

Małgorzata Jakubowska

Automat psychiczny i duchowy na tle współczesnej audiowizualnej kultury.

Próba interpretacji wybranych wątków z teorii kina Deleuze'a

Gilles Deleuze w pracy *Kino 1. Obraz-ruch* i *Kino 2. Obraz-czas* dokonuje reinterpretacji Bergsonowskiej analizy kinematografu. Dowodzi, iż początkowy, krytyczny stosunek Bergsona do kina wynikał ze zbyt pośpiesznie dokonanych ustaleń, w okresie, kiedy kino nie zdążyło jeszcze wykształcić swoich wszystkich możliwości. W ujęciu zaproponowanym przez Deleuze'a kino jest bowiem, być może, największym sprzymierzeńcem bergsonizmu, gdyż w miarę rozwoju kinematografii potrafi coraz to pełniej zrealizować postulaty zawarte w myśli Bergsona.

Świat jest obrazem – to podstawowa teza wywiedziona z bergsonizmu. Bergsonowski obraz jest interpretowany przez Deleuze'a zgodnie z podziałem wynikającym z *Materii i pamięci*. **Obraz-ruch** to pleonazm czystej materii, **obraz-czas** – czystej świadomości; rozważane we wzajemnie odwracalnym stosunku pierwszeństwa określają świat jako nieskończenie trwający różnorodny przepływ bezośrodkowych lub nieskończenie wielośrodkowych obrazów. Filozof różnicy pragnie ukazać kino jako obraz nieustającego „stania się” w opozycji do statycznego bytu wywiedzonego z Newtonskich uniwersalnych praw ruchu.

Kino obrazu-ruchu, czyli kino klasyczne, pozwala widzowi zrezygnować z własnej centralnej pozycji zajmowanej dotąd w świecie, a co za tym idzie z jednośrodkowej świadomości charakterystycznej dla poznania podmiotowego. Filmowe obrazy umożliwiają oglądanie świata bez naszej w nim obecności. Oferują kontemplację prze-

plywającego na ekranie świata-obrazu, bez konieczności podejmowania trudu jakiegokolwiek działania. W osobie widza powołują, nie spotykane dotąd w kulturze, „nieodwzajemnione czysto afektywne bycie”.

Kino obrazu-czasu, czyli kino modernistyczne, jest traktowane jako realizacja świadomościowego obrazu, który zrywa więzi zmysłowo-motoryczne nie tylko widza, ale również bohatera filmowego. Obraz uzyskuje wymiar czystej sytuacji optycznej i dźwiękowej. Czas staje się nadrzędną kategorią wobec ruchu. Jest czasem realizowania wypraw myśli w pokłady pamięci świata. Kino tego typu pozwala na oddzielenie widza od materialności świata, rozwija myślenie za pomocą „przypomnień” wszelkiego nieobecnego bycia. Znika rzeczywisty czas widza na rzecz fikcyjnego czasu podsunętego wzrokowi, czasu odległego, czyli świata-pamięci. Filmowe realizacje obrazu-czasu dopełniają Bergsonowskie postulaty: czysty obraz optyczny może zapewnić dotarcie do trwania, umożliwić kontemplację już nie tylko bycia materialnego, ale i czyjegós bycia czysto świadomościowego.

Jakie konsekwencje wiążą się ze spełnieniem Bergsonowskich postulatów i osiągnięciem zjednoczenia nie tylko z obrazem-ruchem, ale także obrazem-czasem? Jaką cenę musi zapłacić podmiot za możliwość kontemplacji obrazu-swiata? Aby odpowiedzieć na to pytanie, Deleuze bada kondycję ludzkiej myśli w kinie.

Kino obrazu-ruchu i myśl

Deleuze całkowicie zgadza się z Heideggerem, kiedy mówi on, iż *człowiek może myśleć w tym sensie, że posiada możliwości czynienia tego. Jednakże sama możliwość nie jest gwarancją naszego myślenia*¹. Zdaniem Deleuze'a, tę zdolność, tę możliwość kino pragnie wykorzystać, i to wykorzystać w sposób szczególny. Otóż, kino ogłasza, iż przygotuje dla nas w ramach autentycznej komunikacji wstrząs, rodzaj szoku, który wymusi na nas myślenie. Deleuze pisze: *To jest tak, jak gdyby kino nam mówiło: ze mną, z obrazem-ruchem, ty nie możesz umknąć wstrząsowi, który aktywizuje w tobie myśliciela*². Skąd się bierze wiara kina w taką zdolność? Wyni-

ka ona z przekonania, iż kino jako jedyna sztuka dokonuje samoruchu, tworzy ruch wewnętrzny w stosunku do obrazu. Ten ruch nie zależy już od poruszającego się ciała czy obiektu, nie zależy także od świadomości, która by go rekonstruowała, jest immanentny obrazowi. Oto szansa kina! Produkuje ruch, *produkuje szok dla myśli, komunikuje wibracje dla kory, dotyka nerwowego i cerebralnego systemu bezpośrednio*³.

