

Jacek Romański

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: poczta.jacek7@gmail.com

Immanencja obrazu – o koncepcji kina według Gilles’a Deleuze’a¹

Słowa kluczowe: Deleuze, Bergson, kino, obraz-ruch, obraz-czas, reprezentacja, immanencja, człowiek, stawanie się

Obraz-ruch

Kino posiada dla Gilles’a Deleuze’a status szczególny. Wzdryga się on jednak przed tworzeniem jakiegokolwiek teorii, która adaptowałby na potrzeby filozofii pojęcia znane z kinematografii. Teorię oddziela jego zdaniem od tego, co stanowi przedmiot zainteresowania filozofii, a zarazem od istoty samego kina – przepaść. Poszukuje on zatem płaszczyzny, na której to, co tutaj tak odległe, zbliży się do granicy nierozróżnialności. Otóż tym, co poprzez kino pozwala odsłonić właściwy przedmiot zainteresowania filozofii, a poprzez filozofię istotne znaczenie kina, jest obraz. Te dwie dziedziny w jego wnętrzu przenikają się wzajemnie². Należy jednak podkreślić, iż mamy do czynienia z pojęciem obrazu zupełnie różnym od tego, który znamy z *Różnicy i powtórzenia*. Tutaj był on pojmowany jako instancja z góry przesądzająca o wszelkich rozstrzygnięciach, jako korelat zmysłu wspólnego (*cogitatio natura universalis*), milczące założenie, co do którego wszyscy pozostają zgodni. Równocześnie Deleuze nie rozpoznawał w subiektywnych założeniach ziarna rzekomej moralności czy

¹ Artykuł ten stanowi reedycję części rozprawy doktorskiej pod tytułem *Między iluzją a chaosem. Gillesa Deleuze’a studia nad filozofia i sztuką* obronionej przez autora na Uniwersytecie Jagiellońskim w kwietniu 2015 r.

² Por. G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, Paris 2003, s. 202.

prawdy, nie dostrzegał ich również w otaczającym świecie pod jakąkolwiek postacią (kultury, religii etc.). Uważał je za poznawczo nieciekawe, wyeksploatowane pod względem tworzenia nowych filozoficznych pojęć. Inaczej mówiąc – poprzez pojęcie obrazu myśli wskazywał na istotne ograniczenia filozofii³. Po latach, w książce *Kino*, pojęcie obrazu staje się jednak narzędziem, które ma w zamyśle pozwolić na uwolnienie się od owych ograniczeń, otwierając nową płaszczyznę możliwości filozofowania. Pytanie, jakie musimy sobie zadać, to czy na gruncie filozofii jest możliwe całkowite wyzwolenie się od poddanego krytyce pojęcia obrazu myśli i ostateczne zanurzenie się w takim typie obrazu, które spełni postulowaną przez Deleuze'a bezzałożeniowość, pozbawioną troski bezcelowość, które jako jedyne pozostawałyby gwarantem niepowtarzalności i intensywności naszych filozoficznych przygód.

Aby stało się to możliwe, konieczne jest, po pierwsze, zrezygnowanie z dotychczasowych schematów reprezentacji opartych niejednokrotnie na tym, co mogliśmy nazwać przemocą myślenia⁴. W tym przypadku, ponieważ myśl przyjmuje charakter obrazu, a obraz kinematograficzny posiada walory myśli, zanika relacja uprzedniości, pierwszeństwa czy dominacji jednej dziedziny w stosunku do drugiej⁵. Po wtóre, Deleuze, skupiając się na zdolności kreowania obrazów, testuje możliwości prowadzenia analiz w środowisku permanentnej genezy nowości, która wykracza poza ustalanie warunków możliwości dla danego obiektu badań⁶. Tym razem musimy zapytać, czy możliwe jest ujmowanie jakiegokolwiek problematyki bez retrospektywy, bez powtarzania tego, co już w momencie wypowiedzi jawi się jako przeszłe i nieuchwytnie. Czy zatem zdolni jesteśmy wrazić tę nowość w momencie jej powstawania, rezygnując z metodologii, którą również musielibyśmy ująć, nie jako samą w sobie, ale poprzez kolejny poziom meta-, czy też zakładając na końcu domniemaną płaszczyznę idei, w relacji do których pojęcia jawiłyby się jako powielenie, odbicie czy emanacja. Powiedzenie czegoś sensownego na temat ich korelacji wymagałoby przyjęcia pewnej z góry założonej spójności, co stawiałoby nas na nowo w obrębie problematyki obrazu myśli znanej z *Różnicy i powtórzenia*. Wydaje się jednak, że spojrzenie wstecz, uporządkowanie pojęć według pewnych reguł zdaje się konieczne, aby możliwe stało się pisanie o jakimkolwiek atrybucie nowości, pomimo że jej istota, wymykając się nam, jawi się zawsze jako nie na czasie. Deleuze nowość tę rozważa w trzech aspektach. Po pierwsze, kino jest tutaj wyjątkowe pod względem techniki, jak również jako środek ekspresji, po drugie, w samej historii kina pojawia się zmiana polegająca na przejściu (ok. 1945 r.) od obrazu-ruchu do obrazu-czasu.

³ Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 193–197.

⁴ Por. *ibidem*, s. 214.

⁵ Por. G. Deleuze, *Deux régimes...*, s. 197.

⁶ Por. G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 11.

Trzecim i ostatnim zwiastunem nowości jest zmiana odnosząca się do kina współczesnego. Badania przeprowadzone w jego obrębie nie dotyczą już bowiem jedynie kwestii naszej wrażliwości na sztukę czy zdolności poznawczych, ale odnoszą się również do sposobu funkcjonowania w kolektywie, który Deleuze określa poprzez pojęcie „ludzi, którzy nadejdą” (*un peuple a venir*)⁷.

To właśnie w powyższym kontekście francuski filozof będzie poszukiwał takich tropów, które mają zaprowadzić nas do immanentnego pojmowania obrazu, dalekiego od wszelkich metafizycznych konotacji. W pierwszej części książki zajmuje się on relacją obrazu do ruchu, pomiędzy którymi również możemy zaobserwować pewien rozdźwięk⁸. Konieczne zatem staje się stworzenie takiego agregatu pojęciowego, który nie realizowałby żadnego założonego z góry scenariusza, gdzie zgodność zamysłu ze stanem faktycznym nie odsyłałaby nas do ukrytych przyczyn. Agregatem takim staje się właśnie obraz-ruch – kluczowe pojęcie tej części książki. Jest on szczególnym typem obrazu, który bardziej niż umysłową reprezentacją staje się immanentnym ruchem materii, inaczej mówiąc – wyjątkowym sprzężeniem obrazu i ruchu, które nie zakłada żadnej instancji inicjującej⁹. To właśnie kino zdaniem Deleuze'a mogłoby dostarczyć dowodu na ów ruch będący obrazem. „Kino funkcjonuje dzięki obrazom (odcinkom momentalnym) oraz dzięki ruchowi, czy też czasowi – bezosobowemu, jednostajnemu, niewidzialnemu, czy niezauważalnemu, który «jest» w aparacie i generuje konsekwentny przepływ obrazów”¹⁰. Podobnie w naszej percepcji – jeżeli, jak chcą niektóre teorie, współistnieją nieruchome obrazy i abstrakcyjny ruch, to wrażenie ruchu powstawałoby jedynie poprzez warunki ją umożliwiające¹¹. Te ostatnie jednak nie są istotne dla kina, stąd wniosek, iż obraz, który ono generuje, jest tożsamy z ruchem. Dodatkowo poszczególne obrazy, z których składa się film, nie są nieruchome (zakładałoby to ukrytą, abstrakcyjną przyczynę ruchu), lecz ruchome. „Film nie daje nam obrazu, do którego dochodzi ruch, daje nam bezpośrednio obraz, będąc ruchem. Podsuwa nam oczywiście odcinek, lecz jest to odcinek ruchomy, a nie nieruchomy odcinek plus abstrakcyjny ruch”¹². To właśnie, będące zasługą Henriego Bergsona, odkrycie obrazu stanowiącego równocześnie ruch, lecz nieugruntowanego poprzez warunki możliwości percepcji, inspiruje teorię Deleuze'a. Dla Bergsona bowiem percepcja nie jest uprzywilejowanym obrazem, lecz takim samym jak każdy inny, obrazem pośród obrazów, dlatego też nawet okre-

⁷ Por. A. Bouanische, *Gilles Deleuze – une introduction*, Paris 2007, s. 234–236.

⁸ Por. G. Deleuze, *Kino*, s. 67.

⁹ Por. *ibidem*, s. 68.

¹⁰ *Ibidem*, s. 9.

