

CIAŁO, MYŚL, ETYKA. FILMOWY PROGRAM W STULECIE URODZIN GILLES'A DELEUZE'A (1925-1995)

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA

Uniwersytet Łódzki
University of Lodz
gosia.jakubowska@uni.lodz.pl
ORCID 0000-0002-9288-774X

Gilles Deleuze (1925-1995) pozostaje jednym z najważniejszych filozofów współczesności. Ten myśliciel *stawania się* i *różnicy* wywarł ogromny wpływ na wiele dziedzin humanistyki i sztuki. Uważał, że myślenie – jako akt tworzenia nowych pojęć i perspektyw – nie jest zarezerwowane jedynie dla filozoficznych rozpraw, bowiem kreatywność zbliża filozofię i artystyczne działania. Równolegle powtarzał:

Dziś słowa „pojęcie” i „twórczy” są przywłaszczane przez informatykę, komunikację i marketing, a owi „kreatorzy pojęć” to bezwstydną rasą przedstawiająca akt sprzedaży jako najwyższą kapitalistyczną postać myślenia, prawdziwe towarowe *cogito*. Filozofia wydaje się samej sobie mała i samotna wobec tych potęg, ale gdyby przyszło jej umrzeć, to tylko ze śmiechu¹.

Twórca *nomadologii* z premedytacją wybierał różne rejony dla swoich intelektualnych wędrówek, uważając, że podział na dyscypliny naukowe w istocie staje się *dyscyplinującą* praktyką. A nomada „nie zna granic, ani państw, ani własności”². Tak więc oprócz analiz klasyki filozoficznej i tworzenia autorskich i współautorskich koncepcji uprawiał, by tak rzec, filozoficzną krytykę sztuki. Twórca *Różnicy i powtórzenia*³ rozważania poświęcał artystom z różnych epok: malarzom (m.in. Francis Bacon, Paul Cézanne, Pablo Picasso), artystom wizualnym (Marcel Duchamp, Andy Warhol czy Jeff Koons), kompozytorom (Igor Strawiński, Béla Bartók, John Cage). Nie szukał „istoty” dzieła sztuki, ale

¹ G. Deleuze, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wrocław 2007, s. 144.

² G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. P. Pieniążek, Warszawa 2000, s. 441.

³ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

wskazywał, że istnieje zawsze wielość sensów, *konstelacja*, zespół następstw i współistnień, które z samej interpretacji czynią sztukę. Starał się uchwycić kunszt artystyczny i eksperymentowanie z formą służące intensywności perceptów i afektów. Na interdyscyplinarnych szlakach wyróżniają się prace o literaturze i kinie, w których wykazywał się zaskakującą analityczną bravurą. Dzięki temu motywy z twórczości Wiliama Shakespeare’a, Fiodora Dostojewskiego, Samuela Becketta i Jamesa Joyce’a, Arthura Rimbauda i Paula Valéry’ego zaczynały opalizować zupełnie nowymi barwami znaczeń. W monografii *Proust i znaki*⁴ czy napisanej wspólnie z Félixem Guattarim pracy *Kafka: ku literaturze mniejszej* nie tyle odsłaniał mechanizmy, co budował eksperymentalne „maszyny”, które mogą być przenoszone między dziedzinami; z analiz twórczości literackiej migrując do analiz twórczości filmowej: wszędzie tam, gdzie „forma jest zaskakująca, a treść nowa, bo wprowadza nieuregulowany wcześniej praktyką horyzont myślenia”⁶. Częścią tej filozofii jest styl, który – jak przekonywał – „nie powstaje w wyniku łączenia słów, wiązania zdań czy posługiwania się ideami. Trzeba otwierać słowa, łamać rzeczy, by uwolnić wektory należące do ziemi”⁷. Myślenie, które proponował paryski profesor, działa jak wir – albo damy się porwać, albo siła odśrodkowa wyrzuca *cogito* gdzieś poza orbitę. Jednak ten sposób filozofowania oferuje otwartość na eksperymentowanie, gotowość na przechwytywanie i oddawanie fragmentów „kłącza” – idei, które można przesadzać w nowe ziemie. O tej zadziwiającej właściwości rozrostu świadczą pączkujące publikacje na świecie, ale także w Polsce. Co nie znaczy, że filozofia Deleuze’a, jak niegdyś filozofia Fryderyka Nietzschego, nie jest narażona na próby zawłaszczenia przez ideologie⁸ lub używania w sposób schematyczny⁹. W pracy *Proust i znaki*

⁴ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk, 2000.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Kraków 2016.

⁶ G. Świętochowska, *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*, Gdańsk 2022.

⁷ G. Deleuze, *Negocjacje...*, op. cit., s. 141.

⁸ S. Žižek zamienia pojęcie *ciało bez organów* na *organy bez ciał*, co skutkuje wpisaniem poglądów Deleuze’a w ideologię całkowicie mu obcą. S. Žižek, *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, New York 2012. Por. M. Jakubowska, *Ciało bez organów w kinie, czyli Deleuze kontra Žižek*, „Studia Filmoznawcze” 2025, nr 49, s. 167-189.

⁹ M. Stańczyk, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema*, Kraków 2019, s. 21-22.

