

# Meandry czasu teraźniejszego

ANDRZEJ ZALEWSKI

*Postawa robotnika, ludzkie ciało w ciemnozielonym ubraniu ochronnym, przyklekające na jedno kolano w rogu kadru, pochylające się nad wykonywanym zadaniem. Wibrująca czerwien rękawic. Widok ludzkich rąk przychwyconych w trakcie zaabsorbowania czymś, co wygląda na pracę. Zbiornik paliwa wbudowany w zniszczoną, jakby ukurzoną ścianę budynku. Odgłos metalu odbijający się od kamienia, konkretny, gdy mężczyzna nakłada metalową końcówkę węża. Cięcie na ruchu, gdy mężczyzna wstaje i wciska dźwignię automatycznie odciągającą węża na uchwycie z tyłu ciężarówki – silny, jęklivy dźwięk. Rękawice zdjęte, mężczyzna zgina nogę, by utrzymać w równowadze podkładkę pod papier przy wypisywaniu pokwitowania na dźwiękowym tle raptownego hałasu ulicznego. W końcu twarz mężczyzny odstonieta przed nami, gdy idzie w kierunku sklepu fotograficznego i bezwiednie odbiera sfalszowane banknoty, jakie nagromadziły się tu przez ostatnich kilka dni<sup>1</sup>. Ta scena z filmu Roberta Bressona *Pieniądz*, oraz jej opis pióra autora zachwyconego wyczuleniem francuskiego mistrza na materialny konkret rzeczywistości, mają bodaj przeciwdziałać doświadczeniu czasu, które, poczynając od Heideggera, zwie się, niezbyt wygodnie, „czasowaniem” (*Zeitigung*). Gdy potocznie przeżywamy upływ czasu, to bynajmniej nie jest tak, iż punkt największej ostrości naszego spojrzenia skoncentrowany na chwili bieżącej przesuwana się stopniowo i blaknie w przeszłości. Co prawda, tak właśnie w kulturze Zachodu od Arystotelesa i św. Augustyna po Husserla, zresztą w uległej zgodzie ze zdrowym rozsądkiem, pojmowana była świadomość czasu: jako duchowe ostrze, które trafiając w punkt maksymalnej żywości percepcji, zwany „teraźniejszością”, nasycza się jego treścią i unosi ją wraz z sobą w coraz bardziej odległy horyzont przeszłości. To ziszczanie się teraźniejszości w duchowo napiętych aktach mogło trwać nie dłużej niż mgnienie, bowiem świadomość rozumiana jako ciągły strumień wyblasków celujących w punkty „teraz” nie pozwalała na dłuższe gadulstwo żadnemu z nich. Niemniej zrealizowana w krótkotrwałym mgnieniu teraźniejszość owocuje pełnią przeżycia, która nie ginie; żyje życiem latentnym w schowku przeszłości gotowa do przebudzenia pod wpływem czujnej pamięci lub choćby tylko przypadkowych asocjacji. Nasza świadomość czasu składa się zatem, jak w baśni o śpiących rycerzach, z klejnotów chwil porastających mchem zapomnienia tak długo, aż wypowiedziane zaklęcie nie przerwie tej hibernacji i nie przywróci im blasku pierwszej świetności.*

Niezależnie od trudności tej wizji po stronie Husserla, który, będąc jej najświetlejszym eksponentem w naszej epoce, mimowiednie przyczynił się według Jacques’a Derridy do jej demontażu, wyraźne uznanie jej za iluzję wiąże się z przełomem heideggerowskim. Okazało się, że Husserlowskie pojęcie *żywej*

teraźniejszości mające być praosnową naszego doświadczenia czasu raczej je mistyfikuje, niżli rzetelnie oddaje<sup>2</sup>. Świadomość bowiem, jeśli wciąż odwoływać się tu do wytartych metafor, nie jest ufundowana na modelu punkowego ostrza wycelowanego i przekłuwającego punkt strumienia danych, lecz raczej na modelu skrzydeł wyrastających z nieistniejącego zresztą trzpienia. Moment, w którym zmysłowa percepcja styka się ze światem zewnętrznym, nie jest punktem ogniskującym, nawet na krótko, jakąś szczególnie wyteżoną uwagę, ale pryzmatycznym miejscem, gdzie cała nasza przytomność rozwidła się na świadomość najbliższej przeszłości oraz przyszłości. Chwila zbiegu świadomości i świata podlega więc unieobecnieniu niejako u źródła; świat (pewien jego wycinek) nie jest w niej dany w poczuciu bliskości i pełni, tylko odwodzony wstecz na łuku świadomości rozpinającym się w kierunku tego, co minione; podobnie na drugim łuku ta sama chwila jest projektowana wprzód. Zamiast potoku unoszącego coraz dalej substancje chwil teraźniejszych w ich niezatartym kształcie, mamy napinanie się świadomości ku horyzontom minionego i ziszczającego się czasu; zamiast wskaźnika doświadczenia usytuowanego „na wprost” chwili bieżącej, mamy odbiór całą powierzchnią rozpiętości przeżycia upływającego i nadpływającego czasu.

