

Paulina Kwiatkowska – adiunkt w Zakładzie Filmu i Audiowizualności w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się historią i teorią filmu oraz filozofią obrazu. Redaktor naczelna „Orgii Myśli”. Współredagowała książkę *Nie chcę spać sam. Kino Tsai Ming-Lianga* (2009).

PAULINA KWIATKOWSKA

## MIELIZNY NA OCEANIE

### Gilles Deleuze o kinie

Toteż zawsze jest czas,  
między południem a północą,  
gdy nie musimy już pytać  
„Czym jest kino?“, ale  
„Czym jest filozofia?“.

Gilles Deleuze

W 1948 roku w jednym z fundamentalnych dla teorii i historii filmu manifestów Alexandre Astruc pisał:

*Najważniejszym osiągnięciem kina ostatnich lat jest uświadomienie sobie przez nie, że nabiera ono charakteru dynamicznego, czyli że obraz filmowy znaczy. [...] Każda myśl, podobnie jak każde uczucie, jest stosunkiem między człowiekiem a innym człowiekiem, albo między człowiekiem a przedmiotem, należącym do jego uniwersum. To objaśniając te stosunki, rysując ich widzialny ślad – kino może stać się prawdziwym miejscem wyrażania myśli<sup>1</sup>.*

1 A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, przeł. T. Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty*

MIELIZNY NA OCEANIE.

Kamera-pióro – jak nieco metaforycznie określał ten nowy potencjał kina Astruc – umożliwia bezpośrednie zapisywanie myśli na taśmie filmowej, bez konieczności sięgania po symboliczny język skojarzeń, jakim zazwyczaj posługiwało się kino nieme. Tezy manifestu Astruca miały ogromny wpływ na rozwój francuskiej Nowej Fali, czego przykładem są choćby teksty krytyczne i teoretyczne André Bazina, publikowane w latach pięćdziesiątych przede wszystkim na łamach „Cahiers du Cinéma”. Jego koncepcja „realizmu integralnego” opiera się na przekonaniu, że współczesne kino – spod znaku Orsona Wellesa czy Roberto Rossellini – pozwala na wydobycie w obrazie filmowym wieloznaczności samej rzeczywistości. Celem reżysera „wierzącego w rzeczywistość” powinno być odślanianie – przy pomocy określonych środków filmowych – bogactwa i ambiwalencji sensów, jakie tkwią w każdym zdarzeniu, w każdym zjawisku, dzięki czemu widz zyskiwałby możliwość w pełni samodzielnej interpretacji obrazu rzeczywistości, wydobycia zeń tego, co indywidualnie znaczące.

W wydanym właśnie po polsku po ponad dwudziestu pięciu latach od pierwszej publikacji pełnym tłumaczeniu dwutomowej książki *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* Gilles Deleuze przywołuje kilkakrotnie koncepcje teoretyczne Astruca i Bazina. I choć z pewnością nie stanowią one najważniejszego kontekstu Deleuzjańskiej filozofii kina, to jednak pojawiają się nieprzypadkowo. Tym, co łączy projekt Deleuze’a z rozważaniami Astruca i Bazina, jest przede wszystkim przekonanie, że kino – i to nie tylko artystyczne czy autorskie, ale po prostu kino jako takie – jest formą myślenia. Powinniśmy rozumieć to sformułowanie możliwie szeroko i zarazem dosłownie – zarówno realizacja, jak i odbiór filmu składają się na pewien proces myślowy, a każde dzieło filmowe jest miejscem tworzenia się i rozprzestrzeniania sensu. We wstępie do pierwszego tomu *Kina* Deleuze zauważa, że reżyserów filmowych można porównać nie tylko, jak zwykło się to robić, do malarzy, architektów czy muzyków, ale również do myślicieli. W przeciwieństwie jednak do filozofów i teoretyków twórcy kina nie myślą za pomocą pojęć, ale za pomocą obrazów. Dzięki temu kino może intensyfikować procesy mentalne, ma potencjał, by pomnażać liczbę obwodów w mózgu. Tej nadrzędnej zasady nie zmienia w żadnym stopniu fakt, że – co podkreśla Deleuze w jednym z wywiadów – „większość produkcji filmowych, z ich arbitralną przemocą i debilnym erotyzmem, świadczy raczej o niedorozwoju pewnych części mózgu, a nie o ustanawianiu nowych obwodów”<sup>2</sup>.

Na czym polega myślenie za pomocą obrazów? W jaki sposób obraz filmowy znaczy? Jakie są konsekwencje podstawowego założenia, że obraz filmowy ma naturę znakową? – to najważniejsze pytania, jakie Gilles Deleuze stawia w swojej książce, której nie chce nazywać historią kina, ale „taksonomią, próbą klasyfikacji obrazów i znaków” (s. 7). *Kino* jest w dorobku Deleuze’a pozycją

*kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 65.

2 G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 72.



wyjątkową. Nie zalicza się ani do monografii poświęconych myśli wybranego filozofa (traktaty o Spinozie, Leibnizu, Humie, Kancie, Bergsonie, Nietzsche czy Foucaulcie) czy twórczości konkretnego artysty (książki o Kafce, Prouście i Baconie), ani też wprost do bardziej eklektycznych rozpraw skupionych wokół problemu czy zespołu pojęć (*Logika sensu, Różnica i powtórzenie, Kapitalizm i schizofrenia, Krytyka i klinika czy Co to jest filozofia?*) – choć przecież kino staje się w ujęciu Deleuze'a już nie dziedziną sztuki, ale właśnie konglomeratem pewnych pytań i zagadnień teoretycznych i filozoficznych, które tylko w niewielkim stopniu odwołują się do bardziej klasycznych opracowań filmoznawczych. Niezależnie jednak od wszelkich problemów z zaklasyfikowaniem czy po prostu nazwaniem tego osobliwego i osobnego projektu, trzeba podkreślić, że pytanie o znak i znaczenie nie pojawia się w nim po raz pierwszy w myśli Deleuze'a. Można wręcz powiedzieć, że problem znakowej natury rzeczywistości oraz tego, w jaki sposób filozofia i sztuka produkują sens, nieustannie powraca w jego tekstach. Źródłem taksonomii, jaką proponuje w *Kinie*, powinniśmy szukać już w książce *Proust i znaki* z 1964 roku, gdzie nie tylko *W poszukiwaniu straconego czasu* analizowane jest i interpretowane jako wykład pisarza o znakach i znaczeniu, ale gdzie wręcz literatura (i sztuka w ogóle) potraktowana jest przez Deleuze'a jako maszyna wytwarzająca znaki.

*Dzieło sztuki znaczy więcej niż dzieło filozoficzne, gdyż to, co spowijają znaki, jest głębsze od wszelkich oczywistych znaczeń. To, co napiera na nas przemocą, jest bogatsze od wszelkich owoców naszej dobrej woli lub naszej uważnej pracy, a to, co „daje do myślenia”, jest ważniejsze od samej myśli<sup>3</sup>.*

To samo przekonanie, że sztuka za pomocą sobie właściwych znaków daje do myślenia czy wręcz zmusza do myślenia, leży u podstaw Deleuzjańskiej filozofii kina. Nie tylko sztuka i filozofia są, zdaniem Deleuze'a, ukonstytuowane na pojęciu znaku, ale również rzeczywistość i nasze w niej funkcjonowanie mają naturę znakową. W *Różnicy i powtórzeniu*, książce z 1968 roku, problem znaku nie jest może centralny, ale już tam pojawiają się rozważania o tym, że warunkiem wszelkiego poznania, wszelkiej refleksji i edukacji, czyli niejako warunkiem naszego bycia w świecie jest pozostawanie w pewnej nabytej bądź wrodzonej bliskości z znakami.