Owa bezpośredniość⁴ danego przez ekran wstrząsu jest bardzo ważna, to ona jest warunkiem autentycznej komunikacji, której poszukiwała sztuka, a którą kino osiąga. Widz otrzymuje wzrokowo i słuchowo nieobecne bycie, do którego nie ma dystansu, nie jest dysponentem nieobecnego bycia – ono jest dane przez ekran bezzwłocznie i bezpośrednio. I właśnie dzięki bezpośredniemu i bezinteresownemu poznaniu widz staje się taki, jak to, na co spogląda. Rezygnuje z własnej tożsamości na rzecz tożsamościowego zjednoczenia się z przedmiotem danych mu przez kino gotowych naoczności! Oto spełniony postulat autentycznej komunikacji z bytem obrazu-świata – ideał wyznaczony przez tradycyjną metafizykę, ale uznawany przez nią za nieosiągalny. Kino natomiast pokazuje, jak przedmiot i podmiot widzenia jednoczą się, stają się nie-do-odróżnienia. A to w istocie oznacza upadek epistemologii na gruncie tradycyjnej metafizyki. Zanika bowiem metafizyczna z gruntu relacja podmiot – przedmiot, właściwa dla obecności; tutaj myśli się otrzymanymi fantazmatami przedmiotów myśli i komunikuje się z nimi w systemie zamkniętym. Bowiem zniesienie relacji podmiot – przedmiot prowadzi do komunikacji wewnętrznej, pozbawionej zewnętrznego obwodu obecności. Podmiot tworzy z „maszyną widzialności” wspólny, wewnętrzny obwód. Ekran jest powierzchnią styku między neuronalnym systemem widza reagującym na ruch, a obwodem automatycznego ruchu myśli, który oferuje kino. Ruch ten może zatem „dotykać nerwowego i cerebralnego systemu bezpośrednio”, może stworzyć bezpośrednio, w sposób automatyczny, myśl.

Stąd wynika bardzo istotna teza, którą podaje Deleuze: *Automatyczny ruch pozwala wzrastać w nas duchowemu automatowi*⁵. Wraz z rozwojem kultury audiowizualnej duchowy automat nie jest już desygnatem tradycyjnej filozofii (Leibniz, Spinoza); nie jest logiczną czy abstrakcyjną możliwością wydedukowaną z charakte-

ru myśli, ale praktycznie zrealizowanym obwodem! Ekran jest w konsekwencji twórcą nie tylko przedmiotu widzenia, ale także podmiotu widzenia. Stąd niewątpliwie Deleuze pozostaje zgodny z Klossowskim, który wskazuje, iż fantazmaty kina *podtrzymują automatyzm pod pozorną spontanicznością myśli*⁶. Co więcej, można wskazać, iż w ramach kina obrazu-ruchu subiektywny automat jest także kolektywnym automatem. Kino to sztuka mas. Kino, dając podmiotom wspólny ekran, zamiast indywidualnego „ekranu mózgowego”, ujednocila podmioty, tworzy z nich wspólny, kolektywny podmiot. Ekran oferuje bowiem każdemu widzowi, który się przed nim znajduje, ten sam przedmiot widzenia.

Przed nastaniem kultury audiowizualnej fantazmaty, marzenia znajdujące się w każdym z nas, były naszą indywidualną, prywatną sprawą, czyniły z nas jednostkowe przypadki. Z całą mocą podkreślał ten indywidualizm Bergson, wskazując na Ja głębokie jako jego źródło. Natomiast w kulturze audiowizualnej fantazmaty tworzą z nas wspólnotę. Nie chodzi tutaj o to, że w ramach życia społecznego następuje stereotypizacja fantazmatów czy standaryzacja marzeń. Ten proces towarzyszył kulturze od jej zarania. Pisał o nim Bergson, kiedy analizował cechy Ja powierzchniowego. Współcześnie kultura audiowizualna przy pomocy ekranów i dzięki ich rozpowszechnieniu (w życiu prywatnym i zawodowym) całkowicie ujednocila fantazmaty i marzenia.

Zatem w kinie (kinie obrazu-akcji, czyli głównej domenie kina obrazu-ruchu) wszyscy widzą to samo i tak samo nieobecne. Każdy widz istnieje tylko jako idealność sensu nieobecnego przedmiotu odniesienia, jaki otrzymał dla swojego wzroku od ekranu. Taki widz nie odróżnia się ani od wszystkich innych widzów tego przedmiotu, ani od przedmiotu samego. Można powiedzieć, iż kiedy podmiot audiowizualny rezygnuje z własnych naocności, rezygnuje zarazem z własnej odmienności. Jest taki, jak wszyscy, kiedy patrzy na to, co wszyscy i widzi, to, co wszyscy. Za pomocą ekranu, dzięki jego magii i sile, tworzy się więc masa identycznych jednostek – masowe społeczeństwo samotnych osobników, bez potrzeby wzajemnej komunikacji. Jednostki nie mają już bowiem nic do zakomunikowania, skoro wszystkim dane są te same naocności i te same myśli.

