i napierają tym, co się „w” nich unosi. Deleuze pisze, że takie czyste sytuacje odsyłają *czasem do banalu codzienności, czasem do sytuacji krytycznych lub wyjątkowych – przede wszystkim jednak są to obrazy subiektywne, wspomnienia z dzieciństwa, sny lub fantazmaty dźwiękowo-wizualne*¹⁹. Obrazy są naznaczone subiektywnością, czego szczególnym przykładem są filmy Antonioniego. Czyste sytuacje optyczne wynikają w nich z tego, co już zostało przeżyte, doświadczone. Deleuze twierdzi, iż puste przestrzenie czy okresy bezruchu (niech najlepszym przykładem będą końcowe sekwencje *Zaćmienia*) są konsekwencją tego, że już wszystko zostało powiedziane. Filozof mówi za Antonionim: *gdy wydaje się, że główna scena się zakończyła, przychodzi to, co następuje potem...*²⁰. Główną cechą tych szczególnych obrazów przemykających na ekranie przed naszymi oczami byłoby zatem to, że do czegoś odsyłają. Odpowiedzi na pytanie „do czego?” dostarcza nam poniekąd twórczość Yasujirō Ozu. Charakterystyczne u japońskiego reżysera są momenty, gdy widz zostaje pozostawiony z przestrzenią opuszczoną przez bohaterów. Protagonisci wychodzą z pomieszczenia, ale przed naszymi oczami jeszcze na kilkadziesiąt sekund pozostaje pusta przestrzeń. Momenty te *absolutyzują się jako momenty czystej kontemplacji*²¹. Ten element z twórczości Ozu jest obecny także w filmach *slow cinema*. Twórcy tego nurtu nie boją się pozostawić widza z pustą przestrzenią, a wręcz przeciwnie – robią to nader często. Ciekawy jest również fakt, że owo „opuszczenie przestrzeni przez bohaterów” jest niemalże czymś naturalnym w dziełach tego nurtu. Szczególnym tego przykładem na gruncie najnowszej kinematografii europejskiej jest *Le Quattro Volte* Michelangela Frammartino. Włoski reżyser kilkakrotnie pozbawia nas „bohatera” swojego filmu, a tytułowe „cztery razy” to w zasadzie czterokrotne pożegnania z bohaterem, czterokrotne opuszczenie, czterokrotna „abdykacja”. Pozostawiona przestrzeń, opuszczone kadry i milczenie – to one zaczynają odgrywać zasadniczą rolę, pozwalając widzowi nawiązać kontemplacyjną relację z obrazem. Czyste sytuacje optyczne w znaczeniu, jakie chcemy tutaj uwidocznić – choć nie wyczerpuje to całkowicie ich sensu – w dużym stopniu są właśnie momentami kontemplacji.

Klisze

W tym miejscu należy powrócić do problematyki zarysowanej już na wstępie. Obraz-ruch utożsamiany z klasycznym schematem akcja-reakcja zawsze odsyła do następstwa, a więc do „tego samego”. Dla Deleuze’a to, co ma tylko jedno „wejście”, jest kalką. W *Kinie* filozof używa określenia „klisza” (*cliché*). Zarówno przez jedno, jak i drugie możemy rozumieć pewne utarte schematy, stereotypy czy komunały. Posługujemy się nimi w swoistym geście rezygnacji. Bywają dla nas ostateczną instancją odwoławczą wtedy, gdy nie wiadomo co zrobić czy powiedzieć. Funkcjonują w formie gotowego rozwiązania. Następstwo w filmach może zdaniem Deleuze’a funkcjonować właśnie na takiej zasadzie. Kino schematów sensoryczno-motorycznych może łatwo zapadać w stan kliszy. Ważna jest uwaga, że w banale codzienności zanikają działania *na rzecz sytuacji czysto optycznych, te jednak ujawniają powiązania nowego typu (...)*²². Do czego jednak miałyby odwoływać się kino nieuciekające się do uników, jakimi są metafory sensoryczno-motoryczne? Deleuze zauważa, że niektóre obrazy z jakiegoś powodu *zbyt silnie oddziałują*. Filozof twierdzi, że chodzi *o coś zbyt potężnego, zbyt niesprawiedliwego, ale czasami także zbyt pięknego*²³. Kino obrazu-czasu nie jest w sposób konieczny skorelowane z akcją, dzięki czemu pozwala uchwylić coś znacząco przekraczającego możliwości sensoryczno-motoryczne. Pod tym względem szczególnie wyjątkowa jest twórczość Yasujirō Ozu. W jego filmach bohaterowie napotykały obrazy, które oddziałują „zbyt silnie”. To właśnie wyraża wzrok Noriko wpatrzony w wazę w *Późnej wiosnie* (1946)²⁴.

