

Glosa do wystawy *Czy czas istnieje?* *Prezentacja utworów filmo- wych i przestrzennych* *Piotra Kamlera* ¹

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

Pytanie o istnienie czasu pozostaje otwarte. W długotrwałym sporze humanistów z przedstawicielami nauk ścisłych wciąż pojawiają się nowe wątpliwości. Prostota pytań dotyczących rzeczywistej natury czasu zadawanych przez pierwszych filozofów przyrody zaskakuje do dziś, zwłaszcza wobec faktu, że wciąż brakuje odpowiedzi.

Argumentacje przedstawicieli nauk ścisłych, szczególnie te przytaczane po upowszechnieniu teorii względności Alberta Einsteina, każą zastanowić się nad zasadnością dociekań nad upływem czasu. Fatalizm, redukcjonizm, prezentyzm, eternalizm, teoria rozszerzającego się wszechświata ² to często bardzo odległe od siebie, a niejednokrotnie również sprzeczne teorie dotyczące czasu. Obok poglądów fatalistycznych, według których wszystko jest już z góry ustalone i toczy się swoim torem, a my nie jesteśmy w stanie tego zmienić, mamy zasadę logicznej biwalencji, zgodnie z którą istnieje wiele zdań dotyczących przyszłości, które nie są w tej chwili ani prawdziwe, ani fałszywe. Dopiero zaistnienie zdarzenia, do którego miałyby się odnosić, pozwoliłoby na ich rozstrzygnięcie. Podążając za tą myślą, można by wnioskować, iż dopóki zdarzenie rzeczywiście nie zaistnieje, mamy na nie wpływ. Sprzeczność między tą zasadą a wcześniej przytoczonymi poglądami nasuwa pytanie o to, czy może istnieć czas bez zmiany, czyli czas niezależny od zdarzeń, które występują w czasie?

Arystoteles i Gottfried Wilhelm Leibniz byli zwolennikami tezy, że czas nie może istnieć niezależnie od zdarzeń, które się w nim przejawiają ³. Przeciwny pogląd, zgodnie z którym czas jest jak pusty pojemnik, w którym można umiejscowić rzeczy i zdarzenia i który istnieje niezależnie od tego, czy coś się w nim znajduje, czy też nie, znalazł akceptację u Platona i Izaaka Newtona ⁴.

W słynnym artykule opublikowanym w 1908 r. J. M. E. McTaggart dowodził, że w rzeczywistości coś takiego jak czas nie istnieje, a zjawisko porządku czasowego w świecie jest pozorne⁵. Według tego filozofa wszystkie zjawiska sugerujące istnienie porządków czasowych, w których występują rzeczy, są w jakiś sposób iluzoryczne⁶. Zwolennicy prezentyzmu twierdzą natomiast, że rzeczy czy obiekty istnieją tylko w czasie teraźniejszym, czyli inaczej rzecz ujmując – tylko tu i teraz dostępne przedmioty istnieją⁷.

Zatem musi istnieć jakaś fundamentalna różnica ontologiczna między czasem a przestrzenią. Do takich wniosków doszedł Henri Bergson, kiedy pisał o naszym doświadczaniu jako mieszaninie przestrzeni i trwania. Trwanie czyste stanowi następstwo *par excellence* wewnętrzne, bez zewnętrżności, natomiast przestrzeń – zewnętrżność bez następstwa. Pamięć o przeszłości, wspomnienie tego, co wydarzyło się w przestrzeni, wymaga już jednak istnienia umysłu, który trwa⁸. Bergson dowodził, że *duch wypożycza od materii percepcje, którymi się karmi, by oddać im je pod postacią ruchu, w który wpisał on swoją wolność*⁹.

Dla Arystotelesa czas był liczbą. Mierzył ruch, ale nie był z nim tożsamy, ponieważ obejmował również to, co pozostaje w spoczynku. Trudność myślenia o czasie bierze się stąd, że mierzy on samo poruszanie się, a nie poruszające się obiekty. Pojęcie czasu, tak jak je rozumiał Arystoteles, może być właściwie zinterpretowane dopiero wówczas, kiedy odrzuci się stare kategorie podmiotu i przedmiotu, którymi posługiwał się ten filozof, oraz kategorie podmiotowości i obiektywności, które prowadzą do nierozstrzygalnych aporii¹⁰. Heidegger udowodnił, że problem ten domaga się określenia bycia jako takiego i *Dasein* (*Bycia-tu-oto*)¹¹, gdyż dopiero wówczas może zostać ujawnione, że pojęcia czasu obiektywnego i subiektywnego, których chętnie dzisiaj używamy, czerpią prawomocność ze źródłowego pojęcia czasu¹².

