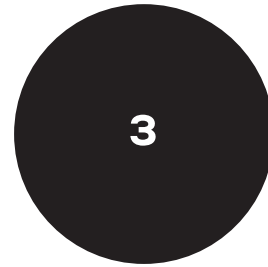




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Kino Guy Deborda

autor / autorzy:

Giorgio Agamben

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 3 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/51/114/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Giorgio Agamben

Kino Guy Deborda¹

przełożył Piotr Sadzik²

Zamierzam zdefiniować tutaj pewne elementy poetyki czy raczej techniki kompozycyjnej Guy Deborda w dziedzinie kina. Celowo unikam określenia „dzieło filmowe”, gdyż nie zgadzał się na nie sam autor. „Z uwagi na historię mojego życia – napisał w *In girum imus nocte et consumimur igni* z 1978 roku – nie mogłem stworzyć czegoś, co nazywa się dziełem filmowym”. Uważam zresztą, że pojęcie „dzieła” jest bezużyteczne nie tylko w przypadku Deborda. Zastanawiam się, czy status owego pojęcia nie powinien być kwestionowany za każdym razem, gdy podejmuje się analizę tego, co nazywamy dziełem: literackim, filmowym czy jakimkolwiek innym. Zamiast badać dzieło jako takie, należy, jak sądzę, zastanowić się nad relacją między tym, co można było zrobić, a tym, co zostało zrobione. Gdy pewnego razu usiłowałem (co zresztą wciąż robię) traktować Deborda jak filozofa, odpowiedział mi: „Nie jestem filozofem, ale strategiem”. Postrzegał swoje czasy jako nieustającą wojnę, zaś całe jego życie było zaangażowaniem w tworzenie strategii. Dlatego uważam, że należy zastanowić się nad rolą, jaką odgrywa w tej strategii kino. Dlaczego kino, a nie na przykład poezja, jak w przypadku Isidore'a Isou, twórcy tak ważnego dla sytuacjonistów, albo malarstwo, jak w przypadku Asgera Jorna, innego przyjaciela Deborda?

Sądzę, że wybór ten jest efektem rozpoznania ścisłego związku pomiędzy kinem a historią. Skąd ten związek i o jaką historię chodzi?

Wynika on ze specyficznej funkcji obrazu i z jego wybitnie historycznego charakteru. Należy doprecyzować kilka ważnych szczegółów. Człowiek jest jedyną istotą, którą interesują obrazy jako takie. Zwierzęta bardzo interesują się obrazami, ale tylko dlatego, że dają się zwodzić obrazom. Gdy samcowi ryby pokaże się obraz samicy, ten wytryśnie nasieniem; gdy ptakowi pokaże się obraz innego ptaka, da się on oszukać. Lecz kiedy zwierzę zda sobie sprawę, że chodzi o obraz, zupełnie przestaje się nim interesować. Tak więc, człowiek jest jedynym zwierzęciem, które interesuje się obrazami, choć rozpoznaje je jako obrazy. To dlatego interesuje się malarstwem i chodzi do kina. Z naszego punktu widzenia można by zdefiniować człowieka jako

jedynę zwierzę, które chodzi do kina. Interesuje się obrazami, choć wie, że nie są to prawdziwe istoty. Inna sprawa, że, jak pokazał Gilles Deleuze, obraz w kinie (i szerzej, w całej nowoczesności) nie jest już czymś nieruchomym, archetypem, czyli czymś poza historią, lecz cięciem, które samo w sobie jest ruchome, obrazem-ruchem, który sam w sobie obciążony jest dynamicznym napięciem. Ten dynamiczny ładunek widać bardzo dobrze w fotografiach Marey'a i Muybridge'a, owych obrazach wypełnionych ruchem, wyznaczających początki kina. To właśnie tego rodzaju ładunek Benjamin dostrzegał w tym, co nazywał „obrazem dialektycznym”, będącym według niego właściwym żywiołem doświadczenia historycznego. Doświadczenie historyczne dokonuje się za pomocą obrazów, a obrazy same wypełnione są historią. Pod tym kątem można by zastanowić się nad naszym stosunkiem do malarstwa: nie są to nieruchome obrazy, lecz wypełnione ruchem fotogramy z filmu, do którego nie mamy dostępu. Należałoby przywrócić je temu filmowi (rozpoznać tu projekt Aby'ego Warburga).