Deleuze definiuje kliszę jako *sensoryczno-motoryczny obraz rzeczy*²⁵. Właściwość kliszy, której filozof wyrażnie się sprzeciwia, to jej jednoznaczność. Dla Deleuze’a nasza cywilizacja to cywilizacja kliszy. Stwierdzenie to podejmuje Małgorzata Jakubowska i czyni z niego podstawę głównej tezy swojej książki. Jej zdaniem Deleuze diagnozuje kryzys współczesnej kultury, a ta *uwikłana w całą pragmatykę społeczną, ukazuje jedynie obrazy okrojone, zubożone, niepełne, czyli właśnie klisze*²⁶. Obrazy są łączone przez autorkę z kapitalizmem i konsumpcją. Jej zdaniem *klisze są obrazami pod kontrolą, to obrazy standardowe, typowe, powszechne nadające się do wielokrotnego powtarzania. Twórcą kliszy nie jest konkretny podmiot, mają one anonimowy charakter, a podmiot jedynie przyjmuje je jako własne zorganizowanie obrazu*²⁷.

Klisze są więc, jak by powiedział Deleuze, produkowane i mają związek z szeroko pojętą władzą. Przybierają formę zbiorowego szaleństwa polegającego na porzuceniu samodzielności myślenia. Jakubowska konstatuje, że *wszystkie siły społeczne są zainteresowane zakrywaniem pełnych obrazów (...) ukrywaniem wszystkich niejednoznacznych, zróżnicowanych wymiarów jakie posiada obraz*²⁸. Teza brzmiałaby więc: *kalki są nam społecznie imputowane*. Byłoby to stanowisko w dużej mierze zbieżne z tym, które ustami jednego ze swoich bohaterów wypowiada Wim Wenders w *Z biegiem czasu* (1976) – *Amerykanie skolonizowali naszą podświadomość*.

Zdaniem Jakubowskiej klisze prowadzą do zagubienia w ikonicznym świecie. Autorka używa wyrażenia „ikoniczny” w znaczeniu obrazowego charakteru świata. Należy się zastanowić, czy w ten sposób również ona nie pada ofiarą pewnej kliszy. Oczywiście zarówno Deleuze, jak i Bergson mówili o tym, że świat składa się z ob-