Już Plotyn zwracał uwagę na pozytywny wymiar czasu. Oryginalność jego poglądów dotyczy głównie rangi *inności* w dążeniu do doskonałości ludzkiej duszy¹³. Czas jest twórczy, gdyż wiedzie ku lepszemu, a każda zmiana, której towarzyszy akceptacja *inności*, pozwala się doskonalić duszy, pozwala się oczyszczać, co ostatecznie prowadzi do absolutu, do pełni. Dla Leibniza takim potwierdzeniem właściwego kierunku wędrówki duszy stał się odbiór muzyki. Ona sama jest bowiem przyjemnością, jakiej dusza ludzka doświadcza przez liczenie, nie zdając sobie sprawy, że ma z nim do czynienia. Leibniz dowodził, że świat składa się z poukładanych ciągów, które zbiegają się bardzo regularnie zgodnie ze zwykłymi prawami¹⁴. W rzeczywistości nasza uwaga po prostu się na nich nie koncentruje, gdyż jest kierowana w stronę użyteczną. Sztuka może przybliżyć nam problem owej regularności, która gubi się w rytmie codzienności. Czas sztuki jest zatem innym czasem niż ten doświadczenia potocznego.

Ze spekulacji naukowych dotyczących rzeczywistej natury czasu niewiele da się aplikować do dyskursu o naturze czasu doświadczanego w sztuce. Józef Bańka twierdzi, że upływ czasu w dziele sztuki nie odpowiada rygorom upływu czasu w realnej rzeczywistości¹⁵. Zgodnie z teorią recentywizmu, *opis jakiegoś zdarzenia jest gramatycznie możliwy we wszystkich czasach, ale prawdziwy tylko w czasie teraźniejszym (...) wszystko jest nieprzepraczone rzeczywiste na tę jedną chwilę, w której ja jestem teraz!*¹⁶. Samo zdarzenie wyczerpuje się w tej właśnie chwili zaistnienia¹⁷. Miałoby to szczególne konsekwencje dla teorii sztuki, która bazowałaby

na recentywizmie: (...) *piękne są przedmioty trwające w czasie, ale trwanie przysługuje tylko zjawisku piękna, nie zaś jego zdarzeniu, które uznaliśmy za „ex definitione” pozbawione trwania*¹⁸. Według Bańki wartość, która się już kiedyś pojawiła (w esencji zjawiska czy w zdarzeniu poza trwaniem?), nie może być *oto teraz* uznana za estetycznie doniosłą. Stanowi (zjawisko czy zdarzenie?) tylko powtórzenie, które z definicji nie może być twórcze¹⁹. Trudność myślenia o czasie w sztuce z punktu widzenia recentywisty polega na tym, że samo zdarzenie, jakim jest pojawienie się wartości, nie ma trwania. Nowa wartość estetyczna jawi się zatem jako niemożliwa do uchwycenia.

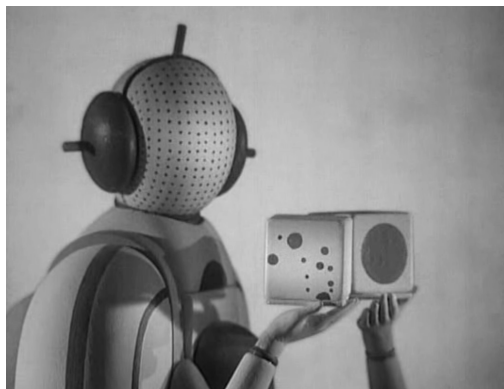
Tymczasem to, co spaja poglądy Leibniza, Bergsona, ale również Michela Foucault i Gilles'a Deleuze'a, to podejście tych myślicieli do – tak trudnej do pomyślenia – problematyki nowości²⁰. W tej kwestii nie ma zgody między nauką a sztuką. Nowość należałoby umieścić w kontekście filozofii trwania, jako to, co jest obecne we wszystkich naszych doświadczeniach i pozwala odkryć aktywny wymiar czasu oraz kreatywność samego bytu. Filozofia, a tym bardziej nauka, nigdy jeszcze otwarcie nie przyjęła faktu kreacji nieprzewidzianej nowości. Odmienne niż w przypadku sztuki, która została zainicjowana i jest traktowana jako dziedzina szczególnego, bo wrażliwego myślenia-eksperymentowania, komentował tę sytuację Deleuze²¹.