Deleuze przypomina: „Dzieło sztuki znaczy więcej niż dzieło filozoficzne, gdyż to, co spowijają znaki, jest głębsze od wszelkich oczywistych znaczeń”¹⁰. Sztuka oferuje bowiem autentyczne i źródłowe przeżycie. W tej perspektywie emocje i odczucia nie są subiektywnymi stanami, lecz obiektywnymi siłami, które oddziałują, kształtując doświadczenie odbiorców i ich relacje ze światem. W *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas* Deleuze proponuje nie tylko taksonomię znaków, erudycyjną historię kinematografii i wizję kina jako ontologiczno-epistemologicznej maszyny. Proponuje pewną wizję humanistyki, która bierze na swoje barki odpowiedzialność za człowieka i świat, choć wydają się te zadania ponad jej siły i możliwości. W tej perspektywie pytania, które stawia francuski filozof, wciąż pozostają aktualne. W pracy poświęconej filozofii kina pisał:

Cechą nowoczesności jest to, że nie wierzymy już w ten świat. Nie wierzymy nawet w to, co się nam przydarza: miłość, śmierć zupełnie jakby tylko w połowie nas dotyczyły. To nie my tworzymy kino, to świat przypomina nam kiepski film. [...] To świat robi kino dla siebie. [...] Człowiek tkwi w świecie tak, jakby znajdował się w czystej sytuacji optycznej i dźwiękowej¹¹.

Cytat ten, niczym odpowiednik światłoczułego *punctum* Rolanda Barthes’a, wciąż przyciąga uwagę, nie pozwalając o sobie zapomnieć¹². Jak uwierzyć w to, co się nam przydarza? Jak uwierzyć w miłość i śmierć? Miłośnik filozofii i pasjonat kinematografii odpowiada: idźmy do kina na dobry film. Wśród najważniejszych pytań-problemów, jakie stawiał, były ciało i myśl oraz ich wzajemna relacja. Pytał, co kino wnosi do tej relacji. I co filmowe obrazy wnoszą do naszej relacji ze światem?

Kino i ciało

Filmowi twórcy od zawsze fascynowali się cielesnością świata. Rejestracja rzeczywistości, chęć uchwycenia związków i relacji między ciałami-rzeczami to paradygmat założycielski kinematografu. Deleuze walczył z ideą obrazu-przedstawienia czy obrazu-kopii, który jedynie odtwórczo rejestruje ruch żywych i martwych obiektów. Starał się podważyć wszechwładzę kategorii

¹⁰ G. Deleuze, *Proust i znaki*, op. cit., s. 33.

¹¹ G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 393.

¹² M. Jakubowska, *Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina G. Deleuze’a*, „Dyskurs” 2018, nr 24, s. 87.

mimesis właśnie po to, by obronić obraz, który jest „sam w sobie”, który nie szuka poręczenia w mniej lub bardziej odległym oryginale. I właśnie w zróżnicowanych przepływach obrazów, podążając szlakiem bergsonizmu, odnalazł nową materialność. Z pozoru przewrotny to ruch, gdy jednocześnie razem z innymi filozofami postmodernistami poddawał krytyce metafizykę obecności. Większość filozoficznych autorytetów drugiej połowy XX wieku skupiała się na krytyce zapośredniczającej funkcji języka (Jacques Derrida: *pismo jak okiem sięgnąć*, Roland Barthes: *ludzki język to drzwi bez klamki* czy demontaż *wielkich narracji* Jeana-François Lyotarda). Natomiast Deleuze poszukiwał innej drogi, która pokaże wyłanianie się świata w jego całej złożoności i odnowi wiarę w „czystą metafizykę”. Materia nie jest bezwładną, ociążałą masą (wyobrażenie tradycyjnej ontologii), ale nie jest także *materią bez materii*, jak ogłasza to Slavoj Žižek (wskazując na autorytet Hegla i Lacana). Słoweniec pisze: „Prawdziwy materializm przyjmuje zniknięcie materii, fakt, że istnieje tylko pustka”¹³. Deleuze poszukiwał przekroczenia kontekstów, zarówno poststrukturalistycznych, jak i psychoanalitycznych. Hegłowski idealizm absolutny, dialektykę i supremację Ducha bądź idei Całości uważał za etycznie szkodliwe i niesatysfakcjonujące intelektualnie. Poszukiwał *planu immanencji*, na którym zjawia się nie fantazmat, ale samo życie¹⁴. Przypomnijmy sobie moment, gdy Totò (Salvatore Cascio) – dziecięcy bohater filmu Giuseppe Tornatore *Kino Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988) – z zachwytem patrzy na snop światła z projektora, który maluje cienie i kształty, osoby i pejzaże na powierzchni ekranu. Magia kina. Tak działa wszechświat – twierdzi Deleuze. Tutaj następuje zerwanie z całą tradycją filozoficzną, która światło umieszczała po stronie ducha, a nie materii, a ludzkiemu sposobowi poznawania rzeczywistości nadawała szczególną, uprzywilejowaną rolę. Zgodnie z Husserlowską ideą (*świadomość jest świadomością czegoś*) władze poznawcze człowieka miałyby przypominać strumień światła „wydobytą z rzeczy z pierwotnej ciemności”¹⁵. Deleuze wskazuje na inne rozwiązanie:

Według Bergsona jest zupełnie przeciwnie. Rzeczy mają światło same z siebie, nie zawdzięczają je czemuś, co je oświeca – *każda świadomość jest czymś*

¹³ S. Žižek, *Organs...*, op. cit., s. 25.

¹⁴ G. Deleuze, *Immanencja: życie*, tłum. K.M. Jaksender, Kraków 2024.

