

W poszukiwaniu straconego czasu

Proroczy charakter teorii kina Gilles'a Deleuze'a

MIŁOSZ STELMACH

To nie my tworzymy kino, to świat przypomina nam kiepski film.

Gilles Deleuze, *Kino*

W recenzji książki Alexa Linga dotyczącej poglądów Alaina Badiou na kino młody australijski myśliciel Christian Gelder twierdzi, że filozofia nowożytna przeżyła dwa przełomy w podejściu do sztuki. Pierwszym była zmiana postrzegania estetyki, która dokonała się za sprawą *Krytyki czystego rozumu* Immanuela Kanta z 1781 r., zaś druga rewolucja miała miejsce zaledwie ćwierć wieku temu za sprawą dwutomowej publikacji Gilles'a Deleuze'a na temat kina¹. Miarą jej przełomowości ma być świeżość spojrzenia i wpływowość koncepcji francuskiego filozofa, który ujawniając swoje głębokie zainteresowanie filmem oraz szczerą kinofilię, miał zachęcić wielu współczesnych myślicieli, w tym Badiou, do zajęcia się X muzą.

Choć ta diagnoza wydaje się nieco przesadzona, Deleuze'owi nie sposób odmówić olbrzymiego wkładu w dzieje współczesnej refleksji nad kinem. Jego ukończona w 1985 r. dwutomowa praca zatytułowana po prostu *Kino*² w swojej rozpiętości myślowej obejmowała większość najistotniejszych dzieł i twórców sztuki filmowej od początku istnienia medium. Sam autor zaznaczał, że jego dzieło nie jest pomyślane jako historia kina, ale nie da się ukryć, że w istocie „przepisał” on całe dzieje sztuki filmowej i dostrzegł w nich pewną ewolucję historyczną. Szczególne miejsce w jego opracowaniu zajmowali filmowi moderniści, tacy jak Jean-Luc Godard, Alain Resnais czy Michelangelo Antonioni, których filmy Francuz analizował wnikliwie i błyskotliwie, prezentując nie tylko olbrzymią erudycję filmową, ale też znajomość dyskursu teoretycznofilmowego, doskonałe wyczucie formy oraz wysoce refleksyjne spojrzenie na sztukę filmową jako całość.

Deleuze, który mimo swojego zaledwie incydentalnego kontaktu z kinem zrewolucjonizował sposób myślenia o tym medium, nie doczekał niestety współczesnej rewitalizacji modernistycznych trendów w kinematografii, odbierając sobie życie w 1995 r. Tymczasem to właśnie w latach 90. oraz pierwszej dekadzie XXI w., wraz z filmami takich twórców, jak Béla Tarr, Aleksander Sokurov czy Tsai Ming-liang, ukonstytuował się nurt ochrzczony przez Rafała Syskę mianem neomodernizmu³. Cechuje go powrót do modernistycznych strategii kina autorskiego lat 60. i 70., ze szczególnym uwzględnieniem elementów subiektywności, (auto)refleksyjności i abstrakcji⁴. Kanon nowego nurtu naszkicował w przywoły-

wanym powyżej artykule Rafał Syska, wskazując najważniejszych autorów oraz kluczowe filmy.

Niniejszy artykuł stanowi próbę wstępnego skonfrontowania popularyzujących się wciąż w polskim piśmiennictwie pojęć filmowego modernizmu oraz neomodernizmu z poglądami Gilles'a Deleuze'a na temat funkcjonowania czasu w kinie; jak się wydaje, poglądy te dopiero we współczesnej kinematografii zyskują najpełniejszą realizację. Opisywane przez niego kino obrazu-czasu stale się rozwija, podejmując wciąż te same wyzwania, które stanęły przed naszą kulturą audiowizualną w dobie nowoczesności. Aby to uchwycić, niezbędna będzie wybiórcza i skrótowa rekapitulacja koncepcji francuskiego myśliciela, która następnie wybrzmi w opisie kilku tytułów z obrębu współczesnego kina modernistycznego.

Świat jako obraz

Przywołując poglądy Deleuze'a na temat kina, w szczególności trzeba wskazać fundamentalny dla jego myślenia podział sztuki filmowej na dwa zasadnicze nurty – kino obrazu-ruchu i obrazu-czasu. U podstaw ich obu znajduje się, zawarte już w nazwie, spojrzenie na dzieło filmowe jako obraz. Może się to wydawać oczywiste w przypadku refleksji nad kinem, jednak w tym wypadku obrazowy charakter sztuki filmowej wymaga szczególnej eksplikacji. Jedną z najistotniejszych przesłanek, z którymi Deleuze podchodził do analizy kina, jest bowiem przekonanie, że świat ma naturę obrazową. W myśli Henriego Bergsona, którego Deleuze obrał sobie za przewodnika filozoficznej podróży po historii kina⁵, cały istniejący byt to przepływające obrazy, zarówno w sensie ontologicznym, jak i epistemologicznym. Świat nie jest jednak uporządkowanym, zorganizowanym ciągiem obrazów, tylko raczej ich chaosem. Nie mają one żadnego ośrodka, celu czy podmiotu – bytują same dla siebie. Dopiero człowiek, odnosząc je do siebie, porządkuje ten chaos na użytek własnej percepcji.