Wojciech Chyła tak pisze na temat ekranu: *Bardziej, niż środkiem komunikacji należałoby go nazwać środkiem do tworzenia wspólnotowej – komunijnej – tożsamości samotnej jednostce. Zarówno jednostki występujące, jak i umieszczające innych na ekranie, nie tyle komunikują, co współlniają, uidentyczniają ze sobą wszystkich sprzed ekranu. Widz również nie komunikuje nikomu niczego; tkwiąc przed ekranem współlnia i uidentycznia się ze wszystkimi: z tymi na ekranie i z tymi sprzed ekranu, ale i z tymi, co umieszczają innych na ekranie; żyje jako nie odwzajemnione nikomu, afektywne, zautomatyzowane odwzajemnienie.*⁷ Doprawdy, sztuka kina to sztuka zbiorowego podmiotu, to sztuka mas. Samo kino bardzo wcześnie odkryło swojego masowego adresata.

Deleuze zwraca uwagę, iż wielcy pionierzy kina, tacy jak Dżiga Wiertow, Sergiusz Eisenstein, czy Abel Gance, wierzyli, że kino ma do spełnienia wielką misję: jest zdolne do tego, by wywołać wstrząs, a w konsekwencji może zmusić masy do myślenia i do działania.

Przyjrzyjmy się bliżej analizie, jakiej dokonuje Deleuze wobec teorii Eisensteina i jego koncepcji kina intelektualnego. Teoria Eisensteina prowadzi od obrazu do myśli, od perceptu do konceptu. Obraz-ruch składa się z komórek montażu, między którymi dokonuje się wstrząs lub szok.⁸ Jest on możliwy dzięki zderzeniu, konfliktowi napięć lub sił, i może dotyczyć wszystkich komponentów obrazu. Opozycja jako konflikt definiuje generalną formułę gwałtowności obrazu.

Na podstawie *Pancernika Potiomkina* Eisenstein próbował uchwycić abstrakcyjny schemat działania kina na myśl: wstrząs wywiera efekt na duchu, popycha go, zmusza do myślenia, i w konsekwencji wytwarza myślenie Całości. Deleuze podkreśla, iż *Całość może być tylko myślą, ponieważ to jest niebezpośrednia reprezentacja czasu, który wynika z ruchu. Nie wynika jako logiczny efekt; nie analitycznie, ale syntetycznie, jako dynamiczny efekt obrazów.*⁹

Dlatego, w opinii Deleuze'a, wstrząs w filmach Eisensteina jest skutkiem montażu; chociaż wynika z obrazu, nie jest jego prostą sumą, ale „produktem”, nową jakością czy jednością wyższego rzędu. Całość jest totalnością, która prezentuje się poprzez opozycję i odwrócenie swoich własnych części – to wielka spirala myśli dzia-

łająca zgodnie z prawami dialektyki. Deleuze pisze: *montaż jest w myśli, intelektualny proces sam w sobie, film jako myślenie wstrząsu, jako fala szoków, czy nerwowych wibracji, które oznaczają, że nie możemy już mówić 'Ja widzę' czy 'Ja słyszę', ale 'Ja czuję' – totalne psychologiczne poruszenie, zespół zharmonizowanych działań na korę, które dają wejście myśli, kinematograficzne 'Ja myślę'*.¹⁰ (podkr. M.J.) A zatem kino Eisensteina opiera się na dialektycznym konflikcie – to obraz filmowy jak zderzenie, stąd Deleuze pisze: *Kino jak uderzenie pięścią, radzieckie kino musi łamać głowy!*¹¹.

Francuski myśliciel podkreśla, iż chociaż twórczość Eisensteina określamy jako kino intelektualne, jest ona niezwykle mocno skorelowane ze zmysłową myślą czy emocjonalną inteligencją, ba, można rzec – z fizjologią widzenia – to jest właściwy poziom oddziaływania wizualnego i dźwiękowego szoku. *Najwyższa forma świadomości – jak pisze Deleuze – w dziełach sztuki jest skorelowana z najgłębszymi formami nieświadomości, nie podążamy dłużej do czystego myślenia całości, ale do myślenia całości, która jest presuponowana, która jest agitacją*¹². Taka całość przestaje być logosem, a staje się upojeniem, pijaństwem czy patosem, jak określał to Eisenstein.

Deleuze dobitnie wskazuje, iż ten punkt oznacza wielką podatność widza na ideologię: *Duchowy automat był [i jest] zagrożony stanem się manekinem każdego rodzaju propagandy: sztuka mas już pokazała swe niepokojące oblicze. W ten sposób siła i możliwość kina obróciła się tylko w czystą i logiczną możliwość.*¹³

Czy w historii kina obrazu-ruchu podejmowano inne próby odnalezienia immanentnej dla obrazu myśli? Oczywiście, że takie próby były czynione. Jednak wszystkie one przynosiły efekt jedynie ograniczony: automatyczna myśl stawała się agitacją. Natomiast kino obrazu-ruchu w miarę upływu czasu ulegało degeneracji i coraz nachalniej wykorzystywało swoje mechanizmy manipulowania myślą; to rodzaj faszyzmu, *który przynosi zarówno Hitlera, jak i Hollywood*¹⁴ – twierdzi Deleuze.

