

Patricia Pisters

Przebłysk jutra : przyszłość jest teraz

Panoptikum nr 13 (20), 16-31

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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 utyskiwaniom, 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 konstituują 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 utytłane 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 Rancière’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 Rancière 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 niszczącym 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 Rancière i Deleuze mają podobne teorie obrazu. Rancière’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 Rancière 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) syntezy 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. Niewyobrazalna 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 umożliwiała skojarzenia, wyobraźnię i myślenie świadome. W trakcie filmu Laborit tłumaczy, w jaki sposób oddziaływanie 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 zrozumiemy, 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, przeszłości, 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 ułożenie 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 mózgach” 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 *Przebłysku 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 *Przebłysku 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 *Przebłysku 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 *Przebłysku 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 *Przebłysku 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 *Przebłysku 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.