razów. Znaczenie słowa „ikoniczny”, a przynajmniej to, którego używa Jakubowska, w pewnym stopniu odcięło się jednak od swojego rdzenia. Otóż ikona (bo to ów rdzeń) nie była zwykłym rodzajem obrazu. W historii filozofii przeciwstawiano ją idolowi. Opozycja *eikon – eidolon* pojawiała się już u Platona, natomiast najbardziej znaną wykładnię tego zagadnienia dał Jean-Luc Marion. Francuski fenomenolog, analizując idola, stwierdzał, że *to coś, co jest widoczne (eido, video). Polega na tym właśnie, że może być widoczny, że można go jedynie widzieć. I to widzieć tak wyraźnie, że sam fakt widzenia wystarczy do jego poznania – „eidolon” to coś, co daje się poznać przez sam fakt, że było widziane*²⁹. Nasze spojrzenie zatrzymuje się na idolu, zatrzymuje się na powierzchni rzeczy. Aby wytłumaczyć różnicę pomiędzy idolem a ikoną, Marion posługuje się metaforą zwierciadła, która w dość łatwy sposób obrazuje ten problem. Idol skupia nasz wzrok na zwierciadle, na jego powierzchni, przez co zawsze widzimy „to samo”. Zasłania obrazy, oślepia i przysłania to, co francuski fenomenolog nazywa niewidzialnym. Idol jest czymś, co przez skupienie (jedynie) na widzialności, w rzeczywistości widzialność ogranicza. Pojęciem opozycyjnym miałyby być ikona, która powoduje wyjście ku niewidzialnemu, wyjście poza to, co przedstawione. Ikona czyni zwierciadło przezroczystym, umożliwiając spojrzenie na jego drugą stronę. Ikona to okno na świat. W kontekście „widzenia poprzez” o obrazach stojących się oknami otwartymi na przestrzeń pisał również Erwin Panofsky³⁰, którego wielkim polem zainteresowania były właśnie ikony. Możemy więc powiedzieć, że idol jest czymś, co ogranicza nasze widzenie, czyniąc je tylko powierzchownym. Ikona natomiast otwiera przed nami pewien świat. Umożliwiałoby to stwierdzenie, że Deleuzjańska klisza jest problemem analogicznym do problemu ikony i idola. W obrazieruchu postrzegamy jedynie kalki, skupiając wzrok na następstwie, czyli na powierzchni obrazu. Natomiast czyste sytuacje optyczne miałyby charakter ikoniczny, w ikonie bowiem to, co widzialne wynika z niewidzialnego. W tym sensie wazon z *Późnej wiosny* zawdzięcza swe znaczenie temu, co nie wynika z tego, co (jedynie) widzimy. Czyste sytuacje optyczne mają pewien rodzaj głębi, która jest charakterystyczna dla ikony. Zrozumiałe staje się także, dlaczego możemy powiedzieć, że Małgorzata Jakubowska uległa kliszy. Problem zagubienia w ikonycznym świecie wynika z faktu, że ów świat nie jest już ikoniczny, że uległ idolizacji. Ikona została zastąpiona przez idola i właśnie dlatego nasza cywilizacja pozostaje cywilizacją kliszy.

Przedarcie się przez klisze

Źródło poglądu Deleuze’a na kliszę można odnaleźć w teorii percypowania obrazu, którą zaczerpnął on od Bergsona. Koncepcję tę można nazwać „odejmowaniem”. Otóż zdaniem francuskiego filozofa w obrazie zawsze postrzegamy „mniej”. Deleuze, powołując się na Bergsona, twierdzi, że *nie postrzegamy rzeczy czy obrazu w ich całości, zawsze postrzegamy mniej, tylko to, co nas interesuje w postrzeganiu, a raczej to, czego postrzeżenie leży w naszym interesie, z powodu naszych przedsięwzięć ekonomicznych, przekonań ideologicznych i psychologicznych wy-mogów. Zazwyczaj postrzegamy więc tylko klisze*³¹ bądź też, mówiąc inaczej, jedynie wyimki rzeczy. Dlatego podwójnie trudne będzie zadanie, które Deleuze stawia sztuce filmowej, a mianowicie wyrwanie kliszom prawdziwego obrazu, aby

się uwolnić od sensoryczno-motorycznych uników. Dlatego środki takie, jak np. montaż atrakcji, powinny zostać porzucone. Metoda ta, stworzona przez Sergieja Eisensteina, polegała na zestawianiu ze sobą kolejnych ujęć nazywanych przez niego „atrakcjami”. Miały one wywoływać szczególnie silne odczucia, ale odczucia już mocno ukierunkowane. Klasycznym przykładem takiego montażu jest zestawienie sceny pogromu robotników z ujęciami z rzeźni. Francuski myśliciel krytykuje sposób zestawiania ze sobą obrazów, który odkrył Sergiusz Eisenstein. Jest to o tyle ciekawe, że rosyjski reżyser w znaczący sposób wpłynął na teorię kina Deleuze'a i jest dla niej jedną z najważniejszych postaci. Montaż atrakcji buduje metafory, ale tylko sensoryczno-motoryczne, podsuwa gotowe odpowiedzi, mnoży kolejne klisze. Kino natomiast już u swojego początku jest sztuką specyficznie metaforyczną. Wyraża to także słynna kwestia Godarda, *to nie krew, to czerwień*. Niepotrzebne są metafory zewnętrzne, obraz mówi sam za siebie. Z takiego założenia wychodzi Deleuze, twierdząc, że środkiem nowego kina będzie *obraz cały, bez metafor, ukazujący rzecz samą w sobie, dosłownie, w nadmiarze jej grozy lub piękna, w jej radykalności czy niemożliwości usprawiedliwienia, ponieważ ona nie wymaga już lepszego czy gorszego „usprawiedliwienia”* ...³² Pojawienie się takiego obrazu zostaje umożliwiające przez osłabienie powiązań sensoryczno-motorycznych i serii zabiegów temu towarzyszących. Dążenie obrazu do stanu kliszy jest poniekąd naturalne, na początku wszak wszystko jest zmuszone do ukrywania się. Klisze ukrywają przed nami obrazy i wynika to głównie z naszej „wymykowej” percepcji. Nie postrzegamy całości, lecz jedynie części. Dlatego też Deleuze powiada, że *nie wiadomo, jak daleko może zaprowadzić rzeczywisty obraz*³³. Jak jednak nie dopuścić do ponownego zapadnięcia w stan kliszy?