Świat sztuki jest domeną objawiania się esencji – prawdziwej jedności znaku i sensu. Ze znakami wiąże się nabywanie wiedzy. Te pierwsze są przedmiotem poznania przebiegającego w czasie, nie zaś wiedzy abstrakcyjnej²². Już Leibniz doceniał rolę znaków w procesie poznania. *Metodologia leibnizjańska* – pisze Halina Święczkowska – *uznając za najdoskonalsze poznanie intuicyjne, wskazywała na nieodzowność innego sposobu myślenia, w którym kontakt umysłu z przedmiotem poznania nie jest bezpośredni, ale odbywa się za pomocą znaków, jako narzędzi myślenia, które przedstawiają przypisany im obiekt. Leibniz wierzył, że prowadzące do apercepcji, a więc do świadomego wglądu w świat idei, myślenie nie jest analogiczne z pewnego rodzaju rachunkiem. Jeśli zatem zastąpi się działanie umysłu, na każdym z jego etapów, odpowiednią symboliką, pozwoli to odtworzyć cały proces poznawczy i ująć go w odpowiedni system reguł. Istnieje bowiem, jak pisał, naturalny porządek idei wspólny aniołom, ludziom i w ogóle inteligencjom. Naturalny porządek idei jest izomorficzny z porządkiem wszechświata, ten zaś jest konsekwencją działań Stwórcy, który wybierając najlepszy z możliwych światów, stworzył go zgodnie z wewnętrznym porządkiem własnych myśli. Boski porządek jest porządkiem matematycznym: „Gdy Bóg rachuje i snuje myśli, świat się staje”*²³.

W sztuce animacji filmowej *ruch* znaczy czas źródłowy, znaczy nowość, stanowiąc tu szczególny rodzaj esencji. Jak blisko tajemnicy zrozumienia czasu jest Piotr Kamler? Uczestnicząc w narodzinach Kamlerowskiej chwili szczęścia, poznajemy zmysłową naturę świata rzeczy w całej jej wieloznaczności. Jest to szczególne powtórzenie mitu początku²⁴. Muzyka kojarzy przestrzeń nie-zwyczajną ruchomych form, dodając intensywności barwom i głębi fakturom obrazowym, odsyłając do przestrzeni wyobrażonych, do zapoznanych kinetycznych gestów. Bohdan Pociąg zauważa: *Dzieło muzyczne przeznaczone jest do wykonywania, aby sobą wypełniać czas, rozwijać się w nim. A sam ów proces dźwiękowej konkretyzacji jest jakby każdorazowo powtórzeniem – odtworzeniem w swoistej ideacji, w skonden-*



Emergency Heart, real. Piotr Kamler (1973)



Une mission éphémère, real. Piotr Kamler (1993)

sowanym skrócie – procesu komponowania²⁵. Mamy zatem znakomitą adekwatność narzędzi do komponowania muzyki i... filmu. Z takich właśnie narzędzi korzysta Kamler-demiurg i Kamler-reżyser, stwarzając na nowo świat, wyłączając go z monotonii rzeczywistości naocznej i jednocześnie włączając w realność świata dźwięku. Twórca powtarza przy każdej okazji, że niezmiennie interesuje go problem piękna i harmonii, mimo że obecnie są to problemy zapoznane²⁶. Z tego powodu stale jest blisko muzyki i *harmoniae mundi*.

W średniowieczu „Harmonia mundi” to jedno z głównych pojęć synonimicznych muzyki i muzyczności jako naczelnej zasady istnienia świata; zasady kosmicznej czy kosmologicznej: kosmos poruszał się, krążył, a także brzmiał i dźwięczał muzycznie, według liczbowych praw muzyki – muzyki umysłowej, której muzyka zmysłowa była tylko przejawem. W świadomości intelektualnej średniowiecza muzyka pozostawała w ścisłym związku z matematyką – muzyka była w matematyce, a matematyka w muzyce, muzyka była matematyki strukturalno-brzmieniowym przejawem, formą dźwięczącą liczbowych układów i działań. (...) Sztuka jest wielkim pośrednikiem między światem doraźnie rzeczywistym a sferą idei; do tego srowadza się ostateczny sens i cel sztuki. Piękno, które przecież w takiej obfitości i tak rozmaicie przejawia się w tym świecie, dostępne naszym uszom i oczom, jest najmocniejszym, najbardziej sugestywnym zwiastunem, świadectwem i przejawem

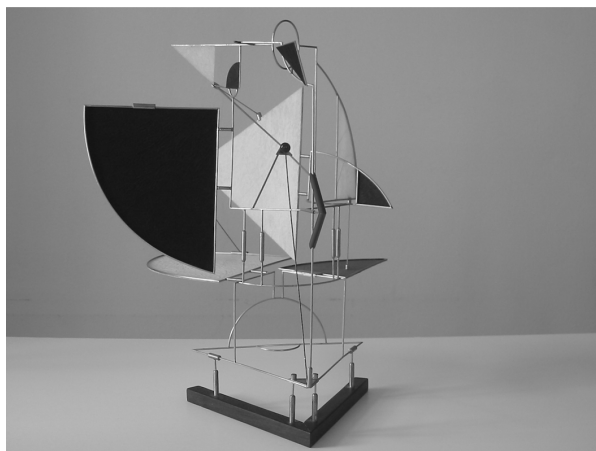
świata wyższego, idealnego. Owe przejawy piękna – jako refleksy, prześwity idei – sztuka organizuje w artystycznych formach; pośrednio – przez słowo, kształt, barwę, rysunek, obraz; bezpośrednio – poprzez dźwięki i sekretne więzi oraz proporcje liczbowe między dźwiękami ²⁷.