Żyjąc w codzienności, nie mamy właściwie szans, by cieszyć się i delektować chwilą, bo „chwila” tu to nic innego, jak samorozszczenie i samozatrata chwili w jej horyzontalnych uniesieniach. Chwila jest czystym nicestwieniem, mieleniem się jej na proch w ramach niej samej i przez ów brak uchwytnego kształtu nie można z jej udziałem wykonywać operacji takich, jak transfer, branie w depozyt, re-aktywacja. Spośród licznych autorów zacytujmy Merleau-Ponty’ego z *Fenomenologii percepcji* jako jednego z najbardziej podstawowych dla tej koncepcji: *Teraźniejszość w wąskim sensie sama przez się nie jest umiejscowiona (posited). Kartka papieru, moje wieczne pióro są mi dane, ale wyraźnie ich nie postrzegam. Postrzegam nie tyle obiekty, ile liczę się z otoczeniem; poszukuję wsparcia w narzędziach i raczej jestem przy zadaniu do spełnienia, niż pozostaję w obliczu zadania. (...) [Czas] to jedynie powszechne ulatywanie od siebie samego, jedyne prawo rządzące jego odśrodkowymi poruszeniami, lub ponownie, jak powiada Heidegger, ek-staza*<sup>3</sup>. W przeżyciach temporalnej warstwy nie ma zatem żadnego wyróżnionego miejsca aktualności przenoszonej bez szwanku w coraz słabszych kopiach i mutacjach pamięci, bowiem nie ma kompresji świadomości do wymiarów cienkiego jak włos ostrza w tę aktualność mierzącego. Przeciwnie, świadomość czasu daje się, jak mówiliśmy, porównać do rozpostarcia skrzydeł, gdzie każdy impuls przewodzony jest od razu wzdłuż pełnej osi owego rozpostarcia.

Niewątpliwie jednak sama możliwość smakowania piękna chwili bieżącej wywiera urok tak nieprzeparty, iż trudno sobie nawet wyobrazić rezygnację z niej. Niejako pod wpływem odkrycia czasu jako autoanihilacji chwili na rzecz „czasowania” rodzi się w epoce nowoczesnej potrzeba rehabilitacji kategorii „chwili” właśnie. Jeden z autorów tak o tym pisze: *Przez kategorię chwili pisarze tacy, jak Walter Pater, Walter Benjamin, Martin Heidegger i Jean Epstein próbowali ocalić możliwość zmysłowego doświadczenia w obliczu nowoczesnej efemeryczności. Pojęcie chwili dostarczyło środka do przytwierdzenia natychmiastowości uczucia, niemniej owo usiłowanie stabilności musiało stawić czoła*

*nieuchronnemu faktowi, iż żadna chwila nie może pozostać nieruchoma*<sup>4</sup>. Realizacja tej możliwości wymagała w każdym razie wyjścia poza doświadczenie sfery codziennej, które szans jej zaspokojenia nie dawało, i wkroczenia w przestrzeń sztuki możliwie bliskiej tzw. życia, a jednak uzdatniającej nas do zatrzymywania lub przynajmniej spowolnienia biegu czasu. Opis filmowej, jakże banalnej w końcu, czynności tankowania paliwa do ciężarówki, od którego rozpoczęliśmy te uwagi, to właśnie przykład tego, jak punktowa wrażliwość chłonie potoczne detale aż do bólu i rozkoszy pełnego wysycenia. Oczywiście, na każdym dziele sztuki można by wykonać podobny zabieg. Idzie jednak nie o stworzenie artefaktu dającego się spokojnie korzystać, co nie jest znowu jakimś nadzwyczajnym wyczynem, lecz o to, by najwykleszy świat potocznego doświadczenia dzięki odciskowi na taśmie światłoczułej (lub, jak się za chwilę okaże, magnetycznej) zdolny był niejako do samonobilacji. Idzie o uświęcenie tego świata przez otamowanie jego biegu w uchwycie teraźniejszości.

Genetycznie rzecz biorąc, medium filmowe wydaje się szczególnie predestynowane do wyrażenia tej szansy. W ramach wysłużonej na skutek częstych repetycji, ale wciąż inspirującej formuły „kina atrakcji”, jej autor, Tom Gunning, ujmuje tę sztukę z najwcześniejszych lat jej historii, nim jeszcze odnalazła się ona w służbie narracji fabularnej, jako maszynę dostarczającą radości widzenia i przyjemności obcowania z widzialnym. Wszystko jedno zarazem, czy tym widzialnym był zdjęty „na żywo” incydent z kroniki aktualności, zrekonstruowane historyczne wydarzenie, czy też fikcja aranżowana w studio. *Kino atrakcji* – pisze Gunning – *bezpośrednio narzuca się uwadze widza, pobudzając wizualną ciekawość i dostarczając przyjemności wskutek ekscytującego spektaklu – osobliwego zdarzenia, czy to fikcjonalnego czy dokumentalnego, które warte jest uwagi ze względu na nie samo*<sup>5</sup>. Na to jednak, by cokolwiek uczynić „ekscytującym spektaklem” nie trzeba było wiele; dla uruchomienia tego szczególnego zjawiska wystarczyło zwrócić ku temu czemuś obiektyw kamery. Karmienie niemowlęcia, wyjście robotników z fabryki, przyjazd pociągu na stację, nie były to wypadki atrakcyjne same przez się, lecz przeniesienie ich w inny kontekst, poddanie wpływowi nowej technologii, a nade wszystko wyjęcie z narracyjnego przepływu innych wydarzeń robiło swoje. Kopciuszek piękniał nie w wyniku jakichś nadzwyczajnych zabiegów kosmetycznych, lecz dzięki odkryciu go na nowo przez kiperów wschodzącej sztuki.

