

Katarzyna Wejman

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

Panoptikum nr 13 (20), 136-149

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.

Katarzyna Wejman

(Uniwersytet Warszawski)

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

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

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

Wyobraźnia a filozofia przedstawienia

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

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

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

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

² Ibidem, s. 370.

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

⁴ Ibidem, s. 148.

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

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

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

⁵ Ibidem, s. 136.

⁶ Ibidem, s. 225.

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

⁸ Ibidem, s. 29-30.

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

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

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

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

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

¹⁰ Ibidem, s. 118.

¹¹ Ibidem, s. 134.

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

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

Kino jako ruch wyobrażenia

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Ibidem, s. 29.

¹⁶ Ibidem, s. 35.

¹⁷ Ibidem, s. 36..

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

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

Obraz-ruch i obraz-czas

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

¹⁸ Ibidem, s. 40-41.

¹⁹ Ibidem, s. 42-50.

²⁰ Ibidem, s. 50-60.

²¹ Ibidem, s. 60-64.

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

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

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

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

²² Ibidem, s. 263.

²³ Ibidem, s. 75.

²⁴ Ibidem, s. 76.

²⁵ Ibidem, s. 489.

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

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

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

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

²⁸ *Ibidem*, s. 483.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 265.

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

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

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

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

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

³² M. Jakubowska, op. cit., s. 151.

³³ Ibidem, s. 152.

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 234.

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

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

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

³⁵ Ibidem, s. 326.

³⁶ Ibidem, s. 244.

³⁷ Ibidem, s. 308.

³⁸ Ibidem.

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

⁴⁰ G. Deleuze, *Kino...*, s. 318.

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

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

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

Sytuacja czysto optyczna lub dźwiękowa, która ma być uwidocznieniem czystego czasu, jest, jak stwierdza Deleuze, próbą uchwycenia czegoś nieznośnego, niedopuszczalnego, co pojawia się wraz z percepcją nieokreślonego widoku, fabryki czy groźnego wybuchu wulkanu: „chodzi o coś zbyt potężnego, zbyt niesprawiedliwego, ale czasami także zbyt pięknego, co odtąd przerasta zdolności sensoryczno-motoryczne”⁴⁴. Jest to piękno lub cierpienie, które przerasta, które nie może pojawić się w doświadczeniu empirycznym, lecz jest udziałem samego stanu umysłu, jest obrazem mentalnym, obrazem myśli.

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

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

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

⁴⁴ G. Deleuze, *Kino...*, s. 245.

Zakończenie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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