¹⁵ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 71.

i zlewa się z rzeczą, to znaczy świetlnym obrazem. Chodzi jednak o świadomość właściwą, która wszędzie przenika, lecz nie ujawnia swego źródła¹⁶.

Porzucając antropocentryzm, przekonuje, że świadomość wylania się wraz z życiem i przenika je. Ostatecznie materia jest światłem, czystą energią, a kino odsłania jej awers i rewers: ruch i czas.

Deleuze wprowadza pojęcie *ciała kinowego*¹⁷ jako filozoficznego bytu (czy precyzyjniej: szczególnego metafizycznego bycia), które wykracza poza reprezentację fizycznego obiektu. Staje się konceptem wylaniającym się z interakcji filozofii i kina, wpisanym w szersze konteksty myśli Deleuzjańskiej. Punktem wyjściowym dla tej interakcji jest autonomia *ciała-obrazu*, nie tylko obrazu obdarzonego własnym ruchem i własnym czasem, ale organizmu myślącego, który z perspektywy filozoficznej stanowi centralny problem. Deleuze podważa tradycyjny dualizm kartezjański, postrzegając ciało ludzkie nie jako oddzielne lub podporządkowane umysłowi, lecz jako aktywną siłę w produkcji myśli i doświadczenia:

Ciało nie jest już przeszkodą, separującą od myśli, przeszkodą, którą trzeba przezwyciężyć, żeby do myśli dotrzeć. Przeciwnie jest tym, w czym ona się zanurza albo zanurzyć się musi, żeby dotrzeć do tego, co niepomysłane, to znaczy życia. Nie w tym sensie, że ciało myśli, lecz uporczywe i uparte zmusza nas do myślenia i rozważania tego, co przed myślą ukryte, życia¹⁸.

Następnym wątkiem filozoficznej interakcji są relacje wirtualnego i aktualnego, ciało i wydarzenia, ciało i sensów. Joanna Bednarek odwołując się do Deleuzjańskiej *Logiki sensu*¹⁹ podkreśla:

[...] właściwym problemem jest natura procesu, w toku którego głębia wylania z siebie powierzchnię jako coś, co z kolei umożliwia jej różnicowanie

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ To jedna z kluczowych i wieloaspektowo ujmowanych kwestii: S. Shaviri, *The Cinematic Body*, Minneapolis 1993; F. Colman, *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*, New York 2011; P. Pisters, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford 2003; L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000; E. del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh 2008; T. Shilina-Conte, *Black Screens, White Frames: Gilles Deleuze and the Filmmaking Machine*, Oxford 2024.

¹⁸ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 409.

¹⁹ G. Deleuze, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2023.

(artykulację na ciała i zdania). W obrębie tego procesu można wyróżnić trzy momenty: genezę statyczną (produkcję ciał przez sens), genezę dynamiczną (wyłanianie się powierzchni z głębi) i przeciwureczywistnienie (moment podmiotowy: „stawanie się aktorem własnych wydarzeń”)²⁰.

W filozofii kina możemy odnaleźć wszystkie te aspekty. Kino obrazu-ruchu odwołuje się do genezy statycznej, eksplorując cielesność zorganizowaną i organiczną, już ujmowaną w kategorii, stereotypy i indywidua. Opiera się na ciałach-instrumentach akcji (częściej bezwiednych „aktorach” niż podmiotach wydarzeń i sytuacji). Ciało postrzegające i postrzegane, nieuchronnie wpisuje cielesność w reguły aktorskiej gry – społecznych form komunikowania, zależności od tego, jak inni widzą i oceniają zachowanie postaci. Dzięki afektywnemu pobudzeniu i silnym związkom sensoryczno-motorycznym postać reaguje na środowisko, ale robi to najczęściej w sposób przewidywalny, wpisany w wyraźny ciąg przyczyn i skutków. Reakcje te rozpatrywane są w domenie teraźniejszości, gdzie czas podporządkowany został ruchowi: „powierzchniowe wydarzenia urzeczywistniają się w teraźniejszości ciał zgodnie ze złożonymi regułami, wiążąc zrazu swe punkty osobliwe w granicach światów, indywiduów i osób”²¹. Ruch między punktami wyznacza czas w sposób mechaniczny. Nie znaczy to, że afektywność nie może już w domenie obrazu-ruchu prowadzić do dystrybucji bezosobowych intensywności (będzie się tak działo przy eksploracji filmowych zbliżeń, które ujawniają szczególną głębię powierzchni). Natomiast w obrazie-czasie możemy dostrzec genezę dynamiczną; zależności zostają odwrócone i cielesność odsłania nie tylko czasową rozpiętość między przeszłością a przyszłością. To dla tych obrazów można już z całą mocą powiedzieć: „Ciało nigdy nie jest w teraźniejszości, zawiera w sobie to, co wcześniej, i to, co potem, zmęczenie i oczekiwanie”²². W centrum optycznych i dźwiękowych znaków nie jest samo działanie i towarzyszące mu doświadczenie, ale to, „co zostaje z dawnych doświadczeń”²³. Co więcej, „dawne doświadczenia” nie dotyczą jedynie konkretnego,

²⁰ J. Bednarek, „Logika sensu”: najbardziej lacanowska z książek Deleuze’a?, „Praktyka teoretyczna”, 10.07.2012, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/joanna-bednarek-logika-sensu-najbardziej-lacanowska-z-ksiazek-deleuzea/> (dostęp 10.04.2025).