Deleuze twierdzi, że *niekiedy trzeba przywrócić utracone części, ponownie odkryć wszystko, czego nie można dostrzec w obrazie, wszystko, co usunięto, by uczynić go „interesującym”*. Czasami jednak przeciwnie – *trzeba porobić dziury, wprowadzić pustki i białe przestrzenie, żeby rozrzedzić obraz, usuwając z niego wiele rzeczy, które dodano, żebyśmy uwierzyli, że widzieliśmy wszystko*. Trzeba *wprowadzić podział albo zrobić pustkę, żeby ponownie odnaleźć całość*³⁴. Obraz przed zapadnięciem w stan kliszy może uchronić z jednej strony odkrycie tego, czego nie można w nim dostrzec, czegoś, co zostało przed nami ukryte, zaś z drugiej strony rozrzedzenie obrazu, „zrobienie pustki”. O ile pierwszy zabieg wydaje się w większym stopniu ukierunkowany na to, czego twórca nie pokazał, o tyle w drugim wypadku na to, co „pomiędzy” tym, co twórca pokazał. Zabiegi, które opisuje Deleuze, a które mają prowadzić do wyrwania obrazu kliszom, mogą się jednak skarykaturalizować i prowadzić do ponownego zapadnięcia w stan kliszy. Zdaniem filozofa nie wystarczy „zrobić pustki” czy wywołać wrażenie ukrycia czegoś w obrazie. Samo zakłócenie powiązań sensoryczno-motorycznych nie odniesie żadnego skutku, jeżeli obraz nie będzie połączony z *ogromnymi siłami, które nie są po prostu siłami świadomości intelektualnej, czy społecznej, lecz głęboką, żywotną intuicją*³⁵. Same zabiegi formalne nie będą w stanie nadać dziełu głębi. Dlatego też w obrębie współczesnych nurtów kinematografii tak często można napotkać obrazy, które mimo starań twórców stają się kliszami. Zdaniem Deleuze'a *świadoma kamera nieuwarunkowana jest przez ruchy, które jest w stanie śledzić i wykonywać, lecz poprzez relacje mentalne, w które jest w stanie wchodzić*³⁶. Zmienia się rola ruchu w filmie. Kino sensoryczno-motoryczne miało do czynienia

z bezpośrednim obrazem czasu, natomiast kino czysto optyczne i dźwiękowe jest połączone z czasem, który podporządkowuje sobie ruch.

To czas jest siłą przewodnią filmu, z niego wynika ruch. Kamera zmienia swój status, jest zdolna do zadawania pytań, prowokowania, stawiania hipotez itp.³⁷ Wyrwanie obrazu kliszom wymaga pewnego otwarcia, jak powiada Deleuze, otwarcia na *silne i bezpośrednio objawienia dotyczące obrazu jako czasu, obrazu czytelnego i obrazu myślącego*³⁸. Nie chodzi więc, jak się okazuje, jedynie o zwykłe rozluźnienie związków sensoryczno-motorycznych. Jest ono jednym z podstawowych znamion kina-czasu, ale samo w sobie niewystarczające, aby rzeczywiście można było mówić o przedarciu się przez klisze. Kluczowe dla obrazów nowego typu jest połączenie z „innymi siłami”, z tym, co się znajduje poza kadrem. Geniusz nowego kina polega na odnajdywaniu bądź, jak powie Deleuze, na wydobywaniu z sytuacji *części niesprawdzalnej do tego, co się dzieje*³⁹.

