

Waldemar Frąc

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński

KINOWA TRANSCENDENCJA CZASU

Cinema Transcendence of Time

Abstract: Experience of time in cinema is a paradox. Cinema as a time art makes temporal transcendence. Film as a kind of Nietzsche's eternal return determines subjective experience of time. According to A. Pawełczyńska it is possible to indicate three essential ways of understanding of time in cinema: substantialist, attributive and subjective. Deleuze's theory of time in cinema represents subjective approach. According to Bergson time is creation therefore cinema must be based on a transcendence of time.

Key words: cinema, philosophy, ontology, time, eternal return, Bergson, Deleuze

Czas dla kina stanowi najważniejsze, najgłębsze ufundowanie w sensie istotowym. Potwierdza to w zasadzie cała historia myśli filmowej, wszelako u jej zarania pytania o czas były stawiane najbardziej nieustępliwie i radykalnie (źródłowo). Nie mogły one, w oczywisty sposób, nie zaznaczyć swojej obecności we wszelkiej ontologicznej refleksji na temat natury kina, gdyż to właśnie fenomen czasu objawiał się jako najbardziej wyjątkowy spośród jej konstytutywnych elementów. Kino, w swej istocie przynależąc do sztuk temporalnych, czyli opierając możliwość swego bytowego zaistnienia na nieredukowalnej obecności zmiany, następstwa, przepływu, trwania, zaniku, początku, kresu – a więc wszystkiego tego, za co odpowiada czas – posiadało zarazem umiejętność niezwykłą w perspektywie innych, tradycyjnych sztuk czasowych. Jest nią niemal naturalna (dla teorii realistycznych wręcz przyrodzona) zdolność wizualnego utrwalenia właśnie tego, co stanowi o jego esencji. W tym sensie można było powiedzieć, że kino to pierwsza sztuka, która w dynamizmie obrazu mogła nie tyle poświadczyć samą przemijalność (to potrafiły także inne sztuki), ile bez mała namacalnie ją utrwalić, zachować, a nawet, jak się wydawało, przekraczać w dowolnie zwielokrotnionej mnogości powtórzeń. I właśnie takie ukierunkowanie refleksji nad kinem, nieuchronnie skrywające w sobie pewien nieprzekraczalny, myślowy paradoks, dominowało w pierwszych próbach ujęcia jego istoty.

Filmowa swoboda rejestracji, by nie powiedzieć uwiecznienia, tego, co zmienne, przemijające, mniej czy bardziej ulotne, miała stać się więc największą fascynacją

kina. Wraz z nią pojawiła się wiara, że wreszcie udało się odnaleźć sposób, by ocalić pewien aspekt ludzkiej, wielowymiarowej empirii czasu, dla której szczególnie istotnym rysem jest doświadczenie kresu. Kino bowiem wydawało się stanowić najgłębszą kontemplację dynamicznej zmienności świata, a zarazem psychologiczną możliwość jej przezwyciężenia w niezmienności zarejestrowanej wizji. Dlatego właśnie temporalność filmowych przedstawień przejawiała się tak zachęcająco, powabnie, choć jednak radykalnie odmiennie niż naturalnie rejestrowana czasowość świata, wyjątkowo wyraziście i niezachwianie utwierdzająca się w ludzkiej cielesności. Tym głębiej zachwyty nad obrazem czasu w kinie przesłania wspomniany wyżej nieredukowalny paradoks: utrwala wizualną zmienność, która żadnej transformacji już nie ulega (z wyłączeniem materialnego jej ufundowania), potencjalnie nieskończenie poddaje się wielości powtórzeń. A zatem skrywająca się w filmie ulotność dowolnej chwili przekracza siebie samą – swą naturalną skończoność we względnej trwałości medium. Oczekiwania wobec kina w sprawie czasu musiały więc w końcu objawić logiczną niemożliwość swej pełnej realizacji. Nie może bowiem kino jednocześnie stanowić kontemplacji czasu i zarazem od jego kruchości wybawiać, choć na poziomie czystej audiowizualności swych przedstawień właśnie to zdaje się czynić. Spełnione marzenie, jakim wydawało się kino w swej dynamicznej obrazowej dowolności, praktycznie nieograniczonej swobodzie temporalnych utrważeń i przywołań (zwłaszcza w czasie rozkwitu technologii coraz prostszych multiplikacji), tak naprawdę nigdy spełnione być nie może. Doświadczenie czasu w kinie jest nieredukowalnym paradoksem.