²¹ G. Deleuze, *Logika sensu*, op. cit., s. 228.

²² G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 409.

²³ Ibidem.

pojedynczego ciała i jego indywidualnej historii – one ujawniają temporalną otchłań (wyłaniającą się sprzed świata). Myśl Deleuze’a zestawia fascynację egzystencjalnymi granicami wyznaczanymi cielesną temporalnością z bergsonowskim wymiarem trwania, które łączy wszystkie byty – ich *stawanie się* i *różnicowanie*. Co okazuje się w kinie najbardziej niesamowite?

To *opis zwykłego człowieka*: [...] kartezyjańskiego nurka żyjącego w nas, nieznanego ciała, które nosimy tylko w podświadomości, a które nie jest w naszym obecnym wieku, ani w takim, w jakim byliśmy w dzieciństwie, jest tylko drobiną czasu w stanie czystym²⁴.

To ciało rodzi myśl. To ciało jest „drobiną czasu w stanie czystym” – innymi słowy jest samym trwaniem (*durée*).

W kinie obrazu-czasu „aktorstwo” ludzkich podmiotów zostaje uświadamione i w pełni odsłonięte. Bohaterowie filmów modernistycznych zdają sobie sprawę, że są jedynie aktorami lub *falszszermi*. Dzięki temu pojawia się moment *przeciwurzeczywistnienia* – swoistego oporu wobec mechanicznego wpisania w reguły społeczne. Ciała ukazują się jako powierzchnie kulturowych starć i sił, genderowych ograniczeń i gotowych interpretacji. Zdaniem Deleuze’a kino Antonioniego, Godarda, Bergmana podkreśla i eksponuje teatralność póz i gestów, całe *ceremonium* funkcjonujące wokół cielesności. Autor *Kina...* nie tyle przeciwstawia ciało ceremonialne i powszednie, ale eksploruje swoiste „między”, co ukazują eksperymentalne eseje Warhola (*Sleep, Eat*)²⁵. Chodzi nie tylko o topos *theatrum mundi*, ale o uczynienie z aktorstwa domeny *stricte* ontologicznej – podmiotu rozłupanego przez czas na *ja* i aktorskie *nie-ja*, gdzie rozdwojenie pozostaje niezbywalną cechą i dramatem człowieczeństwa. Marionetki sił i procesów historycznych, *mechaniczni ludzie*²⁶ społecznych, ideologicznych trybów pragną wolności wyboru, ale w kinie obrazu-czasu już przestają żyć ułudą swojej sprawczości. Co więcej, kino obrazu-czasu eksploruje bardziej bezpośrednie i intensywne połączenie między ciałem a afektem, wykraczając poza mediację akcji i percepcji. Ekspresja otwiera się na zbliżenia twarzy (*ikony*), ale także obejmuje *dywidualność* (emocje zbiorowe) i *przestrzenie-jakiegokolwiek* (nieokreślone afekty

²⁴ Ibidem, s. 391.

²⁵ Ibidem, s. 409.

²⁶ Ibidem, s. 391.

wyrażane poprzez tła, elementy kinematograficzne czy rekwizyty). Warto podkreślić ten wątek, który wpisuje się w szczególne rozumienie perceptu i afektu, właśnie w kontekście czasowości, jej rezonowania poprzez historię ciała, ale też cielesność z jej stawaniem się historią. Zdaniem filozofa:

Percepty nie są tym samym co percepcje, to wiązki wrażeń i relacji, które trwają dłużej niż istnienie tego, kto ich doświadcza. Podobnie afekty nie są po prostu uczuciami, lecz procesami stawania się przekraczającymi tych, którzy się im poddają (stawanie się innym)²⁷.

Corps cinématographique nie tylko wyłania się ze *światelnego chaosu*, ale także otwiera widza na chaos rzeczy. Deleuze pisze o *przestrzeniach-jakichkolwiek*, gdzie wirtualne koniunkcje wyłaniają się z realnych związków, tworząc mieszaninę ciał, które stają się otwarte na wszelkie możliwości, na wszelkie zawłaszczenia. Wtedy intensyfikacja obrazu prowadzi od aktualności do czystej wirtualności, ich nieustannego przelewania się w siebie.

Ten sposób rozumienia wirtualnej cielesności implicytnie odsyła do kategorii *ciała bez organów*, którą Deleuze, jako swoistą abstrakcję bycia, zaczerpnął od Spinozy, a rozwijał wspólnie z Félixem Guattarim. Termin ten „stał się jednym z centralnych i bardziej intrygujących pojęć obu tomów *Kapitalizmu i schizofrenii*, gdzie oznacza m.in. nieświadomy, pragnieniowy i intensywny (w przeciwieństwie do ekstensywnego) wymiar cielesności”²⁸. Z jednej strony mamy tu przekraczanie fenomenologicznego podejścia do człowieka jako bytu wyposażonego w wyjątkowy aparat poznania: „Ciało moje – pisze Maurice Merleau-Ponty – nie jest przedmiotem wśród innych przedmiotów, nie ma w ogóle statusu przedmiotu”²⁹. U Deleuze’a natomiast jest jedynie obrazem-ciałem pośród innych obrazów-ciał (przedmiotów i żywych istnień). Z drugiej strony, koncept *ciała bez organów* wskazuje na czystą potencję wyłaniania się w dostępnym doświadczeniu. Ciało rozumiane jako ciągły proces. Bez wpisanego weń esencjonalizmu staje się potencją nierozzerwalnie związaną z płynną tożsamością i jako takie otwiera się na to, co możliwe. Taka cielesność nie

²⁷ G. Deleuze, *Negocjacje...*, op. cit., s. 145.