„Kino atrakcji”, jeśli interpretować je jako spełnione poszukiwanie teraźniejszości, może wieść do efektów nader różnoimiennych, tak w płaszczyźnie praktyki artystycznej, jak i jej teorii. „Montaż atrakcji” Eisensteina, od którego wzięła impuls formuła Gunninga, historyczne pojęcie „fotogenii”, jak również „trzeci sens” Barthes’a wieńczący tamte wyjściowe intuicje, stoją pod znakiem tęsknoty za utrwalonym pięknem nagłości. Magia „odpadków” i „rzeczy powszednich” u Kracauera oraz pasja zbliżeń twarzy ludzkiej w myśli Beli Balazsa tak samo wyrażają przewagę punktu nad linią ciągłą; w związku z tym realizacje filmowe tak różne, jak *Deszcz* Ivensa z lat dwudziestych i portrety kobiece Dwoskina z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, należą jakby do tej samej tradycji. Wreszcie, wypada nie zgodzić się z Gunningiem, gdy pisze, że kino wzrokowych atrakcji przesuwają się na drugi plan, gdy wykształcona zostaje technika narracji fabularnej każąca uwadze widza podążać z biegiem fabuły i że ostatnim przytu-

liskiem tego kina są niektóre prace awangardy i niektóre gatunki filmowe (zwłaszcza musicale) <sup>6</sup>. Ostatnim bowiem schronieniem dla marzeń o ekstensji widzialnej chwili jest świadomość widza, który, dysponując nowoczesnymi technologiami władzy nad obrazem, może ustytuczniać dowolny odcinek każdej, również i fabularnej progresji, oraz ustytuczniać się w jego odbiorze. Technika wideo, bo o niej tu mowa, odbiera przewagę jakiegokolwiek pojedynczej odmianie filmu, bo każdy obraz filmowy stać się może dzięki niej obiektem katatonii spojrzenia. Kontrastując wideo i kino jeden z autorów tak się o tym wyraża: *Tego bogactwa, nasyceńcia zmysłowego i euforii (właściwego doświadczeniu kinowemu – A. Z.) wideo nie może powtórzyć. Ale, jeśli wideo wykluczone jest z kręgu tego, co dionizyjskie, to daje dostęp kreujący ekstazę dzięki zdolności powtarzania, zwalniania, zamrażania, kontemplowania. Uniesienie ustępuje miejsca smakowaniu* <sup>7</sup>.

Niezależnie jednak od różnorodności form i przejawów za każdym razem chodzi nie tyle o to, by odzyskać terażniejszość, skoro jej w potocznym widzeniu właściwie nie ma, ile raczej, by ją wykreować, by enklawę spokoju wydrążyć pośród niespokojnego biegu komety czasu. Do filmu wraz z jego fabularną odmianą odnosi się więc ta sama uwaga, którą Tom Gunning w innym swoim tekście, jakkolwiek w manierze kulturoznawczo-ideologicznej, poczynił wobec fotografii: *Fotografia działa jako jeden z najbardziej dwuznacznych emblematów nowoczesnego doświadczenia. Nowoczesność (zwłaszcza nowoczesny kapitalizm) zawiera napięcie między siłami, które niweczą starsze formy stabilności, aby wzmocnić łatwość i nagłość cyrkulacji, a tymi siłami, które chcą kontroli i czynią taką cyrkulację przewidywalną, a zatem zyskową. Fotografia uczestniczy dramatycznie w każdym z tych zazwyczaj przeciwstawnych impulsów* <sup>8</sup>.