Trzeba przy tym podkreślić, że pisząc o świecie jako obrazie, Deleuze nie miał bynajmniej na myśli współczesnej dominacji obrazów (ekranów), diagnozowanej przez wielu kulturoznawców. W jego myśleniu nie jest to wcale własność XX w., tylko bytu i poznania w ogóle. Człowiek, czyli podmiot, nie jest zaś twórcą ani odtwórcą obrazów – sam jest obrazem pośród innych, choć jednocześnie stanowi ekran dla innych obrazów, które rzutowane na niego umożliwiają percepcję. Wskutek obrazowego charakteru kino również cechuje bezpośredniość, beзоśrodkowość i bezinteresowność, czyli trzy własności samego bytu według Bergsona. Dzięki nim obraz filmowy uwalnia się od percepcji podmiotowej, przypominając budowę znany nam wszechświat.

Na tej bazie Gilles Deleuze buduje całą taksonomię obrazów, które tak w kinie, jak i w rzeczywistości mogą przyjmować różne formy ze względu na swoją funkcję i budowę. Przede wszystkim mogą istnieć obiektywne obrazy-postrzeżenia, ale też pamięciowe, subiektywne obrazy-wspomnienia. Z tego rozróżnienia wywodzi się podstawowa typologia Deleuze'a, zaczerpnięta z *Materii i pamięci* Bergsona: obraz-ruch będący odpowiednikiem czystej materii oraz obraz-czas będący odpowiednikiem czystej świadomości – dwa współistniejące bieguny świata. Są one w stanie wyrażać myśli, a nawet można powiedzieć, że są myślami. Kino jest zdolne do wyrażania tych myśli, zarówno w postaci obrazu-ruchu, jak i obrazu-

-czasu, choć przez początkowe pół wieku swojego istnienia bazowało jedynie na pierwszym z wymienionych typów.

Kino obrazu-ruchu i jego kryzys

W pojęciu obrazu-ruchu Gilles Deleuze zawarł dwie naczelne kategorie, które Bergson przypisywał światu: ruch i obrazowość. Jak pisze w pierwszym tomie swojej książki, *kino nie oferuje nam obrazu, do którego dołączyłby się ruch, oferuje nam bezpośrednio ruchomy obraz*⁶. Kino zatem nie rejestruje ruchu (jak miałoby to zrobić? – pyta przekornie Deleuze), ale samo jest ruchem. Ruch jest więc dla kina charakterystyczny w taki sam sposób, jak dla wszechświata. My zaś „myślimy” ten ruch i utożsamiamy się z kamerą, traktując jej obrazy, jakby były naszymi obrazami i myślami.

Jako że ten typ obrazu jest związany z materią oraz działaniem, stają się one „bohaterami” kina na nim opartego. Najdoskonalszym jego wcieleniem było klasyczne kino hollywoodzkie, które przy użyciu stylu zerowego opowiadało historie oparte na działaniu i kreowało możliwie realny, obiektywny świat przedstawiony. W jego centrum stoi bohater, którego niezmiennie obserwujemy w działaniu – dążeniu do osiągnięcia jakiegoś celu. To jego dotyczy obraz-ruch. Silne połączenia przyczynowo-skutkowe sprawiają, że każda akcja jest poprzedzana inną, ale też prowadzi do kolejnej. Podstawową zasadą organizującą dzieło jest zmiana i progresja, której jest podporządkowany cały świat przedstawiony i fabuła filmu. Tłem tego działania i jego dopełnieniem jest sytuacja, w której znajduje się bohater – jasno określona i determinująca jego zachowanie oraz akcje. Kino obrazu-ruchu stara się umiejscowić bohatera w konkretnym środowisku (społecznym, ekonomicznym, historycznym), określić miejsce i czas trwania akcji. Komponenty te tworzą sieć relacji, w które postać jest uwikłana.

Ze względu na skupienie na akcjach (działaniach) oraz sytuacjach, które owe akcje warunkują i motywują, Deleuze uważa, że kino obrazu-ruchu prezentuje bohatera wyłącznie w relacjach sensoryczno-motorycznych, czyli takich, które są podporządkowane pragmatyce działania. Percepcja i emocje służą tu tylko efektywnemu działaniu przez ustanowienie motywacji czy rozpoznanie sytuacji. Kino przedstawia te więzy sensoryczno-motoryczne za pomocą trzech rodzajów obrazów. Jak pisze Małgorzata Jakubowska, polska komentatorka poglądów Deleuze’a, *obok obrazów-percepcji (obrazów-postrzeżeń) Deleuze umieszcza obrazy-czynności (obrazy-akcje), czyli odpowiedź podmiotu na częściowe obrazy poprzez emisję kolejnych obrazów, oraz obrazy-pobudzenia (obrazy-afekty), czyli częściowe obrazy pochłonięte, czy odebrane, a nie ujęte w odpowiedź*⁷.

Z biegiem lat okazało się jednak, że rozwijając środki wyrazu, kino zaczęło docierać do granic takiego modelu obrazowania, a liczni twórcy zaczęli przełamywać dominację obrazu-ruchu. Jego kryzys był spowodowany czynnikami zewnętrznymi – przemianami politycznymi, społecznymi, ekonomicznymi czy moralnymi (wiele z nich było związanych z nową rzeczywistością powojenną), ale też wewnętrznymi przemianami kina – szczególnie rozwojem technik narracyjnych, które zmieniały się pod wpływem nowych rozwiązań wypracowanych na gruncie literatury czy teatru.

Według Deleuze’a już niektórzy poszukujący i eksperymentujący z językiem filmu reżyserzy okresu klasycznego w swoich dziełach napotykali barierę stwo-

rzoną przez ograniczone możliwości kina opartego na działaniu. Kryzys obrazu-ruchu jest dostrzegalny na przykład w późnych filmach Hitchcocka, który wprowadza do swoich dzieł obrazy mentalne. Pojawiające się u niego figury myśli otwierają drogę dla obrazu-czasu, gdyż pokazał on granice tradycyjnego systemu „percepcja – akcja – afekt”, choć nie potrafił poza niego wykroczyć.