Z tej perspektywy najnowsze projekty Kamlera (*Telemann* /2010/ oraz *Continu-discontin* 2010 /2011/) są jeszcze precyzyjniejszymi opisami trwania niż filmy z lat 1961-1963 powstałe w studio Service de la Recherche de l'ORTF Pierre'a Schaeffera ²⁸. *Lignes et points* (*Linie i punkty* /1961/), *Reflets* (*Odbicia* /1962/), a zwłaszcza *Hiver* (*Zima* /1963/) były eksperymentami, w których chodziło o wymiennosc dźwięków i impulsów wizualnych, o „muzykę wizualną”, o której z takim entuzjazmem pisała zwolenniczka kina czystego – Germaine Dulac – że jest istotą kina ²⁹. Idea filmów abstrakcyjnych rozwijała się w wyobraźni Piotra Kamlera przez kilkadziesiąt lat (!), aby w pełni ujawnić się zwłaszcza w *Continu-discontin* 2010 ³⁰. Owa idea wyraźnie koresponduje z myślą Leibnizjańską. *U podstaw systemu Leibniza tkwi pewien kanon metafizyczny (teologiczno-filozoficzny): myśl o wśród-ustanowionej (przez Boga) harmonii oraz o najmniejszej jednostce konstytutywnej bytu – monadzie, czyli substancji prostej odbijającej w sobie złożoność świata* ³¹. Ta idea była bliska w zamyśle temu, nad czym pracował również Norman McLaren (*Lines: Horizontal* /1962/) i nieco wcześniej Len Lye (*Rhythm* /1957/, *Particles in Space* /1957/, *Free Radicals* /1958/). Służyła ona mianowicie zrewolucjonizowaniu systemu postrzegania, które winno zostać uwolnione spod kontroli nawyku ³². Rzecznikiem tejże idei na terenie malarstwa był Wassili Kandinsky, a na obszarze filmu – Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Norman McLaren czy Len Lye. Zarówno Kandinsky, jak Kamler, McLaren czy Lye – świadomie czy nie – przywracali rangę myśleniu intuicyjnemu.

Biorąc pod uwagę, że epoka materializmu wyprodukowała typ odbiorcy „konnesera”, który rzadko korzysta z intuicji, stawia opór eksperymentom w sztuce, nie pozwalając pracować wewnętrznym wartościom obrazu, a jego oczy nie usiłują badać wyrazu zewnętrznego w celu doszukania się wewnętrznego przekazu, wysiłki wyżej wymienionych są tym cenniejsze ³³. Shamus Culhane sugeruje wręcz, że ludzie mają awersję do myślenia prawą półkulą mózgu, która jest wybitnie intuicyjna, gotowa do zarzucenia logiki i zdrowego rozsądku, ponieważ nie lubią poczucia utraty kontroli towarzyszącej procesowi myślenia intuicyjnego ³⁴.

Być może dlatego *Chronopolis* (1977-1982) – przez wielu miłośników twórczości Kamlera uznane za jego najważniejszy film – to kino fabularne ³⁵ pozwalające widzowi wejść w mityczny wymiar czasu, w czas nieludzki, w którym nic się nie objawia, ale wszystko jest w trakcie tworzenia. To swoisty rytuał osławiania czasu. Reżyser nazywa swój film *baśnią o czasie, w której główną rolę odgrywa „chwila” czy „moment”, zamknięte w formie elastycznej kuli* ³⁶. Dążenie do zrozumienia natury czasu jest obecne w niemal wszystkich wcześniejszych filmach fabularnych reżysera (w *Zielonej planecie* /1967/, *Śloniodze* /1968/, *Słodkiej katastrofie* /1971/, *Labiryncie* /1972/, *Zapasowym sercu* /1973/). Wyjątek stanowi tutaj jedynie zrealizowany w 1968 r. film *Dziura* – krótki żart, który widzowie niezmiennie odbierają jako rasowe kino polityczne ³⁷.

W najnowszej instalacji *Czy czas istnieje? Prezentacja utworów filmowych i przestrzennych* Kamler powraca w symultanicznych odsłonach do stale nurtującego go problemu. Daje nam możliwość przeżycia czasu sztuki w bezpośrednim doświad-