*Ruch pływaka nie jest podobny do ruchu fali, a ruchy nauczyciela pływania, jakie odtwarzamy na piasku, mają się nijak do ruchów fali, które nauczymy się pokonywać tylko wówczas, gdy praktycznie będziemy je ujmować jako znaki. [...] Nie nauczymy się niczego od kogoś, kto mówi: „rób jak ja”. Naszymi nauczycielami są wyłącznie ci, którzy mówią: „rób razem ze mną”, i którzy zamiast proponować nam gesty do odtworzenia, potrafią wysłać znaki, które powinniśmy rozwinąć w różnorodność<sup>4</sup>.*

3 G. Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 33.

4 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 55–56.

Kino, zdaniem Deleuze'a, daje nam wyjątkową możliwość obcowania ze znakami, pozostawania z nimi w bliskości, pozwala bowiem w sposób wyabstrahowany, zapośredniczony przez ekran zrozumieć, jak w samej rzeczywistości tworzy się znaczenie.

Przywiązanie Deleuze'a do pojęcia znaku, zainteresowanie przede wszystkim tym, jakimi znakami i jakimi odpowiadającymi im obrazami posługuje się kino, mogłyby mylnie wskazywać na ściśle semiotyczne inspiracje w teorii filmu, sięgające choćby do artykułu Rolanda Barthes'a *Problem znaczenia w filmie*, opublikowanego w 1960 roku. Ten krótki tekst, który uważa się za założycielski dla semiotycznej teorii filmu zrodzonej na gruncie językoznawstwa, przynosi klarowny i raczej prosty opis procesu komunikacji, z jakim mamy do czynienia w przypadku filmu. Tym, co najbardziej interesujące we wczesnej koncepcji Barthes'a, jest pojmowanie znaku filmowego. Autor zauważa przede wszystkim, że znaki są w filmie rozproszone na całej powierzchni i mają zróżnicowaną gęstość znaczeniową. Element znaczący ma charakter niejednorodny (odwołuje się do dwóch różnych zmysłów: wzroku i słuchu), poliwalentny (pojedynczy element może mieć kilka znaczeń, ale też jedno znaczenie może się wyrażać przez kilka elementów znaczących) oraz kombinatoryczny (film operuje swoistym rytmem, kolejnością łączenia i kojarzenia elementów znaczących). Ostatecznie jednak Barthes dostrzega, że relacja między znaczącym i znaczącym jest ze swej istoty analogiczna, niearbitralna i motywowana, że oba te elementy dzieli w filmowym komunikacie tylko nieznaczny dystans. Jako przykład tej filmowej swoistości kodowania znaczeń Barthes podaje sytuację, w której w obrazie filmowym trzeba pokazać generała, co uczynić można jedynie prezentując mundur generalski ze wszystkim detalami. Taka bliska, analogiczna relacja powoduje, że „filmowiec skazany jest na odtwarzanie pseudofizyczności. Jego wolność polega na mnożeniu elementów znaczących, a nie na ich rozrzedzaniu bądź abstrahowaniu. Nie ma on prawa ani do symbolu, ani do znaku (w nieumotywowanym sensie tego terminu), lecz wyłącznie do analogonu<sup>5</sup>”.

Klasyfikację znaków i obrazów, zaproponowaną przez Deleuze'a w *Kinie*, możemy na pierwszym poziomie odczytywać jako polemikę (dodajmy od razu: wyjątkowo konstruktywną i złożoną!) z redukcyjną i prowadzącą do swoistego impasu praktyką ściśle językoznawczego interpretowania obrazu filmowego. Deleuze, broniąc samego pojęcia znaku w teorii filmu, jednocześnie stanowczo odrzuca ograniczenia, które, jego zdaniem, nie wynikają z charakteru obrazu filmowego, ale jedynie z błędnego jej interpretowania – i wyjaśnia:

*Jeśli [...] mierzi mnie semiotyka wyrastająca z językoznawstwa, to właśnie dlatego, że usuwa pojęcie obrazu, a także pojęcie znaku. Redukuje obraz do wypowiedzi – co wydaje mi się bardzo dziwnym zabiegiem – by następnie zejść na poziom operacji językowych fundujących wypowiedź, na poziom syntagmatyczny, paradygmatyczny, poziom znaczącego itd.<sup>6</sup>*

5 R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, [w:] *Film. Język – rzeczywistość – osoba. Antologia*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992, s. 23.

6 G. Deleuze, *Negocjacje...*, s. 77.



Deleuze dąży zatem do stworzenia takiego zespołu pojęć i takiej klasyfikacji znaków, które byłyby właściwe i specyficzne dla kina i które uwzględniałyby przede wszystkim elementy konstytutywne dla obrazu filmowego, czyli *ruch i sposoby uczasowienia*. W kolejnych rozdziałach *Kina* Deleuze, analizując twórczość wybranych reżyserów, przywołując sceny z konkretnych filmów czy zastanawiając się nad pewnymi schematami gatunkowymi, konsekwentnie pokazuje, w jaki sposób teoretyzować o kinie. Każdorazowo punktem wyjścia jest pytanie o to, w jaki sposób obraz znaczy, w jakie interakcje wchodzi z innymi obrazami. Pytanie, co obraz znaczy, jest zawsze wtórne – historia opowiedziana w filmie, cały narracyjny potencjał kina, który zwykło się uważać za jego cel i sens, okazuje się jedynie efektem pośrednim czy wręcz skutkiem ubocznym właściwej danemu filmowi konstrukcji obrazowej. Na tej płaszczyźnie po raz pierwszy tak wyraźnie daje o sobie znać przywiązanie Deleuze'a do kina nowofalowego i jednego z jego nadrzędnych odkryć i postulatów zarazem, wyrażonego najlepiej chyba przez Truffaut'a w artykule z 1960 roku: „Jeśli chodzi [...] o wyzwolenie kina z obowiązku opowiadania historii, to wszystko jest jeszcze do zrobienia”<sup>7</sup>.

Deleuze odrzuca zatem semiotykę zorientowaną jedynie na komunikacyjny aspekt obrazu<sup>8</sup> i sięga do samych źródeł semiotyki, czyli do ogólnej klasyfikacji obrazów i znaków, stworzonej w drugiej połowie XIX wieku przez amerykańskiego filozofa, logika i matematyka, Charlesa Sandersa Peirce'a. To właśnie sformułowana przez niego taksonomia, która, zdaniem Deleuze'a, przypomina klasyfikację Linneusza w historii naturalnej czy układ okresowy pierwiastków Mendelejewa, pozwala spojrzeć na kino jako na system znaków, który jednak nie staje się językiem. Peirce – podobnie jak Deleuze – wychodzi od obrazu, od fenomenu, który się ukazuje w jego trzech aspektach: prymarności (obraz odnosi się tylko do siebie), sekundarności (obraz odnosi się do siebie poprzez coś innego), tercjalności (obraz odnosi się do siebie, odnosząc coś do czegoś innego). Ostatecznie, jak pisze Deleuze w *Kinie*, „znak u Peirce'a wyraźnie łączy w sobie trzy rodzaje obrazu, ale nie w dowolny sposób: znak to obraz oznaczający inny obraz (swój przedmiot) poprzez relację z trzecim obrazem, który stanowi «jego interpretant», sam staje się z kolei znakiem i tak w nieskończoność” (s. 258). Można więc powiedzieć, że sama konstrukcja pojęciowa wywodu Deleuze'a o kinie wspiera się na taksonomii

7 F. Truffaut, *Reżyser: ten, kto nie ma prawa się skarżyć*, przeł. T. Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty...*, s. 142.