W efekcie tradycyjny obraz-ruch stopniowo zaczyna się zapadać. W wyniku kryzysu tego modelu często następuje rozproszenie, rozszczępienie sytuacji, na przykład na kilku równoległych bohaterów lub kilka wątków (kulminacją będzie Altmanowska narracja polifoniczna w latach 70.). Z drugiej strony następuje też osłabienie lub zanikanie linii odpowiedzialnych za powiązanie wydarzeń. Przestrzeń i czas oraz przyczyna i skutek coraz częściej są rozdzielone, rośnie rola przypadku lub nieumotywowanych działań (jak w filmach Johna Cassavetes).

Trzecim symptomem kryzysu jest rosnąca popularność formuły podróży jako struktury narracyjnej filmu (emblematicznym przykładem jest *Easy Rider* Dennisa Hoppera z 1969 r.). Stopniowo, wraz z kolejnymi filmami, podróż coraz bardziej zatracza swój sens i cel, konieczny w klasycznym kinie, zmieniając się w błędzenie. Efektem jest formuła ballady-przechadzki, w której podróż zmienia się w melancholijną, bezcelową wędrówkę bohatera pokonującego drogę mentalną (jej mistrzem w latach 70. był Wim Wenders) bardziej jeszcze niż przestrzeń fizyczną.

Czwartym przejawem kryzysu jest świadomość otaczających nas klisz mentalnych, które teraz reżyserzy starają się poddać analizie. Zaczynają oni zwracać uwagę na przykład na ikonografię współczesnej kultury oraz działania, którym ludzie poddają się nieświadomie. Nie ma tu już niezachwianej wiary w konieczność działania bohatera, co pokazuje *Taksówkarz* (*Taxi Driver*, 1976) Martina Scorsese, który bada wpływ kultury na poddanego jej oddziaływaniu człowieka o obniżonej zdolności krytycznej oceny owej kultury.

Efektym wymienionych zjawisk jest potępienie fabuły – piąty przejaw kryzysu. Ulegając kumulacji, wszystkie te cechy warunkują zmianę, przygotowują grunt pod nowe kino, które w tym czasie już rozkwita w Europie. Jak pisze Jakubowska: *Kino obrazu-akcji było kontynuowane w ramach produkcji filmowej, często z komercyjnym sukcesem (...), jednak „duch kina” potrzebował już nowej formy wyrazu, aby móc rozwijać się dalej*⁸.

Obraz-czas doby modernizmu

Nadchodzącą zmianą i wypływającą z niej nową formą wyrazu było oczywiście kino modernistyczne, przeżywające w latach 60. czasy świetności. András Bálint Kovács w swojej monografii zjawiska umieszcza Deleuze'a wśród apologetów filmowego modernizmu, choć oczywiście sam filozof nie używał tego pojęcia, sytuując swoje diagnozy ponad podziałami historyczno-kulturowymi. Jak pisze węgierski historyk: *Pomimo że Deleuze wskazuje pewien historyczny moment pojawienia się kina modernistycznego, to nie traktuje modernizmu jako zjawiska z dziedziny historii sztuki, takiego jak nurt, trend czy szkoła. Film modernistyczny jest rezultatem ewolucji inherentnej zdolności kina do wyrażania czasu*⁹.

Deleuze za największy przełom w dziejach kina uważa bowiem przejście od obrazu-ruchu zogniskowanego na działaniu do obrazu-czasu skupionego na świadomości i stanach mentalnych. Pomijając jego wcześniejsze zwiastuny, widoczne już

w kinie niemym, na przykład u Dowżenki czy Epsteina, a później w takich filmach, jak *Brzask* (*Le jour se lève*, 1939) Marcela Carné, *Reguły gry* (*La règle du jeu*, 1939) Jeana Renoira oraz przełomowy pod tym względem *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Welleasa, według Deleuze'a nowy rodzaj obrazowania na trwałe wprowadził włoski neorealizm, a rozwinęły go późniejsze filmy Antonioniego, Felliniego oraz francuskich nowofalowców. Największym osiągnięciem włoskiego kina drugiej połowy lat 40. było odejście od obrazów-działań na korzyść „czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych”, czyli scen niepodporządkowanych fabule i działaniom postaci. Kino modernistyczne, w którym rozwinął się obraz--czas, szukało bowiem nowych sposobów używania obrazu, który byłby w stanie głębiej i na wyższym poziomie abstrakcji wyrazić pewne prawdy antropologiczne – problemy, myśli czy obsesje człowieka współczesnego, zagubionego w dzisiejszym świecie.

W sytuacjach sensoryczno-motorycznych za percepcją koniecznie idzie akcja, a za akcją reakcja. W kinie modernistycznym ten schemat zostaje złamany, gdyż w czystych sytuacjach optycznych i dźwiękowych akcja nie jest już koniecznym następstwem percepcji, która wybija się na niepodległość, zyskując własne jakości. Zmienia się przy tym rola bohatera, który nie będąc zmuszany do działania przez sytuację oraz otoczenie, sam staje się zaledwie obserwatorem czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych. Podobne doświadczenie okazuje się wtedy udziałem widza, który również staje przed czystym czasem, objawiającym się w trwaniu uwolnionym od konieczności sensoryczno-motorycznej. Tak relacjonuje to odwrócenie Małgorzata Jakubowska: *Aspekt podjęcia działania, czyli złożona strefa obrazu-ruchu, to zaledwie jedna strona medalu. Drugą odslania zaniechanie czynności. Uwolnienie od aspektu motoryczności, choćby chwilowe, wysuwa na plan pierwszy aspekt mentalny. Obraz-czas uzyskuje pierwszeństwo nad obrazem--ruchem*¹⁰.