Kino – jako sztuka czasowa w swym ontologicznym ufundowaniu – istnieje o tyle, o ile istnieje zmienność, następstwo, ulotność, przemijanie, a więc o ile istnieje czas. Ale jako sztuka utrwalająca swe przedstawienia dokonuje tym samym na nich swoistej transcendencji czasu; w niej wszelka temporalna labilność prawie niezauważalnie zamienia się w swe przeciwieństwo. Utrwalony czas nie może do końca być już sobą, jest co najwyżej swym śladem, mniej lub bardziej przyległym do siebie obrazem. Filmowe uniezmiennienie zmienności świata, dając namiastkę trwania, wyzwala u odbiorcy sugestię upływu czasu, chociaż tak naprawdę ją przekracza. W samą bowiem kinową ciągłość ruchomych obrazów – możliwą tylko jako forma czasowa, która jednak jest zarejestrowana, uwieczniona na pewnym mniej lub bardziej materialnym podłożu, a więc tym samym niejako wyrwana z czasowego przepływu – nieuchronnie musi wpisywać się fenomen ponadtemporalnej transcendencji. Wizualne kontinuum czasowe, filmowo dana ciągłość obrazów, przynajmniej potencjalnie – w zależności od natury uposażenia fundującego je medium – zdaje się wyrwać z czasowej presji przemijania. Z tej właśnie perspektywy można pomyśleć, że film to wieczny powrót tego samego.

Nietzscheańska idea wiecznego powracania była przede wszystkim aktem niezgody na absolutność niszczącego aspektu działania czasu, skoro wszystko i tak musi kiedyś na nowo powrócić. Ale konsekwencją takiego ideowego rozstrzygnięcia musiałyby okazać się również swoista złudność, czy nawet całkowita pozorność

wszelkich aktów autentycznej kreacji, skoro wszystko już było, a raczej wielokrotnie już się dokonało. Wieczne powracanie co prawda jakoś rozprasza lęk przed wpisana w czas destrukcją, ale niestety dokonuje ono tego za cenę radykalnego osłabienia potencjału tworzenia. Idea Nietzschego taką dwubiegunowość konsekwencji wprowadza zwłaszcza w pole antropologicznego namysłu. Film – jako swoisty obraz wiecznego powracania – przywołanemu negatywnemu następstwu się nie poddaje, a zdaje się jednocześnie zachowywać konsekwencję pozytywną. W kinie wieczny powrót jest szczególną formułą negowania przemijania, wyrazem niezgody na skończoność w ogóle, natomiast kinowa transcendencja widzialności czasu sprawia, że wola tworenia nie znajduje dla siebie praktycznie żadnych ograniczeń.

Kurt Weis w tekście *Zeitbild und Menschenbild. Der Mensch als Schöpfer und Opfer seiner Vorstellungen von Zeit* już w samym tytule podkreślił, że to człowiek jest „stwórcą i ofiarą swoich przedstawień czasu”¹. Nieuchronnie w tak ukierunkowanym myśleniu ujawnia się pewna forma subiektywizacji samego czasu. Być może w obraz naszej epoki, którą autor nakreślił z perspektywy kulturowo-socjologicznej, przede wszystkim należy wkomponować wielotorowe, coraz bardziej narastające procesy subiektywizacji. Dotyczy to także samego pojmowania czasu. Jednak prawdziwe jego doświadczenie nie może być zrelatywizowane tylko podmiotowo, gdyż ono zawsze opiera się na pewnej zewnętrznej, mniej lub bardziej obiektywnej przedmiotowości. Ten subiektywno-obiektywny charakter przeżywanego przez nas czasu potwierdza też fenomen kina, percypowany właśnie z perspektywy nietzscheańskiego sensu wiecznego powracania. Sam przed laty sądziłem, że to właśnie kino stanowi istotny wymiar w doświadczeniu ludzkiej czasowości². Ale w myśleniu tym nie chodziło o empirię czasu ufundowaną na fizycznej, obiektywistycznej zewnętrzności, lecz o to doświadczenie najbardziej wewnętrzne, najgłębiej wpisujące się w ludzką podmiotowość. Szczególnie wyraźnie dokonywać się ono miało w swoistym fenomenie projekcji po latach bliskiego nam obrazu filmowego, który znamy tak dobrze, iż pełni zadziwienia (a może nawet niepokoju) myślimy o jego niezmienności. Tak zdefiniowana „projekcja po latach” z konieczności musi jednak doprowadzić do wniosku, że nie jest ona powrotem tego samego. Moment zaskakującej, zatrważającej zmiany nie sprowadza się, wbrew pozorom, do niedoskonałości działania mechanizmów pamięci, lecz obrazuje głęboką transformację egzystencjalną nas samych. Nie chodzi więc o to, że czegoś już nie pamiętamy, ale że to ten obraz utrwalonego czasu, który sam w sobie jest paradoksem, stanowi miarę czasu nas samych – tego, który nieodwołalnie już w nas upłynął, który wewnątrz zupełnie już się dokonał, zamknął w na zawsze nieodwracalnej sferze pewności. Im wyraźniej transcendencja

¹ K. Weis, *Zeitbild und Menschenbild. Der Mensch als Schöpfer und Opfer seiner Vorstellungen von Zeit*, [w:] K. Weis (red.), *Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995, s. 23.