²⁸ K.M. Jaksender, *Słownik pojęć deleuzjańskich*, [w:] G. Deleuze, *Immanencja: życie*, Kraków 2024, s. 91. Autor odwołuje się do dwóch publikacji: G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Warszawa 2017 oraz G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, op. cit.

²⁹ Cyt. za: J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 35.

poddaje się odgórnej normatywności³⁰. Jak wskazywał w innym miejscu, życie człowieka-aktora polega na eksperymentowaniu i próbowaniu ról „dopóki nie znajdzie się tej, która wychodzi poza teatr i wkracza w samo życie”³¹.

Kino i myśl

Drugim rejonem poszukiwań francuskiego filozofa pozostawała myśl, przed którą stawiał szczególne wyzwania. Za Martinem Heideggerem powtarzał: „Człowiek potrafi myśleć o tyle, o ile ma możliwość myślenia, owa możliwość nie gwarantuje jednak jeszcze tego, że jesteśmy do niej zdolni”³². Nie interesuje Deleuze’a myśl schematyczna, automatyczna, kopiująca „prawdy” w oparciu o stałe metody i autorytety, ale by tak rzec – myśl w myśli. „Myśleć to myśleć inaczej. Myśli się zawsze inaczej”³³ twierdził filozof różnicy.

Optyczne i audialne znaki mogą odsuwać jakikolwiek namysł, oferować wyobrażone uczestnictwo i automatyzm w przechodzeniu od zdarzenia do zdarzenia filmowej akcji. Jednak mogą także pobudzać do myślenia. Obraz-mysł w kinie nie jest czymś gotowym, co film ilustruje, lecz czymś, co kino *wytwarza* poprzez specyficzne konfiguracje obrazów i dźwięków, stając się autonomiczną formą myślenia, operującą własnym językiem wizualnym i czasowym, zdolną do eksplorowania nowych wymiarów percepcji i idei.

Deleuze widzi w artystycznej metodzie Siergieja Eisensteina potężne narzędzie intelektualne, które poprzez nowatorskie wykorzystanie montażu dąży do aktywnego zaangażowania umysłu widza i generowania nowych idei. Jest to kino, które „myśli” obrazami, operując na poziomie intensywności i dialektycznego zestawienia. To twórca *Pancernika Potiomkina* (Броненосец «Потёмкин», 1925) odkrył filmową myśl jako wstrząs i bezpośredni atak na zmysły widza. Poprzez zderzenie dwóch ujęć lub kadrów (Hegłowskiej tezy

³⁰ Por. N. Davis, *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*, Oxford 2013; M. Radkiewicz, *Deleuze, Guattari i kino queer*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://www.pismowidok.org/assets/files/article-pdf/issue-5/radkiewicz.pdf> (dostęp 11.05.2025); M. Krauze, *Obraz a ciało, obraz ciała – konsternacja: cielesność kina Yoshishige Yoshidy a filozofia Gilles’a Deleuze’a*, „Studia Filmoznawcze” 2024, t. 47, s. 55-80, <https://wuwr.pl/sf/article/view/17984> (dostęp 12.05.2025).

³¹ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 312.

³² Ibidem, s. 379.

³³ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 60.

i antytezy) dążył do wywołania w umyśle widza „trzeciego obrazu”: syntezy narzucającej „nową myśl”.

Filozof zauważa tu dwa aspekty. Pierwszy dotyczy samego montażu intelektualnego: gdy z konfliktu optycznych znaków rodzi się nowa idea. Drugi zaś dąży do nadania procesowi wywoływania myśli, jego *emocjonalnej pełni*, jego *pasji*. To od najwyższej formy pobudzenia i obrazów opartych na patosie zależą nieświadome mechanizmy myślowe. Dzięki afektywności:

Jest to kino *ciosu pięścią*, „radzieckie kino musi rozbijać czaszki”. Ale w ten sposób dialektyzuje najogólniejszą przesłankę obrazu-ruchu, ocenia, że każda inna koncepcja osłabia wstrząs i pozostawia myślowy wybór. Obraz kinematograficzny musi wstrząsać myślą i zmuszać ją do rozważania siebie jako rozważania całości. To jest właśnie definicja wzniosłości³⁴.

Zgoła inne metody pobudzania do myślenia towarzyszą reżyserom kina obrazu-czasu. Twarzą modernistycznej twórczości filmowej pozostaje Jean-Luc Godard. Poddaje on dekonstrukcji tradycyjne elementy obrazu-ruchu, takie jak płynny montaż, ciągłość akcji czy trójdzielną strukturę. Jego styl charakteryzuje się nagłymi cięciami, brakiem synchronizacji dźwięku i obrazu, fragmentaryczną narracją oraz wprowadzaniem bohaterów, którzy często działają w sposób niekonsekwentny i oderwany od psychologicznej motywacji. Myśl funkcjonuje tu jako montaż heterogenicznych, często nieprzystających do siebie elementów – obrazów, dźwięków, tekstów, cytatów. Reżyser stosuje zasadę rozrywania narracyjnego łańcucha zdarzeń, aby nieoczekiwanie zmieniające się postawy żyjących w zawieszeniu protagonistów wywołały intelektualną pracę widza. W efekcie, zamiast mechanicznego „zszywania” znaczeń prowadzonych na smyczy zmysłowo-motorycznych zależności, proponuje kolaż form i konwencji. Prowokuje do szukania tego, co znajduje się między ujęciami, rozwijania alternatyw, wydobywania luk i możliwości innych wyborów. W konsekwencji to właśnie wybór ukazuje wolność bohatera (także wtedy, gdy nie potrafi go dokonać lub decyduje się na samobójstwo jak w *Szalonym Piotrusiu* (*Pierrot le Fou*, 1965), ale także wolność odbiorcy. Zdaniem Deleuze’a kino zamiast snu powinno oferować bezsenność, gdy prowokuje widza do myślenia o własnym życiu i dokonywanych tam wyborach.