8 Szczególnie znamienity wydaje się fakt, że w całej książce Deleuze'a nazwisko Barthes'a pojawia się tylko raz, i to w przypisie. Można zastanawiać się, czy to przemilczenie nie jest ostatecznie wyrazem pewnego (litościwego) szacunku wobec Barthes'a, który przecież sam już w połowie lat sześćdziesiątych kwestionował możliwość zastosowania „ortodoksyjnej” semiotyki do badań nad filmem. Jego artykuł *Trzeci sens* jest bardzo ciekawą i udaną próbą wyjścia poza językoznawcze ograniczenia w myśleniu o obrazie filmowym. Co więcej, koncepcja „trzeciego sensu” wydaje się w gruncie rzeczy bliska temu, co o intelektualnym, refleksyjnym potencjale kina mówi Deleuze, zwłaszcza w drugim tomie *Kina*. Por. R. Barthes, *Trzeci sens*, przeł. R. Wyboriski, „Kino” 1971 nr 11.

ufundowanej przez Peirce'a, jednak tym, co wprowadza te pojęcia w ruch, co jednocześnie przybliża je do kina i weryfikuje poprzez równoległe odwołania do szerszego kontekstu filozoficznego, jest z całą pewnością myśl Henriego Bergsona.

*Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* to szczególny projekt, być może jeden z bardziej osobistych w dorobku Deleuze'a, w którym autor odśladania jednocześnie swoje preferencje filmowe i filozoficzne, pokazując tym samym, że możliwa jest nie tylko filozofia kina, ale wręcz filozofowanie kinem. Deleuze prowadzi swój wykład o kinie niejako równoległe do analizy najważniejszych koncepcji i pojęć w filozofii Bergsona. Inaczej jednak niż we wcześniejszym o prawie dwadzieścia lat *Bergsonizm* – jakby kino umożliwiło powtórne przemyślenie Bergsona, jednego z ważniejszych filozofów w myśli Deleuze'a w ogóle. W *Kinie* autor skupia się właściwie wyłącznie na *Materii i pamięci*, książce Bergsona z 1896 roku – data jest w tym przypadku szczególnie ważna, ponieważ zbiega się niemal z narodzinami kina. Zdaniem Deleuze'a, to właśnie w *Materii i pamięci* udało się Bergsonowi uchwycić, przeanalizować i nazwać procesy, które odpowiadają za rozumienie materii i obrazu, świadomości i ciała, ruchu i czasu, kluczowe dla filozofii XX wieku, który – jakkolwiek banalnie by to zabrzmiało – był również wiekiem kina. I właśnie dlatego to poprzez kino należy pod koniec XX wieku przemyśleć raz jeszcze filozofię Bergsona, a dzięki temu i samo kino.

W pierwszym rozdziale tomu *1. Obraz-ruch*, czyli w pierwszym „komentarzu Bergsonowskim”, Deleuze zwraca uwagę na pewien paradoks czy niepokojący, ale i inspirujący zwrot, jaki dokonał się w myśli Bergsona. W opublikowanej w 1907 roku *Ewolucji twórczej* Bergson określa mianem kinematograficznego mechanizmu myślenia (mianem „nowoczesnym i świeżym”, jak podkreśla Deleuze) pewne klasyczne, wyrażone już w paradoksach Zenona z Elei, złudzenie percepcyjne, które każe nam pojmować ruch jako złożony z serii nieruchomych momentów. W kinie to złudzenie miałoby być samą istotą medium – film to przecież nieruchome klatki, momentalne obrazy, a ruch, który je animuje, ruch jednostajny, abstrakcyjny, bezosobowy, jest w aparacie, pozostaje zatem zewnętrzny wobec samego obrazu. Ostatecznie jednak widz w kinie nie postrzega przecież klatek, do których dołącza się ruch, ale właśnie ruchome obrazy. Jak dowodzi Deleuze, „Bergson idealnie ukazał istnienie ruchomych odcinków, czyli obrazów będących ruchem” (s. 10) we wcześniejszej o dziesięć lat *Materii i pamięci*. Najważniejsze i organizujące cały wywód Deleuze'a jest przekonanie, że w kinie mamy do czynienia z obrazem-ruchem, z obrazem, który zawsze postrzegamy jako ruchomy, od którego ruchu ani nie możemy odjąć, ani też do niego dodać. Tym, co wyraża istotę kinowości, co odróżnia kino (już nie „odróżnia od” czegokolwiek innego, ale właśnie „odróżnia”, czyni sobie właściwym), jest obraz-ruch. Jednak samo pojęcie obrazu-ruchu, rozwijane i analizowane w odniesieniu do konkretnych przykładów filmowych, nie wystarcza Deleuze'owi do tego, by opisać wszystkie możliwości, jakimi dysponuje współczesne kino, podobnie jak nie wystarcza



ono Bergsonowi do tego, by wyjaśnić relacje między materią a świadomością. Kino – doświadczenie bycia w kinie – pozwala zrozumieć najważniejszą Bergsonowską formułę, która otwiera pierwszy rozdział *Materii i pamięci*: „jestemy w obecności obrazów”<sup>9</sup>. Cały wszechświat, materia jest zbiorem obrazów, które wzajemnie na siebie oddziałują i reagują i które postrzegamy, gdy posługujemy się zmysłami. Bergson między innymi dlatego może być przez Deleuze’a uważany za jak najbardziej współczesnego filozofa, że w swojej koncepcji materii przekracza za jednym zamachem ograniczenia idealizmu i realizmu, dowodząc, że obraz jest czymś więcej niż „reprezentacja” dla idealisty i czymś mniej niż „rzecz” dla realisty – jest dokładnie w połowie drogi. Ostatecznie Bergson stwierdza, że nasze bycie w obecności obrazów polega na tym, że dysponujemy pewnym obrazem uprzywilejowanym, który znamy nie tylko z zewnątrz poprzez postrzeżenia, ale również od wewnątrz poprzez afekty – tym obrazem jest nasze ciało. Każdy obraz może zatem wchodzić jednocześnie w dwa różne porządki czy systemy: porządek świadomości i porządek materii. W porządku świadomości, zwanej przez Bergsona percepcją wszechświata, układ obrazów zmienia się całkowicie pod wpływem nieznacznej choćby zmiany obrazu uprzywilejowanego (ciała), który zajmuje miejsce w centrum i do którego dostosowują się wszystkie inne obrazy; „przy każdym z jego ruchów wszystko się zmienia, jak gdyby obrócono kalejdoskop”<sup>10</sup>. Porządek materii, nazywany wszechświatem, to te same obrazy, z których każdy odnosi się do samego siebie i które wzajemnie na siebie oddziałują zgodnie ze stałymi prawami, potocznie określanymi jako prawa natury.

W pewnym uproszczeniu, niezbędnym w przypadku książki tak złożonej jak *Kino*, można powiedzieć, że organizujący strukturę wywodu Deleuze’a podział na kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu jest wynikiem przejęcia i zinterpretowania dwóch systemów, w jakich funkcjonuje obraz u Bergsona. Porządek materii pozwala przeanalizować wszystkie warianty, w jakich w kinie funkcjonuje obraz-ruch, natomiast porządek świadomości odpowiadać będzie za rozwinięcie (nie za przekroczenie czy zanegowanie – co już teraz należy szczególnie mocno podkreślić) form kina obrazu-ruchu w formy kina obrazu-czasu w filmie powojennym. Podążając za Bergsonem, Deleuze w pierwszym tomie skupia się przede wszystkim na analizie trzech podstawowych rodzajów obrazów, jakimi posługuje się kino obrazu-ruchu: obrazu-percepcji, obrazu-uczucia i obrazu-działania<sup>11</sup>, choć jednocześnie, odwołując się do taksonomii

9 H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. R.J. Weksler-Waszkineł, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 15.