² Por. W. Frać, *Sanatorium czasu. Kilka uwag o pośrednictwie kina w doświadczeniu czasu*, „Fraza” 1999, nr 2/3.

czasu demonstruje się poprzez filmową, obrazową ciągłość, tym głębiej, radykalniej zaznacza się jego immanencja w nas samych.

Dzieje się tak dlatego, że względnie obiektywny czas kinowego przedstawienia, który poprzez swą paradoksalną naturę zdaje się objawiać jako swoista ponadczasowość, stanowi płaszczyznę przeciwstawnego odniesienia dla tego czasu, który jest najbardziej własny, najgłębiej nas samych definiujący, determinujący. To właśnie wraz z nim otwiera się w nas wymiar nieprzewidywalnego zdziwienia. Wizualny powrót tego samego, filmowe uniezmiennienie zmienności świata staje się więc mediatyzacją doświadczenia czasu absolutnie nieobiektywnego, obrazu czasu nas samych. A ponieważ „obrazy człowieka lub czasu – jak zauważył Weis – są (...) czymś więcej niż »tylko obrazami«”³, w wymiar ten nieuchronnie wpisuje się nieskończona dialektyka pomiędzy temporalną koniecznością (szczególnie związaną z ciałem) i głęboko skrywaną, choć upragnioną, presją bezczasowości (przede wszystkim powiązaną ze sferą duchową). I mimo że tego najgłębiej subiektywnego – współdefiniującego podmiotowość – czasu ludzkiego wnętrza obraz nie zdoła domknąć, to niewątpliwie projekcja po latach jako niespełnialny powrót tego samego sprzyja jego dogłębszej manifestacji.

Z perspektywy człowieka radykalność znaczenia czasu obiektywnego, tego aspirującego do zewnętrznej, ponadpodmiotowej niezależności, zaznacza się zwłaszcza poprzez utajony w ciągłości jego kontinuum zarys śmierci, totalności przemijania, jej nieuchronności. Stąd też tak istotnie ujawnia się kinowa zdolność przekraczania czasu, pomimo nieredukowalnie zachowanego w nim temporalnego następstwa. To dlatego czas w kinie nie może być prostym odwzorowaniem czasu, jakiego doświadczają w życiu człowiek, choć można sądzić, że przecież na nim został on ufundowany. Warto przywołać tu pierwotną intuicję Bolesława Matuszewskiego na temat kina, w pewnym wyjątkowym sensie źródłową dla całości myśli filmowej, choć wypowiedzianą jeszcze nie w kontekście nowego rodzaju sztuki (1898 r.). Autor założył, że w filmie jako „nowym źródle historii”, dzięki utrwalonym obrazom czasu, „umarli ożywają i powracają nieobecni”⁴. Transcendencja obrazowej czasowości sprawia jednak, że to marzenie nie może być spełnione. Właśnie ze względu na nią kino nie jest powrotem umarłego, lecz z konieczności musi objawić się jako niemożliwość jego zupełnego odejścia. Film nie mógł dokonać transgresji sfery śmierci, ale stał się formą obrazowego podważenia jej absolutności. Transcendencja czasu w kinie – w pewnym szczególnym sensie – potwierdza tylko na poziomie obrazowej ciągłości niemożliwość spełnienia, z ducha heideggerowskiej, możliwości zupełnej niemożliwości bycia, czyli śmierci. Stąd pewnie bierze się tak wielka, w sensie antropologicznym, fascynacja dla wielowymiarowej filmowo transcendencji czasu.

³ K. Weis, *Zeitbild und Menschenbild...*, *op. cit.*, s. 36.

⁴ B. Matuszewski, *Nowe źródło historii*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 36.