Powiedzieliśmy, że sztuka filmowa, jakkolwiek ambiwalentnie traktować by jej istotę, umożliwia kreację takiej formy czasowości, która oznacza estetyczną konsumpcję świata naturalnego zwabionego do przybytku chwili terażniejszej. Głębsza refleksja uświadamia jednak, jak bardzo złudne były to nadzieje. Marzenia o smakowaniu obecności wydartej skrzydlatemu czasowi podminowane zostają przez dwie cechy filmowego (a także fotograficznego) przekazu. Jak wiadomo, dla rzeczników specyficznego, płynącego z właściwości medium, realizmu nigdy nie zagasł spór o ikoniczną *versus* indeksalną naturę filmu, ale optując za pierwszą, musimy też w jakimś stopniu uwzględnić drugą z możliwości <sup>9</sup>. W konsekwencji trzeba wziąć pod uwagę *hiatus* czasowy, jaki istnieje między rzeczywistością profilmową, utrwaleniem jej na taśmie światłoczułej i, ostatecznie, oglądem ze strony widza. Terażniejszość, która miała być źródłem rozkoszy widzenia, naznaczona jest stygmatem śmierci – pieczęcią czasu minionego. Do tematu śmierci obsesyjnie, jak wiadomo, wraca Roland Barthes piszący o fotografii: *..... nieruchomość zdjęcia jest jakby rezultatem przewrotnego pomieszania dwu pojęć: Rzeczywistego i Żyjącego. Poświadczając, że przedmiot był realny, zdjęcie każe podstępnie uwierzyć, że jest on żywy. Dzieje się to z powodu właśnie tej przynęty, która przypisuje Realności absolutnie wyższą wartość, jakby wieczną. Ale przenosząc tę rzeczywistość ku przeszłości („to-co-było”), sugeruje, że jest ona już martwa* <sup>10</sup>. Gdy więc w skupieniu oglądamy kadry z filmu lub patrzymy na nieruchome zdjęcia (wbrew Barthes'owi kontrastującemu oba te fenomeny, nie mogą doszukać się między nimi jakichś zasadniczych rozbieżności), karmimy się terażniejszością; jednak dziwna to terażniejszość, pozbawiona bla-

sku i skażona nieobecnością przedmiotu odniesienia. Żadna, choćby najbardziej namiętna osmoza między nami a obrazem nie jest w stanie zniweczyć świadomości, że ów fascynujący obraz został nam na krótko tylko wypożyczony z archiwów czasowej oddali. Percepcja kadrów filmowych z wierzchu nakłada na siebie girlandy radości, podczas gdy u spodu przyobleka się w czerń żałoby.

Śmiercionośny potencjał analogowych obrazów kryje się zwłaszcza, co zrozumiałe, w wizerunkach twarzy i sylwetek ludzkich, oraz w dokumentacjach niepowtarzalnych historycznych wydarzeń. W mniejszym stopniu krąży on wokół żywiołów i sił natury, a także drobiazgów, choćby ludzką ręką stworzonych, lecz już jakby nieistotnych w chwili powstania. Te drugie są wymienialne i brak im aury indywidualności, pierwsze zaś pozostają wieczne i przez to wyjęte spod władania czasu. Zwróćmy uwagę, jak bardzo Siegfried Kracauer, którego o brak fascynacji materialną warstwą świata nikt posądzać nie może, pilnuje, by utrwalane na taśmie celuloidowej pojedyncze osoby nie wysuwały się przed orkiestrę, lecz tworzyły jeden równy szereg z liśćmi na drzewie, zachodami słońca, skórkami od pomarańczy, a nade wszystko, by wtapiały się w nerwowy rytm ulicy, w mrowisko *ludzi mieszkających się i stykających z innymi ludźmi we wciąż zmieniających się konfiguracjach*<sup>11</sup>, gdzie instynktowne akcje i kontrakcje drobin obnażają życie jako proces czysto przyrodniczy. Wszystko to koi nieco smutek przemijającego czasu, natychmiast wyzierający, gdy ekran zapelniają nie bezosobowe atomy życia, lecz wyraziściej skonkretyzowane personalia.

Temu samemu celowi może jednak także służyć przerzucenie punktu ciężkości w porządek fabularnej fikcji. Jak wiadomo, bracia Lumière widzieli swój wynalazek, któremu zresztą nie wróżyli długiego żywota, głównie w roli dokumentalno-rejestracyjnej. Istnieje kilka hipotez tłumaczących, dlaczego rozwój kina w jego podstawowym nurcie zadał kłam temu prorocztwu, ale myślę, że do ich chóru można dorzucić jeszcze jedną: parada ożywionych widm, zewsząd napierających, byłaby czymś nie do zniesienia. Ambiwalentny status czasowy wspomnienia powstałego z grobu, przeszło-teraźniejszy, upleciony z przedziwnej „retroobecności”, wywołuje dość zamieszania w umysłach żyjących, by go jeszcze upowszechnić na skalę masową. Co innego fikcja: tu na poczucie czasowego rozstępu między teraźniejszością oglądu aktora a przeszłością jego życia w fazie, gdy był filmowany, nakłada się pokost zmyślenia, który, wydobywając zmyśloną postać z kręgu wspólnego nam czasu, uniemożliwia takie porównania. Fikcja filmowa jest wyszarpieniem z gniazdka przewodu, przez który płynął prąd nicości rażący żywych.