10 Tamże, s. 21.

11 Zaproponowane przez Janusza Margańskiego tłumaczenie niektórych pojęć wbrew tradycji zakorzenionej w filozofii („obraz-uczucie” zamiast „obraz-afekt”) i teorii filmu („głębia pola” zamiast „głębia ostrości” czy „plan-kontrplan” zamiast „ujęcie-przeciwujęcie”) miejscami budzą duże wątpliwości. Jeśli można mieć zastrzeżenia do wydania książki, skądinąd wyjątkowo trudnej w przekładzie i ostatecznie przetłumaczonej bardzo dobrze, jednocześnie swobodnie i wiernie oryginałowi, to zdecydowanie do redakcji, i to zarówno merytorycznej, jak i czysto stylistycznej. Książka sprawia wrażenie, jakby wydawana była w pośpiechu (zważywszy na fakt, że do księgarń trafiła





Peirce'a z jednej strony, a do konkretnych konstrukcji obrazów i znaków pojawiających się w przywoływanych filmach z drugiej, zwraca uwagę również na wszelkie pośrednie funkcje obrazów i kategorie znaków. Trzem wyróżnionym odmianom obrazu-ruchu odpowiadają zasadniczo trzy wielkości planów filmowych: plan ogólny odpowiada obrazowi-percepcji, zbliżenie to obraz-uczucie, zaś najczęściej ze wszystkich stosowany plan średni charakterystyczny jest dla obrazu-działania. Co oczywiste, żaden z trzech typów obrazów nie funkcjonuje samodzielnie – montaż pozwala na ich kombinację, na ich wzajemne odnoszenie się do siebie, choć zawsze zgodnie ze stałymi prawami, które w tym przypadku określilibyśmy jako prawa kina, czy pewną logikę właściwą kinu. Film „zawsze prezentuje przewagę obrazów jednego typu – można by mówić o montażu aktywnym, spostrzeżeniowym lub afektywnym, w zależności od tego, który typ przeważa” (s. 80) – pisze Deleuze i przywołuje Griffitha jako tego, który wprowadził montaż akcji, Dreyera jako odkrywcę montażu afektywnego i Wiertowa jako wynalazcę montażu spostrzeżeniowego, który najciekawiej będzie rozwijał się w kinie eksperymentalnym.

Montaż w kinie obrazu-ruchu opiera się przede wszystkim na pewnych racjonalnych cięciach, dzięki którym – zwłaszcza we wczesnym okresie rozwoju kina – uformować się mogły podstawowe schematy montażowe, choćby ujęcie-przeciwujęcie. Zwróćmy uwagę, że ten schemat – trwale obecny w kinie – stawia widza w sytuacji, w której, nie uświadamiając sobie tego, wciąż zmuszany jest do zadawania pytania o to, co pojawi się na następnym obrazie. To właśnie zastosowanie racjonalnych cięć, które łączą obrazy w struktury ściśle linearne, powoduje, że w kinie obrazu-ruchu czas podporządkowany jest akcji, następstwu zdarzeń, powiązaniom przyczynowo-skutkowym. Nawet stosowane przez reżyserów efekty polegające choćby na spowalnianiu, przyspieszaniu czy nakładaniu obrazów, mogą jedynie dawać obraz czasu (nie zaś obraz-czas), który niejako inkrustuje akcję, nadając jej często charakter bardziej subiektywny. Dominujący, zwłaszcza w wariacie obrazu-działania, kluczowym dla klasycznego kina hollywoodzkiego, pozostaje schemat sensoryczno-motoryczny, który przez Deleuze'a opisywany jest w ten sposób: „Widzimy postaci, które znajdują się w określonej sytuacji i które działają – czasem w sposób gwałtowny – na podstawie swoich postrzeżeń. Działania zajął się z percepcjami, percepcje znajdują przedłużenie w działaniach”<sup>12</sup>. Dodatkowo obrazy-uczucia umożliwiają widzowi zrozumienie emocji, jakie wzbudzają w bohaterze konkretne postrzeżenia i jakimi kieruje się on, podejmując określone działania. Mogłoby się wydawać, że cały pierwszy tom *Kina* Deleuze'a jest swego rodzaju lamentem czy sądem nad montażem, nad jego zgubnym, bo schematyzującym wpływem na kino. Nic bardziej mylnego – szczegółowe, często odbiegające od tradycyjnych, umocowanych w historii

---

na początku 2010 roku, a data wydania wskazuje na rok 2008, nie jest to chyba wrażenie bezzasadne) – nie tylko nie zweryfikowano i nie skonsultowano konkretnych pojęć, ale również nie poprawiono licznych literówek i innych błędów.

12 G. Deleuze, *Negocjacje...*, s. 63.



filmu interpretacji, analizy sposobów, w jakie organizowali kolejne rodzaje obrazu-ruchu twórcy nie tylko kojarzeni z klasycznym kinem niemym czy hollywoodzkim, ale też zaliczani do kina eksperymentalnego czy autorskiego (choćby Bresson, Bergman, Buñuel, Herzog) okazuje się każdorazowo afirmacją montażu. To właśnie w kinie obrazu-ruchu widz mógł po raz pierwszy uświadomić sobie, na czym polega bycie w obecności obrazów i w bliskości ze znakami.

Jednak możliwości kina nie wyczerpują się w formach obrazu-ruchu, a ich rozwinięcie w formy obrazu-czasu przychodzi z samego wnętrza kina. Na końcu pierwszego tomu oraz na początku drugiego Deleuze dwukrotnie, za każdym razem na innych przykładach i dochodząc do nieco innych, a w każdym razie wzajemnie komentujących się wniosków, podejmuje próbę wyjaśnienia, na czym polega kryzys obrazu-działania, który obserwujemy w kinie od lat czterdziestych i który prowadzi do całkowitego przeorganizowania klasyfikacji obrazów i znaków. Nie sposób w pełni zrozumieć przyczyn i skutków tego kryzysu bez spojrzenia na cały projekt Deleuze'a również jako na historię kina – choć on sam już we wstępie do pierwszego tomu odrzuca takie określenie. Odrzuca jednak – i to co do zasady, nie jedynie w odniesieniu do kina – nie tyle myślenie historyczne rozumiane jako próba uchwycenia dynamiki pewnych procesów społeczno-polityczno-kulturowych, ile myślenie historyczne w kategoriach ewolucyjnych, skoncentrowane na udowodnieniu, że owa dynamika jest ściśle ukierunkowana, zorientowana na postęp i wypieranie form wcześniejszych przez nadchodzące. Dzięki temu, że w polskim wydaniu *Kina* połączono oba tomy w jedną całość, cel, jaki postawił sobie Deleuze, staje się jeszcze czytelniejszy. Podobnie jak w filozofii Bergsona porządek materii i porządek świadomości operują zasadniczo tymi samymi obrazami, choć inaczej zorganizowanymi, tak też rodzaje obrazów-ruchów nie zanikają w kinie obrazu-czasu, ale poddane są innej strukturyzacji, inaczej znaczą. Kino obrazu-ruchu i kino obrazu-czasu są – każde na swój sposób – doskonałe i każde wydało zarówno twórców wybitnych, jak i naśladowców, eksperymentatorów i tych, których celem było przede wszystkim utrwalanie pewnych schematów, reżyserów świadomych i reżyserów z przypadku. Deleuze, pisząc o kryzysie obrazu-działania, związanym przede wszystkim z doświadczeniem drugiej wojny światowej, proponuje zatem również pewną perspektywę historyczną, jednocześnie jednak – i jest to być może najbardziej fascynujący, bo niezwykle dynamiczny moment w Deleuzjańskiej filozofii kina – burzy czy przynajmniej podaje w wątpliwość tę perspektywę, sięgając po przykłady reżyserów i filmów wyraźnie przeczące chronologii. Tak jak w pierwszym tomie mieliśmy wspaniałe analizy filmów twórców kina autorskiego, tak w drugim tomie Deleuze powraca choćby do Dreyera czy Carného, których filmy analizuje już, korzystając z pojęć właściwych dla kina obrazu-czasu.