Sytuacja przedstawia się jeszcze gorzej, gdy zaakceptujemy tezę P. Virilio: nie ma odwrotu czy alienacji od sztuki mas, intuicyjnie ufundowanej przez obraz-ruch. Przeciwnie obraz-ruch był od początku powiązany z organizacją wojny, stanem propagandy, zwy-

czajnym faszyzmem, historycznie i istotowo.¹⁵ Przypatrzmy się bliżej temu istotowemu faszyzmowi kina. Ekran, odbijając rzeczywistość nie sprzed oczu widza, separuje go od obecności i realnej rzeczywistości. W zamian podsuwa widzowi symulację obecności, która pochłania go, działa na jego nieświadomość i ciało. Nie pozwalając na dystans podmiotu uniemożliwia mu racjonalny namysł, samodzielną ocenę. W konsekwencji pojawia się rzeczywistość jako fikcja, podsuwanie fikcji (a więc mitologii, ideologii, propagandy) jako rzeczywistości do zaakceptowania. Oto istotowy faszyzm – jednostka pozwala na instalowanie kolektywnego snu, kolektywnego mitu. W tym kryje się masowość kultury audiowizualnej.

Wydaje się, iż Deleuze zgodziłby się z interpretacją, iż na tym tle można mówić o zniknięciu zewnętrżności mas, kryciu jej w wewnętrzności każdej jednostki. Kwestię tę dobrze podsumowują słowa W. Chyły: *Nie ma sztuki masowej i archaicznej bez przejścia jednostki z jej całokształtu tożsamości osobowej w jej całokształt tożsamości gromadnej, kulturowej; bez zaszczepienia tego, co kolektywne, w tym, co jednostkowe w każdej osobie, oraz bez przejścia z substancjalnej rzeczywistości jednostki w bezsubstancjalną, fantazmatyczną fantazję kulturowej gromady: bez transcendencji podmiotu i przedmiotu widzenia. Słowem bez wywołania w swych odbiorcach spontanicznej postawy transcendentnej [...] służącej objawieniu zmysłom tego, co wprawdzie nie-obecne, za to wyobrażone [...].*¹⁶

Prezentowany przez Chyłę pogląd wydaje się być niezwykle bliiski Deleuze'owi: *Kino jest więc nową sztuką, która przywołuje to, co najstarsze i rekonstruuje [dodajmy: za pomocą najnowszej technologii] najstarszy mechanizm kultury: mechanizm pozaindywidualnego widzenia i bycia – mechanizm gromadnego 'jednogłośnego' mitotwórstwa*¹⁸.

Drugi aspekt to automat duchowy, w jaki przeistacza się widz. Deleuze cytuje słowa Georges'a Duhamela: *Nie mogę dłużej myśleć, co chcę, ruchome obrazy są substytutem dla moich własnych myśli*¹⁸. Deleuze przyznaje, iż w ramach kina obrazu-ruchu myśl doznaje całkowitej zapści, następuje skamienienie samodzielnych myśli widza. On już nie żyje własnym życiem duchowym, ale tym, które daje mu ekran w postaci życia bohaterów. Jak pisze Artaud: *Widz jest zredukowany do widzenia parady obrazów w nim, jego duch został ukradziony*¹⁹.

Deleuze zauważa, iż do takich konstatacji prowadził nas już ekspresjonizm niemiecki. Samo kino zaznajomiło nas z metaforami halucynacji, hipnozy, schizofrenii, somnambulizmu, „złodzieja myśli”.²⁰ Duchowy automat staje się podmiotem kina, podmiotem kultury audiowizualnej, to mumia wpatrzona w obraz, sparaliżowana, nie mogąca oderwać oczu od ekranu i całkowicie dająca się unieść obrazom nieobecnej naoczności. Deleuze nie ma złudzeń, iż jest on jedynie „zamrożoną instancją myśli”, niezdolną do samodzielnego myślenia, mogąca jedynie fantazjować cudze fantazje, utożsamiając się z nimi, przyjmując je za swoje. Staje się zbiorową marionetą podatną na wszelkie manipulacje poddane jej przez ekran jako kolektywny sen, jako symulakr rzeczywistości.

Kino obrazu-czasu i myśl

Doświadczenie myśli najpełniej próbowało oddać nowoczesne, modernistyczne kino. Bowiem kino obrazu-czasu opierające się na poszukiwaniach w rejonie świadomości, w przeciwieństwie do kina obrazu-ruchu, badającego materialność, konstatuje coś, co Deleuze określa jako „prehistorię świadomości”²¹. W terminach Bergsona kino obrazu-czasu próbuje dotrzeć do Ja głębokiego jako warunku myśli, do pamięci-świata, pamięci-Bytu jako źródła świadomości. Przytaczany w tym kontekście Artaud uważa, iż w kinie może być interesująca *realna, psychiczna sytuacja, poprzez którą przechodzi myśl szukając subtelnej drogi poza*²².