³⁴ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 381.

Oba modele odnoszą się w różny sposób do polityki. Kino Eisensteina oferuje myśl ideologiczną, która staje się upojeniem: myślą-pragnieniem o nadrzędnej idei i nadrzędnym porządku Całości. Dla Deleuze'a kino Godarda także ma głęboko polityczny charakter, ponieważ kwestionuje dominujące sposoby reprezentacji i narracji, a te zawsze służą utrwalaniu istniejących porządków społecznych i ideologicznych. W efekcie twórca *Życie własnym życiem* zmusza widza do krytycznego spojrzenia na świat i do zastanowienia się nad mechanizmami władzy i konsumpcji charakteryzującymi kapitalizm.

Niemoc myśli i wiara

Ostatecznie kino pokazuje coś szczególnego – mimo podejmowanych prób ujawnia trudność zaistnienia myśli i jej bezsilność. Filmowcy podglądają, obnażają, pornograficznie penetrują cielesność. Ciała pokazywane na ekranach są rozrywane, miażdżone w walce i uśmiercane w najbardziej brutalny sposób. Ale ani podglądane w chwili orgazmu, ani obserwowane w chwili śmierci, ciało nie staje się bardziej skłonne do odsłonięcia swojej tajemnicy. W cielesności bowiem oprócz potrzeby wyrazu jest także zawarty opór dla prób pełnego ujawnienia: „Nawet nie wiemy, czym może być ciało: we śnie, w upojeniu, w wysiłkach, w oporach”³⁵ – twierdzi Deleuze.

Filozof kina wskazuje na pozorne podobieństwo między Eisensteinem a Antoninem Artaudem, gdy traktują wstrząs jako siłę powoływania myśli: „Chodzi, jak powiada Artaud, o »ponowne połączenie kina z intymną rzeczywistością mózgu«, która jednak nie jest Całością, tylko przeciwnie – szczeliną, pęknięciem”³⁶. Co więcej: „to już nie myśl konfrontująca się z wyparciem, nieświadomym, snem, seksualnością czy śmiercią, jak w ekspresjonizmie (a także surrealizmie), lecz to, że wszystkie te wyznaczniki konfrontują się z myślą jako wyższym problemem”³⁷.

Zdaniem francuskiego filozofa, paradoksalnie, siłą kina może stać się niemoc myśli; tej, która wątpi w siebie, odkrywa swoje granice. Nie musimy obawiać się bezsilności w myśleniu – przekonuje – wręcz odwrotnie, realnym zagrożeniem wciąż pozostaje wszechmocna myśl-idea, ogłaszająca siebie jako jedyną prawdę, zdolna populistycznymi hasłami przyciągnąć masy i kusząca

³⁵ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 409.

³⁶ Ibidem, s. 389.

³⁷ Ibidem.

projektowaną, idealną Całością. Kino powinno pokazywać bezsilność myślącego podmiotu. A to coś całkowicie innego niż bezmyślność. Wezwanie skierowane do filmowców: „Dajcie mi myśl!” to poszukiwanie myśli-problemu, która znajduje się na rozdrożu, w stanie „między”, pochyla się nad absurdem i nonsensem, nad tym, co „nie do pomyślenia”³⁸.

Autor *Różnicy i powtórzenia* jako krytyk władzy Rozumu proponuje, by zamiast modelu wiedzy przyjąć model wiary. Szczególnie jednak rozumianej, takiej, która przeszła drogę od filozofii Pascala do myśli krytycznej Nietzschego i stała się afirmacją życia³⁹. To nie jest wiara w myśl, ideę, doktrynę. Podczas gdy Slavoj Žižek powtarza za Heglem: „Jeśli rzeczywistość nie pasuje do naszego pojęcia, tym gorzej dla rzeczywistości”⁴⁰, Deleuze nigdy nie stawia myśli wyżej niż rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, wszelkie uzurpacje idei, aby narzucić życiu swoje racje, są najbardziej niebezpieczne właśnie dla życia. Deleuzjańska wiara nie oznacza marzeń o innym, lepszym świecie, bowiem „wiara zastępuje wiedzę tylko wtedy, gdy uwierzymy w świat taki, jaki jest”⁴¹. Tu filozofia kina zatacza Nietzscheańskie koło:

Tylko wiara w świat może powiązać człowieka z tym, co widzi i słyszy. Kino musi filmować nie świat, tylko wiarę w świat, nasz jedyny łącznik. Często zastanawiano się nad naturą iluzji kinematograficznej. Przywrócenie naszej wiary w świat – oto siła nowoczesnego kina (gdy tylko przestaje być kiepskie). Niezależnie od tego, czy jesteśmy chrześcijanami, czy ateistami, w naszej światowej schizofrenii potrzebujemy powodów, by wierzyć w ten świat⁴².