¹¹ Por. *ibidem*, s. 10.

¹² *Ibidem*.

ślenie warunków jej możliwości nie może stać się u niego instancją zdolną zbliżyć spostrzegające i to, co spostrzegane, w oczekiwanym stopniu.

Nerwy dośrodkowe są obrazami, mózg jest obrazem, poruszenia (*les ebranlement*) przekazane przez nerwy sensorywne (*les nerfs sensitifs*) i rozchodzące się w mózgu są również obrazami [...] To mózg jest częścią świata materialnego, a nie świat materialny częścią mózgu. Czynić z mózgu warunek całego obrazu to rzeczywiście przeczyć samemu sobie, ponieważ zgodnie z założeniem mózg jest częścią tegoż obrazu. A więc ani nerwy, ani ośrodki nerwowe nie mogą warunkować obrazu wszechświata¹³.

W efekcie otrzymujemy to, co moglibyśmy nazwać ekspozycją rzeczywistości, gdzie każdy obraz oddziałuje na kolejny, gdzie wszystko łącznie z nami jest tylko obrazem pośród obrazów, którym immanentne są zmiany, czyli ciągły ruch.

Doskonale zdaję sobie sprawę, w jaki sposób obrazy zewnętrzne wpływają na obraz, który nazywam moim ciałem: przekazują mu ruch. Rozumiem również, w jaki sposób to ciało oddziałuje na obrazy zewnętrzne: ono im ruch odsyła. A zatem moje ciało, w całości materialnego świata, jest obrazem, który działa jak inne obrazy, przyjmując i odsyłając ruch [...] moje ciało, jako przedmiot przeznaczony do poruszania innych przedmiotów, jest jakimś ośrodkiem działania; nie byłoby ono w stanie zrodzić przedstawienia¹⁴.

Mamy zatem do czynienia z przepływem obrazów, z ciągłą, nigdy niezaktualizowaną zmianą, w której zanika punktu podparcia, grunt, od którego można by się odbić, inicjując ruch. Jeżeli mielibyśmy zatem mówić o jakimkolwiek modelu, byłby nim raczej obraz kinowy jawiący się jako permanentny przepływ materii realizujący się na antypodach subiektywnych uwarunkowań lub całkiem poza nimi, bez stałego centrum odniesienia. Podsumowując, możemy stwierdzić, iż postulowana przez Deleuze'a immanencja obrazu zdaje się osiągalna tylko i wyłącznie, gdy osłabimy rolę podmiotu, a zarazem zrezygnujemy z zewnętrznych uwarunkowań reprezentacji¹⁵. Obraz kinematograficzny zdaje się tym samym rozgrywać na poziomie samej materii pozostającej w bezustannym twórczym ruchu. Szczególna rola percepcji jest w tym przypadku nieuzasadniona, podmiot może co najwyżej stanowić jeden z wielu obrazów funkcjonujących w obrębie całości¹⁶. Jednak otwiera się on na bezpośred-

¹³ H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. M. Drwięga, Warszawa 2006, s. 16.

¹⁴ *Ibidem*, s. 17.

¹⁵ Por. G. Deleuze, *Kino*, s. 67.

¹⁶ Por. G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 72.

nie doznanie sił, których jest częścią, w swojej jednostkowości nigdy nie pozostając zdolnym do ujęcia całości jawiącej się jako nieredukowalna i niezarządzana z zewnątrz wielość relacji¹⁷.

Obraz-ruch, który pojawia się w kinie, nie mieści się zatem w porządku reprezentacji. To wszechświat jawi się tutaj jako „kino w sobie” obywające się bez świadomości widza, a uprzywilejowana względem innych sztuk rola kinematografii polega na tym, że najbardziej zdaniem Deleuze'a zbliża się do jego istoty¹⁸. Wyjście poza przestrzeń reprezentacji implikuje doznanie obrazu jako rzeczywiście działających sił. Zanim zostaną one ujęte czy też sklasyfikowane, to do nich właśnie zdaniem paryskiego profesora odnosi się sztuka kinematografii, wymykając się tym samym z zakłętego kręgu reprodukcji stereotypów.