Pierwszą innowacją tego kina była zmiana w obrazie, który przestał być zmysłowo-motoryczny. *Zerwanie więzi zmysłowo-motorycznej – pisze Deleuze – tworzy człowieka jako widzącego, który zostaje uderzony przez coś nietolerowanego w świecie, skonfrontowany z czymś niemyślącym w myśli.*²³

Oczywiście widz już wcześniej, w kinie obrazu-ruchu, zamieniał się w podmiot spektatorialny, odseparowany od możliwości działania. Następowoło rozluźnienie więzi łączącej człowieka ze światem. W konsekwencji zniknął dotychczasowy człowiek osadzony w rzeczywistości i wobec rzeczywistości. Widz, znikając dla okalającej go rzeczywistości, zniknął też dla samego siebie. Przemieniał się w drugie-

go, pod wpływem symulacji obecności drugiego podsuwanej przez ekran. Natomiast ten drugi, czyli bohater filmowy kina obrazu-ruchu, wciąż działał. W ten sposób widz otrzymywał złudne „tu i teraz” oraz symulowane powiązania zmysłowo-motoryczne. Kino obrazu-czasu, wprowadzając obok widza realnego bohatera filmowego jako widza, radykalnie zmienia tę sytuację. Zerwanie związków zmysłowo-motorycznych jest całkowite, podobnie jak całkowite jest zerwanie więzi między człowiekiem a światem.

*Nowoczesnym faktem – pisze Deleuze – stało się, że nie wierzymy już w ten świat. Nie wierzymy nawet w zdarzenia, które nam się przydarzają: miłość i śmierć, tak jakby nas dotyczyły jedynie połowicznie.*²⁴ W obrazie-czasie widz nie otrzymuje zatem nawet symulowanej więzi z rzeczywistością. Właśnie ten aspekt jest dla Deleuze’a decydujący, służy za punkt oparcia dla poglądu, iż kino w tej nowej formie zdoła ująć myśl samą bez jej pragmatycznych barier, a w automacie psychicznym zdoła „obudzić myśliciela”.

Przyjrzyjmy się zatem, jak Deleuze próbuje odnaleźć w kinie obrazu-czasu myśl i zbadać sposób jej funkcjonowania. Jakie są zatem możliwości dla myśli w ramach obrazu-czasu? Deleuze wskazuje na dwa sposoby ujęcia myśli: teoremat²⁵ i problem.

Autorem najbardziej teorematycznym był, zdaniem Deleuze’a, Pier Paolo Pasolini, szczególnie w dwóch filmach: *Teoremat* i *Salo, czyli 120 dni Sodomy*, które prezentują się jako geometryczno-matematyczne demonstracje w akcji.²⁶ *‘Teoremat’ i ‘Salo’ – pisze Deleuze – mają aspirację do wytyczenia ich własnych konieczności wynikających z myśli, i przenoszą obraz do punktu, gdzie staje się zarazem dedukcyjny i automatyczny, do substytutu formalnych powiązań myśli w stosunku do zmysłowo-motorycznych reprezentacji czy figuratywnych powiązań.*²⁷ O kinie Pasoliniego można powiedzieć, że nie opowiada historii, ale rozwija sekwencje duchowych stanów, które są dedukowane jedne z drugich, „jak myśl jest dedukowana z myśli”.²⁸

Deleuze wątpi jednak, czy możliwe jest, aby kino zachowało prawdziwie matematyczny rygor w wymiarze warunków teorematu. Co więcej, podkreśla, iż zamknięcie tej figury powoduje umieranie autentycznej myśli, w teoremacie bowiem rozwijane są jedynie jego wewnętrzne relacje, zamknięte w ramach danego systemu, a to bar-

dzo istotne, formalne ograniczenie myśli. Natomiast problem charakteryzuje się otwartością, wprowadza on wydarzenie z zewnątrz, które pobudza do myślenia. Można zatem powiedzieć, zgodnie z tymi ustaleniami, że w *Salo* nie ma myśli problemowej, ponieważ nie ma zewnątrz: Pasolini prezentuje w tym dziele nie tyle faszyzm *in vivo*, ale faszyzm w zamknięciu, odizolowany w willi w małym miasteczku, zredukowany do czystej wewnętrzności.²⁹ W tym sensie *Salo* jest czystym teorematem, ale w tej czystości pozostaje martwy, jest szczelnie zamknięty sam w sobie.

Deleuze w tym kontekście wydaje się zdecydowanym zwolennikiem myśli problemowej. Czy jednak problem jest choćby hipotetycznie możliwy, skoro kino obrazu-czasu zrywa z powiązaniem ze światem, który w ramach tradycyjnego ujęcia stanowił zewnątrz wobec wewnętrzności jednostki?

Otóż Deleuze, mając świadomość tego ograniczenia, celowo zresztą wybranego, pragnie przenieść całą kwestię na inny poziom. Podkreśla, iż zewnątrz problemu nie może być zredukowane do zewnętrzności fizykalnego świata ani psychologicznej wewnętrzności myślącego „ja”. Gdzie zatem pojawia się zewnątrz?