Ekspozycje z wystawy *Czy czas istnieje? Prezentacja utworów filmowych i przestrzennych*
Piotra Kamlera, Kraków 2011

czeniu regularności linearnych serii (*Telemann*) i obiegów dynamicznie zmieniających się pod wpływem odmiennych bodźców (*Continu-discontin* 2010), odnosząc te „permanenne projekcje” do ruchu zamrożonego w utworach przestrzennych. Sam autor pisze ³⁸ w katalogu do wystawy ³⁹: (...) *moja wieloletnia zażyłość z problemem ruchu w filmie nie dawała się tak łatwo unieścić. Znów powróciłem do filmu. Zrobiłem – tym razem techniką komputerową – dwa nowe filmy, które prezentuję na wystawie w projekcji permanentnej. Chciałbym, by obie formy wypowiedzi, a więc rzeźby nazwane przeze mnie „utworami przestrzennymi” oraz filmy, czyli „utwory filmowe” pokazane na wystawie obok siebie, uzupełniały się. Niejako „współpracowały” ze sobą – dając pełniejszy obraz moich zmagañ z ruchem i czasem.*

Jest to oryginalna próba powrotu do kontemplacji sztuki w analogii z muzyką. Bohdan Pocięć przypomina, że w kulturze śródziemnomorskiej, w cywilizacjach Zachodu, muzyka pojmowana jest jako sztuka ruchu rzeczywistnianego w dźwiękach (przypomnijmy słynną definicję Eduarda Hanslicka z XIX wieku: „*tönend bewegte Formen*”). Czas muzyki konkretyzuje się – istoczy – i wypełnia w ruchu. (...) *Nam, ludziom cywilizacji Zachodu, trudno sobie wręcz wyobrazić muzykę bez ruchu, choćby najpowolniejszego. A jednak głębsze wnikanie i wczuwanie się – także myślowe! – w bycie muzyki może nam uświadomić, że owa sugestia ruchu jest jeno złudzeniem, fascynującą iluzją muzyki. Albowiem ów ruch to może nic innego jak wypełnianie kompozycji i formowanie formy ruchowi przeczącej* ⁴⁰. O podobnej iluzji mówił przed laty Kamler, kiedy myślał o symulacji wrażeń w sztuce animacji: *Fakt, że można stworzyć coś, co nie istnieje, jest czymś fascynującym. Z materii, która się przetwarza, powstaje świat, który istnieje wyłącznie na taśmie i w oczach widza. Normalne kino odzwierciedla rzeczywistość: malarstwo, rzeźba, grafika mają swoje realne, materialne zaplecze. Film animowany nie ma za sobą żadnej realności. To jest fantastyczne, a jednocześnie tak frustrujące i przygnębiające. Nic tu naprawdę nie istnieje. Jest to bardzo delikatna sprawa, bo ten element wspaniałości, unikalności kina animowanego, niesie w sobie własną zgubę i rozpad* ⁴¹.

Dzisiaj wydaje się, że Kamler przezwyciężył ów dawny pesymizm, znajdując nowe możliwości i adekwatność w korespondencji sztuk. A próbując odpowiedzieć na pytanie zadane w temacie wystawy – czy czas istnieje? – w końcu w pełni świadomie wkroczył na teren muzyki, bowiem *medium muzyki stanowi czas. W ujęciach psychologicznych i zdroworozsądkowych medium czasu utożsamia się wręcz z naturą muzyki. Może i dziś jeszcze dla większości słuchaczy muzyka bez czasu po prostu nie istnieje. W żadnej ze sztuk ów moment czasu nie jest tak silny, tak pierwszoplanowy, tak nachalny wręcz; mówimy często o organizacji czasu w muzyce, mając na myśli może po prostu jej formę. Z drugiej strony jednak istota i istnienie muzyki są równie mocno i zdecydowanie poza wszelkim upływem czasu. Utwór muzyczny – i to go łączy z innymi sztukami – istnieje tu i teraz, momentalnie, cały we wszystkich swoich jakościach, elementach, komponentach, cząstkach, częściach i całościach; istnieje poza czasem i przestrzenią. Czas okazuje się kwestią percepcji jedynie* ⁴². Według Leibniza, wszelka dyspozycja do tworzenia czy kreowania formy jest już ruchem. Ruch jest więc warunkiem koniecznym formy. Samo powstawanie nie jest ruchem, ale przez ruch się objaśnia. Jest kresem ruchu ⁴³. Leibnizjański dynamizm tłumaczy adekwatność substancji. Dotyczy on również sztuki. Jak twierdzi Leibniz każda monada działa pod wpływem siły wewnętrznej,

niezależnie od wpływów zewnętrznych i w doskonałej odpowiedniości, harmonii w stosunku do działań innych monad. Ta odpowiedniość jest pokrewna *ruchowi precyzyjnie zsynchronizowanych zegarów, poruszających się w ten sam sposób, a jednak niezależnie. W wyniku harmonii, którą filozof nazywa harmonią wśród ustanowioną, świat nie jest chaosem nieuporządkowanych przypadków, lecz kosmosem uporządkowanych substancji indywidualnych, podlegających wyłącznie działaniu od wewnątrz*⁴⁴. Zdaniem Leibniza, indywidualna substancja uczestniczy w jakiejś uniwersalnej własności. Rozwijając tę myśl, José Ortega y Gasset wskazuje na Leibnizjański argument irracjonalności istnienia naszego świata, który w gruncie rzeczy jest pozorny, bo związany z naszą ograniczoną zdolnością pojmowania. *Był możliwy konstytuuje świetlistą sferę, którą rozum nasz zgłębia dzięki „wieczystym prawom” logiki i matematyki, choć ta ostatnia posiada już pewne strefy mniej jasne*⁴⁵.

