

Joanna Spalińska-Mazur

Czas trzeci: obraz-czas

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (7), 117-122

2003

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.

Czas trzeci: Obraz-czas

1.

Atutem kina jako sztuki ery nowoczesnej okazał się fakt, że nie lokuje ono ruchu wyłącznie w obrazie, ale również w duchu.¹ Życie duchowe to ruch myśli. Umysł stał się ekranem. Myśl jest molekularna, a ponieważ istnieją szybkości molekularne, które tworzą byty powolne, jakimi jesteśmy, kino daje nam możliwość wniknięcia do wnętrza nas samych. Teza Gillesa Deleuze'a, iż nowoczesna myśl zrodziła się z bankructwa przedstawienia w tym samym stopniu, co z utraty tożsamości, nabiera w związku z powyższym szczególnego charakteru. Świat przedstawienia określony jest przez prymat tożsamości, a w nowoczesnym świecie wszystkie tożsamości są tylko udawane, wytwarzane jako optyczny efekt w toku głębszej gry różnicy i powtórzenia.² Ten świat stał się światem pozorów. Jako *simulacra* obrazy poprzedzają rzeczywistość do tego stopnia, że odwracają zwyczaj, logiczny porządek rzeczywistości i jej reprodukcji.³ Kino z samego świata czyni coś irrealnego: świat staje się swym własnym obrazem, a nie obraz światem. Wszechświat jest kinem samym w sobie, czyli metakinem.⁴ Pozór stał się demonicznym obrazem pozbawionym podobieństwa. W przeciwieństwie do podobizny, mającej bezpośrednio odniesienie do modelu jako wzorca, pozór umieścił podobieństwo na zewnątrz i żyje różnicą. Jeśli tworzy zewnętrzny efekt podobieństwa, to jako złudzenie, nie zaś jako wewnętrzną zasadę.⁵ W nowoczesnym świecie wszystko stało się pozorem. Nie chodzi o zwykłe naśladownictwo, ale o akt, wskutek którego sama idea modelu czy uprzywilejowanej pozycji zostaje zanegowana i obalona. Paradoks polega na tym, że obrazy dają do zrozumienia, że rzeczywistość jest równie nieprawdopodobna jak wytwór wyobraźni. „*Mamy więc do czynienia z medium – medium obrazu, które wtargnęło pomiędzy rzeczywistość i wyobraźnię ze swoją zgubną logiką, zaktócając ich równowagę. To logika niemoralna, pozbawiona głębi, logika eksterminacji własnych odniesień i implozji znaczenia.*”⁶ Istnieje jednak taki stan kina w świecie pozorów, który bezpośrednimi znakami zastępuje zmediatyzowane przedstawienie, z samego ruchu czyniąc dzieło i stając się doświadczeniem transcendentnym.

Obraz-czas pokazuje, jak różnica staje się różnym, a ruch – perspektywą czasową. Ruch przeciwstawia się pojęciu i przedstawieniu, które odsyła do pojęcia. Wieczny powrót jest ruchem afirmującym w nowoczesnym świecie pozorów. Jeśli prawdziwym wyrazem bytu jest pozór, to wieczny powrót jest jego mocą.⁷ Wyraża zatem wspólny byt wszystkich przemian, miarę i wspólny byt wszystkiego, co ekstremalne, wszystkich osiągniętych poziomów mocy.⁸ „*Wielką ideą Nietzschego – pisze Deleuze – jest ufundowanie powtórzenia w wiecznym powrocie zarazem na śmierci Boga i na rozpuszczeniu Ja.*”⁹ Powracanie to stawanie się

tożsamy samego stawania się. Wieczny powrót jest jedynym Tym Samym wyrażającym się w tym świecie i wykluczającym zeń wszelką uprzednią tożsamość.¹¹ Powracanie jest więc jedyną tożsamością, ale tożsamością jako mocą wtórną, tożsamością różnicy, tożsamym, które uznaje się za różne i obraca się wokół tego, co różne. Taka wytworzona przez różnicę tożsamość określona jest jako „powtórzenie”. Powtórzenie w wiecznym powrocie polega na myśleniu tego samego na podstawie tego, co różne.¹¹ Wieczny powrót jest kołem, różnica jest w środku, a To Samo jedynie na obwodzie tego koła w każdej chwili zdecentrowanego i wygiętego, które obraca się wokół tego co nierówne.¹²

2.