Spowolnienie

Pojawieniu się nowego typu obrazu towarzyszy zmiana, którą można określić jako swoiste „spowolnienie”. Francuski filozof zauważyła ją w filmach Yasujirō Ozu, pisząc: *ruchy kamery są coraz rzadsze: jazdy powolne, „bloki ruchów” [blocs de mouvement] powolne i niskie, kamera zawsze nisko i najczęściej nieruchoma, ustawiona frontalnie lub pod stałym kątem, przenikania są wypierane przez zwykłe cięcia*⁴⁰. W twórczości japońskiego reżysera Deleuze dostrzega pewne zabiegi formalne reprezentujące nowy typ kina. Przykład Ozu jest o tyle znamienity, że głównym tematem jego filmów jest banał codzienności. Jak pisze Deleuze, *obraz będący działaniem znika na rzecz czysto wizualnego obrazu postaci, jaką ona jest, i dźwiękowego obrazu tego, co mówi w całkiem naturalnej i banalnej rozmowie, stanowiącej podstawę scenariusza*⁴¹. To właśnie zwolnienie narracji pozwala reżyserowi na osiągnięcie takiego efektu. Reżyser potęguje bezruch wskutek czego na znaczeniu zyskuje zwykła sytuacja i zwykły obraz takie, jakimi są. Ozu ukazuje świat w sposób charakterystyczny dla kultury wschodu – „nieposesywny”⁴². Znamienny jest także fakt, że reżyser najczęściej kadruje z perspektywy Japończyka siedzącego na macie. Zabiegi te określają nastawienie do obrazu. Pozwalają nawiązać z nim inne relacje niż z kinem ruchu – np. relację kontemplacyjną. Dla Gilles’a Deleuze’a kino jest nierozzerwalnie związane z myślą i dlatego swoją najbardziej wyrafinowaną postać osiąga w obrazie-czasie, a „spowolnienie” odgrywa w tym jedną z kluczowych ról.

Tendencję tę można zauważyć nie tylko w twórczości Ozu, ale także w wielu filmach szeroko pojętego modernizmu. „Spowolnienie” swoje właściwe miejsce w kinematografii odnajduje jednak dopiero w kinie współczesnym. Najdoskonalszym zaś wcieleniem w życie teorii kina Deleuze’a wydaje się *slow cinema*. Zanim jednak teza ta wybrzmi do końca, należy wrócić do rzekomego błędu Bergsona. Deleuze twierdził, że być może jego mistrz uległ złudzeniu, które wszystko przenika, a wszystkie rzeczy muszą się na początku ukrywać. Bergson krytykował kino, jako sztukę nieprawdziwego ruchu, swoistą iluzję, która jest skazana na naśladowanie percepcji naturalnej. Autor *Materii i pamięci* nie dostrzegał, że kino mogłoby być właściwym wcieleniem jego tezy o obrazie będącym ruchem poza warunkami percepcji naturalnej⁴³. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż Bergson za swo-

jego życia mógł obserwować jedynie początki kinematografii. Błąd, jaki popełnił w ocenie sztuki filmowej, wynikał więc z faktu, że nie przewidział, do jakiego stopnia sztuka filmowa może się rozwinąć. Dlatego też jego filozofię w odniesieniu do kina mógł podjąć dopiero ktoś, kto obserwował kino w okresie jego największego rozkwitu bądź też, jak twierdzi Rafał Syska, w czasie trwania jego najpiękniejszej przygody⁴⁴. Deleuze twórczo odnosi się do tez z *Materii i pamięci*, ponieważ kino ewoluowało. Bergsonowi widoku na ów horyzont wyraźnie brakowało. Czy jednak można powiedzieć, że popełnił on błąd? Sam Deleuze stwierdza, że być może tezy Bergsona są bardziej zawołowane, niż by się to wydawało. Oczywiście chodzi o krytykę iluzji naśladowania ruchu, która kulminację osiąga właśnie w wynalazku kinematografu. Deleuze twierdzi jednak, że dzięki wprowadzeniu w *Materii i pamięci* planów czasowych tak naprawdę Bergson antycypuje istotę współczesnego kina⁴⁵. Sztuka filmowa w początkach, tak jak wszystko inne, była skazana na naśladowanie (percepcji naturalnej), „musiała się ukrywać”.