Nie znaczy to, że w historii kina nie da się wskazać fenomenów, które można, czy nawet należy definiować jako kino śmierci; wręcz odwrotnie. A jednak to nie sama śmierć ukazuje kino, a raczej dowolnie wyobrażalne, poprzedzające ją i następujące po niej możliwe procesy: zwyczajne, dramatyczne, brutalne bądź nie, czyli wszelkie bezpośrednie jej przyczyny i konsekwencje (na poziomie zjawisk zewnętrznych oraz ich fizjologicznych przebiegów). I choć wszystkie te wizualne fenomeny tanatologiczne stanowią bodaj jedną z najczęściej podejmowanych filmowo tematyk, to sama śmierć jako taka przekracza granicę widzialności. Nie tyle nakłada się na to zjawisko paradoksalna filmowa transcendencja czasu, ile właśnie je konstytuuje. Nie chcę jednoznacznie przesądzać o niewidzialności śmierci w ogóle, choć właśnie paradoksalna w swej czasowości natura kina z pewnością mogłaby ją potwierdzić. W filmie presja totalnego, pełnego realizmu widzenia, która od dawna była nie tylko kojarzona z wolą panowania, ale wręcz stawiana z tego powodu w stan oskarżenia (np. przez Arnheima), chcąc nie chcąc, musi znaleźć dla siebie nieprzekraczalną granicę. Właśnie dlatego czasowość kina zaborczo tai obecny w niej ruch transcendencji. Nieodparcie wydaje się ona oferować przeróżne modalności realnego doświadczenia czasu, nieuchronnie jednak dokonując aktu jego przekroczenia. Z pewnością jest to także jeden z głównych aspektów miłości dla samego kina, bacznie skrywającego niespełnialne marzenia o ponadczasowości, a przede wszystkim o wykluczeniu perspektywy absolutnego kresu. Zresztą, jak twierdził zafascynowany również sztuką filmową Gabriel Marcel, sama miłość w jednym z podstawowych swych sensów jest usilną, nieznającą sprzeciwu presją negacji śmierci. „Przypomnę (...) zdanie – pisał filozof – wypowiedziane przez jedną z moich postaci: »Kochać jakąś istotę to mówić: ty nie umrzesz«⁵. Filozof, w gruncie rzeczy, w fenomenie miłości nie tylko dostrzegł radykalny gest niezgody na umieranie, ale przede wszystkim podjął próbę wskazania karkołomnej formuły przekroczenia teraźniejszości czasu. Takie słowa można wypowiadać przecież tylko z perspektywy czasu, który jeszcze nie nadszedł, a tak naprawdę nigdy nie nadejdzie. Paradoksalność filmowej transcendencji czasu tym mocniej objawia się więc jako istotny składnik fascynacji ruchomymi obrazami, miłości do kina w ogóle.

Koncentrując teraz uwagę na realnie upływającym w sali kinowej czasie, warto podkreślić, że im bardziej rozprasza się ten subiektywno-objektywny czas widza (współkonstituowany przez fizyczny przepływ kolejnych chwil samego widowiska), im pełniej zdaje się nad nim dominować, czy wręcz go zawłaszczając, temporalna rozciągłość filmowych przedstawień, paradoksalnie tym głębiej on się utwierdza, tym mocniej musi dać znać o sobie, poświadczyć swoją faktyczność i istotną niezależność wobec wizualnych przedstawień. Ujawnia to najzwyczajsza, najprostsza kinowa sytuacja, która uzmysławia owo dręczące pytanie o realnie upływający czas, nachalnie domagające się spojrzeń na zegarek, będących jednocześnie największym zagrożeniem dla ekranowej projekcji. Im radykalniej więc filmowa temporalność

⁵ G. Marcel, *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, Znak, Kraków 1995, s. 361.

zdaje się sama wyzwalać, a jednocześnie przekraczać, podbijać, czy wręcz unieważniać zewnętrzną wobec siebie subiektywno-objektywną czasowość, tym bardziej ona utwierdza się jako nienaruszalna. Dzieje się tak dlatego, że kino w znacznej mierze stanowi jednak pozorną ofertę doświadczenia utrwalonego czasu, a tak naprawdę wciąż dąży do jego przekroczenia. I, wbrew prostym sugestiom, właśnie to filmowe wyrwanie z faktyczności czasu, a nie jego konserwowanie, utrwalanie czy też ocalanie, jest prawdziwą fascynacją kina. W coraz bardziej potęgowanej – przez nowe elektroniczne technologie – wielokrotności filmowych przedstawień to właśnie ponadczas jest prawdziwie wyznaczonym celem i podejmowanym dążeniem. Nie dla samego doświadczenia czasu kochamy kino. Wręcz przeciwnie, nasze najgłębsze uczucia dla szeroko zakrojonych filmowych przedstawień czasu rodzą się właśnie z zachwyty dla łudzącej możliwości jego przekroczenia. Paradoks polega na tym, że im rozległej ujawnia się w filmie temporalna potencja, tym bardziej fascynuje nas kinowa oferta transgresji czasu. Oczywiście należy wykluczyć możliwość pewnego nieporozumienia: transcendencja czasu nie oznacza jego negacji.