Deleuze, odpowiadając, powołuje się na słowa Kierkegaarda: *głębokie ruchy duszy precyzyjnie rozbrajają psychologię, ponieważ nie pochodzą z niej*.³⁰ Sięga zatem Deleuze, jak Kierkegaard, do głębszych pokładów świadomości niż świadomość podmiotowa. Sięga tam, gdzie w życiu myślącego Ja spotyka się świadomość i nieświadomość. Tym, co pozwala na dotarcie do tych głębokich pokładów świadomości jest wybór. *Wybór* – zgodnie ze słowami Deleuze’a – *jest najbardziej identyfikowany z życiem myśli i z niezgłębioną decyzją*.³¹ Wybór jest sposobem egzystencji tego, kto wybiera. Deleuze wskazuje, iż taki był też sens zakładu Pascala: problemem nie jest wybór między istnieniem a nieistnieniem Boga, ale pomiędzy sposobem egzystencji tego, kto wierzy w Boga, a sposobem egzystencji, tego, kto nie wierzy.

Krótko mówiąc – podsumowuje Deleuze – *wybór pokrywa tak wielkie pole jak myśl, ponieważ myśl podąża od braku wyboru do wyboru i sama była formowana przez wybieranie lub jego brak*.³² Zatem właśnie wybór okazuje się punktem głębszym, istotniejszym, niż jakiegokolwiek powiązanie ze światem.

I, zdaniem Deleuze'a, kino realizowane przez Carla Dreyera, Roberta Bressona i Erica Rohmera zdolne jest do odkrycia dla nas tej wyższej determinacji myśli jako wyboru.³³ Kino odnajdując w sobie możliwość wyboru ukazuje istnienie głębszego zewnątrz. To właśnie z tego duchowego zewnątrz pochodzą idee, obsesje i pasje ukazywane przez wspomnianych reżyserów, pochodzi wolność demonstrowająca konieczność dokonywania wyboru.

Jakie są zatem konsekwencje i osiągnięcia kina obrazu-czasu? Pierwszą konsekwencją, którą podaje Deleuze, jest nowy status Całości w modernistycznym kinie: „Całość jest zewnątrz”³⁴. Przy czym sam zwraca uwagę, iż nie wydaje się, aby była wielka różnica między określeniem „Całość jest zewnątrz”, a twierdzeniem Bergsonowskim „Całość jest otwarta”. Dlaczego zatem wprowadza to rozróżnienie?

W ujęciu Bergsonowskim otwartość łączona była z czasem – wszędzie, gdzie był ruch, gdzie była zmiana, całość pozostawała otwarta w czasie. To był powód, dla którego kinematograficzny obraz posiadał i wykorzystywał przestrzeń poza kadrem. Przestrzeń pozakadrowa była odnoszona z jednej strony do zewnątrz świata, który był aktualizowany w innych obrazach, a z drugiej strony ukazywała zmieniającą się całość, która była wyrażana w **zbiorze asocjacyjnych obrazów**. To był proces totalizacji, która definiowała montaż i siłę myśli narzucanej.

Kiedy mówimy „Całość jest zewnątrz” punkt wyjścia jest całkiem różny – kwestią nie jest już asocjacja obrazów, ale, przeciwnie, **odstęp między obrazami**, przestrzeń, która oznacza, iż każdy obraz jest wrywany z pustki i z powrotem w nią wrzucany. Siłą filmów Jean-Luc Godarda jest użycie tego sposobu konstrukcji we wszystkich jego pracach oraz równoczesne stworzenie metody, w której kino musi namyślać się nad jej używaniem. Godard zrywa z totalizacją całości – zostaje tylko otwartość. Nie ma kwestii asocjacji. Dając jeden obraz, daje drugi, ale nie po to, by łączyć i budować ciągłość, tylko po to, aby pobudzając odstęp między nimi, wskazywać na możliwość wyboru. To jest metoda szczególnie bliska Deleuze'owi, gdyż oparta na dyferencjacji. To różnica ustanowiona między dwoma obrazami jest tym, co pobudza do myślenia. To nie jest metoda oparta na **i**, ale na **między**.

Pionierem tego typu realizacji był Bresson, Godard zaś rozwinął jego pełny zakres możliwości. Godard bowiem „rozplenia”, „rozmaża” to „między” filmowych obrazów: dystrybucja różnych dźwiękowych elementów z równoczesną alokacją ich zróżnicowanych relacji z wizualnymi elementami. Odstępy w ten sposób rozprze-strzeniają się wszędzie: są w wizualnych obrazach, obrazach dźwiękowych, a także pomiędzy nimi.

Do tej pory cięcia montażowe służyły ciągłości, ba, kształtowały i unaoczniały siłę ciągłości następstwa. Cięcia były racjonalnie formowanymi granicami zbioru (kończyły jedno, a zaczynały drugie). Natomiast w przypadku kina modernistycznego cięcia montażowe pełnią inną rolę: są odstępami, są irracjonalne, zrywają ciągłości, nie kształtują części zbioru (nie kończą jednego i nie zaczynają drugiego).