Wszystkie powtórzenia rozlokowują się w czystej formie czasu, określonej przez porządek rozdzielający *przed*, *podczas* i *potem* przez całość, ujmującą owe momenty w symultaniczności jej apriorycznej syntezy i przez serię, która każdemu z tych momentów przydziela odpowiedni typ powtórzenia. Wszystko zależy od dystrybucji powtórzeń w oparciu o formę, porządek, całość i serię czasu. Deleuze przedstawia nam mechanizm tej bardzo skomplikowanej dystrybucji¹³, która ruch – sztukę ruchu – czyni perspektywą czasową.

Na pierwszym poziomie powtórzenie *przed* określone jest w sposób negatywny i za pośrednictwem braku: powtarza się, ponieważ się nie wie, ponieważ się nie pamięta etc., ponieważ nie jest się zdolnym do działania (czy działanie to będzie w empirycznym sensie już dokonane, czy też dopiero do spełnienia). „Się” oznacza więc tutaj nieświadomość tego jako pierwszą moc powtórzenia. Jeśli przyjrzemy się uważnie historii kina, to zauważymy, że nieświadoma moc, moc pierwszego powtórzenia, urzeczywistniła się w epoce kina niemego w takich nurtach, jak niemiecki ekspresjonizm filmowy (poszukujący warunków ekspresji duszy ludzkiej w obrazie plastycznym), Wielka Awangarda (zwłaszcza francuski impresjonizm z koncepcjami fotogenii i nurt kina „czystego” próbujący zrozumieć, czym jest filmowość; szkoła radziecka z rozbudowanymi koncepcjami montażu oraz włoski futurizm zafascynowany szybkością). Wszystkie one próbowały ustalić, czym jest kino naśladowujące inne sztuki, aby poprzez negację odsłonić to, co czysto filmowe.

Powtórzenie *podczas* określone jest – zdaniem Deleuze’a – jako stawanie się podobnym lub stawanie się równym: stajemy się zdolni do działania, stajemy się równi obrazowi działania, a „się” oznacza teraz to, co nieświadome w jaźni, jej metamorfozę, jej projekcję w Ja lub jaźń doskonałą jako drugą moc powtórzenia. Ale ponieważ stawać się podobnym lub równym oznacza zawsze stawać się podobnym lub równym czemuś, o czym zakłada się, że jest tożsame w sobie i że korzysta z przywileju pierwotnej tożsamości, wydaje się, iż obraz działania, któremu stajemy się podobni czy równi, ma tutaj wartość wciąż tylko z punktu widzenia tożsamości pojęcia w ogóle bądź z punktu widzenia tożsamości Ja. Ta druga moc powtórzenia dotyczy kina jako rzeczywistości, kiedy świadomość tego, czym jest ruch, dotyczy bycia obecnym i stałe odnoszona jest do natury rzeczywi-

stości jako modelu. Fałszywa perspektywa swą negatywną moc ujawnia w obrazach, które – jak określa to Jean Baudrillard – są przedłużeniem wojny, ale innymi środkami (*Czas Apokalipsy* Francisca Forda Coppoli).¹⁴ Powtórzenie *podczas* ujawniło swoją intensywność w różnorodności kina dokumentalnego, które od Roberta Flaherty'ego poprzez „Cinéma vérité”, „Cinéma directe” aż po style paradokumentalne próbowało dorównać rzeczywistości.