W ostatnim rozdziale pierwszego tomu Deleuze, przyglądając się przemianom zachodzącym w kinie amerykańskim w latach czterdziestych (jednym z ważniejszych bohaterów jest tu Hitchcock, którego dziełem było „wprowadzenie



obrazu mentalnego do kina i uczynienie zeń zwieńczenia, korony wszystkich innych obrazów”, s. 212), dostrzega, że następuje w nim powszechna rewizja schematu sensoryczno-motorycznego i jest to wyrazem kryzysu „zarówno obrazu-działania, jak i amerykańskiego snu” (s. 222). W tym samym miejscu Deleuze wskazuje na pięć ściśle powiązanych ze sobą kierunków przemian determinujących rozwój kina modernistycznego, które następnie – w pierwszych rozdziałach drugiego tomu – będzie weryfikował w odniesieniu przede wszystkim do kina europejskiego, zwłaszcza neorealizmu i francuskiej Nowej Fali, którą można uznać za kwintesencję kina obrazu-czasu. Po pierwsze, Deleuze zauważa r o z p r o s z e n i e s y t u a c j i wizualnej i dźwiękowej, co utrudnia albo wręcz uniemożliwia prowadzenie jednokierunkowej akcji. Kino nie stara się już odzwierciedlać jednorodnego środowiska, nie szuka typowego bohatera, staje się w sposób mniej lub bardziej dosłowny symultaniczne. Po drugie, dochodzi do r o z m y ś l n e g o o s ł a b i a n i a p o w i ą z a ń, które w klasycznym kinie były odpowiedzialne za łączenie wydarzeń, scalały przestrzeń i czas, a także przyczynę i skutek. Struktura czasowa ulega destrukcji, „wydarzenie opóźnia się i ginie w okresach bezczynności, czasami następuje zbyt szybko, lecz nie należy do tego, komu się przydarza (dotyczy to nawet śmierci...)” (s. 219). Trzecim motywem, który charakteryzuje kryzys obrazu-działania, jest coraz częściej eksponowana w filmie f o r m a p o d r ó ż y. Wędrowka staje się dla bohatera celem samym w sobie, wiecznym błąkaniem się w tę i z powrotem, traci też swój aspekt inicjacyjny (choć ten, jakby na przekór, podtrzymywany będzie w amerykańskim kinie kontestacji, na przykład w *Easy Riderze*). Czwartym wyznacznikiem jest stopniowo ujawniana przez reżyserów ś w i a d o m o ś ć k l i s z o w o ś c i. Klisze – ekspansywne i uparte slogany dźwiękowe i wizualne – to jedyne, co podtrzymuje spójność świata, w którym nie ma już totalności i racjonalnych powiązań. „Te anonimowe klisze [...] także przenikają każdego z nas i tworzą nasz wewnętrzny świat, tak że każdy ma klisze psychiczne, za pomocą których myśli i czuje, jest myślany i odczuwany, stając się kliszą jak wszyscy w otaczającym świecie – owe klisze to unoszące się obrazy” (s. 220). I wreszcie ostatnim motywem poświadczającym kryzys obrazu-działania, wynikającym wprost z poprzedniego, jest d e n u n c j a c j a s p i s k u. Spisek nie jest tutaj rozumiany jako intryga w sensie fabularnym, ale raczej jako pewien mechanizm rozprzestrzeniania i panowania klisz, który ujawnia się w kinie amerykańskim, zwłaszcza u Lumeta (choć chyba jeszcze lepszym przykładem byłaby tutaj *Rozmowa Coppoli*, której Deleuze nie wspomina). We współczesnym kinie – w przeciwieństwie choćby do kina *noir* – spisek nie ogranicza się do żadnej konkretnej organizacji czy grupy, nie możemy też mówić o jakimkolwiek magicznym centrum; „tajemna moc staje się tożsama z wywoływanymi efektami, jej nośnikami, mediami, należącymi do niej stacjami radiowymi, telewizyjnymi, mikrofonami – działa już tylko poprzez «mechaniczne odtwarzanie obrazów i dźwięków»” (s. 221).



Wymienione przez Deleuze'a cechy tworzą jednak dopiero pewną powłokę, stanowią konieczny zewnętrzny warunek wyłonienia się nowego obrazu, czynią go możliwym, lecz jeszcze go nie tworzą. Obraz mentalny stworzony przez Hitchcocka „naprawdę musiał stać się myślą i myśleniem, nawet jeśli z tego powodu miałby stać się «trudniejszy»” (s. 226). Ten nowy, „trudny” typ obrazu pojawi się i na dobre uformuje w europejskim kinie powojennym – najpierw we Włoszech, około roku 1948, potem we Francji, około roku 1958, i wreszcie w Niemczech, około roku 1968. Deleuze, zastanawiając się nad powodami takiej swoistej periodyzacji kina obrazu-czasu, zauważa, że jest ona ściśle związana ze sposobami i trybem przeżywania i późniejszego przepracowywania doświadczenia drugiej wojny światowej przez te trzy społeczeństwa. W tym właśnie miejscu najmocniej daje o sobie znać obecne w obu tomach przekonanie Deleuze'a o bliskim i istotnym związku pomiędzy przemianami społecznymi, politycznymi i kulturowymi a kinem, możliwością wyłonienia się nowego typu obrazu<sup>13</sup>. Doświadczenie wojny stawia ówczesnego człowieka, a wraz z nim filmowego bohatera, w całkiem nowej relacji do rzeczywistości, w sytuacji, która wyklucza jakąkolwiek zorganizowaną, umocowaną przyczynowo-skutkowo reakcję, która zawiesza racjonalną refleksję. W tym momencie schemat sensoryczno-motoryczny, znany z kina obrazu-ruchu, zostaje rozbity, ma znaczenie jedynie dzięki zakłóceniom, jakie potrafi ujawnić. Zamiast sytuacji sensoryczno-motorycznej kino modernistyczne ma do dyspozycji czystą sytuację optyczną oraz czystą sytuację dźwiękową. Deleuze, analizując filmy de Siki, Rosselliniego czy Viscontiego i Antonioniego z okresu neorealistycznego, dochodzi do wniosku, że „sytuacja czysto dźwiękowa i optyczna nie przechodzi w akcję ani nie jest przez akcję wywoływana. Pozwala nam uchwycić, ma nam pozwolić uchwycić, coś niedopuszczalnego, nieznośnego. [...] Chodzi o coś zbyt potężnego, zbyt niesprawiedliwego, ale czasami też zbyt pięknego, co odtąd przerasta zdolności sensoryczno-motoryczne” (s. 244).