Pojawia się on zatem wówczas, gdy zamiast dokonać rozpoznania automatycznego, opartego na nawykach poznawczych i pragmatycznej kalkulacji, zatrzymamy się i postawimy na rozpoznanie uważne. Wtedy ujawniają się naszej percepcji czyste obrazy optyczne (i dźwiękowe). Pośród nich poruszają się choćby bohaterowie Antonioniego, szamoczący się w pułapce własnych myśli i uczuć, ale niezdolni do działania.

Co ważne, materializujący się w ten sposób czas stał się również tematem wielu filmów modernistycznych poruszanych w warstwie fabularnej lub narracyjnej. Za przełomowe pod tym względem Gilles Deleuze uznaje arcydzieło Alaina Resnais *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), gdzie zamiast działać, bohaterowie pogrążają się w meandrach własnych wspomnień, a to, co wyobrażone, miesza się z tym, co realne do granic nierozróżnialności. W filmie Resnais'go działanie postaci nie tylko jest bezproduktywne, ale nawet fakt jego zaistnienia jest podany w wątpliwość. W kolejnych latach podobne wędrówki po ścieżkach własnej świadomości (wspomnieniach, wyobrażeniach, lękach, snach), choć rzadko osiągające taki poziom abstrakcji, będą podejmować między innymi bohaterowie Carlosa Saury, narrator *Zwierciadła* (*Zerkalo*, 1975) Tarkowskiego czy Józef z *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) Hasa. Tak komentuje to András Bálint Kovács: *Czas staje przed nami w czystej formie, przez swoje mentalne formacje. Czas historyczny i czas akcji z klasycznego kina staje się „transcendentalnym” czasem, czasem mentalnych operacji w kinie modernistycznym. Jeśli kino klasyczne tworzy organiczny system, ze względu na jedność akcji i reakcji, to kino modernis-*

*tyczne stanowi „strukturę krystaliczną”, ponieważ „kryształy czasu” – to jest wyartykułowane procedury mentalne – są ze sobą połączone niezliczonymi wariacjami i powieleniami. Kino modernistyczne dla Deleuze’a jest najlepszą reprezentacją myślenia we współczesnym świecie*¹¹.

W takim kinie niemożliwe jest już rozróżnienie nie tylko tego, co subiektywne i obiektywne, ale też tego, co teraźniejsze i przeszłe, aktualne i potencjalne, realne i wyobrażone. Człony tych opozycji są przy tym splecione w sposób nierozłączny, i to nie tylko przez retrospekcje oraz psychologicznie umotywowane odczucia bohatera. Deleuze interpretuje kino obrazu-ruchu jako świat-pamięć, czyli pamięć świata, a nie konkretnego bohatera. Zanurzamy się w czasie, który nie musi mieć konkretnego podmiotu, jest kryształem łączącym linie teraźniejszości i przeszłości¹², wyzwolone od potrzeby ciągłej aktualizacji trzymającej w ryzach kino obrazu-ruchu. W filmach takich jak *Zeszłego roku w Marienbadzie* ukazuje się wirtualność punktów teraźniejszości, stanowiących wierzchołki „stożków percepcji”, ale też totalność ujęcia pamięci. Resnais praktykował tworzenie pamięci-świata w innych dziełach – to pamięć dwojga, pamięć wielu, pamięć epoki, czyli eksplorowany przez niego pozaosobowy wymiar pamięci.

Nawet uznając teorie Deleuze’a na temat historycznych przemian obrazowania filmowego za zasadne, należy postawić pytanie, dlaczego skupienie na stanach mentalnych oraz obrazie-czasie, będącym wyrazem świadomości, francuski myśliciel waloryzuje tak niepomniernie wyżej od klasycznego obrazu-ruchu? Wyjaśnienie znów znajduje się w poglądach filozoficznych Henriego Bergsona i ustanowionym przez niego rozróżnieniu na Ja powierzchniowe oraz Ja głębokie. To pierwsze jest zwrócone ku temu, co obiektywne, wymierne i postrzegalne. Nasze Ja powierzchniowe określa codzienne nawyki, sposób działania w świecie i kontakty z otaczającą rzeczywistością. W kinie jego odpowiednikiem jest bohater kina obrazu-ruchu, który ukazuje jedynie powierzchnię osobowości w swoim działaniu. Zdradza on wyłącznie cechy powtarzalne i zuniformizowane, stanowiąc zbiór stereotypów, „upraktycznionych” dla celów skutecznego działania, a jego stany emocjonalne są wpisane w konwencje społeczne. Jest on podporządkowany konieczności działania w ramach fabuły utworu. Bergson uważał zresztą, że sami na co dzień też tak postrzegamy siebie i innych – ujmujemy w schematach, posługujemy się wyjaśnieniami logiki i uspołnieniami.

Tymczasem jaźń głęboka jest tożsama z trwaniem, subiektywnością i niepowtarzalnymi jakościami istnienia jednostkowego. Nie jest ona narzędziem codziennego życia ani praktycznych wysiłków jednostkowych czy społecznych, zazwyczaj więc nie jesteśmy jej świadomi, nie objawia się nam. Głębokie Ja oznacza naszą osobowość z jej oryginalnością i intymnymi odczuciami życia psychicznego. Jego obecność możemy poczuć dopiero, gdy zatrzymamy się w naszych codziennych i nawykowych działaniach, poddając je kontemplacji oraz rozpoznaniu uważnemu (w przeciwieństwie do sfunkcjonalizowanego rozpoznania automatycznego, którym posługujemy się na co dzień). Tylko w Ja głębokim znajdujemy prawdziwe trwanie, czyli rzeczywisty czas, a także wolność, gdyż tylko wtedy nasze akty płyną wprost z osobowości, a nie z konwencji (niczym w Heideggerowskim *Dasein* – byciu-w-świecie).