Transcendencja czasu jest wpisana w naturę kina. Dokonuje się ona nawet w takich występujących w jego historii zjawiskach, które określa się mianem *slow cinema*. I chociaż filmowe obrazy charakterystyczne dla tego fenomenu zdają się przede wszystkim koncentrować na samym przepływie czasu, który możliwie jak najbardziej wpisuje się w naturalne rytmy dokonujących się wokół wszechdarzeń, choć cała filmowa narracja w swym teleologicznym ukierunkowaniu nastawiona jest przeciw na czystą kontemplację temporalnego kontinuum, to i tutaj owe mechanizmy przekroczenia czasu się dokonują. Obraz czasu, dla którego samo trwanie jest największym wyzwaniem, w którym dowolne w swej zwyczajności działanie wydaje się zupełnie nie poddawać jakimkolwiek montażowym zabiegom, choć z wyraźnym oporem – musi jednak ulec owej transcendencji czasu. Choć rytm tak przedstawianej obrazowej temporalności zdaje się całkowicie przyćmiewać, czy nawet podbijać czas widza, wobec którego podmiotowe trwanie niecierpliwie się przeciwstawia, to jednak w samej czasowej istocie kina niewiele to zmienia. Przekroczenie i tego czasu musi się dokonać, nawet jeśli paradoksalność owej transcendencji jest wyraźniejsza. Wszak takie obrazowanie niespieszności czasu samo domaga się swego przekroczenia, spoglądania nań w paradoksalnej wyobraźności jego transgresji.

Fenomen, o którym mowa, warto także zestawić z perspektywą zasadniczych wątków tradycyjnych rozważań teoretycznych podjętych nad temporalnością w historii myśli filmowej. Oczywiście nie może być mowy o próbie całościowego ujęcia, zresztą nie jest to w ogóle cel podejmowanych tutaj refleksji. Aby w mnogości owych teoretycznych rozstrzygnięć się nie zagubić, warto przyjąć pewną myślową zasadę porządkującą. Tak właśnie czyni się w różnorodnych syntetycznych rozpoznaniach filozofii czasu. Przejrzystą typologicznie i interesującą w swej prostocie propozycję zaprezentowała Anna Pawelczyńska w książce *Czas człowieka*. Ujęcie to wyszczególnia trzy najbardziej podstawowe klasy stanowisk, począwszy od zrodzonego w starożytności podejścia substancjalnego, obecnego także w nowożytności

(np. u Newtona), a nawet współczesności (reprezentowane przez fizykochemika Ilyę Prigogine'a), poprzez atrybutywne (np. u marksistów, Einsteina), po subiektywistyczne (np. u Kanta czy Bergsona)⁶. W historii myśli filmowej da się wskazać odpowiedniki tych trzech podejść, ale z całą pewnością sama natura kina sprawiła, że musiało zdominować ją ujęcie trzecie, choć i ślady pierwszego, acz z pewnym trudem, da się w niej odnaleźć. Co ciekawe, echa owej pierwotnej formuły rozumienia czasu można, przynajmniej częściowo, znaleźć w myśleniu na wskroś nowoczesnym, które na kino spogląda z perspektywy nie tyle ewolucji mediów elektronicznych, ile rewolucji dokonującej się w nim, nie tylko wskutek ich działania. Siegfried Zielinski w tekście stanowiącym, jak głosi podtytuł, *Przyczynek do badań nad kinem jako wehikulem czasu* zapowiada, że „Kino przyszłości stanie się wysoko rozwiniętym wehikulem czasu (...); maszyną, która uczyni możliwymi podróże w czasie nie tylko za pomocą siły wyobraźni, lecz także w sensie fizycznym, przy czym fizyczność ta będzie się różnić od znanej nam dzisiaj. Ociężała ciała przeszłości i terażniejszości nie są wystarczająco stabilne, by uczestniczyć w podróżach w czasie wymagających ekstremalnych prędkości”⁷. Oczywiście takie rozumienie natury czasu, które kino miałoby swobodnie wykorzystywać i oferować, zdaje się wykluczać to, co staramy się uchwycić przez pojęcie sztuki filmowej.