Jakie są zatem powody, by wierzyć w ten świat? Ostatecznie wracamy do tego, co powinno być pierwsze i zawsze takie było, a w kinie pozostaje głównym tematem-problemem:

Nasza wiara może mieć tylko jeden obiekt, „ciało” i potrzebujemy bardzo szczególnych powodów, aby uwierzyć w ciało („Aniołowie nie wiedzą, albowiem wszelkie prawdziwe poznanie jest niejasne...”). Musimy wierzyć w ciało, ale jako zarodek życia, ziarno, które rozsadzi kamienie brukowe, to, które zostało

³⁸ Ibidem, s. 490.

³⁹ Ibidem, s. 394.

⁴⁰ S. Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. Maciej Kropiwnicki, Warszawa 2013, s. 19.

⁴¹ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 393.

⁴² Ibidem.

przechowane i żyje w świętym całunie czy wstęgach mumii i które przyświadcza życiu w świecie takim, jaki jest. Potrzebujemy etyki czy wiary, która śmieszy głupców; nie jest to potrzeba wiary w coś innego, lecz potrzeba wiary w ten świat, którego głupcy stanowią część⁴³.

Kino i filmowy program dziś

Filozoficzne ujęcie proponowane w *Kinie...* i innych dziełach paryskiego myśliciela dostarcza czterowymiarowej mapy (temporalność, aktorstwo, percept i afekt) do ujmowania kinematograficznego ciała. Natomiast taksonomia wskazuje, jak różne techniki, plany i typy ujęć w autorskich rozwiązaniach odnoszą się do odmiennych aspektów cielesnego doświadczenia i ekspresji. A jednak filmowym obrazom wciąż coś umyka. Nie tylko cielesność jest tajemnicą domagającą się nieustającej eksploracji. Także myśl, jej pobudzenie, jej bezsilność są wyzwaniem dla filmowców. Z jednej strony filmowy program Deleuze'a wydaje się prosty. Z drugiej zaś pozostaje otwarte pytanie: w jakich rejonach współczesnego kina możemy odnaleźć wiarę w życie? I jeszcze jeden wątek, być może najważniejszy z perspektywy współczesnego uczestnika audiowizualnej kultury: „Kondycja kinowa ma tylko jeden ekwiwalent, nie wyobrażone uczestnictwo, ale deszcz po wyjściu z sali”⁴⁴. Moment, gdy opuszczamy projekcyjną salę okazuje się najważniejszy. „Dajcie mi więc ciało! – tak brzmi formuła filozoficznego przewrotu”⁴⁵. Badając kinematograficzne ciała, szeroko rozumiane medium filmowe nie może zabierać naszej cielesności na własność. Nie ulega bowiem wątpliwości, że zdaniem filozofa ostatecznie chodzimy do kina po to, by... wyjść z kina.

Jednak współcześnie sytuacja wygląda odwrotnie – to kino wyszło z kina. Stojący w pokoju fotel zamienił się w audiowizualny, rozpędzony obrazami pojazd, o którym pisał Paul Virilio⁴⁶. Wciąż *przybywamy* w audiowizualnym czasie i ruchu, ale nie możemy faktycznie, przestrzennie przybyć do osób i miejsc. Gigantyczny przemysł kinematograficzny z ofertą stałego podłączenia do streamingu zabiera, a później sprzedaje widzom przestrzeń i czas

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 390.

⁴⁵ Ibidem, s. 409.

⁴⁶ Zob. P. Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julie Rose, London 1994.

– „imaginacyjne tytuły kapitału”⁴⁷. Wciąż coś oglądamy (kompulsywnie, w międzyczasie, przy okazji), ale rzadko kiedy jest to ekskluzywnie, kontemplacyjne oglądanie w ciemności sali kinowej. Cała audiowizualna kultura z jej zalewem klisz utrzymuje globalną widownię w przekonaniu, że nie warto rozstawać się z ekranami. Adam Cichoń podkreślał: „Problem zagubienia w ikonicznym świecie wynika z faktu, że ów świat nie jest już ikoniczny, że uległ idolizacji”⁴⁸. Mimo że Deleuze dostrzegał słabości filmowych produkcji i podkreślał zagrożenia, jakie niesie automatyzm wciąż gotowy do tego, aby zawładnąć widzem, nie przewidział, że aż tak problematyczna stanie się utrata metafizycznego momentu owego „wyjścia z kina” do świata. Warto o tym pamiętać, kiedy wybieramy własny filmowy program, poszukując obrazów, które nas poruszają, zapadną w pamięć i będą nam towarzyszyć czasami do końca życia. Wciąż aktualny jest filmowy program Gilles’a Deleuze’a: idźmy do kina na dobry film.

Bibliografia

- Cichoń Adam, *Deleuze’a walka z kliszami, czyli o poszukiwaniu widzialności w kinie słów kilka*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102, s. 251-260.
- Colman Felicity, *Deleuze and Cinema: The Film Concepts*, Bergahn Books, New York 2011.
- Davis Nick, *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Deleuze Gilles, *Immanencja: życie*, tłum. K.M. Jaksender, Heterodoxia, Kraków 2024.
- Deleuze Gilles, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Deleuze Gilles, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023.
- Deleuze Gilles, *Negocjacje 1972-1990*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.
- Deleuze Gilles, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

⁴⁷ G. Deleuze, *Kino...*, op. cit., s. 304.