Małgorzata Jakubowska powtarza za Leszkiem Kołakowskim, że *każdy autentyczny myśliciel wypowiada tylko jedną myśl*¹³. U Bergsona tą myślą miałyby być



Taksówkarz, reż. Martin Scorsese (1976)

przewyciężenie rozumu praktycznego przez rozum czysto kontemplacyjny. Zdaniem Deleuze'a może się to dokonać przez kino, choć w obrazie-ruchu kontemplacja nie jest jeszcze pełna – widz wprawdzie *sam nie podejmuje działania, ale ciągle utożsamia się z działającym bohaterem filmowym, staje się afektywnym odpowiednikiem jego działań. (...) Kontemplacja powinna zaś dotyczyć czystych sytuacji optycznych i dźwiękowych, nie układających się w zmysłowo-motoryczne ciągi* ¹⁴.

Kino, jeśli jest podporządkowane cechom powierzchniowym, właściwym działaniom sensoryczno-motorycznym, może być szkodliwe – przez swoje nastawienie na funkcjonalność i klisze. Kino jest myślą, twierdzi Deleuze, ale konsekwencje tego stanu rzeczy nie zawsze muszą być pozytywne. Kino obrazu-ruchu niejako „myśli za widza”, a on sam staje się automatem psychicznym, bo kino podsuwa mu gotowe myśli-klisze. *On już nie żyje własnym życiem duchowym, ale tym, które daje mu ekran w postaci życia bohaterów* ¹⁵. Jednak doświadczenie myśli starało się też oddać kino modernistyczne, które przywracało ich egzystencję, docierając do sfery mentalności. Aby to zrobić, podmiot musi zawiesić działanie i wyłączyć się z własnej aktualności, a w konsekwencji osiągnąć filozoficzny postulat autentycznego poznania, pełnej komunikacji z obrazem-światem.

Efektem może być diagnoza sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka i namysł nad nią. Bowiem to *conditio humana* objawia się w różnych wariantach, ale w jednym podstawowym przesłaniu w całej kulturze modernistycznej formułującej myśl wspólną dla wszystkich dziedzin sztuki. *Myśl dla siebie w kinie obrazu-czasu* – pisze Małgorzata Jakubowska – *srowadza się do rozpoznania własnej bezsilności. Zatem kino modernistyczne odkrywa nie tyle siłę myśli, co jej brak*¹⁶.

Ta artykułowana w kinie modernistycznym świadomość niemożności i bezsilności jest przygnębiająca, ale jednocześnie jest w stanie obudzić myśl w automacie psychicznym, jakim staje się człowiek żyjący jedynie swoim *praxis*.

Zadaniem człowieka jest więc przewyciężenie Ja powierzchniowego i dotarcie do Ja głębokiego, choć we współczesnym świecie staje się to coraz trudniejsze, gdyż – jak twierdzi Deleuze – w epoce nowoczesności straciliśmy już wiarę w realność bytu i *nawet w to, co się nam przydarza, w miłość, śmierć, zupełnie jakby tylko w połowie nas dotyczyły. (...) Zerwana zostaje więź łącząca człowieka i świat*¹⁷. Autor *Różnicy i powtórzenia* uważa jednak, co dowodzi jego niezwykłej wiary w sztukę filmową, że kino obrazu-czasu jest zdolne do odbudowania tej więzi, a doświadczenie kinowe może stać się przeżyciem egzystencjalnym, na polu którego będziemy w stanie odbudować połączenie z naszym Ja głębokim. *Przywrócenie naszej wiary w świat – oto siła nowoczesnego kina*¹⁸ – pisze filozof w jednej z najpiękniejszych apologii obrazu filmowego. Z tego powodu modernizm stanowi dla Deleuze'a „niedokończony projekt”, ponieważ będzie on aktualny tak długo, jak długo nasze warunki egzystencjalne będą wymagać tego typu sztuki.

Co myślą współczesne obrazy?

Starając się więc ostrożnie przekroczyć tezy postawione przez samego Deleuze'a, „domyśleć” potencjalne dalsze rozdziały jego książki, można zaryzykować stwierdzenie, że kino wciąż boryka się z antropologicznym problemem współczesności, jakim jest coraz silniejsze zerwanie więzi ze światem. Wydaje się, że zjawisko to wręcz pogłębiło się na przełomie XX i XXI w., wraz z rozwojem wirtualnej rzeczywistości, rozbudowaniem przestrzeni medialnej czy pogłębieniem klisz związanym z ekspansją kultury popularnej. W tym sensie każdy istotny ruch artystyczny musi zaistnieć w relacji do tego zjawiska i jako odpowiedź na nie.

Być może zatem również postmodernizm był takim projektem? Jego odpowiedzią nie była jednak próba odbudowania poczucia więzi ze światem, ale cel dokładnie przeciwny. Dostrzegając zerwanie połączenia między człowiekiem a bytem, twórcy postmodernistyczni starali się udowodnić, że wcale nie jest ono konieczne ani nawet pożądane. Negacją tej potrzeby witalnej miała się stać dekontekstualizacja relacji międzyludzkich, fragmentaryzacja doświadczenia oraz podważenie jego wartości egzystencjalnej. Na gruncie kina postmoderniści zajęli się wręcz afirmacją Baudrillardowskich symulaków oraz estetyki wyczerpania (gry intertekstualne, pastiszowość). Jeśli modernizm był lamentem nad utratą poczucia jedności tożsamościowej oraz zerwaniem z realnością bytu, to postmodernizm znamienuje przejście do porządku dziennego nad tymi zjawiskami, a nawet okazjonalnie ich apologię.