Deleuze uznaje więc, że być może Bergson nieświadomie przewidział przyszłość kina. To, co zawarte już w koncepcji autora *Materii i pamięci* staje się istotą kinematografii, gdy jej możliwości są już nieporównywalnie większe niż w punkcie, z którego Bergson wychodził. Ruchoma kamera, emancypacja ujęcia i montaż to elementy, które wskazuje Deleuze, a które składają się na innowacyjność kina. Wyewoluowały nowe środki wyrazu i zmieniło się nastawienie do sztuki filmowej. Jak Bergson nie mógł obserwować wcielenia swojej koncepcji w kinie, tak i teoria Deleuze'a musiała na właściwe dopełnienie jeszcze poczekać.

Kryzys kina, spowolnienie i widzenie

Przykład twórczości Yasujirō Ozu pokazuje, że spowolnienie akcji oraz potęgowanie bezruchu prowadzi do tego, co Deleuze nazywa *otworzeniem się na silne i bezpośrednie objawienia dotyczące obrazu jako czasu*⁴⁶. To z kolei w dużej mierze chroni obraz przed zapadnięciem w stan kliszy. Może to także prowadzić do stwierdzenia, że kino, którego poszukiwał Deleuze, to kino, które ma spowolnienie u podstawy. Tendencja, którą w znakomity sposób Deleuze wydobywa z filmów jemu współczesnych, w jeszcze większym stopniu objawia się w obecnym kinie. Kulminację osiąga zaś w nurcie *slow cinema*.

Jego wyłonienie się często jest interpretowane jako sprzeciw wobec filmów głównego nurtu. W tej perspektywie ważny jest fakt, że książka Deleuze'a ukazuje się w okresie schyłkowym wielkiego kina. To, co stało się z kinematografią w następnych latach, można uznać za spektakularne zwycięstwo klisz. Twórcy, których Deleuze cenił: Antonioni, Godard czy nawet Welles, kręcili filmy już praktycznie niezauważane przez masową publiczność. Przetaczająca się niegdyś przez Europę kinofilia stała się zjawiskiem marginalnym. Kino zostało zastąpione przez telewizję. Można było zaobserwować pewną formę powrotu do obrazu-ruchu, której to kierunek wyznaczyły filmy Teda Kotscheffa. Wielcy twórcy obrazu-czasu zostali zepchnięci na boczny tor. Znamienne będą puste sale na projekcjach ostatnich filmów Felliniego. Reżyser komentował to filmem *Ginger i Fred* (1986), obsadzając największe gwiazdy kina – Giuliettę Masinę i Marcella Mastroianniego, w roli pary podstarzałych i zapomnianych artystów estradowych. Kino zalewane produkcjami z „fabryki snów” stało się zjawiskiem ekonomicznym. Potwierdzenie znalazły

słowa Deleuze'a odnoszące się do filmu Bressona, *następuje konfrontacja kina z jego najgłębszym założeniem, pieniędzmi (...). Film w filmie wyraża ów piekielny obieg między obrazem i pieniędzmi, tę inflację, która czas czyni wartością wymienną, wyraża tę „bulwersującą hossę” (...). I film skończy się, gdy nie będzie już pieniędzy...*⁴⁷ Film, o którym mowa – *Pieniądz* (1983) Roberta Bressona – był oczywiście jego ostatnim. Jak zauważał Deleuze, kino zostało rozsądzone przez stare powiedzenie, iż czas to pieniądz⁴⁸.