W ten sposób płynnie przeszliśmy do następnego wątku. Załóżmy bowiem, że problem, o jaki rozbija się nasze pożądanie teraźniejszości, został cudownie usunięty i że oglądamy film na podobieństwo transmisji telewizyjnej lub niektórych form komunikacji internetowej, gdzie aranżacja wydarzeń niezależnie od tego, do jak odległej przeszłości miałyby się odnosić, rozgrywa się w czasie realnym, doskonale współbieżnym z naszym własnym czasem. Zatarłaby się wtedy naturalnie granica między filmem a transmitowanym na żywo reportażem z planu zdjęciowego, przy czym osobliwość tego reportażu polegałaby jeszcze na tym, że montowane na naszych oczach wypadki fabularne zachowywałyby ciągłość i nie zawierały wyrw pokazujących ekipę filmową przy pracy. Czy dzięki tym sterylnym warunkom eksperymentu myślowego, uwspółcześniającym

czas percepcji z czasem rejestracji, wiele by się zmieniło? Należy podejrzewać, że nie bardzo wiele. Obraz filmowy posiada cechy fantomalne bez względu na różnicę czasową dzielącą moment jego przyrządzenia w kuchni filmowych majstrów od momentu konsumpcji przez filmowych smakoszy. Żadna z wielkich teorii filmu, które ewentualnie mogłyby być pomocne w rozjaśnianiu źródeł emanowanej przezeń niesamowitości – a mam tu przede wszystkim na myśli klasykę Arnheima oraz współczesność spod znaku psychoanalizy – nie przypisuje upływowi czasu roli decydującej. Ważniejsze są inne właściwości, jak, przykładowo, dwuwymiarowość, brak widzenia peryferyjnego, niedowład wrażeń kinestetycznych mogących orientować nas w przestrzeni wizualnej, paralelizacja doświadczeń widza i śniącego, itp.

Skoro tak, to obraz filmowy przypomina wydnuszkę, treść odessaną z wnętrza skorupy, której pustki niczym zapełnić się nie da. Pod dotykiem wzroku widza kadry filmowe zamieniają się w popiół. I od najwcześniejszych lat rozwoju X Muzy datują się psychologiczne świadectwa doświadczenia *das Unheimliche*, jakie pobyt w kinie wywoływał. Zwierzenie Gorkiego z pokazu w Niżnym Nowogrodzie w 1896 roku należy tu do szczególnie poruszających: *Ostatniego wieczoru byłem w królestwie cieni. Gdybyście tylko wiedzieli, jakie to dziwne tam przebywać. Był to świat bez dźwięku, bez koloru. Wszystko tam – ziemia, drzewa, ludzie, woda, powietrze – zanurzone jest w jednostajnej szarości. (...) To nie życie, ale jego cień, to nie ruch, ale jego bezgłośne widmo*<sup>12</sup>. Nie jest to tylko, wbrew pozorom, historyczny dokument konfuzji, w jaką popadali pierwsi widzowie, kontaktując się z niedoskonałym technicznie wynalazkiem. Można oczywiście dodać i dźwięk, i kolor, ale wątpliwe, by problem przez samo to tylko zniknął. W jednej z najbardziej pomysłowych koncepcji na temat roli muzyki w filmie jej autor, amerykański estetyk i muzykolog Peter Kivy, dystansuje się wobec mnogich poglądów przypisujących muzyce funkcję wypełniania ekspresywną treścią próżni milczenia w kinie niemym, ale także licznych pauz sonicznych w kinie już dźwiękowym. Konkluzje Kivy'ego są uderzające: muzyka w kinie pomaga nam radzić sobie nie z niedostatkami mowy, czy, ogólniej, warstwy dźwiękowej tam, gdzie jej wystąpienie jest ze wszech miar pożądane, lecz z niedostatkami obecności, jaki draży zawartość filmowych kadrów wyposażona choćby w najkompletniejszy zestaw cech „rzeczywistych”<sup>13</sup>. Nie chodzi o ułomność mimetyczną, której postęp techniki może z czasem zaradzić; to niezbywalny *horror vacui* domaga się opatrzenia go kompresem partytury. Takim sposobem wracamy do poglądu głoszonego jeszcze w latach czterdziestych przez Adorna i Eislera, iż, z grubsza, wprowadzenie dźwięku w niewielkim tylko stopniu zmieniło funkcję muzyki datowaną na okres kina niemego, i w związku z tym ma ona nadal egzorcyzmować czy to bezgłośne, czy hałaśliwe zjawy straszące z ekranu. Jak piszą o tym autorzy: *Muzyka została wprowadzona jak gdyby jako odtrutka przeciw obrazowi (...) Muzyka kinowa ma w sobie odruch dziecka podśpiewującego w ciemności (...) Również mówiony film jest niemy. Jego osoby nie są mówiącymi ludźmi, lecz mówiącymi obrazami ze wszelkimi oznakami charakterystycznymi dla obrazów, jak fotograficzna dwuwymiarowość, czy brak głębi przestrzennej*<sup>14</sup>.

Angażując się w temat śmierci zwanej „kinem”, Catherine Russell, traktująca różne kina nowofalowe jako wielką alegorię śmierci właśnie, przy okazji rozważań wokół *Lśnienia nad wodą* Wendersa napomyka o ciekawej niekonsekwencji

w poglądach André Bazina: piewca wiecznej zieleni świata w łonie kina tłumi w sobie odruchy niepokoju na widok śmierci naocznej, której pokazy ekranowe wraz z pochodnymi względem niej manifestacjami upływu czasu uznaje za obsceniczne<sup>15</sup>. Podobnie Charles Affron, gdy do refleksji o uczuciach w filmie wprowadza temat ramy ekranu i ram wewnątrzkadrowych, musi zmierzyć się z konkluzją, iż kino, z chwilą, kiedy pokazało twarz, pokazuje nam coś, czego nie będzie już „nigdy więcej”. Jego ramy są właściwymi granicami i nieobecności (...)<sup>16</sup>.