Dwa pierwsze powtórzenia gromadzą więc i rozdzielają między siebie charakterystyczne cechy negatywnego i tożsamego, które stanowią granice przedstawienia. Samo przedstawienie wymyka się afirmowanemu światu różnicy, gdyż ma tylko jedno centrum, jedyną i zanikającą perspektywę, a tym samym fałszywą głębię, mediatyzuje wszystko, ale nie pobudza i nie porusza niczego. Potrzebny jest ruch wynikający z twórczej mocy czasu, z myślenia, implikujący wielość centrów, nakładanie się perspektyw, plątaninę punktów widzenia, koegzystencję momentów, które w zasadniczy sposób deformują przedstawienie.¹⁵ Właściwie wszystko zależy od natury trzeciego czasu, dzięki której eliminowane są hipotezy wewnątrz i międzycykliczne. Trzecie powtórzenie (w czystej formie czasu) uniemożliwia powtórzenie dwu innych. *Przed* i *podczas* są i pozostają powtórzeniami, lecz takimi, które zachodzą tylko jeden raz. Trzecie powtórzenie dokonuje ich dystrybucji w zgodzie z prostą linią czasu, ale również je usuwa, zmusza, by dokonały się tylko jeden raz, zachowując „każdorazowość” wyłącznie dla trzeciego czasu.¹⁶ Wieczny powrót istnieje tylko w trzecim czasie. Nie powraca ani warunek działania w oparciu o brak, ani warunek działania w oparciu o przemianę, powraca jedynie to, co nieuwarunkowane w wytworze jako wieczny powrót Negatywne, podobne, analogiczne są powtórzeniami, ale nie powracają. Powracają tylko formy ekstremalne, które rozwijając się do końca i dochodząc do kresu mocy, przekształcają się i przechodzą w inne, stając się tożsamym. Kino staje się destrukcyjne, kiedy uwodzi powierzchnią zdarzeń, manipuluje obrazami czasu, przedstawiając akcję (działanie) jako efekt ruchu obserwowanego w kadrze, fałszując perspektywę trwania rzeczy.

3.

Deleuze wzbrania się przed nazwaniem epoki nowożytnej epoką obrazu. To raczej cywilizacja *kalk*, gdzie wszystkie moce są zaangażowane w zasłanianie nam obrazu, nie koniecznie zasłanianie samych rzeczy, ale zasłanianie nam czegoś w obrazie.¹⁷ Obraz próbuje bez przerwy rozbić kalkę, wyjść z niej. Tak naprawdę nie wiemy, dokąd może prowadzić prawdziwy obraz, ponieważ nie wystarczy reżim świadomości lub zmiana nastawienia, aby uchronić obraz przed upadkiem w stan kalki. Potrzebna jest żywotna moc intuicji. Czasami trzeba odświeżyć partie zagubione, odnaleźć ponownie to wszystko, czego nie widać w obrazie, czy też wszystko to, co z niego zostało usunięte, aby wydał się interesującym. Ale czasami przeciwnie – pisze Deleuze – trzeba zrobić dziury, wprowadzić luki i białe przestrzenie, rozrzedzić obraz bądź usunąć zeń wiele rzeczy, które zostały dołączone, abyśmy wierzyli, że widzi się wszystko. Trzeba obraz podzie-

lić lub wydzielić w nim pustą przestrzeń, aby odnaleźć ponownie całość. Nie wystarczy nawet zakłócić połączeń sensomotorycznym, które działają w rozpoznaniu automatycznym, aby pojawił się *obraz-czas*, obraz z trzeciego czasu. Ruch nie może być już postrzegany tutaj w funkcji obrazu sensomotorycznego, ale winien być ujęty i myślany w innym typie obrazu. Istnieje wówczas jako pierwszy wymiar obrazu stale rosnącego w wymiary nowe. Nie chodzi o wymiary przestrzeni, gdyż obraz może być płaski, pozbawiony głębi i anektować tym więcej przestrzeni i mocy. Chodzi o podporządkowanie przestrzeni opisowi w funkcji myślenia. Kino trzeciego czasu, lokując obraz w ruchu czy też wyposażając obraz w autoruch nie przestaje tym samym odwzorowywać obwodów mózgowych. Łączenia są często paradoksalne i przepełniają wszystkie elementy ich prostych związków obrazów.