Zdaniem Deleuze'a, kino obrazu-czasu odpowiedzialne jest za wskazanie nie-myśli w myśli, za wskazanie irracjonalnych celów w ludzkim myśleniu, za ukazanie punktu zewnątrz ponad zewnętrznym światem, za odnowienie wyboru, a co za tym idzie – za przywrócenie egzystencji myśli. Deleuze konstatuje: *Pytanie o kino nie powinno brzmieć: czy kino daje nam iluzję świata, ale czy kino odnowi naszą wiarę w świat?*³⁵. Moim zdaniem pytanie to powinno być postawione całej współczesnej kulturze audiowizualnej.

Automaty w świecie fantazmatu kultury audiowizualnej

W ujęciu Deleuze'a, automat duchowy, jaki wprowadza kino, wynika z symulakru obecności oferowanego przez ekran, z zerwania łączności między człowiekiem a światem, a w konsekwencji zerwania możliwości samodzielnej myśli podmiotu. Widz utożsamia się z przedmiotem własnej naoczności, naoczności pochodzącej z obrazu-pozoru, jednoczy się z fantazmatem podanym mu przez ekran, nie mogąc zachować wobec niego dystansu. Jednak, zdaniem Deleuze'a, tragiczna w swoim wymiarze psychomechanika widza może zostać złagodzona przez dążenia kina obrazu-czasu.

Automat posiada zatem dwie koegzystencje, dwa komplementarne sensory. Z jednej strony, automat ma charakter duchowy, jest

nim widz, ale także szerzej: podmiot kultury audiowizualnej, który rezygnuje całkowicie z własnej duchowej egzystencji: psychicznej i mentalnej. Widzi tylko to, co daje mu ekran, i myśli tylko to, co każe mu myśleć ekran. Widz nie myśli dla siebie, ale myśli cudze myśli. To, innymi słowy, „świadomość w sobie”, odseparowana od wymiaru „świadomości dla siebie”. Jest śniącym, somnambulikiem, który w pełni poddaje się hipnozie kina. Uwalnia się od zewnętrznego świata, aby ontemplować świat danego mu obrazu, świat symulakru. Widz pozostaje całkowicie bierny. Ekran zaś może wykorzystywać swoje możliwości manipulacji – nie tylko utożsamia widza z przedmiotem podanych mu fantazmatów, ale także z innymi widzami, którzy ulegają tym samym fantazmatom. W ten sposób automat duchowy staje się automatem kolektywnym.

Z drugiej strony, automat psychiczny, jakim jest widz, nie musi być automatem duchowym. Automat psychiczny, jaki stworzyło kino obrazu-czasu, daje bowiem szansę na ćwiczenie myśli, wskazuje sposób, w jaki myśl myśli się sama w sobie, ale także dla siebie. Lecz jaki jest wymiar tej myśli dla siebie, dla widza? Myśl dla siebie w kinie obrazu-czasu sprowadza się do rozpoznania własnej **bezsilności**. Zatem kino modernistyczne odkrywa nie tyle siłę myśli, co jej brak. *I myśl nigdy nie posiadała innego problemu*³⁶ – wskazuje Deleuze.

Artaud, na którego powołuje się w tym kontekście filozof różnicy, odwraca argument Eisensteina: nieprawda, że wstrząs zawarty w kinowym obrazie, może spowodować narodziny myśli, w ramach kina może być tylko jedna rzecz naprawdę pomyślana: „*De facto* my jeszcze nie myślimy”³⁷. Kino obrazu-czasu ukazuje z całą mocą słabość myśli, która ma tendencję do skamienienia, zamrożenia, zapaści.

Analizy Deleuze’a wskazują zatem, że świadomość „niemożności” tkwiąca w myśli pozwala obudzić myśl w automacie duchowym. Doprawdy, myśl to nie optymistyczna, ale ocalająca. A w takim razie jakaś cząstka w somnambuliku ma szansę zostać pobudzona. Pojawia się, by tak rzec, „przytomny w nieprzytomnym”, zamiast somnambulika vigiliambulik.³⁸

Przeciwstawienie sobie dwóch automatów prowadzi w dyskursie Deleuze’a do ocalenia myśli i przynajmniej częściowego ocale-

nia podmiotu. Filozof odnalazł szansę dla myśli. Czy tym samym kulturoznawca odnajduje szansę na powrót do tradycyjnego podmiotu w ramach kultury audiowizualnej? Nie jestem przekonana, czy także w tym przypadku można dać odpowiedź twierdzącą. Podmiot kultury audiowizualnej to w dalszym ciągu automat, który stał się symulakrem podmiotu. Jeśli na skutek kontaktu z dziełem obrazu-czasu budzi się w nim myśl, to jest to tylko chwilowy przebłysk świadomości dla siebie. Widz jako podmiot tonie w totalnej świadomości w sobie, ale nie dla siebie, oferowanej mu przez wszystkie ekrany wokół niego: ekrany w domu i w pracy, ekrany kina, telewizji, magnetowidu, komputera, internetu, itd.

Czy ten przebłysk aktywności uzyskiwany podczas projekcji wybitnych dzieł obrazu-czasu może być wystarczający wobec bierności podmiotu podczas całej dominującej produkcji, wciąż pracującej nad tym, jak jeszcze mocniej, jeszcze trwałej podporządkować sobie marionetę?