Należy jednak zastanowić się, w jaki sposób stało się zatem możliwe pisanie o tychże bezosobowych siłach czy też wykorzystanie ich podczas produkcji filmowej? Otóż z tego zbioru ruchomych obrazów wyłania się pewien szczególny rodzaj obrazu, który pozwala na ich postrzeganie. Jest to tak zwany obraz-percepcja. Tutaj znów odnajdujemy nawiązanie do Bergsona: percepcja nie posiada innych właściwości od ruchu, który postrzega, ale jest pewnego rodzaju wyborem, selekcją, uproszczeniem¹⁹. To właśnie subiektywny wybór, rodzaj filtru, którym jest obraz-percepcja, może być rozumiany jako kadrowanie. W odniesieniu do kina ten rodzaj obrazu umożliwiałby produkcję filmową²⁰. Równocześnie drugi typ obrazu, tak zwany obraz-akcja (działanie), w przeciwieństwie do obrazu-percepcji, który charakteryzuje się eliminacją, wyborem czy też kadrowaniem, stanowi o oddziaływaniu rzeczy na nas, jak również o naszym oddziaływaniu na rzeczy²¹. Jest on rozumiany zatem jako drugi obok obrazu-percepcji aspekt subiektywności. Trzecim aspektem jest tak zwany obraz-uczucie, który jak pisze Deleuze, „oznacza koincydencje podmiotu i przedmiotu lub sposób, w jaki podmiot postrzega siebie samego lub raczej doświadcza i odczuwa się od wewnątrz”²². Do tych trzech różnych odmian obrazów odnosi się za każdym razem inny typ planu kinematograficznego: obrazom-percepcjom odpowiada plan ogólny, obrazom-działaniom odpowiada tak zwany plan średni, obrazom-uczuciom odpowiada natomiast plan zbliżeniowy²³. W efekcie tej analizy okazuje się, że wspomniane trzy typu obrazów pozwalają na określenie sytuacji współczesnego człowieka, który

¹⁷ Por. A. Sauvargnargues, *Deleuze et l'art*, Paris 2006, s. 73.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 239.

¹⁹ Por. H. Bergson, *Materia i pamięć...*, s. 76.

²⁰ Por. R. Bogue, *Deleuze on Cinema*, New York 2005, s. 35, a także A. Sauvargnargues, *Deleuze...*, s. 76.

²¹ Por. G. Deleuze, *Kino*, s. 75.

²² *Ibidem*, s. 76.

²³ *Ibidem*, s. 81.

„nie jest niczym innym jak tylko złożeniem tych trzech obrazów”²⁴. Jak widzimy, rola podmiotowości okazuje się jednak znacząca – nie sposób nie zwrócić uwagi na charakteryzującą ją istotową wielość, poprzez którą możliwe staje się zbliżenie do świata wolnego od jej syntetycznych więzów.

Obraz-czas

Na końcu pierwszej części książki *Kino* (Obraz-ruch) koncepcja obrazu-ruchu przechodzi w koncepcję obrazu-czasu. Spowodowane jest to między innymi pojawieniem się w okresie po drugiej wojnie światowej zupełnie nowych uwarunkowań:

Wojna i jej konsekwencje, rozchwianie amerykańskiego snu we wszystkich jego aspektach, nowa świadomość mniejszości, wzlot i inflacja obrazów zarówno w otaczającym świecie, jak i w wyobraźni ludzi, wpływ na kino nowych sposobów opowiadania, z którymi eksperymentowała literatura, kryzys Hollywood i dawnych gatunków²⁵.

W tym czasie coraz częściej mamy do czynienia z sytuacjami, w których nasze dotychczasowe zdolności do reagowania zostają zachwiane. Właśnie w wyniku zaburzeń poprzednich schematów praktycznego działania i reagowania wyłania się nowy obraz – obraz-czas. W kinie stereotypowym, wciąż powtarzanym schematom odpowiadałby montaż, który sprawia, iż czasowe następstwa zdarzeń układają się w sekwencje, gdzie to, co właśnie się dzieje na planie, jest wynikiem poprzednich zdarzeń czy podejmowanych działań. Problematiczne zdaniem Deleuze’a jest tutaj właśnie to umożliwiające syntezę zdarzeń ukonstytuowanie przyczynowości w obrębie czasu²⁶. Inaczej mówiąc – mamy do czynienia z sytuacją, w której obraz staje się niejako komentarzem do będącej zawsze nie na czasie teraźniejszości, zmieniając ją tym samym w przeszłość już uporządkowaną, ustrukturyzowaną, okiełznaną i stabilną, zawdzięczającą swoje pozorne uporządkowanie przyzwyczajeniu²⁷. Schematy działania oparte na powtarzaniu, poprzez które to, co teraźniejsze, zawsze ujmowane jest już jako przeszłe, zdają się wynikać z tradycji podporządkowania czasu ruchowi czy też liczbie.