Tak jak dla kina obrazu-ruchu najważniejszy, konstytutywny był obraz-działanie, tak w centrum klasyfikacji obrazów i znaków w kinie obrazu-czasu odnajdujemy obraz-kryształ, kryształ czasu. Obraz krystaliczny, który Deleuze omawia między innymi na przykładzie filmów Zanussiego (to jedyny polski reżyser, którego przywołuje; s. 297–298), konstruowany jest zgodnie z zasadą

13 Jest to szczególnie ważne w kontekście przyszłości kina, nad którą – niejako na marginesie głównego wywodu – zastanawia się Deleuze pod koniec drugiego tomu. Pojawia się pytanie, czy w obecnej rzeczywistości społeczno-kulturowej istnieją warunki dla wyłonienia się nowego typu obrazu? Jeśli tak, to jakie są to warunki? Jaki w związku z tym byłby ten nowy obraz? Jak duży wpływ mogłaby mieć na niego sama technologia, nowe możliwości rejestrowania, powielania i projektowania obrazów. Deleuze zwraca uwagę choćby na zmieniające się status i funkcję samego ekranu, który „nawet jeśli konwencjonalnie zachowuje pozycję pionową, to raczej nie w związku z postawą człowieka – jak okno czy obraz – ale ściślej mówiąc, stanowi tablicę informacyjną, nieprzejrzywą powierzchnię, na której wypisane są «dane»” (s. 478). W kontekście współczesnej, zmultiplikowanej „kultury ekranów” intuicje Deleuze'a wydają się szczególnie interesujące.



nieodróżnialności i wymiany. W obrazie-kryształe dochodzi do podwajania i nieustannej wzajemnej wymiany pomiędzy tym, co aktualne, a tym, co wirtualne, realne i wyobraźniowe, przejrzyste i nieprzejrzyste. Tego typu obrazów nie da się rozpatrywać ani w kategoriach realizmu, ani wspomnienia czy snu. Przede wszystkim jednak,

*to, co widzimy w kryształe, to już nie empiryczny bieg czasu jako następstwo terażniejszości ani jego pośrednia reprezentacja jako interwału lub całości, to jego bezpośrednia prezentacja, jego konstytutywne rozdwojenie na terażniejszość, która mija, i przeszłość, która się utwala, ścisła współczesność terażniejszości z przeszłością, którą ona będzie, przeszłości z terażniejszością, która była (s. 486).*

W kryształe ujawnia się bezpośrednio obraz-czas, już nie jego segmentowany ekwiwalent w postaci obrazu czasu, jak miało to miejsce w kinie obrazu-ruchu. Czas ostatecznie uniezależnia się od akcji i pozwala zrozumieć Bergsonowski porządek świadomości. Obrazy-kryształy są zatem w największym stopniu odpowiedzialne za ten nowy, intelektualny potencjał obrazu filmowego, za to, że kino może myśleć i może dawać do myślenia.

Gdybym miała wskazać – choć będzie to wybór dość arbitralny – na reżysera, który w moim przekonaniu najbliższy jest Deleuze'owi (nawet jeśli nie jemu osobiście, to jego filozofii kina), to byłby to Jean-Luc Godard. Deleuze stwierdza w zakończeniu drugiego tomu *Kina*, że wielcy twórcy filmowi przypominają wielkich malarzy i muzyków i sami najlepiej komentują to, co robią. „Ale mówiąc, stają się kimś jeszcze, stają się filozofami i teoretykami – nawet Hawks, który nie potrzebował teorii, nawet Godard, gdy udawał, że jej nie ufa” (s. 492). Trudno chyba o trafniejszą ocenę dwuznacznego stosunku Godarda do teorii filmu i do produkowanych przez nią pojęć – można wręcz powiedzieć, że brak zaufania do teorii wobec filmu zewnętrznej prowadzi Godarda do sytuacji, w której samo tworzenie filmów, niejako immanentnie, staje się dla niego praktyką teoretyczną. To jeden z nielicznych reżyserów, w którego dziełach obrazy mają często samodzielny status pojęć, jednocześnie zespalających i wewnętrznie rozsadzających filmowe projekty<sup>14</sup>. Deleuze uważa w *Kinie* ten wyjątkowy status Godarda, jego ogromny wpływ na konstruowanie nowych znaków wzbogacających kino obrazu-czasu. Dostrzega przede wszystkim, że to w dużym stopniu Godardowi współczesne kino zawdzięcza odejście od traktowania montażu w kategoriach racjonalnych cięć, które w kinie klasycznym składały się na wrażenie ciągłości – cięcie przynależało zawsze albo do kończącego się, albo do rozpoczynającego ujęcia. Wraz z Godardem cięcie montażowe niejako się emancypuje, staje się szczeliną, „jest irracjonalne i nie tworzy części żadnego z zespołów, z których jeden ma koniec nie bardziej niż drugi początek” (s. 402).

14 Warto w tym miejscu przywołać *Historie kina* Godarda, które wyraźnie wiele zawdzięczają filozofii kina Deleuze'a i to zarówno w nieewolucyjnym rozumieniu samej historii, jak i w pojmowaniu możliwości tkwiących w obrazie filmowym, w montażu.



Godard dostrzegał również szczególną dwubiegunowość charakteryzującą szeroko pojmowaną twórczość nowofalową. Nowa Fala z jednej strony zrewolucjonizowała obraz filmowy, nadała nowy kierunek rozwojowi form filmowych, z drugiej jednak wyróżniała się „nostalgia za kinem, które przestało już istnieć”<sup>15</sup>, ale którego dzieła wciąż potwierdzają ciągłość tej wielkiej taksonomii, jaką ostatecznie jest kino. Rozwinięcie form kina obrazu-ruchu w formy kina obrazu-czasu możemy również interpretować w perspektywie napięcia między nostalgią za tym, co było, a fascynacją tym, co musi nadejść, co właśnie się staje. Na czym jednak polega ta uwodzicielska siła nowoczesnego kina? Co tak bardzo fascynuje w obrazie filmowym?

Jean Baudrillard, pisząc pod koniec lat siedemdziesiątych o uwodzeniu jako najistotniejszej strategii kobiecości, zastanawia się również nad fenomenem infekowania świadomości masowej przez gwiazdy srebrnego ekranu. Zauważa, że istotą tego szczególnego rytuału kultury konsumpcyjnej jest fascynacja próżnią, uwiedzenie przez puste, widmowe wizerunki, które ani nie maskują, ani nie ujawniają psychologicznej głębi. „Kino zawsze jaśniało wyłącznie blaskiem tego czystego uwodzenia, czystą wibracją nonsensu – gorącą wibracją, tym piękniejszą, że biorącą się z chłodu”<sup>16</sup> – stwierdza Baudrillard. W jego przekonaniu zatem tym, co w obrazie filmowym, podobnie zresztą jak w ciele kobiety, okazuje się najbardziej fascynujące, jest sama powierzchnia, która nie tylko nie odsyła do żadnego ukrytego sensu, ale wręcz epatuje jego brakiem. Kino jest domeną mitu, próba jakiegokolwiek przekształcenia jego skonwencjonalizowanych form prowadzi może jedynie do odsłonięcia pustki, do obnażenia zwodniczej siły obrazu, a tym samym do jego unieważnienia.

Deleuze również konstruuje pojęcie obrazu filmowego w kinie obrazu-czasu, wychodząc od przekonania, że nie jest on niczym innym i niczym więcej jak tylko samą powierzchnią, interpretuje ją jednak zupełnie inaczej niż Baudrillard. Zastanawiając się nad istotą kryzysu kina obrazu-ruchu, dochodzi do wniosku, że funkcja obrazu filmowego przestaje wyrażać się w pytaniu, „co zobaczymy w kolejnym obrazie?”. Widzowie w kinie obrazu-czasu zadają sobie wyłącznie pytanie, „co takiego widać w obrazie?” (s. 484), na jego powierzchni, która dzięki wprowadzeniu choćby obrazu-kryształu czy Godardowskich irracjonalnych cięć przestaje być jednorodna i podporządkowana akcji. Zmienia się funkcja montażu, pojawiają się nowe formy komponowania obrazu i kojarzenia jego poszczególnych elementów, a wszystko to sprawia, że „głębnię demaskuje się jako «podstęp», obraz zaś godzi się ze swą «płaskością», statusem «powierzchni bez głębi», statusem *m i e l i z n y*, w sensie, w jakim mówi się o mieliznach na oceanie”<sup>17</sup>. W kinie obrazu-czasu znaczenie tworzy się na powierzchni obrazu filmowego, który nie może być rozpatrywany ani jako odbicie rzeczywistości, ani jako wielka iluzja – Deleuze po-

15 J.-L. Godard, *Myśli nie tylko o kinie*, przeł. J. Gazda, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994 nr 4, s. 69.