Myśl filmowa traktująca czas w sposób atrybutywny szczególnie wyraziście zaznaczyła się w marksizmie. W podejściu tym czas to po prostu atrybut materii, a pozór nieproblematyczności takiego podejścia łatwo odczytać w słowach Györgya Lukácsa: „W filmie (...) panuje czas realny: film jest jedyną sztuką, w której działaność i rzeczywisty przebieg czasu tworzą związek kategoriałny (...) W filmie (...) – jak w rzeczywistym przebiegu czasu – moment terażniejszości jest autentycznym momentem przejścia między przeszłością i przyszłością (...). A zatem poszczególne momenty dokładnie odpowiadają powszedniości życia (...)”⁸. Myśliciel nie dostrzega jednak, że fałszywa oczywistość „momentu terażniejszości” to tak naprawdę najgłębsza zagadka czasu. Radykalna przemiana przyszłości, której wciąż jeszcze nie ma, w przeszłość, której już niestety nie ma, fascynowała filozofów od zawsze (Arystotelesa, św. Augustyna czy choćby Husserla). A mimo wielu ciekawych przemyśleń i rozstrzygnięć jej zagadkowość wciąż nie może się umniejszyć. Pisał o niej najprościej, jak można, Borges, by tym wyraźniej wskazać jej nieprzekraczalną problematyczność: „Zdumiewa myśl, że spośród trzech czasów, na które podzieliłmy czas – przeszłości, terażniejszości, przyszłości – czymś najtrudniejszym, najbardziej nieuchwytnym jest terażniejszość!”⁹. Zaskakiwać może więc „realizm” myślenia

⁶ Por. A. Pawełczyńska, *Czas człowieka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wyd. PAN, Wrocław 1986, s. 12–17.

⁷ S. Zielinski, *Przeszłość i przyszłość, czyli przestrzenie możliwego. Przyczynek do badań nad kinem jako wehikulem czasu*, przeł. E. Fiuk, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 9 n.

⁸ G. Lukács, *Film*, przeł. K. Krzemiński, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 264.

⁹ J.L. Borges, *Czas*, przeł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12, s. 43.

Lukácsa, który nie dostrzegając tej czasowej zagadkowości świata, nie może jej zauważyć także w fenomenie kina. A ono przecież właśnie na niej opiera swoją wyjątkowość, którą spostrzegli już pierwsi zajmujący się nim teoretycy. Co więcej, sztuka filmowa ten najbardziej w czasie zagadkowy aspekt przemijalności nie tylko wskazuje, ale również w nieskończoność, przynajmniej potencjalnie, może go odwracać. I dokonuje się to właśnie w owym paradoksalnym akcie kinowej transcendencji czasu.

Wspomniałem już, że myśl filmową, siłą rzeczy, musiało zdominować trzecie stanowisko charakterystyczne dla filozofii czasu. Bodaj w najbardziej czystej, przejrzystej formie wyraziła je w odniesieniu do kina Susanne K. Langer, uznając, że „kamera jest okiem duszy i niczym więcej”¹⁰. Jeśli tak, to subiektywizacja czasu filmowego nie musi znać żadnych granic, a może nawet tak dalece odcinać się od obiektywności świata, że jedynym filmowym czasem mogłaby stać się temporalność wyznaczona samym następstwem ruchomych obrazów. Dlatego właśnie autorka, myśląc o kinie, posłużyła się metaforą snu: „»Śniona rzeczywistość« na ekranie może poruszać się naprzód i wstecz, ponieważ w istocie jest wieczną i wszechobecną pozorną terażniejszością. Akcja dramatu nieubłaganie biegnie naprzód, ponieważ stwarza on przyszłość. Przeznaczenie; sposób snu jest niekończącym się Teraz”¹¹. Najdalej posunięta subiektywność czasu, jaką może zaoferować tylko sen, zdaniem autorki jest domeną kina. Właśnie dlatego może ona mówić o wiecznej terażniejszości, która jest przecież myślową formułą przekroczenia czasu. Ale nawet wtedy kino nie przestaje być temporalne – poza czasem nie może istnieć, choć przecież zawsze dokonuje jego transcendencji.

W finale tych rozważań nie sposób nie odnieść się do chyba najciekawszej, fascynującej pracy, której autorem jest Gilles Deleuze. Tym bardziej że wobec filmowej transcendencji czasu zasadniczy sens jego *Kina* wydaje się szczególnie polemiczny. Nie miejsce tu jednak na drobiazgową, wielowątkową analizę, która pewnie musiałaby przybrać rozmiary obszernego studium. Nie chcę zajmować się więc argumentami, dla których autor musiał odrzucić filozoficzne zwieńczenie *Ewolucji twórczej Bergsona* (chodzi o *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne*)¹², a skoncentrować się w swoim rozumieniu kina przede wszystkim na *Materii i pamięci* tegoż myśliciela. Nie sądzę również, że zasadna byłaby tutaj dyskusja nad arbitralnością podziału na obraz-ruch i obraz-czas, jakiego dokonał Deleuze w odniesieniu do wielotorowej ewolucji kina, zważywszy, że w wielowiekowej tradycji filozoficznej czas był właśnie pojmowany jako miara ruchu¹³. Tym bardziej

¹⁰ S.K. Langer, *Uwagi o filmie*, przeł. A. Helman, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film, op. cit.*, s. 250.