⁴⁸ A. Cichoń, *Deleuze’a walka z kliszami, czyli o poszukiwaniu widzialności w kinie słów kilka*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102. Cichoń słusznie zarzuca mi brak precyzji w synonimicznym użyciu ikoniczności z audiowizualnością. Por. M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 79.

- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka: ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender i K.M. Jaksender, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, tłum. P. Pieniążek, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2000.
- Jaksender K.M., *Słownik pojęć deleuzjańskich*, [w:] Gilles Deleuze, *Immanencja: życie, Heterodoxia*, Kraków 2024, s. 81-113.
- Jakubowska Małgorzata, *Ciało bez organów w kinie, czyli Deleuze kontra Žižek*, „Studia Filmoznawcze” 2025, tom 49, s. 167-189.
- Jakubowska Małgorzata, *Teoria kina Gilles’a Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003.
- Jakubowska Małgorzata, *Uwierzyć w ciało. Uwierzyć w śmierć. Kilka analiz filmowych na marginesie filozofii kina G. Deleuze’a*, „Dyskurs”, 2018, nr 24, s. 86-105.
- Marks Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.
- Migasiński Jacek, *Merleu-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.
- Pisters Patricia, *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- del Río Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- Shaviri Steven, *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Shilina-Conte Tatiana, *Black Screens, White Frames: Gilles Deleuze and the Filmmaking Machine*, Oxford University Press, Oxford 2024.
- Stańczyk Marta, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Świętochowska Grażyna, *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej Nowej Fali*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2022.
- Virilio Paul, *The Vision Machine*, trans. J. Rose, British Film Institute, London 1994.
- Žižek Slavoj, *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York 2012.
- Žižek Slavoj, *Rok niebezpiecznych marzeń*, tłum. M. Kropiwnicki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Źródła internetowe

- Bednarek Joanna, Logika sensu: *najbardziej lacanowska z książek Deleuze’a?*, [w:] „Praktyka teoretyczna”, 10.07.2012, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/joanna-bednarek-logika-sensu-najbardziej-lacanowska-z-ksiazek-deleuzea/> (dostęp 10.04.2025)
- Krauze Maciej, *Obraz a ciało, obraz ciała – konsternacja: cielesność kina Yoshishige Yoshidy a filozofia Gilles’a Deleuze’a*, „Studia Filmoznawcze” 2024, tom 47, s. 55-80, <https://wuwr.pl/sf/article/view/17984> (dostęp 12.05.2025)
- Radkiewicz Małgorzata, *Deleuze, Guattari i kino queer*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://www.pismowidok.org/assets/files/article-pdf/issue-5/radkiewicz.pdf> (dostęp 11.05.2025)

Ciało, myśl, etyka. Filmowy program w stulecie urodzin Gilles’a Deleuze’a (1925-1995)

Artykuł przybliża rewolucyjną filozofię kina Deleuze’a, koncentrując się na nowatorskim ujęciu relacji między ciałem a myślą. Deleuze odrzuca kartezjański dualizm, ukazując

„ciało kinematograficzne” jako aktywne źródło doświadczenia i myśli. Poprzez pryzmat podziału na „obraz-ruch” i „obraz-czas” wyjaśnia, jak różne formy filmowe angażują cielesność i temporalność, wpływając na proces percypowania, wyobrażania i pobudzania myślenia widza. Tekst bada strategię intelektualnego montażu Eisensteina i dekonstrukcji narracji Godarda, ukazując kino jako narzędzie krytycznego myślenia. Artykuł wskazuje na etyczny wymiar filmozofii: Deleuze dochodzi do wniosku, że kino może ujawnić niemoc myśli, paradoksalnie stając się przestrzenią dla nowej wiary w świat. W zakończeniu autorka rozważa implikacje współczesnej kultury audiowizualnej dla Deleuzjańskiej koncepcji kina jako doświadczenia transformującego relację ciała i myśli.

Słowa kluczowe: Deleuze, filozofia kina, filozofia filmu, ciało kina, ciało kinematograficzne, ruch-obraz, czas-obraz, filmozofia

Body, Thought, Ethics: a Film Programme Marking the Centenary of Gilles Deleuze's Birth (1925-1995)

This article explores Deleuze's revolutionary philosophy of cinema, focusing on his innovative approach to the relation between body and thought. Deleuze rejects Cartesian dualism, presenting the "cinematographic body" as an active source of experience and thought. Through the prism of his distinction between the "movement-image" and the "time-image," he explains how various film forms engage corporeality and temporality, influencing the processes of perception, imagination, and the stimulation of the viewer's thought. The text examines the intellectual montage strategies of Eisenstein and the deconstruction of narrative by Godard, showing cinema as a tool for critical thinking. The article highlights the ethical dimension of his film philosophy where Deleuze concludes that cinema can reveal the impotence of thought, paradoxically becoming a space for a new faith in the world. In conclusion, the author considers the implications of contemporary audiovisual culture for the Deleuzian concept of cinema as an experience that transforms the relationship between body and thought.

Keywords: Deleuze, philosophy of cinema, film philosophy, body of cinema, cinematographic body, image-movement, image-time, filmosophy

Data przesłania tekstu: 20.05.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 19.07.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 4.08.2025