Należy jednak zauważyć, że istnieją liczne filmy, które umiejscawiają się w paradygmacie postmodernistycznym, ale jednocześnie kontynuują myśl Deleuzjań-

ską, potwierdzając tym samym pogląd Jean-François Lyotarda, że postmodernizm stanowi bezpośrednio przedłużenie modernizmu¹⁹. Dramatem zagubienia w kontinuum czasowym jest wszak *Memento* Christophera Nolana (2000), kontemplacją rozpadu i przemijalności – wczesne filmy Petera Greenawaya, a obydwie te cechy, wzmacnione świadomością determinującej roli klisz filmowych w naszym życiu psychicznym, nosi *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha. Zazwyczaj jednak postmodernizm, pożeniony na dobre z komercyjnym kinem obrazu-ruchu, wznosi automatyzm psychiczny na jeszcze wyższy poziom, w licznych odniesieniach tworząc pozór głębszego połączenia, a w ironicznym wydzwięku i podważeniu własnego statusu unieważniając znaczenie wszelkich istotowych poszukiwań.

W sprzeczności wobec takich praktyk ma swój początek skrajna reakcja współczesnego kina artystycznego, czyli „bunt wolnych”, jak Rafał Syska określił nurt neomodernistyczny. Opisał go jako kino, *gdzie nikomu nigdzie się nie spieszy, gdzie nic-nie-dzianie-się jest artystycznym wyborem i światopoglądową postawą, gdzie największą siłą wyrazu ma delikatny grymas twarzy, szlachetny dystans i surowy realizm, skrywający niebanalną metaforę*²⁰. W tym miejscu ujawnia się również zasadność nazwania tego nurtu współczesnym kinem kontemplacji (*Contemporary Contemplative Cinema*). Określenie to może wskazywać na powrót (choć zapewne nieświadomy) do idei Bergsonowskiej kontemplacji jako drogi do poznania Ja głębokiego.

W konsekwencji więc współczesnym filmowcom udało się doprowadzić do granic możliwości procesy, które Deleuze obserwował w latach 80. Warunkami zaistnienia obrazu-czasu są bierny bohater, który zamiast działać staje się jedynie widzem, czy niemal namacalne doświadczenie trwania, realizujące się w długości ujęć i znikomym ładunku dramaturgicznym. Kino neomodernistyczne również stawia na odpodmiotowanie marginalizujące rolę bohatera przez odarcie go z psychologii i celowości, a za to eksponujące autonomiczną rolę krajobrazu i otoczenia. Służy temu skupienie na pejzażu i myśli zamiast na bohaterze i akcji, wyeksponowanie stanów mentalnych i subiektywnych, ale też użycie długich ujęć-sekwencji, którym Deleuze nie przyznawał wprawdzie wyłączności w kreowaniu obrazu-czasu, ale wyróżniał je spośród innych sposobów obrazowania. Również opisywana przez Deleuze’a dedramatyzacja, zakorzeniona w stylu Yasujiro Ozu oraz Roberta Bressona, zostaje dziś doprowadzona do ekstremum, co także może stać się warunkiem kontemplacyjności. *W banale codzienności* – pisał Deleuze o japońskim mistrzu kina refleksyjnego – *obraz będący działaniem, a nawet obraz będący ruchem na ogół zanikają na rzecz sytuacji czysto optycznych, te jednak ujawniają powiązania nowego typu, już nie sensoryczno-motoryczne, wprowadzające wyzwolone sensory w bezpośredni związek z czasem i myślą. Na tym polega bardzo szczególne przedłużenie znaku optycznego: na uwidocznieniu i udźwiękowieniu czasu i myśli*²¹.

Opis ten mógłby stać się mottem całego kina neomodernistycznego, które piętrzy takie czyste sytuacje optyczne i dźwiękowe. Na codziennej monotonii skupiają się filmy tak różnych twórców, jak Nuri Bilge Ceylan, Lav Diaz, Michelangelo Frammartino i wielu innych współczesnych reżyserów. Można powiedzieć, że cały nurt zbudował swoją rozpoznawalną tożsamość na eksponowaniu banału codzienności. Niektórzy twórcy mówią wprost o potrzebie kinowej kontemplacji. Zdaniem wyjętymi jakby wprost z myśli Deleuze’a posługuje się choćby Carlos Reygadas,

który opowiada w jednym z wywiadów: *Czasem gdy krytykuję rozrywkę lub nawet narrację i proces identyfikacji, ludzie pytają mnie, jak mogę sprzeciwić się tym rzeczom. Jeśli nie tędy droga, to którądy? (...) A ja proponuję kontemplację, która stanowi po prostu głębszą formę rozrywki i pozwala dotrzeć do wiedzy*²².

Wypowiedź ta wyraża podejście właściwe wielu reżyserom formacji neomodernistycznej. Kilka wywodzących się z tego nurtu dzieł można jednak uznać za szczególnie „deleuzjańskie”. Z pewnością należy do nich majstersztyk Aleksandra Sokurowa z 2002 r., czyli *Rosyjska arka (Russkij kowczeg)*. Nakręcony w jednym ujęciu film stanowi oniryczną podróż po kilku wiekach historii Rosji, ilustrując eksplikowane w drugim tomie *Kina* przeświadczenie, że pamięć niekoniecznie znajduje się w nas, ale że to my poruszamy się w pamięci–Bycie, pamięci–świecie, wśród czystej przeszłości szukając odpowiednich kręgów odniesień. Gdy zanika różnica między bytem a świadomością, świat jest pamięcią trwania.