¹¹ *Ibidem*, s. 252.

¹² Por. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 222–272.

¹³ Stagiryta w *Fizyce* uznał, że czas jest bezpośrednio związany z ruchem, z demonstrującą się przezeń dowolną zmianą. A nawet jeśli mamy do czynienia z ciałem w spoczynku, to i tak dla niego miarą jest czas: „(...) skoro czas jest miarą ruchu, wobec tego będzie również pośrednio miarą spoczynku”. Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1968, s. 140.

nie miejsce tu także na szczególnie dyskusyjne tezy autora, które jednak często stały się podstawą dla istotnych wątków rozważań¹⁴, ani na stwierdzenia, które wyraźnie zaprzeczały jakimś rozstrzygnięciom w filozofii Bergsona¹⁵. Z całą pewnością warto natomiast podkreślić głębię filozoficznego spojrzenia autora oraz wypukłość jego niezwykle intrygującą intuicję interpretacyjną.

Oczywiście samo *Kino* Deleuze'a należałoby ulokować w trzeciej subkategorii filozofii czasu, już choćby dlatego, że jej ideowym patronem stał się właśnie Henri Bergson. Ale dla tych rozważań bardziej istotne od założeń i rozstrzygnięć Deleuze'a będzie odniesienie do *Ewolucji twórczej* i to nie tylko dlatego, że to właśnie w niej pojawiają się częste odniesienia do „kinematograficznego mechanizmu myślenia”. Warto też wspomnieć, że chyba nie było przed Bergsonem tak wyrazistej deklaracji o znaczeniu czasu dla metafizyki, tym bardziej że pojmował on go wręcz jako centralne jej zagadnienie. Jednocześnie myśliciel odmówił tradycyjnym standardom naukowym możliwości autentycznego poznania natury trwania, gdyż to one właśnie potraktowały czas nieadekwatnie do jego istoty, uprzestrzeniając go. Na tym spostrzeżeniu autor *Ewolucji twórczej* ufundował wspomnianą metaforę kinematograficznego sposobu myślenia. Ten upraszczający schematyzm miał bowiem wykluczać to, co stanowi samą istotę czasu:

Czas jest tworzeniem albo nie jest niczym zupełnie. Ale fizyka, zmuszona do posługiwania się metodą kinematograficzną, nie może brać w rachubę czasu-tworzenia. Ogranicza się do liczenia współczesności między wydarzeniami stanowiącymi ten czas i położeniami ruchomego ciała T na jego linii przebiegu. Oddziela ona te wydarzenia od całości, przywdziewającej w każdej chwili nową postać i udzielającej im coś ze swej nowości. Rozważa je w stanie oderwanym, w tej postaci, jaką by posiadały poza wszystkim, co żyje, to znaczy w czasie rozwiniętym w przestrzeni. (...) Krótko mówiąc, (...) fizyka nowożytna (...) spoczywa (...) w całości na zastąpieniu czasu-tworzenia przez czas-długość¹⁶.

Niech zostaną w tym momencie przeoczone kwestie adekwatności zarzutów wobec metod poznania naukowego, zwłaszcza że dotyczą one pierwszej dekady XX wieku. Istotne jest podkreślenie, iż ten fizykalnie kwantytatywny obraz czasu jest tylko jednym z możliwych jego ujęć, co więcej, wcale nie doskonałym, gdyż nieod-

¹⁴ Trudno zaakceptować tezę, że „Dowolny moment to moment równoodległy od innego momentu. Kino możemy zatem zdefiniować jako system, który odtwarza ruch, odnosząc go do dowolnego momentu”. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008. Jeszcze trudniej zaakceptować ufundowany na przywołanej tezie wniosek co do natury kina.

¹⁵ Z perspektywy Bergsonowskiego odrzucenia kinematograficznego mechanizmu myślenia szczególnie problematyczna okazuje się teza: „to sam montaż organizuje całość i w ten sposób daje nam obraz czasu. Jest więc głównym aktem kinowym”. G. Deleuze, *Kino...*, *op. cit.*, s. 262. Wobec Bergsonowskiej intuicji trwania montaż nie może mieć z czasem nic wspólnego, jest raczej formą jego negacji.

¹⁶ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, *op. cit.*, s. 297.

zwierciedlającym tego, co w nim najważniejsze, a co z tej perspektywy jest po prostu niedostępne.