Zawiasy to oś, wokół której obracają się drzwi. Zawias, *Cardo*, wskazuje na podporządkowanie czasu wyraźnym punktom głównym, przez które przechodzą mie-

²⁴ *Ibidem*, s. 77.

²⁵ *Ibidem*, s. 218.

²⁶ Por. A. Bouanische, *Deleuze...*, s. 241, a także: V. Moulard-Leonard, *Bergson–Deleuze encounters. Transcendental experience and the thought of the virtual*, New York 2008, s. 110.

²⁷ Por. G. Deleuze, *Kino*, s. 263.

rzony nim ruchy okresowe. Tak długo jak czas pozostaje w zawiasach, jest podporządkowany ruchowi ekstensywnemu: jest jego miarą, interwałem czy liczbą. Często podkreślano tę cechę filozofii antycznej: podporządkowanie czasu kołowemu ruchowi świata będącemu niejako obracającymi się Drzwiami²⁸.

Takie ujęcie czasu staje się możliwe jedynie w relacji do stabilnego centrum, stałego punktu odniesienia, w stosunku do którego każdy ruch jawi się jako już znormalizowany i uporządkowany²⁹. Miarę czasu i rytm wyznaczają tu interwały oddzielające na horyzoncie zdarzeń kolejne istotne punkty. Kiedy jednak tak ułożony porządek zaczyna się chwiać, pojawiają się ruchy nieprzewidywalne, odchyłone od normy, nienaturalne, czas przestaje być im podporządkowany i jak to ujmuje Deleuze – wypada on z zawiasów (*le temps hors de ses gonds*). Jego zdaniem kino nie ma stanowić narzędzia do realizacji narracji o tym, co powtarzalne, banalne, dobrze znane. Przeciwnie, pozostaje ono zdolne do uchwycenia ruchu teraźniejszości niepodporządkowanego żadnemu ścisłemu centrum, w którym możliwe stają się ruchy zaskakujące, nieprzewidywalne, poprzez które również nasze przyzwyczajenia, przekonania, przeświadczenia czy mniemania tracą swoje ugruntowanie, odkrywając przed nami nowe możliwości bycia w świecie. Inaczej mówiąc – nasze władze zostają wystawione na działanie pustej formy czasu, niezależnej już od miary właściwej regularnym ruchom. Ten sposób odczuwania i funkcjonowania realizuje się poprzez to, co Deleuze nazywa *czystymi sytuacjami optycznymi*. Sytuacje te wywodzą się z porządku percepcji, który Deleuze analizuje w świetle drugiego rozdziału *Materii i pamięci*. Bergson rozróżnia tutaj dwa typy rozpoznania: jeden sensomotoryczny, ukształtowany poprzez przyzwyczajenia oraz drugi związany właśnie z czystymi sytuacjami optycznymi³⁰, stanowiący prawdziwą „pedagogikę percepcji”:

Ostatecznie to nowa epoka kina, nowa funkcja obrazu, oznacza pewną pedagogikę percepcji, która wypiera encyklopedię świata będącą już w strzępach. To kino wizjonera (*voyant*), który nie pragnie już upiększać natury, tylko intensywnie ją uduchowia³¹

i dalej:

to znaczy postrzeżenia i działanie przestają się nawzajem łączyć, a przestrzenie nie są już ani skoordynowane, ani wypełnione. Pewne postacie, usidłone w pew-

²⁸ G. Deleuze, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 47.

²⁹ Por. G. Deleuze, *Kino*, s. 263.

³⁰ Por. V. Moulard-Leonard, *Bergson...*, s. 109.

³¹ G. Deleuze, *Negocjacje...*, s. 82.

nych czystych optycznych i dźwiękowych sytuacjach, okazują się skazane na błąkanie lub wyruszenie w podróż. To idealni wizjonerzy (*pure voyants*)³².