Człiekopodobne istoty, gdy tylko zostaną utracone na ekranie, zaczynają przypominać figury rodem z *Niewidzialnego człowieka* Wellsa – poruszające się luzem po świecie ubrania, spod których wyjęto ciała. Istnieje, co prawda, pewne antidotum pozwalające powstrzymać filmową chorobę na śmierć. Jest ono jednak kto wie, czy nie gorsze niż sama choroba, a już na pewno nie lepsze. Gwoli minimalizacji wrażenia niesamowitości można, mianowicie, ruchome powłoki wypełniać, proszę wybaczyć detą metaforę, ciałem własnej krwi. Metafora jednak o tyle jest zasadna, że działa tu mechanizm *stricte* wampiryczny: filmowe zjawy można utrzymać przy życiu tylko wyzbywając się cząstki życia własnego. Tylko stając się cieniem samego siebie, widz ma szansę jestestwa zamieszkujące strefę cienia poderwać do egzystencji quasi-realnej. Wtedy zaś sny, zwidy, widziadła, mary i halucynacje, niezłym dmuchane materace, wygładzają niepokojące zmarszczki wycieńczenia i nabierają kształtów krągłych i pełnych. Myśl ta, najpierw intuicyjna, a następnie rozkwitła do postaci stereotypizowanej, jest już w tej chwili zbyt trywialna, by warto ją było szerzej omawiać, poza może zgrabnym podsumowaniem przez *jednego z licznych sprawozdawców*: ... *zaangażowanie widza wzrasta w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do adekwatności reprezentacyjnej medium. Wrażenie realności jest silniejsze w filmach niż w teatrze dokładnie dlatego, że fantomatyczne figury na ekranie są zbyt słabe, by oprzeć się pokusie lokowania w nich naszych własnych fantazji i projekcji*<sup>17</sup>.

Powiedzieliśmy przed chwilą, że lekarstwo jest tu może gorsze niż choroba, bowiem ceną, jaką przychodzi zapłacić za pompowanie energii w zwiroteżale członki, jest dwuznaczna rozkosz niezabliźnionego nigdy pożądania. Zastosowana terapia witalizacji jest tak skuteczna, a celuloidowe rojenia pięknieją tak szybko, że nie mogą pożądania nie budzić – nieprzypadkowo w dominującym do niedawna nurcie teorii filmu „pożądanie” było pojęciem odmienianym przez wszystkie możliwe przypadki. Osobliwe to jednak pożądanie, otchłanne i skazane na samozaspokojenie w warunkach faktycznej nieobecności obiektu. Jak wyjaśnia w tym punkcie klasyk myśli filmoznawczej Zygmunt Freud, najpierw w *Trzech rozprawach z teorii seksualnej*, a następnie w późniejszych pracach, przy pewnych patologjach popędu rozkosz wstępna związana z erogennym pobudzeniem (np. pobudzeniem oka przez powab piękna) może ustabilizować się jako rozkosz końcowa<sup>18</sup>. Zdaniem niektórych jest to dokładny opis sytuacji widza, którego rozkosz jest rozkoszą psa usiłującego z kagańcem na pysku pochwyć absorbującą go zdobycz.

Opisywany mechanizm dotyczy tym razem, jak się zdaje, wszystkich w ogóle kadrów, a nie tylko pokazujących postacie ludzkie w bliskich planach – a więc także kadrów z zawartością procesów naturalnych czy przedmiotów nieożywionych. Wyrwkowym testem na prawdziwość ostatniego zdania może być twórczość Jeana-Luca Godarda, który swe rozpolitykowane, dyskursywne filmy

przetyka gdziegdzie obrazami nieba i obłoków, bezkresnego morza, szerokich równin, wschodów i zachodów słońca, czyli po prostu alegoriami wieczystej harmonii. Jak wskazują reakcje odbiorców wrażliwych na ów wątek Godardowskiej twórczości<sup>19</sup>, obrazy te poruszają głęboko dlatego właśnie, że wyczuwana jest nieosiągalność ich przedmiotu, która zarazem produkowany przez nie sens naznacza piętnem melancholijnej utopii (między innymi w kontekście Godarda Gilles Deleuze w swej monumentalnej pracy o kinie napomyka o pięknie *za wielkim dla nas i przez to nie do zniesienia*<sup>20</sup>).