16 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Sic!, Warszawa 2005, s. 94.

17 G. Deleuze, *Negocjacje...*, s. 81.





wtarza za Bergsonem, że obraz, niezależnie od tego, co pokazuje, co znaczy i do czego odsyła, jest zawsze w połowie drogi między rzeczą a reprezentacją. Powracając na zakończenie do przywołanego już cytatu z *Różnicy i powtórzenia*, można powiedzieć, że *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* – najbardziej chyba ekscentryczna, gęsta, ale i być może najważniejsza książka o filmie, jaka do tej pory powstała – jest zaproszeniem do tego, by filmy oglądać „razem z Deleuze’em”, choć niekoniecznie „tak jak Deleuze”. Przy całej precyzji wywodu i wprowadzanych w nim pojęć książka ta ma też w sobie pewną otwartość, pozwala na to, by czytać ją w sposób nieciągły, by czytać własnym rytmem, czytać z jednoczesnym oglądaniem przywoływanych w niej filmów. Taka lektura (lektura indeksem) odsłania nie tylko inny rodzaj przyjemności, ale również podstawowe założenie, jakie towarzyszyło autorowi – teoria kina nie dotyczy wyłącznie pojęć zrodzonych przez kino, nie może zamykać się w sztucznych podziałach dziedzinowych, ale nieustannie odsyła do innych pojęć zrodzonych przez filozofię czy literaturę. Dlatego właśnie, gdy czytamy u Deleuze’a o Wellesie, czytamy jednocześnie o Nietzschem, gdy czytamy o Kurosawie, to jednocześnie o Dostojewskim, gdy o Bressonie czy Dreyerze, to również o Pascalu i Kierkegaardzie. Kino dla Deleuze’a to myślenie i współmyślenie.

Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przełożył Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, 576 s.



# Kino, przemoc, porozumienie

Deleuze, Golding i Updike. Trzy wielkie nazwiska i trzy spojrzenia na kulturę i świat. Nie można tego obejść szerokim łukiem.

**W**iosna już za chwilę wtargnie nie tylko do atmosfery, ale również – faktycznie – do naszej głowy. Czas więc na małe remanenty i porządki. Także na półce z książkami.

Dzisiaj zaglądamy na poziom klasyków. Pretekstem niech będą polskie wydania trzech bardzo ważnych autorów literatury światowej: Gilles'a Deleuze'a, Williama Golding'a i Johna Updike'a.

## DELEUZE, CZYLI MAGIA KINA

Francuski autor, Gilles Deleuze, jest kimś więcej niż pisarzem. Jest filozofem, przedstawicielem modnego w drugiej połowie XX wieku nurtu, jakim był post-strukturalizm. Przyjaciół m.in. Michela Foucaulta, popełnił samobójstwo, skacząc z okna swego paryskiego apartamentu. Wcześniej opublikował książki, które były szeroko dyskutowane, nie tylko w świecie filozoficznym. Mowa tu przede wszystkim o znanych również i w Polsce takich publikacjach, jak „Proust i znaki”, „Co to jest filozofia?”, „Bergsonizm” czy „Filozofia krytyczna Kanta”.

Książka „Kino” jest wynikiem połączenia filozoficznych fascynacji i wiedzy Deleuze'a z uważną obserwacją i namysłem nad tym, co „niewidzialne” na ekranie. Sam autor pisze, że „niniejsze studium nie jest historią kina. Jest taksonomią, próbą klasyfikacji obrazów i znaków”, a wśród ważnych inspiracji wymienia on amerykańską logikę Peirce'a oraz Bergsona.

Deleuze w swoim fascynującym, ale i nierzadko trudnym

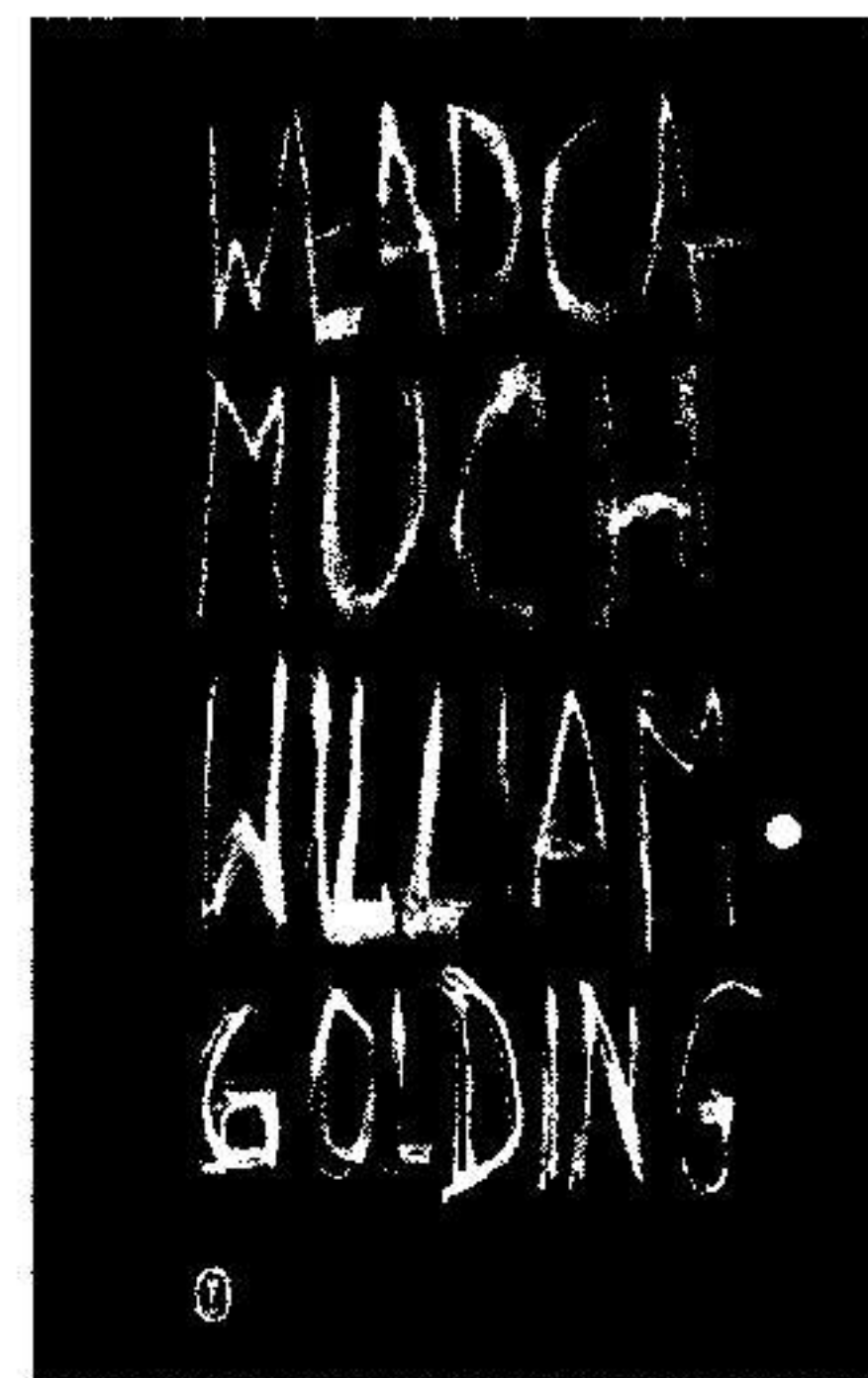


Gilles Deleuze, „Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas”, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008; William Golding, „Władca much”, przeł. Wacław Niepokólczycki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010; John Updike, „A potem...”, przeł. Wojśław Brydak, Rebis, Poznań 2009.

wywodzie, porównuje twórców kina do myślicieli. Francuski filozof pokazuje, jak reżyserzy operują obrazami-ruchami oraz obrazami-czasami. Przedmiotem jego zainteresowania są najwięksi: Michelangelo Antonioni, Siergiej Michajłowicz Eisenstein, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Friedrich Murnau czy Pier Paolo Pasolini. Komentując ich działalność, rozwija swoje błyskotliwe argumenty i uwodzi nas urokiem refleksji. „Kino” to zatem solidna uczta intelektualna nie tylko dla wytrawnych kinomaniaków.