Kino przestaje zatem pełnić funkcję mimetyczną, już nie rozpoznajemy poprzez nie sytuacji czy charakterów dobrze nam znanych z dnia codziennego, ale staje się ono rezerwuarem osobliwej pozbawionej praktycznego zastosowania wiedzy, „nauką wizualnego wrażenia zmuszającego nas do zapomnienia o naszej własnej logice i przyzwyczajeniach siatkówkowych naszego oka”³³. W tym kontekście Deleuze przywołuje kino Roberto Rosseliniego czy Jean Luca Godarda, gdzie niejednokrotnie obserwować możemy błędnych wędrowców przemierzającymi bez celu przestrzenie miast, niezdolnych do podjęcia jakichkolwiek działań, stających się jedynie kontemplującymi obserwatorami. Jest to efektem załamania się związków opartych na działaniach praktycznych, umożliwiających funkcjonowanie w świecie i społeczeństwie. Wspomniane postacie, wyłamując się z dotychczasowych uwarunkowujących je reguł, doświadczając pewnych granicznych sytuacji, stykają się z tym, co nienazwane, niemożliwe do zaakceptowania, nieznośne, z czymś, czego już nie sposób przedstawić. Jest to, jak pisze Deleuze, rodzaj brutalności, która wyłania się w efekcie poddania krytyce wszelkich komunałów, banałów, sytuacji stereotypowych. Jednak to właśnie banal posiada tutaj funkcję praktyczną, umożliwiającą szybkie reagowanie i działanie, a tym samym sprawne funkcjonowanie w świecie. Rola stereotypu jest zatem nie do przecenienia, gdyż pozwala on na złagodzenie wpływu tego aspektu rzeczywistości, który pozostaje niezwykle trudny do zniesienia i zaakceptowania. Możemy założyć, że pojęcie banału, jakim posługuje się w tym przypadku Deleuze, jest zbieżne z tym, co nazywał w *Różnicy i powtórzeniu* zmysłem wspólnym (*sens commun*) rozumianym jako rozpoznanie i zaakceptowanie ustalonych na podstawie mniemań wartości, gdzie każda reprezentacja przedmiotu opiera się na zgodności władz, realizując postulat rzekomej identyczności. W kategoriach *Kina* najbliższy pojęciu sensu wspólnego jest wspomniany schemat sensomotoryczny, który pozwala funkcjonować i działać na gruncie codzienności³⁴. „Nie brakuje nam schematów postępowania, dzięki którym możemy się odwrócić, gdy jest zbyt nieprzyjemnie, zrezygnować, gdy jest strasznie, przystosować się, gdy jest zbyt pięknie”³⁵. Niemniej zdaniem Deleuze’a cały wysiłek sztuki (w tym przypadku sztuki kinematograficznej) polega na wyzwaniu się z mocy banałów (*cliché*); pozostaje to warunkiem koniecznym twórczości. Jedynie dzięki temu może wyłonić się nowy typ obrazu, który

³² G. Deleuze, *Kino*, s. 267.

³³ *Ibidem* s. 245.

³⁴ A. Bouanish, *Deleuze...*, s. 244.

³⁵ G. Deleuze, *Kino*, s. 247.

określa on mianem obrazu-kryształu (*image-cristal*). Jest on związany z takim pojęciem czasu, które umożliwia w założeniu ujęcie samego „stawania się”, a zarazem doświadczenie horyzontu wrażeń wyzwolonych od schematu sensomotorycznego³⁶.

Przejście pomiędzy *Kino 1. Obraz-ruch* a *Kino 2. Obraz-czas* nie odnosi się jedynie do zmiany sposobu, w jaki obieramy i odczuwamy świat, ale związane jest również z tym, co nazwalibyśmy ogólną kondycją współczesnego społeczeństwa. Akcent zostaje zatem przesunięty z indywidualnego doświadczenia, z badań starających się dotrzeć do warunków genezy subiektywności na ogół społeczeństwa. Na podstawie analizy współczesnej kinematografii Deleuze uwidacznia sposób, w jaki wszelkie dotychczasowe sztywne podziały scejalne ulegają zachwianiu. W tym kontekście niezwykle istotna jest rozwijana przez niego koncepcja tak zwanego ludu, która wiąże się z pojmowaniem kina jako sztuki masowej. Wspomniany lud nie jest tutaj określony przez dotychczasowe pojęcia, czyli naród lub rasę. Zamiast tego francuski filozof proponuje nową kategorię tak zwanego „ludu przyszłości”. W ten sposób kino, zajmując się społeczeństwem, nie wytwarza jego reprezentacji, odnosi się raczej do „ludu, którego brakuje” (*un peuple qui manque*), który zawsze pozostaje ludem w mniejszości (*minoritaire*). Autor *Różnicy i powtórzenia* uważa bowiem, iż jedynie w momencie, w którym ludu jeszcze nie ma, może on zostać stworzony, a nie jedynie opisany czy to za pomocą obrazów, czy też kategorii historycznych odnoszących się do prawa, władzy, porządku, przynależności państwowej itp.³⁷ „Lud brakujący” to taki, który odrzuca wszelkie ustalone normy, wszelką dominację, a przez to realizuje społeczeństwo, które cały czas się tworzy, powstaje, ciągle na nowo się wymyśla, nigdy nie określając się ostatecznie. „Brakujący lud się staje, wymyśla się w zapełnionych budami miastach i obozach czy w gettach w nowych warunkach walki, do której koniecznie musi swój wkład wnieść sztuka polityczna”³⁸.