Odeszliśmy zbyt daleko od kluczowej dla tego przewodu tematyki czasu teraźniejszego? Wbrew pozorom chyba jednak nie. Usiłujemy tylko pokazać antynomie nowoczesnego pojęcia teraźniejszości ufundowanego na bazie wynalazku kina. Można by rzec, iż jest to teraźniejszość ułomna, bowiem oderwana w nicudanym zabiegu medycznym od swej syjamskiej siostry – obecności. Te dwa pojęcia: „teraźniejszość” i „obecność” są ze sobą zrosnięte już na poziomie artykulacji słownej w najważniejszych językach zachodnich, gdzie stanowią odmiany jednego leksykalnego inwariantu. Każde z nich przysposabia to drugie w charakterze swego domyślnego założenia. Właśnie jednak medium filmowe dokonuje rozrupania tego zrostu. Jeśli by praktycznie wystarczające na co dzień doświadczenie obecności przedstawić w postaci poziomej linii ciągłej, to tradycyjna obecność przeżywana za pośrednictwem ekranu sytuowałaby się poniżej albo powyżej tej linii. Wieje od niej piwniczny chłód śmierci albo na przemian buzują ekstazy rozognionych zmysłów; oznacza ona niedo-, a zaraz potem od razu nadobecność, jest tylko albo mniej-, albo bardziej-niż-życiem.

Tej mimowolnej, jak się zdaje, separacji teraźniejszości od obecności towarzyszy jeszcze jedno odcięcie: tego mianowicie, co teraźniejsze, od nie tak już bliźniaczego, ale nadal silnie z tym ostatnim spokrewnionego pojęcia chwili. Dokonuje się to na rzecz czystego *nunc stans* wieczności. Wbrew pozorom i poniekąd wbrew słowom, jakie padły na początku, kino nie wydaje się wcale zainteresowane produkcją pięknych chwil jedynie – „piękne chwile”, opatentowane co prawda w czasach Baudelaire’a, do masowego użycia weszły raczej w postkinowej erze ponowoczesnej. Zamiast tego pragnie ono palikami percepcyjnego błogostanu ogradzać spokojne rozlewiska obrazów, by móc je kontemlować bez końca, by stąd czerpać natchnienie do zeświecczonej wersji *visio beatifica*. Jak słusznie zauważył Raymond Bellour, niektóre opisy filmowych ujęć są ekstensywnością zdają się sugerować znacznie dłuższy czas ich trwania niżli czas przysługujący im faktycznie w ekranowym przebiegu, zaś (...) *analizy filmowe, z chwilą gdy stają się choć odrobinę precyzyjne i nawet gdy pozostają zaskakująco cząstkowe, są zawsze tak długie w stosunku do tego, co poddają dyskusji (...)*<sup>21</sup>. (Mogliśmy to znów prześledzić na początkowym przykładzie opisu drobnego fragmentu z Bressona). Jest to jednak związane nie tylko, jak chce francuski badacz, z brakiem przekładni między tworzywem słownym a filmowym, lecz także z faktem, iż film w ogóle wyrasta z pragnienia, finalizującego się nawet wbrew jego narracyjnym inklinacjom, by własnym obrazom odebrać przemijalność i rozciągnąć je do rozmiarów nieskończonego trwania.

Jednakże teraźniejszość odcięta od obecności i odsunięta od przemijającej chwili przestaje być teraźniejszością *tout court*, a staje się budowlą wewnętrznie niemożliwą. Z jednej strony chciałoby się świat uwidocznić na ekranie mieć



w poczuciu bliskości charakterystycznym tylko dla świata codziennego, z drugiej strony jednak konstrukcja owych ekranowych światów właśnie ze sprzeciwu wobec czasowego doświadczenia codzienności wyrasta. Kino jednym rzutem aspiruje do czegoś, czego sobie w samosprzecznym impulsie dopiero co odmówiło. Dużo by trzeba jeszcze mówić na temat wniosków, jakie z porażki owej antynomicznej terażniejszości wyciągnęła ponowoczesność, tak w zakresie konstrukcji czasu, jak i obrazu – poprzestańmy jednak tylko na paru zdawkowych uwagach. Niemożliwa bliskość czegoś, czego się nigdy nie miało ani mieć nie będzie, miast rozkoszy obcowania z widzialnym wyzwala niegasnący ból pragnienia. Do tego doprowadziła utopia terażniejszości zawarta w filmowych obrazach. Jednakże era ponowoczesna, z reguły pomawiana o przekraczanie horyzontu modernistycznych mrzonek, w tej akurat materii stanowi pole kompromisu chęci i rzeczywistości, zachowuje się jak doświadczony polityk, który z worka pobożnych życzeń wybiera jedynie te dające jakąś szansę spełnienia. Piękno realności, które miało czarować i sycić w chwili rozciągniętej po horyzont, nie znika ze szczerem, lecz jedynie zmienia swój status. Na miejsce wytrwałego Delcuzjańskiego „piękna nie do zniesienia” wchodzi piękno ulotne obrazów elektronicznych, wirtualnych światów, reklam i billboardów, witryn sklepowych, które nie ma najmniejszej ambicji do prolongaty swego istnienia w nieskończoność. Jest to piękno odwoływalne, które rozwiązuje się w sobie i zwalnia samo siebie z męczącej służby wartowniczej na posterunku wieczności.