W gruncie rzeczy chodzi zatem o „uwiedzenie” światłem, które jest cieniem czasu⁴⁶. Bergson odkrył przed nami różne rytmy trwania, różne stopnie natężenia uwagi i świadomości. Dla współczesnego myśliciela, Paula Virilio, rytm trwania oznacza już coś zupełnie innego: zawieszenie, znikanie dzięki akceleracji i ponowne jawienie się w rzeczywistości – tak właśnie, jak ukazuje nam to Kamler w kosmicznym czasie *Continu-discontinuu 2010. Duch jest rzeczą, która trwa*⁴⁷ – pisze Virilio, parafrazując zarówno myśl Bergsona, jak i Kartezjusza. Z pewnością rozumie to Piotr Kamler – zainspirowany metafizycznym kanonem Leibniza i powracający po latach milczenia z projektem zupełnie nowym pod względem formy, ale z tą samą potrzebą: oswojenia czasu.

Czas daje się ośwoić nie tyle przez powtórzenie mitu początku, ile przez paradoks muzyki. *Muzyka z jednej strony zdaje się sztuką całkowicie abstrakcyjną; jedyną sztuką, której sam materiał jest sztuczny, wykonany, wyprzeżony. W innych sztukach – malarstwie, rzeźbie, tańcu, poezji, teatrze – materiał zawsze ma jakiś związek z rzeczywistością realną: barwy i kształty, wyglądy, słowa i pojęcia, postacie ludzkie, ich zachowania i losy. Jedynie muzyka powstaje z niczego, to znaczy nie powstaje z żadnej materii życia, rzeczywistości, świata. (...) A z drugiej strony w możliwościach muzyki (...) jest udzielanie sugestii konkretnemu*⁴⁸. Utwór muzyczny posiadający substancję i akcydensy, materię i formę, czas i przestrzeń, ruch i zmianę, tożsamość i różnicę, ideę formy i jej urzeczywistnienie jawi się tu jako swoisty analogon struktury bytu⁴⁹. Kamler odpowiada nam zatem, aby nie stawiać oporu intuicji, a *harmonia mundi* stanie się naszym udziałem i wówczas nieistotne okaże się pytanie: czy czas istnieje?

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

¹ Wystawa była prezentowana w Instytucie Francuskim w Krakowie przy ul. Stolarskiej 15 w dniach 12 maja – 6 czerwca 2011 r. i towarzyszyła wydarzeniu, jakim było przyznanie prestiżowej nagrody Smoka Smoków wyżej wymienionemu za wkład w rozwój światowego kina na 51. Krakowskim Festiwalu Filmowym. Zob. <http://www.kff.com.pl/pl/festiwal/fotogaleria/40> (dostęp: 26.05.2011).

² Zob. *Czas*, <http://www.etiudafilozoficzna.pl/Tematy/czip/Czas.pdf>, s. 1-25 (dostęp: 26.05.2011).

³ Zdzisław Augustynek wskazuje, że Leibniz odrzuca istnienie momentów jako indywidualów, a więc samodzielnych obiektów – jak dowodził Newton. Leibniz *neguje istnienie momentów w ogóle, niezależnie od tego, jak są one scharakteryzowane*. Zob. Z. Augustynek, *Leibniza definicja czasu*, „Studia Filozoficzne” 1972,