Czas jest tworzeniem, pisał Bergson, a nie tylko zwykłą przemianą, i to najczęściej interpretowaną jako destrukcja czy rozpad. To z kolei musi prowadzić do wniosku, że jest bezpośrednio skorelowany z myślą, rozwojem, rozumiejącym bytem. Dlatego też upływ czasu jako tworzenie i nieodwracalność wektora jego ukierunkowanego przebiegu może zostać przybliżone przez metaforę rozwoju osobowości człowieka. W tym sensie trwanie, które jest nieustanną kreacją, i to mimo wszelkich zniszczeń czy unicestwień, jest swoistym łącznikiem, który nierozzerwalnie komunikuje człowieka z tym, co go otacza. Z perspektywy jego własnej istoty czas ma szczególne, wyjątkowe znaczenie, gdyż jego sens rodzi się w myśli. Ów sens ma charakter zwrotny. Choć człowiek go odszyfrowuje, to tym samym od jego zawartości współzależny. Stawiane tak często pytania o czas są więc odwrotnością pytań o siebie samego – drugą stroną tej samej kartki, na której zapisują się najbardziej intymne kwestie. Prowokacja, jaką staje się problem czasu dla rozumiejącego istnienia, tak naprawdę jest wyzwaniem płynącym z najgłębszych pokładów jego samego. Jak pisał Bergson:

(...) nasze życie psychiczne pełne jest rzeczy niespodziewanych. Powstaje mnóstwo zdarzeń, które na pozór odcinają się od tego, co je poprzedza, zdają się nie wiązać z tym, co po nich następuje. Ale rozdzielność ich pojawiania się uwydatnia się na ciągłości tła, na którym się rysują i któremu zawdzięczają nawet dzielące je przerwy: są to uderzenia cymbałów od czasu do czasu wybuchające w ciągu symfonii. (...) Gdyby nasze istnienie składało się z oddzielnych stanów, których syntezę miałyby skutecznie „ja” niewzruszone, nie byłoby dla nas trwania. (...) Co się tyczy (...) życia psychicznego, jak się ono rozwija pod pokrywającymi je symbolami, niетrudno spostrzec, że czas jest właśnie jego materialem¹⁷.

Analizując słowa filozofa, okaże się w końcu, że czas, trwanie, jego sens nie tyle stają się konstytutywne dla poznania samego siebie, ale są wręcz materiałem, z którego utkany został sam poznający.

Być może tak fundamentalnie i uniwersalnie zarysowane rozpoznanie istoty czasu – w sensie nie tylko antropologicznym, ale w ogóle metafizycznym – jakiego dokonał Bergson, sprawiło, że Deleuze rozwój kina utożsamiał z coraz doskonalszymi sposobami przedstawiania samego czasu. To z kolei spowodowało, że w tym myśleniu nie ma możliwości przekroczenia wizualnej temporalności. Z całą pewnością wpłynęła na to także postmodernistyczna orientacja filozoficzna myśliciela, która z założenia wyklucza jakiegokolwiek ruchy transcendencji. Ale przecież, sięgając do najgłębszej intuicji trwania, czasu, jaką rodzi myślenie Bergsona, nie można przyjąć, że on sam może zostać utrwalony, domknięty w raz na zawsze ustanowionej ciągłości obrazów, skrywany w temporalnym wizualnym kontinuum, któremu przecież nadano granice! Oczywiście, wszelkie głębokie formuły uobecniania czasu w kinie, które Deleuze określał jako „kryształy”, „wierzchołki teraźniejszości” czy „obszary

¹⁷ *Ibidem*, s. 40 n.

przeszłości”, nie mogą zostać unieważnione. Transcendencja czasu w kinie jest tylko ich przekraczaniem, nie negacją.

Bibliografia

- Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1968.
- Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Zielona Sowa, Kraków 2004.
- Borges J.L., *Czas*, przeł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12, s. 36–44.
- Frąć W., *Sanatorium czasu. Kilka uwag o pośrednictwie kina w doświadczaniu czasu*, „Fraza” 1999, nr 2/3, s. 211–217.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch; 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Langer S.K., *Uwagi o filmie*, przeł. A. Helman, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 248–255.
- Lukács G., *Film*, przeł. K. Krzemień, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 256–292.
- Matuszewski B., *Nowe źródło historii*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 33–39.
- Marcel G., *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, Znak, Kraków 1995.
- Pawelczyńska A., *Czas człowieka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wyd. PAN, Wrocław 1986.
- Weis K., *Zeitbild und Menschenbild. Der Mensch als Schöpfer und Opfer seiner Vorstellungen von Zeit*, [w:] K. Weis (red.), *Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995, s. 23–52.
- Zielinski S., *Przeszłość i przyszłość, czyli przestrzenie możliwego. Przyczynek do badań nad kinem jako wehikulem czasu*, przeł. E. Fiuk, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 5–14.