Wraz z tym zmienia się również koncepcja chwili terażniejszej – ulega ona jakby uzwykleniu. Owszem, chwila elektryzuje się niezwykleymi wrażeniami i doznaniem pozwalającymi na narkotyczne przeżywanie rzeczywistości, ale też zapala się i gaśnie w jednej i tej samej sekundzie, nie pozostawiając za sobą śladu ani żalu po stracie. Wtapia się niejako wraz ze wszystkim innym w niepamięć codziennego toku życia. Między widzem a nową generacją obrazów wytwarza się stosunek przygodnych kochanków umawiających się na jednorazową wyłącznie fascynację, bez przyrzeczeń i zobowiązań na dłuższą metę. Czyż proces tzw. upadku kina, którego sensem jest nie tyle nawet obniżenie poziomu twórczości, ile przesunięcie jej wagi na skali społecznej recepcji, nie wyraża w jakimś stopniu ponowoczesnej refutacji tej idei czasu, jaka kryje się w pierwszych założeniach filmowej technologii? I czyż mimo wszystko nie ma tu próby ratowania czegoś, co się jeszcze da uratować z nowoczesnego projektu terażniejszości, która tak cudownie odświeżyć miała nasz sposób patrzenia na świat?

ANDRZEJ ZALEWSKI

- <sup>1</sup> K. Jones, *L'Argent*, London 1999, s. 45-46.
- <sup>2</sup> Zob. np. G. Eigler, *Metaphysische Voraussetzungen in Husserls Zeitanalysen*, Meisenheim am Glan 1961; z polskich autorów zob. np. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 144-155.
- <sup>3</sup> M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, transl. [from French] by C. Smith, London-New York 1962, s. 416, 419.
- <sup>4</sup> L. Charney, *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity*, w: *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley-Los Angeles-London 1995, s. 279.
- <sup>5</sup> T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, w: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London 1990, s. 58.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 60.
- <sup>7</sup> Ch. Sh. Tashiro, *Videophilia. What Happens when You Wait for It on Video*, „Film Quarterly” 1991 nr 1 s. 13.
- <sup>8</sup> T. Gunning, *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema*, w: *Cinema and the Invention...; dz. cyt.*, s. 19.
- <sup>9</sup> Zgrabne podsumowanie tej kontrowersji przynosi głos w dyskusji M. Przyłipiaka na sesji warszawskiej z 1995 r. poświęconej problematyce przemian audiowizualnych; M. Przyłipiak, *Gdzie ma zastosowanie teoria katastrofy*, w: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Warszawa 1997, s. 220 i nast.
- <sup>10</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 133.
- <sup>11</sup> S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 192.
- <sup>12</sup> Cyt. za: J. Ellis, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*, London-New York 2000, s. 20.
- <sup>13</sup> P. Kivy, *Music in the Movies: A Philosophical Enquiry*, w: *Film Theory and Philosophy*, Oxford 1997.
- <sup>14</sup> Th. W. Adorno, H. Eisler, *Komposition für dem Film*, w: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, Frankfurt am Main 1976, s. 74, 75, 76.
- <sup>15</sup> C. Russell, *Wim Wenders: Film as Death at Work*, w: tejeż, *Narrative Mortality. Death, Closure and New Wave Cinemas*, Minneapolis-London 1995, s. 75-82.
- <sup>16</sup> Ch. Affron, *Cinema and Sentiment*, Chicago-London 1982, s. 50.
- <sup>17</sup> R. Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York 1992, s. 34.
- <sup>18</sup> S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tegoż, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 97-101.
- <sup>19</sup> Np. C. Russell, *Jean-Luc Godard: Allegory of the Body* w: tejeż, *Narrative Mortality*; dz. cyt., Y. Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Detroit 1995, s. 88-99; A. Dalle Vacche, *Jean-Luc Godard's „Pierrot le Fou”: Cinema as Collage against Painting*, w: tejeż, *Cinema and Painting. How Art. Is Used in Film*, Austin 1996; D. Sterritt, *The films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*, Cambridge 1999, zvl. s. 221-246 składające się na rozdział o filmie *Nouvelle Vague*; J. Aumont, *Mortal Beauty*, w: *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam 2000; zarazem Sterritt w przypisie 1 na s. 274 swojej książki, odsyłającym do rozdziału o *Nouvelle Vague*, przywołuje literaturę na temat formuły „trylogia wzniosłości”, którym to mianem część krytyków obdarza trzy filmy Godarda o szczególnym, ich zdaniem, stężeniu pierwiastka „kosmicznego”: *Pasję, Imię: Carmen, Złotowłos Mario*. Wydaje się to jednak niepotrzebnym ograniczeniem zakresu obecności wątków „kosmicznych” u Godarda, które pojawiają się tak we wcześniejszych, jak i w późniejszych filmach reżysera – przykładem choćby właśnie *Nouvelle Vague*.
- <sup>20</sup> G. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, transl. [from French] by H. Tomlinson and R. Galeta, London 1989, s. 18.
- <sup>21</sup> R. Bellour, *L'Analyse du film*, Paris 1979, s. 40; cyt. za: J. Aumont, A. Bergala [et al.] *Aesthetics of Film*, transl. [from French] by R. Neupert, Austin 1992, s. 180.