Obrazy-czasy to historie szybkości myśli, porywczosci bądź unieruchomienia, nierozłączne od *obrazu-ruchu*.¹⁸ Na drugim miejscu, w tym samym czasie, kiedy oko zbliża w funkcji widzenia, elementy obrazu nie tylko wizualne, ale i dźwiękowe wchodzą w stosunki wewnętrzne, które sprawiają, że obraz jako całość musi być „czytany” nie mniej niż widziany. Jest to o tyle trudne, że czysty opis, na którym bazuje *obraz-czas*, będąc obrazem istniejącym, nie przedłuża się w ruchu jak w *obrazie-akcji*, lecz łączy się z obrazem wirtualnym i tworzy z nim obieg. Każdy obieg zaciera też i tworzy przedmiot. W podwójnym ruchu tworzenia i zacierania kolejne plany, kolejne niezależne obiegi, usuwając się, zaprzeczając sobie, powtarzając się, rozdzielając się, kształtują zarazem warstwy jednej i tej samej rzeczywistości fizycznej i poziom jednej i tej samej rzeczywistości mentalnej, pamięci lub umysłu. Podstawowymi cechami obrazu nie są już wówczas przestrzeń i ruch, ale topologia i czas.¹⁹

Mózg, który migocze i koordynuje od nowa lub robi łączenia – to metaforyczne ujęcie kina trzeciego czasu (trzecie powtórzenie). Dosłowność (w sensie znaczeniowości) byłaby już tutaj bardzo odległa. Wchodzi kino rozszerzone bez kamery, ale też bez ekranu i taśmy filmowej. Wszystko inoże służyć za ekran: ciało protagonisty lub takie samo ciało widzów. Wszystko może zastępować taśmę filmową w filmie wirtualnym, który powstaje już tylko w głowie, pod powiekami, z źródłem dźwięku chwytanym w razie potrzeby z sali. Zatem oprócz topologii, również prawdopodobieństwo i irracjonalność ustanawiają nowy obraz myślenia²⁰ w kinie czasu trzeciego.

Tożsamość świata i mózgu to noosphere (sfera myśli). Jej automatyzm nie kształtuje całości, ale raczej granicę, membranę. Ta granica kontaktuje wnętrze z zewnątrz. Wnętrze to psychologia, przeszłość, inwolucja całej psychologii głębi, która drąży umysł. Zewnątrz to kosmologia galaktyk, przyszłość, ewolucja, cała nadnaturalność, która kaze eksplodować światu.²¹ Możliwości kina umysłu czynią je intensywnym w kulturze nowoczesnej. Styl myślenia w kinie Alana Resnais czy Stanleya Kubricka to style powtórzenia. One stale przegrupowują wszystkie swoje moce, podobnie jak robi to kino ciała, gdzie zaistniały style Jeana-Luca Godarda i Johna Cassavetessa. Wydaje się jednak, że kino myśli przeży-

wa kryzys w epoce, w której mózg wciąż jest tajemnicą. Mózg staje się naszym problemem – twierdzi Deleuze – lub naszą chorobą, naszą pasją raczej niż naszą godnością. Antonin Artaud dawno już nakreślił ponury obraz dzisiejszej sytuacji, twierdząc, że „anteny” mózgu skierowane są do niewidzialności, a on sam ma zdolność do powtarzania i odradzania śmierci.²²

4.

Jak zatem kino tworzy afirmującą różnicę w ewolucji czasu trzeciego?

Obraz-kryształ daje możliwość koegzystencji materii i ducha ponad obrazem-ruchem. Sam kryształ nakłania do czystego opisu.

Jest, podobnie jak drogocenne kamienie, symbolem ducha i połączonego z nim intelektu. (...) „Przezroczystość” jawi się jako jedna z najbardziej wyrazistych i najpiękniejszych form pojednania przeciwieństw: materia „istnieje”, ale jak gdyby nie istniała, gdyż można widzieć poprzez nią. Jej kontemplowanie nie napotyka oporu, nie sprawia bólu.²³