Slow cinema posługuje się środkami będącymi zaprzeczeniem filmów głównego nurtu. Długie ujęcia, spowolniona narracja czy minimalizm to niektóre z jego cech. Dlatego też bywa nazywane pasywną rebelią⁴⁹ przeciw dominacji klisz w kinie. Obraz-czas może być reprezentowany przez spowolnienie, natomiast kino głównego nurtu – szybkie i powierzchowne – byłoby powrotem do obrazu-ruchu. O ile *slow cinema* jest związane ze spowolnieniem, o tyle filmy głównego nurtu, z przyspieszonym trybem życia charakterystycznym dla współczesnych społeczeństw kapitalistycznych. W *slow cinema* można upatrywać właściwego rozwinięcia teorii kina Gilles'a Deleuze'a. Co więcej, nowy typ obrazu, który u podstawy ma spowolnienie, znacząco redukuje akcję na rzecz bezruchu. Prowokuje to do wejścia w relację z obrazem, do podjęcia relacji kontemplacyjnej. *Slow cinema* jest kinem, które wywołuje relację kontemplacyjną z obrazem, ale wywołuje ją właśnie dlatego, że jest nastawione na spowolnienie akcji. Orhan Emre Çağlayan twierdzi, że wynika to z faktu, iż niekiedy po prostu potrzebujemy czasu, żeby zwolnić, pomyśleć i lepiej zrozumieć rzeczywistość⁵⁰. Dostrzeganie – *stricte* widzenie – zostaje powiązane z czasem. *Slow cinema* można ujmować jako pewne specyficzne nastawienie do obrazu. Chodzi o kontemplowanie obrazu takim, jaki się zjawia w całej swojej literalności. *Slow cinema* przez eksplorowanie czystych sytuacji optycznych staje się *par excellence* sztuką widzenia.

ADAM CICHÓN

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. opracowanie zbiorowe, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 14.

² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 5.

³ G. Deleuze, *Kino*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 11.

⁴ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 43.

⁵ Takie stanowisko jest prezentowane chociażby w: D. M. Jones, *Deleuze and World Cinemas*, Continuum, Londyn i Nowy Jork 2011, s. 205.

⁶ G. Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 249.

⁷ Tamże, s. 231.

⁸ Tamże, s. 229-230.

⁹ Tamże, s. 232.

¹⁰ Tamże, s. 229.

¹¹ Tamże, s. 231.

¹² Tamże.

¹³ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 309.

¹⁴ A. Helman, *Visconti albo neorealizm estetyczny*, w: *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011, s. 589.

¹⁵ G. Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 232.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 233.

¹⁸ Gilles Deleuze posługuje się angielskim słowem *wonder* na określenie specyficznego sposobu odbioru obiektów o wyraznej dwubiegunowości, między innymi kadru filmowego czy zwłaszcza twarzy. Szczegółowe fragmenty dotyczące *wonder* zawarte są między innymi w: tamże, s. 99-102.

¹⁹ Tamże, s. 233.

- ²⁰ M. Antonioni, „Cinema 58”, wrzesień 1958 – cyt. za: tamże, s. 235.
- ²¹ Tamże, s. 243.
- ²² Tamże, s. 244-245.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Istnieją interpretacje mówiące o tym, iż Noriko nie widzi wazy, a zabieg umieszczenia jej pomiędzy scenami jest zwodzeniem widza. Przyjęta powyżej interpretacja wydaje się jednak bliższa intuicji Gilles’a Deleuze’a.
- ²⁵ G. Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 247.
- ²⁶ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a: filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003, s. 81.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Jean-Luc Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 29-30.
- ³⁰ E. Panofsky, *Perspektywa jako forma symboliczna*, tłum. G. Jurkowlaniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 19.
- ³¹ G. Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 247.
- ³² Tamże.
- ³³ Tamże, s. 248.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże, s. 249.
- ³⁷ Tamże, s. 250.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Tamże, s. 246.
- ⁴⁰ Tamże, s. 241.
- ⁴¹ Tamże.
- ⁴² Deleuze podkreśla związek filmów Ozu z filozofią zen i reprezentującym ją sposobem bycia. Na płaszczyźnie tego zestawienia powyższe stwierdzenie wydaje się zrozumiałe. G. Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 242.
- ⁴³ Tamże, s. 10-11.
- ⁴⁴ R. Syska, dz. cyt., s. 15.
- ⁴⁵ G. Deleuze, *Kino*, dz. cyt., s. 11.
- ⁴⁶ Tamże, s. 250.
- ⁴⁷ Tamże, s. 304-305.
- ⁴⁸ Tamże, s. 304.
- ⁴⁹ O. E. Çağlayan, *Screening boredom: The history and aesthetics of slow cinema*, University of Kent, Kent 2014, s. 1.
- ⁵⁰ Tamże, s. 12.