Rosyjska arka stanowi więc wspomnienie, ale – posługując się pojęciami Deleuze’a – pozbawione wierzchołka teraźniejszości, względem którego przeszłość mogłaby się aktualizować. Innymi słowy, podmiot tej wędrówki do przeszłości nie jest w żaden sposób umocowany w teraźniejszości (ani w ogóle jakiejś konkretnej chwili i miejscu), ale stanowi bezośrodkową świadomość historii. Tak można zdefiniować tę sytuację słowami samego Deleuze’a: *Świat stał się pamięcią, mózgiem, nakładaniem się epok czy płatów, lecz sam mózg stał się świadomością, kontynuacją epok, tworzeniem się czy parciem coraz to nowych płatów, jakby odtwarzaniem materii ze styrenu. (...) Głównymi bohaterami obrazu nie są już przestrzeń i ruch, lecz topologia i czas*²³.

Okazuje się, że w odniesieniu do filmu Sokurowa słowa te sprawdzają się nawet lepiej niż w odniesieniu do Alaina Resnais, którego oryginalnie miał na myśli Deleuze, pisząc powyższe zdania. Nie oznacza to jednak, że filmy skupione na jednostkowym bohaterze nie mogą być deleuzjańskie. Wręcz przeciwnie; chodzi jednak o skupienie szczególnego rodzaju. Subtelna korespondencja zachodzi pod tym względem między dwoma na pozór zupełnie odmiennymi obrazami, którymi są *Papierowy żołnierz (Bumażnyj soldat, 2008)* Aleksieja Germana Juniora oraz *Post Tenebras Lux* (2012) Carlosa Reygadasa.

Filmy te rozgrywają się w odmiennych epokach i kulturach, ich twórcy wywodzą się z zupełnie różnych zakątków świata, nawet ich fabuły pozornie nie mają ze sobą nic wspólnego, jednak obydwu w podobny sposób starają się dotrzeć do prawdy o swoim bohaterze oraz w poczuciu czasowości zmaterializować szczególne uczucie utraty. Zamiast chronologii filmy te stawiają na poszukiwania narracyjne, w których kamera jakby penetruje różne pokłady świata-obrazu, starając się dotrzeć do tych właściwych, i kreśli tło społeczne oraz uczuciowe, ale nad obydwoma dominuje przyroda i pejzaż. Podejście do bohatera nie przypomina tego znanego z filmów obrazu-ruchu ani nawet z wcześniejszych filmów modernistycznych. Bohater wciąż jest punktem ciężkości świata przedstawianego, w kierunku którego ciężą inne postaci, wątki, sceny, ale bynajmniej nie stanowi ontologicznego centrum uniwersum filmowego.

Opisując myśl Deleuze’a i jej współczesne echa, nie sposób pominąć Béli Tarra, a w szczególności jego *opus magnum*, czyli siedmiogodzinnego *Szatańskiego tanga (Sátántangó, 1994)*. Obecność czasu w przypadku tego dzieła jest namacalna już z powodu samej długości projekcji, która wyklucza odbiór inny niż kontemplacyjny

– czas tutaj, zgodnie z tym, co zapowiadał kiedyś Andriej Tarkowski, *powinien płynąć w ujęciu niezależnie i majestatycznie – idee mogą się wówczas rozmieścić w nim łagodnie, bez loskotu, bez pośpiechu. Odczucie rytmiczności ujęcia bliskie jest... wyczuciu właściwego słowa w literaturze*²⁴.

Słowa te nie znamionują jeszcze niezwyklej koincydencji, która zachodzi między poglądami Deleuze'a i sformułowaną zaledwie kilka lat wcześniej, a praktykowaną od przeszło dwóch dekad strategią autorską Andrieja Tarkowskiego, który swoje poglądy kształtował na miarę spójnego systemu estetycznego i kompletnej metody twórczej. On również za naczelną jakość kina uważał czas, który *jest w filmie samodzielny, twórczym; podobnie jak dźwięk w muzyce, kolor w malarstwie czy osoba w dramacie*²⁵. Tarkowski twierdził, że rolą reżysera jest odpowiednie kształtowanie „ciśnienia czasu” w ujęciu, od którego zależy całość doznań ekranowych.

Béla Tarr, przypuszczalnie największy spośród wielu jego kontynuatorów (Tarkowski bowiem, obok Bressona, Ozu i Antonioniego, odcisnął prawdopodobnie najgłębsze piętno na współczesnym kinie artystycznym), z pewnością może być uznany za wiernego ucznia rosyjskiego reżysera. Podobieństwa widać na poziomie symboliki, portretowania postaci, ale przede wszystkim pracy kamery (drugim nauczycielem Tarra pod tym względem był jego rodak, Miklós Jancsó) oraz związanego z nią kształtowania czasu. Kontemplacyjna powolność, niepozbawiona jednak ekspresyjności oraz kreacyjności, ujawnia się u Tarra jeszcze silniej niż u Tarkowskiego. Węgierski reżyser w *Szatańskim tangu* dodatkowo tworzy labiryntową strukturę czasu, który w ujęciu wciąż płynie nieubłaganie „majestatycznie”, ale upływ ten traci znamiona linearności.