Obraz-kryształ obdarzony jest wielkim bogactwem elementów dystyngtywnych, a jego nieredukowalność polega na jedności niepodzielnej aktualnego obrazu i jego obrazu wirtualnego. Obraz jest więc teraźniejszy i przeszły, jeszcze obecny i już przeszły, jednocześnie, w tym samym czasie. To, co tworzy *obraz-kryształ*, jest operacją najbardziej podstawową czasu. Ponieważ przeszłość nie tworzy się po teraźniejszości, ale w tym samym czasie, trzeba, aby czas się rozdzielał w każdej chwili w teraźniejszości i przeszłości, które różnią się jedna od drugiej z natury lub ta, która powraca taka sama rozdwa ją teraźniejszość na dwa układy różnorodne, z których jeden wznosi się ku przyszłości, a drugi upada w przeszłość. Czas musi się rozdzielać w tym samym czasie, w którym powstaje lub się rozwija. On się rozdziela na niesymetryczne rzuty, z których jeden każe przejść całej teraźniejszości, a inny przechowuje całą przeszłość. Czas zasadza się na tym rozdzieleniu i to właśnie widać w kryształach. *Obraz-kryształ* sam w sobie nie jest czasem, ale widzi się w nim wieczne podwaliny czasu, gdyż nie ustaje on zmieniać dwóch podstawowych, ustanawiających go obrazów: obrazu aktualnego teraźniejszości, która mija i obrazu wirtualnego przeszłości, która się zachowuje. To stan *nie rozpoznawalności*. Mimo że obrazy te są odrębne, to jednak nierozpoznawalne i tym więcej nierozpoznawalne, że odrębne, ponieważ trudno rozróżnić, który jest jednym, a który drugim. *Obraz-kryształ* stale rosnąc i rozwijając się, staje się ekspresją doskonałą.²⁴

Rozwinięte kino *obrazu-czasu* bazowałoby na tym, co Deleuze określił mianem duchowego automatyzmu²⁵ i co stanowi o specyfice tej dyscypliny sztuki, której powtórzenia w czasie trzecim już istnieją.

Przypisy:

¹ Gilles Deleuze zafascynowany był możliwościami poznawczymi kina w zakresie ruchu myśli ludzkiej, topologii, wreszcie natury czasu. W wywiadzie dla miesięcznika „Cahiers du Cinéma” przedstawił kilka radykalnych tez, które perspektywa kilkunastu lat zweryfikowała pozytywnie. Por.: *Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze*. «Cahiers du Cinéma» 1986, 2, s. 25–32.

² Por. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, „Colloquia Communia” 1988, 1–3 (36–38), s. 191.

³ Jean Baudrillard, *Zły duch obrazu*, „Film na Świecie” 2000, 401, s. 33

⁴ Por. Gilles Deleuze, *Obraz-ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz do Bergsona*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, 2(62), s. 5 i 7.

⁵ Deleuze, *Różnica...* s. 209.

⁶ Baudrillard, *Zły duch...* s. 39–42.

⁷ Por. Deleuze, *Różnica...* s. 206.

⁸ Deleuze, *Różnica...* s. 196.

⁹ Deleuze, *Różnica...* s. 195.

¹⁰ Deleuze, *Różnica...* s. 211.

¹¹ Deleuze, *Różnica...* s. 196.

¹² Deleuze, *Różnica...* s. 199.

¹³ Por. Deleuze, *Różnica...* s. 213–214.

¹⁴ Por. Baudrillard, *Zły duch...* s. 33–39.

¹⁵ Por. Deleuze, *Różnica...* s. 199.

¹⁶ Por. Deleuze, *Różnica...*, s. 214.

¹⁷ Por. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Paris, Les Éditions des Minuit 1985, s. 33.

¹⁸ Por. *Le cerveau, c'est écran...* s. 26.

¹⁹ Por. Gilles Deleuze, *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, 3 (63), s. 6–12.

²⁰ Por. Deleuze, *Cinéma 2...* s. 280

²¹ Por. Deleuze, *Cinéma 2...* s. 268.

²² Por. Deleuze, *Cinéma 2...* s. 275.

²³ Juan Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków, „Znak” 2000, s. 207.

²⁴ Por. Deleuze, *Cinéma 2...* s. 105–123.

²⁵ Por. Deleuze, *Cinéma 2...* s. 344.