- nr 2, s. 67. Polemizując z tą interpretacją myśli Leibnizjańskiej, Jerzy Ulanowski przytacza słowa Leibniza na dowód, że filozof nie odrzuca istnienia momentów czasu, ale mają one dla niego tak samo abstrakcyjny charakter istnienia, jak momenty występujące w definicji czasu przez abstrakcję. W polemikach z Clarkem Leibniz pisze: *Z czasu istnieją tylko chwile, zaś chwila nie jest nawet częścią czasu. Ktokolwiek te uwagi rozpatrzy, pojmie łatwo, że czas może być jedynie rzeczą idealną. (...) Według mnie przestrzeń i czas są jedynie rzeczami idealnymi, jak wszystkie byty względne, które nie są niczym innym jak członami niezłożonymi, tworzącymi prawdy czy też wyrażenia złożone, jak na przykład proporcje. (...) Ci, którzy ze stosunków czynią coś rzeczywistego, będącego czymś innym niż prawdy, nieopatrznie mnożą byty i niepotrzebnie rzecz gmatwują.* Cyt. za: J. Ulanowski, *Czy musimy odrzucić koncepcję czasu Leibniza?* „Studia Filozoficzne” 1974, nr 2, s. 164.
- ⁴ Zob. Czas, dz. cyt., s. 5-6.
- ⁵ Zob. J. M. E. McTaggart, *Time* (1908), [http://faculty.fullerton.edu/jeelooliu/420_\(08\)_folder/420_McTaggart_Time.pdf](http://faculty.fullerton.edu/jeelooliu/420_(08)_folder/420_McTaggart_Time.pdf), s. 3-6 (dostęp: 26.05.2011).
- ⁶ Tamże.
- ⁷ Zob. Czas, dz. cyt., s. 17.
- ⁸ Zob. G. Deleuze, *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999, s. 31.
- ⁹ Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. R. J. Weksler-Waszkineł, Kraków 2006, s. 195.
- ¹⁰ B. Skarga, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 48.
- ¹¹ Por. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 512.
- ¹² B. Skarga, dz. cyt., s. 48.
- ¹³ Tamże, s. 40-42.
- ¹⁴ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 242.
- ¹⁵ J. Bańka, *Czas w sztuce. Recentywizm i skok do królestwa bezpowrotnej teraźniejszości*, t. 1: *O kierunkach upływu czasu w dziele sztuki*, Katowice 1999, s. 12.
- ¹⁶ Tamże, s. 9.
- ¹⁷ Krytyczne stanowisko wobec recentywizmu zajmuje Ewelina Pepiak, dowodząc, że trudno byłoby szukać zwolenników teorii, która proponuje życie na pustyni. Autorka polemicznego tekstu opublikowanego w periodyku „Anthropos?” pisze: *Recentywizm jest bardzo skomplikowaną wizją świata, z jednej strony nosi znamiona nihilizmu, z drugiej natomiast – nieskrępowanej afirmacji życia. Poziom jednakże, który cały czas przemysłnie wyłącza z obszaru swej teorii, to kontakt międzyjednostkowy. Z tej perspektywy wydaje się, że filozofia ta jest współczesnym refleksem monadologii Leibniza, zwie się, „nomen omen”, także henadologią. Filozofia Bańki niebezpiecznie ociera się tutaj na jednym biegunie o egzystencjalizm („człowiek jako henada cierpiąca”), na drugim znów o dehumanizację w groźnie totalitarnym, nietzscheańskim w sposób wynaturzony duchu. Cywilizacją, którą można by zaproponować jako zbiór jednostek wpisujących się w ten projekt, byłaby społeczność transhumanistyczna – twór kompletnie antynaturalny, lecz w jaskrawej z nią sprzeczności stoi idea prostomyślności, eutyfronika i cała sfera przenikania się dwóch rzeczywistości: realnej i wirtualnej. Prowadzi nas to w konsekwencji do dualizmu („witaj, Kartezjuszu!”), bądź też – do miejsca docelowego tego tekstu, czyli na pustynię z powieści Viana – Egzopotamię. Zob. E. Pepiak, *Jednopojawieniowcy z egzopotamii, „Anthropos?”* 2003, nr 2-3, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/pepiak.htm> (dostęp: 26.05.2011).*
- ¹⁸ J. Bańka, dz. cyt., s. 22.
- ¹⁹ Tamże, s. 29.
- ²⁰ J. Spalińska-Mazur, *Obraz-czas-myśl. O widzeniu w animacji filmowej*, Opole 2007, s. 47-48.
- ²¹ A. Bouaniche, *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris 2007, s. 22.
- ²² G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 10.
- ²³ H. Święczkowska, *Leibniz o myśleniu symbolicznym i uniwersaliach*, „Idea – Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych”, t. X, Białystok 1998, s. 47.
- ²⁴ Por. M. Eliade, *Aspekty mitu*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 27.
- ²⁵ B. Pociąg, *Muzyka i myśl* (5), http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/bach_leibniz.html (dostęp: 10.06.2011).
- ²⁶ W jednym z wywiadów Piotr Kamler powiedział: *Oprócz ruchu i czasu jest jeszcze jedno pojęcie – bardzo dla mnie ważne – to piękno. Mieści ono w sobie obie poprzednie wartości, ogarnia wszystko. Wydaje mi się, że piękno istnieje. Wiem, że istnieje, bo je widziałem.* Zob. A. M. Bielak, *Piotr Kamler – mam maszynę do poszukiwania szczęścia*, <http://zwierciadło.pl/wywiad/piotr-kamler-mam-maszynę-do-poszukiwania-szczęścia?strona=3> (dostęp: 11.06.2011).
- ²⁷ B. Pociąg, *Harmonia świata?* http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/harmonia_swiatek.html (dostęp: 11.06.2011).
- ²⁸ Zob. *Obrazy malowane kamerą. Z Piotrem Kamlerem rozmawia Ryszard Ciarka*, „Kwar-