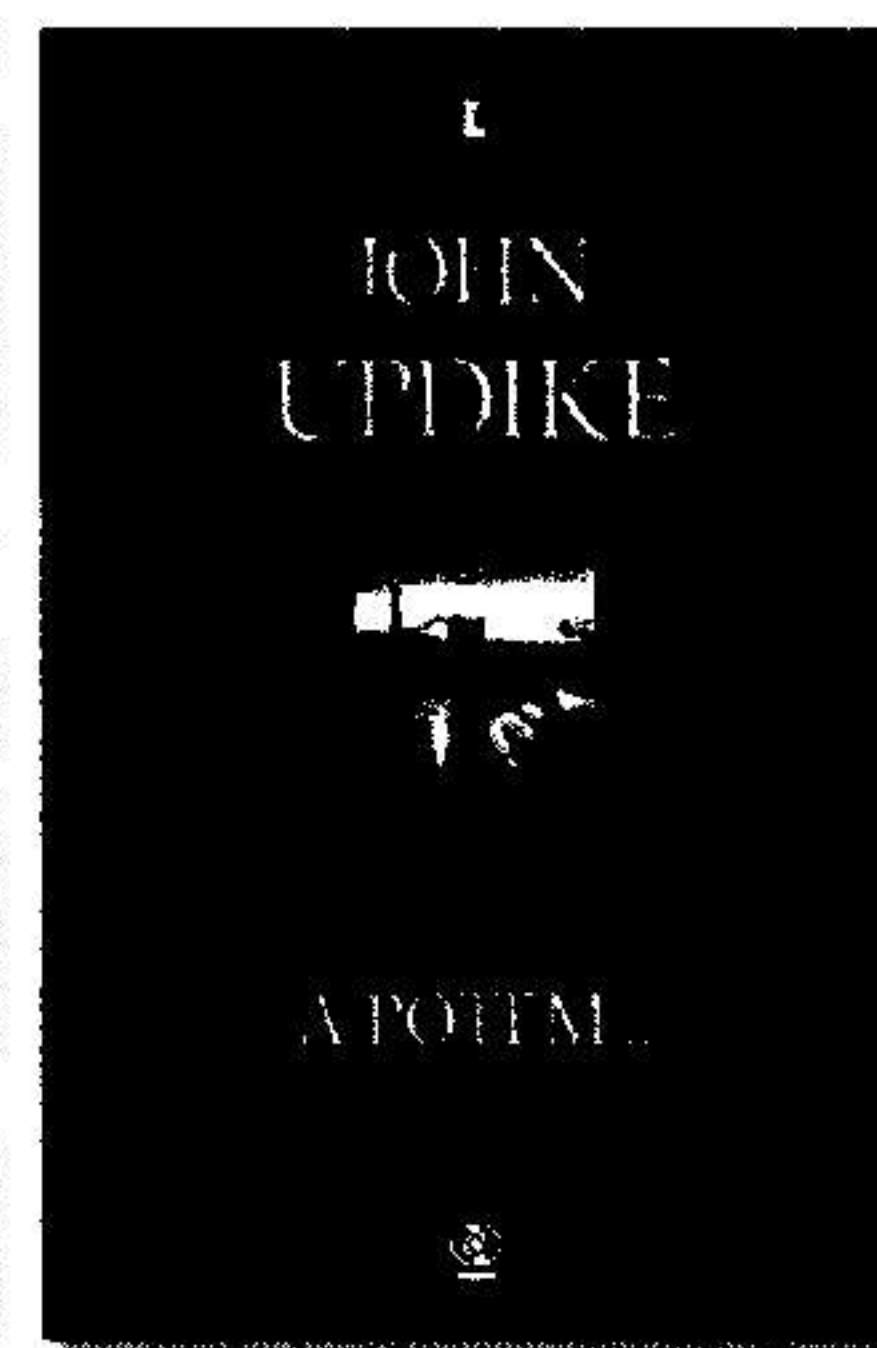
## GOLDING, CZYLI ŚWIAT OKRUCIENSTW

Skoro przy dużym ekranie jesteśmy, to pewnie wielu z czy-



tełników zna „Władcę much” Williama Golding'a zarówno z wersji książkowej, jak i filmowej właśnie. Ekranizacja powieści z roku 1963 trafiła już bowiem do klasyki, sam zaś motyw fabularny był wykorzystywany wielokrotnie przez popkulturę – m.in. seriale „Zagubieni”, „Simpsonowie”, „South Park” czy naszą rodzimą produkcję, „Włatec móch”.

Co takiego zachwycającego jest w książce Williama Golding'a? Chciałoby się napisać: aż strach o tym opowiadać. Zaczyna się jednak niewinnie. I to dosłownie. Grupa małych chłopców trafia na przepiękną wyspę, gdzie – otoczeni w baśniowej atmosferze – mogą wreszcie poczuć się wolni, bez



zakazów i nakazów, bawiąc się do woli. Problem w tym, że tam gdzie zaczyna się wolność, kończy się bezpieczeństwo i stabilizacja. Relacje między bohaterami nie nastroją optymistycznie, a strach, którym się oni wzajemnie nakręcają, przyczyni się do klęski przyjaźni i koleżeństwa. A może nawet jeszcze do czegoś gorszego...

„Wstrząsająca, ale i zarazem piękna” – mówiono o fabule Golding'a po jej wydaniu. Sam autor miał na początku problemy z jej publikacją. Pojawienie się „Władcy much” w księgarniach odmieniło całkowicie życie brytyjskiego pisarza, będąc początkiem jego nowej drogi, która miała go za-

prowadzić do Nagrody Bookera (1980), a następnie literackiego Nobla (1983).

## UPDIKE, CZYLI CUDA CODZIENNOŚCI

Nobla nie dostał John Updike, choć od wielu lat był on wymieniany na nieoficjalnej liście kandydatów do tego najbardziej prestiżowego wyróżnienia. Zmarły w ubiegłym roku eseista, poeta i prozaik znany jest przede wszystkim z cyklu powieściowego o Króliku. W swoim pisarskim cv ma również on takie tytuły, jak „Szukajcie mego oblicza”, „Miasteczka”, „Terrorysta” czy „Czarownice z Eastwick”.

Wydany niedawno w Polsce prozatorski zbiór „A potem...” zaczyna się tak: „Billingsowie, tacy ustatkowani, odkryli po pięćdziesiątce, że ich przyjaciele nagle wyczyniają zadziwiające rzeczy”. Punktem wyjścia bowiem – dla tego oraz innych opowiadań – będzie moment przełomu, który natchnie bohaterów niemal niespodziewanie, w dojrzałym wieku. Updike pokazuje, że żaden moment w życiu nie jest jednak zły, jeśli o zmiany chodzi. Koniec biologicznej młodości może stać się natomiast początkiem młodości innego rodzaju – dojrzałszej i pełniejszej.

Dużo w tym optymizmu, wiele też humoru, czasem obuwającego się o absurd. Krytycy twierdzą, że Updike należy do mistrzów „wyłuskiwania cudów z codzienności”. Coś w tym jest. A w każdym razie: chciałoby się osiąść taką umiejętność na najbliższe wiosenne tygodnie. :-)

MARCIN WILK