Jedynym filmem Tarkowskiego, który wprost zrywał z linearnością, było *Zwierciadło*. Tam jednak ciągłe przeskok i powroty były umotywowane psychologicznie, podczas gdy *Szatańskie tango*, dochowując wierności swojemu tytułowi, pulsuje tanecznym ruchem, wciąż powracając do tych samych figur-obrazów, jednak nie ujawniając żadnego mentalnego dysponenta prezentowanych zdarzeń. To raczej rozumiana deleuzjańsko zbiorowa przeszłość, która czerpie z tych samych pokładów pamięci, ale każdorazowo ujmuje je od innej strony, szuka innego wejścia w głąb tych samych wydarzeń, przy czym za każdym razem ponosi nieuchronną porażkę (wyraźnie pobrzmiewa tu echo Nietzscheańskiego wiecznego powrotu, którego idea fascynowała zarówno Tarra, jak i László Krasznahorkaia – autora pierwowzoru literackiego *Szatańskiego tanga*). Przypieczętowaniem tej epistemologicznej przegranej jest finał filmu, w którym rozczarowany możliwościami poznania świata zewnętrznego pisarz (to on jest najbliższej podmiotowej roli w tym świecie, ale i jego nie możemy utożsamić z narratorem) zabija deskami swoje jedyne okno na świat, pograżając się w swoim wewnętrznym świecie.

Swoich inspiracji węgierskim arcydziełem nie krył Gus Van Sant, który na początku następnej dekady nakręcił film oparty na tych samych przesłankach. Nagrodzony Złotą Palmą w Cannes *Słoń* (*Elephant*, 2003) również, jak w deleuzjańskim kryształ, łączy różne punkty widzenia i ścieżki historii. Ich stawką jest poznanie przyczyn dramatycznych wydarzeń w Columbine i dotarcie do motywu sprawców. Tropy podsuwane przez reżysera okazują się jednak zwodnicze. Kamera w *Słoni* przemierza długie korytarze szkoły, a jej płynne ruchy oraz niezwykle długie, karkołomne ujęcia minimalizujące rolę montażu kompulsywnie powracają do tych samych pól przeszłości. Każdemu z takich powrotów to-

warzysty nadzieja, że tym razem zdradzą one choćby odrobinę ze swej tajemnicy, jednak nic takiego się nie dzieje – te same banalne ruchy, słowa i miejsca nie odsłaniają ani odrobinę kulisów zbrodni, do której doszło w Columbine.

Raz jeszcze można tu przywołać słowa Małgorzaty Jakubowskiej, która pisała, że *myśl dla siebie w kinie obrazu-czasu sprowadza się do rozpoznania własnej bezsilności*. Bezsilność myśli, a więc także poznania, ujawniała się w *Powiększeniu* (*Blow Up*, 1966) Antonioniego, w *Zeszłego roku w Marienbadzie* Resnais'go czy *Solaris* (1972) Tarkowskiego, ale ta sama przesłanka stoi za filmami powstającymi dziś – *Szatańskim tangiem*, *Słoniem* oraz *Papierowym żołnierzem*. Stale rozpoznajemy ją na nowo, co jednak nie oznacza jej wyczerpania bądź zbanalizowania – to wielkie przesłanie sztuki współczesnej, której rolą jest nieustanne kwestionowanie naszej percepcji, wciąż w nowych konfiguracjach i sytuacjach.

MIŁOSZ STELMACH

¹ C. Gelder, *Badiou and Cinema*, (Alex Ling, 2011) <http://www.screeningthepast.com/2012/02/badiou-and-cinema/> (dostęp: 8.05.2013).

² G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

³ Zob. R. Syska, *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, „Ekran” 2012, nr 1-2, s. 4-15. Por. również: tenże, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.

⁴ András Bálint Kovács w książce *Screening Modernism* wymienia te cechy jako konstytutywne dla filmowego modernizmu. Zob. A. B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2007.

⁵ Znaczną część książki Deleuze'a stanowią komentarze do pochodzącej z 1896 r. rozprawy Bergsona pod tytułem *Materia i pamięć*. Zawarte w niej tezy bardzo silnie zainspirowały sposób myślenia Deleuze'a o kinie.

⁶ G. Deleuze, dz. cyt., s. 19.

⁷ M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003, s. 62.

⁸ Tamże, s. 149.

⁹ A. B. Kovács, dz. cyt., s. 41.

¹⁰ Tamże, s. 62.

¹¹ Tamże, s. 42.

¹² Metafora kryształu była najwyraźniej bardzo bliska Deleuze'owi, który używał jej wielokrotnie w różnych kontekstach, co uniemożliwia ustalenie jednego sposobu rozumienia tej przenośni. Obraz-kryształ to według niego

bezpośrednie ujęcie obrazu-czasu, seria obrazów łączących różne porządki, odbijających się w sobie i korespondujących ze sobą. Stanowi więc, korzystając z innego Deleuzjańskiego terminu, rodzaj obrazu-kłacza. Por. M. Jakubowska, dz. cyt., s. 65 oraz G. Deleuze, dz. cyt., s. 296-301.

¹³ M. Jakubowska, dz. cyt., s. 119.

¹⁴ Tamże, s. 123.

¹⁵ Tamże, s. 177.

¹⁶ Tamże, s. 182.

¹⁷ G. Deleuze, dz. cyt., s. 393.

¹⁸ Tamże, s. 393.

¹⁹ Por. J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 47-61.

²⁰ R. Syska, *Neomodernizm. Kino w wolnym tempie*, dz. cyt., s. 15.

²¹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 245.

²² C. Reygadas, „*Silent Witness*”: *An Interview with Carlos Reygadas*, rozm. J. Teodoro, „Cineaste”, <http://www.cineaste.com/articles/em-silent-lightem-an-interview-with-carlos-reygadas> (dostęp: 29.05.2013).

²³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 349.

²⁴ A. Tarkowski, *O rytmie, czasie i montażu*, tłum. S. Kuśmierczyk, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 332.

²⁵ Tamże, s. 330.