Zauważmy, że warunki twórczości, które Deleuze definiuje w swoich studiach nad kinem, zdają się zależeć od pustej formy czasu, która w efekcie wymyka się wszelkiemu rozumowaniu, jawiąc się nam jako to, co niemożliwe do wyrażenia, jako odbicie nicości. Deleuze operuje zatem na płaszczyźnie, na której myśl porusza się z największym trudem. Banał, w którym funkcjonujemy, byłby tutaj powrotem do czasu, którego miarą są stabilne punkty odniesienia, a zarazem ucieczką od „ludu, którego brakuje”, do tego, z którym spotykamy się na co dzień, a który sztuka wciąż, kontestuje i pragnie zmienić. Należy zastanowić się, czy owa pusta forma czasu, owa rysa w krajobrazie może permanentnie pozostawać w swojej bezpodstawności, zwielokrotniając i rozpleniając go bez końca, również na poziomie pojęć, czy jednak pozwala równocześnie na ich wzajemną korelację i uporządkowanie. Może

³⁶ Por. *ibidem*, s. 307–308.

³⁷ Por. A. Bouanische, *Deleuze...*, s. 246.

³⁸ G. Deleuze, *Kino*, s. 435.

się wydawać, że zasadnicza niejednoznaczność nie pozwala nam precyzyjnie ustalić, o którym jej aspekcie mówimy w danym momencie. Innymi słowy – zasada, na mocy której to, co nieznanne, przemienia się w znane, i na odwrót – pozostaje poza zasięgiem naszych władz. Jednak ów ruch pomiędzy banałem a niezwykłością zdaje się istotnie przynależać do natury myśli. Musimy zatem zapytać, w jaki sposób można go wyjaśnić. Jeżeli staje się on zrozumiały, to jedynie za pomocą czegoś, co pozostaje wobec niego odrębne, co z kolei samo wymaga wyjaśnienia. Czy możliwe jest zatem odkrycie tego, co uzasadnia wyjaśnienia? To raczej brak uzasadnienia tworzy przestrzeń dla wszelkich możliwych wyjaśnień. Jeżeli owego braku, z tej pustej formy czasu, wyłania się obraz, to na tym styku realizuje się przemiana nieznanego w to, co dopiero może zostać poznane, uchwycone w jednej sekundzie tylko po to, by za chwilę rozwinąć się w całej swej niepojmowalności. Tak jak w ciemności sali kinowej pojawia się film, tak myśl, w tym myśl o kinie, rozbłyska na moment pomiędzy tymi dwiema „niepojmowalnościami”, które jedynie tu i teraz zlewają się w jeden obraz, symulakrum.

THE IMMANENCE OF THE IMAGE – ABOUT GILLES DELEUZE’S CONCEPT OF THE CINEMA

Summary

In the following text, the problem with the relationship between the cinematic’s art and philosophy is presented. The analysis of several notions through which the innovation in thinking and writing about cinema is carried out, such as “image movement” that allows the recognition of the essence of the cinema as the relationship of various forces and escalations of its creative power. The breakthrough that took place in the cinema after the Second World War is described. The above is associated with the transition from the notion of “image movement” to the concept of “image-time”. In correlation with the concept of time (*le temps est hors de ses gonds*), the question of montage is discussed. Then the concepts of “pure optical situation” and “pedagogy of perception”, as well the emergence of a new type of image called “image-crystal”, are introduced. In this context, the change in our way of understanding and feeling the world is presented, and an attempt is made to evaluate the condition of the modern society.

Keywords: cinema, image-movement, image-time, representation, immanence, becoming