- talnik Filmowy” 1997-1998, nr 19-20, s. 170-172.
- ²⁹ G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, tłum. I. Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 177.
- ³⁰ Ilustracja muzyczna do *Continu-discontinuu 2010* to fragmenty utworów Jordiiego Savalla, które muzyk wykonał na koncercie w Krakowie w 2009 r. w ramach Festiwalu Conradowskiego pod ogólnym tytułem *Tous les matins du monde*. Na program składały się kompozycje dawnych mistrzów (z przełomu XVII i XVIII w.): Mr. De Machy, Mr. de Sainte Colombe i przede wszystkim Marin Marais. Muzyka wybrana przez Piotra Kamlera stanowi integralną (pierwszą) część koncertu, do której reżyser wprowadził skróty, nie naruszając kolejności całości. Jej autorem jest Marin Marais, jednak niewykluczone, że jest to częściowo improwizacja samego Jordiiego Savalla.
- ³¹ B. Pocię, *Muzyka i myśl* (5), dz. cyt.
- ³² Maureen Furniss ujęła to zwięźle w następujący sposób: *Należy sobie uświadomić, że te zmiany w systemie postrzegania mogą być celem artysty, zaś jego dzieło może być środkiem zmiany nie tylko sposobu widzenia świata widza, ale również środkiem zmiany poziomu rozumienia samego artysty*. Zob. M. Furniss, *Art in Motion. Animation Aesthetics*, London – Paris – Rome – Sydney 1998, s. 254.
- ³³ W. Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, New York 1997, s. 49.
- ³⁴ S. Culhan, *Animation: From Script to Screen*, New York 1990. Na tę pracę powołuje się Maureen Furniss w rozważaniach dotyczących odbioru sztuki abstrakcyjnej. Zob. M. Furniss, dz. cyt., s. 254.
- ³⁵ Sam twórca wzbrania się jednak przed taką interpretacją genezy tego projektu artystycznego, tłumacząc: *Naciskano na mnie, żebym realizował filmy, które mają scenariusze. Moje poprzednie filmy ich nie posiadały. Zaczęły więc powstawać filmy mające fabułę, operujące dowcipem, co mówiąc szczerze było mi dosyć obce. Jednak już m.in. w obrazie „Słonioga” (1967) pojawił się wątek czasu, który w „Chronopolis” (1983) stał się konkretnym bohaterem*.
- Zob. A. M. Bielak, dz. cyt., <http://zwierciadło.pl/wywiad/piotr-kamler-mam-maszynę-do-poszukiwania-szczęścia?strona=2> (dostęp: 11.06.2011).
- ³⁶ *Obrazy malowane kamerą*, dz. cyt., s. 174.
- ³⁷ Znamienne jest, że i publiczność festiwalowa w 1969 r., kiedy wręczono Kamlerowi „Srebrnego Smoka” za tenże film, i ta dzisiejsza (retrospektywa z okazji wręczenia reżyserowi nagrody Smoka Smoków obejmowała też projekcję wspomnianego filmu) reagowały podobnie – żywiołowo.
- ³⁸ Reżyser wyznał jednak na wernisażu, że za ledwie podpisał się pod tekstem, który przygotowała Krystyna Kamler – żona artysty, dobrze znająca twórczość męża, gdyż wielokrotnie pełniła funkcję asystentki przy realizacji jego projektów filmowych.
- ³⁹ Słowo katalog jest tu użyte nieco na wyrost, gdyż mamy raczej do czynienia ze starannie edytorsko zaprojektowaną i wykonaną ulotką towarzyszącą wystawie, której celem było przygotowanie widza do obcowania ze sztuką autora.
- ⁴⁰ B. Pocię, *Sprzeczności i paradoksy albo dialektyka muzyki*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/dialektyka_muzyki.html (dostęp: 11.06.2011).
- ⁴¹ Z wypowiedzi Piotra Kamlera dla miesięcznika „Kino”: *Demiurg. Spotkanie z Piotrem Kamlerem. Rozmawiał Jerzy Kapuściński*, „Kino” 1991, nr 10, s. 20-21.
- ⁴² B. Pocię, *Sprzeczności i paradoksy albo dialektyka muzyki*, dz. cyt.
- ⁴³ Por. K. Krauze-Błachowicz, *Leibniz. Wczesne pojęcie substancji*, Białystok 1992, s. 84-85.
- ⁴⁴ P. Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna XVII wieku*, Wrocław 2004, s. 77.
- ⁴⁵ J. Ortega y Gasset, *Leibnizjański optymizm*, tłum. E. Burska, „Twórczość” 2000, nr 7, s. 97.
- ⁴⁶ Zob. P. Virilio, *Esthétique de la disparition*, Balland, Paris 1980, s. 20.
- ⁴⁷ Tamże, s. 25.
- ⁴⁸ B. Pocię, *Sprzeczności i paradoksy albo dialektyka muzyki*, dz. cyt.
- ⁴⁹ Por. B. Pocię, *Muzyka i myśl* (5), dz. cyt.