Widz współczesnej kultury to spełnienie Deleuzjańskiej nomaologii, to technologiczny nomada wędrujący po obrazowym świecie bez szlaków i wytyczonych dróg. Mogący dowolnie szybko i dowolnie często zmieniać miejsce i czas swego bycia danego przez ekran. Uwalnia się od reżimu osiadłej myśli, ale jego wędrowka po internetowym „kłęczu” czy telewizyjnych programach posiada swój własny reżim, swoją własną dyktaturę.

Czy w ramach tej hipnotycznej kultury może nastąpić ponowne przywrócenie więzi człowieka ze światem? W jaki sposób mogłoby to nastąpić? Czy odnajdziemy wiarę w świat? Czy można ocalić podmiot?

Deleuze, próbuje zachować jakąś część wolnej jednostki, wskazując, iż możliwe jest dzięki kinu modernistycznemu uzyskanie świadomości granic własnej myśli. Czy świadomość ta może być ocalająca w ramach całej audiowizualnej kultury?

Nasuwa się wiele wątpliwości. Nawet jeśli zgodzić się z Deleuze’em, że kino obrazu-czasu potrafi pobudzić nas do takiej samoświadomości, to fenomen tego kina pozostaje niezwykle ograniczony wobec całej produkcji kinematograficznej, wobec innych obrazów generowanych przez mass media i całą technicznie wytwarzaną ikonosferę współczesnej kultury.

Wypada stwierdzić, iż odbiorcy kultury audiowizualnej najczęściej rezygnują z wysiłku „świadomości dla siebie”, kupując fantazmatyczną „świadomość w sobie”, która zapewnia przyjemność bez żadnego wysiłku. Czy koniec XX wieku to w istocie techniczna realizacja końca naszego „przytomnego” bycia w świecie?

Małgorzata Jakubowska

Przypisy

¹ G. Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*, trans. by H. Tomlinson, R. Galeta, Minneapolis 1995, s. 156.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Dotykamy tutaj ciekawego problemu. Otóż okazuje się, że Bergsonowska **bezpośredniość** obrazu, zakładająca jego nieprzedstawieniowy charakter oraz swoiste zjednoczenie ekranu z widzem nie pozwalające na dystans wobec przedmiotu naoczności, realizowane jest **za pośrednictwem** kina. Od strony metafizycznej możemy zatem mówić o bezpośredniości obrazu, natomiast od strony technologicznej o zapośredniczeniu, które w konsekwencji oddziela podmiot od materialnego świata obecności.

⁵ Ibid. Warto przypomnieć, iż Deleuze w całej swojej reinterpretacji stosunku Bergsona do kina podkreślał, iż ruch kina, w sensie ruchomych przekrojów, nie może być sprowadzony do mechanizmu automatycznego zestawiania statycznych kadrów. Teraz wskazuje, że „ruchome przekroje trwania”, które oferuje kinowy obraz, odpowiedzialne są za automatyczny ruch myśli w „aparacie myślowym” widza.

⁶ P. Klossowski, *Nietzsche i błędne koło*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 100.

⁷ W. Chyła, *Szkice o kulturze audiowizualnej*, Poznań 1998, s. 35.

⁸ Wstrząs czy szok, o którym pisze Deleuze nie może być mylony z epatowaniem przez słabe kino wulgarnością i drastycznością. Tego typu obrazy (krew i seks) to jedynie figuratywna gwałtowność – zewnętrzna, a nie wewnętrzna gwałtowność samego obrazu, o której pisze Deleuze. Por. idem, *Cinema 2.*, op. cit., s. 157.

⁹ Ibid., s. 158.

¹⁰ Ibid., s. 159.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibid, s. 157.

¹⁴ Ibid, s. 164.

¹⁵ Por. Ibid., s. 165.

¹⁶ W. Chyła, *Szkice...*, op. cit., s. 34.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Cyt., za G. Deleuze, *Cinema 2.*, op. cit. s., 166.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Por. *ibid.*, s. 167.

²¹ Por. *ibid.*, s. 169.

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, s. 171.

²⁵ Teoremat to logiczne lub matematyczne twierdzenie pochodne, występujące w obrębie systemu dedukcyjnego, wyprowadzone za pomocą wnioskowania dedukcyjnego z aksjomatów tego systemu. Innymi słowy to myślenie ograniczone do rozstrzygnięć wewnątrzsystemowych, myśl zamknięta w ramach systemu.

²⁶ Deleuze wskazuje w tym miejscu na inspirację myślą de Sade'a, szczególnie widoczną w *Salo*, gdzie Pasolini, podobnie jak de Sade, wprowadza „geometryczno-mechaniczne figury dokładnie podporządkowane rozwojowi demonstracji”. Por. *idem*, *Cinema 2.*, op. cit., s. 174.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Por. *Ibid.*, s. 175 n.

³⁰ To nieokreślone przez Deleuze'a przywołanie Kierkegaarda znajduje się w: *Cinema 2.*, s. 175.

³¹ *Ibid.*, s. 177.

³² *Ibidem.*

³³ Por. *ibid.*, s. 178.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.*, s. 180.

³⁶ *Ibid.*, s. 166.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibid.*, s. 167.