O jaką historię jednak chodzi? Trzeba uściślić, że nie chodzi o historię w rozumieniu chronologicznym, lecz o historię mesjańską w ścisłym sensie tego słowa. Historię mesjańską określają dwie zasadnicze cechy. Jest to historia Zbawienia: trzeba coś zbawić. I jest to historia spraw ostatecznych, historia eschatologiczna, w której coś musi zostać dopełnione, osądzone, musi dzieć się tutaj, a zarazem w innym czasie. Musi zatem wymknąć się chronologii, nie wykraczając poza jej granice. To dlatego historia mesjańska jest niemierzalna. W tradycji żydowskiej istnieje pewna ironia obliczeń: rabini wykonywali bardzo skomplikowane kalkulacje, po to, by przewidzieć dzień nadejścia Mesjasza, choć nie przestawali przy tym powtarzać, że jego przyjscia nie sposób przewidzieć. Jednocześnie każdy moment historyczny jest momentem jego przyjscia, Mesjasz zawsze już przyszedł, zawsze już tu jest. Każdy moment, każdy obraz wypełniony jest historią, dlatego że stanowi małą bramę, przez którą wchodzi Mesjasz. Tę mesjańską sytuację kina Debord współdzielił z *Historiami kina* Godarda. Pomimo ich odwiecznej rywalizacji (w 1968 roku Debord nazwał Godarda najgłupszym z prochińskich Szwajcarów) Godard odnalazł paradygmat, który Debord, jako pierwszy, wyznaczył. Jaki to paradygmat? Jaka jest owa technika kompozycji? Serge Daney wyjaśnił, w kontekście *Historii* Godarda, że jest to montaż: „Kino czegoś poszukiwało. Montażu. Właśnie tego tak bardzo potrzebował człowiek XX wieku”. Godard pokazuje to w *Historiach kina*.

Najbardziej swoistą cechą kina jest montaż. Czym jednak jest montaż, a raczej, jakie są warunki możliwości montażu? W filozofii, od czasów Kanta, warunki możliwości czegoś nazywane są warunkami transcendentnymi. Jakie są warunki transcendentne montażu? Istnieją dwa: powtórzenie i zatrzymanie. Debord ich nie odkrył, lecz wy dobył na światło dzienne: ukazał warunki transcendentne jako takie. Godard robi to samo w swoich *Historiach*. Nie ma już potrzeby kręcić filmu; wystarczy powtarzać i zatrzymywać. Rozpoznanie to wyznacza nową epokę w historii kina. Uderzyło mnie to silnie w Locarno, w 1995 roku. Technika kompozycyjna nie uległa zmianie (wciąż jest nią montaż), lecz teraz montaż wychodzi na pierwszy plan i pokazywany jest jako taki. Dlatego też można uznać, że kino wkracza w strefę nierozróżnialności, w której wszystkie gatunki odpowiadają sobie nawzajem: dokument i fabuła, rzeczywistość i fikcja. Kino powstaje na podstawie obrazów kina.

Powróćmy jednak do powtórzenia i zatrzymania jako warunków możliwości kina. Czym jest powtórzenie? W nowoczesności mamy czterech wielkich myślicieli powtórzenia. Są to Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger i Deleuze. Wszyscy oni pokazali nam, że powtórzenie nie jest powrotem tożsamości, Tym Samym, które powraca. Siłą i błogosławieństwem powtórzenia, nowością, którą ono przynosi jest powrót tego, co się zdarzyło jako możliwości. Powtórzenie przywraca możliwość tego, co się zdarzyło, czyni je na nowo możliwym. Powtarzać coś, to czynić je na nowo możliwym. Na tym opiera się bliskość pomiędzy powtórzeniem a pamięcią. Gdyż pamięć nie może już przywrócić nam tego, co się zdarzyło, jako takiego właśnie. To byłoby piekło. Pamięć przywraca przeszłości jej możliwość. Taki jest sens owego teologicznego doświadczenia, które dostrzegł Benjamin w pamięci, gdy mówił, że wspomnienie czyni niedokonanym to, co dokonane, dokonany zaś, to co niedokonane. Pamięć jest, jeśli można tak powiedzieć, narzędziem modalizacji rzeczywistości, tym, co może przemienić rzeczywistość w możliwość, a możliwość w rzeczywistość. Tak brzmi również, gdy się zastanowić, definicja kina. Bo czyż kino nie zajmuje się od zawsze zamianą rzeczywistości w możliwość, a możliwości w rzeczywistość? *Déjà vu* można zdefiniować jako fakt „spostreżenia czegoś obecnego jako czegoś, co jak gdyby już się zdarzyło” i na odwrót, jako spostreżenie czegoś, co się zdarzyło jako teraźniejszego. Kino dzieje się w owej strefie nierozróżnialności. Można zrozumieć zatem, dlaczego praca z obrazami posiada tak

wielką historyczną i mesjańską wagę. Jest to bowiem sposób projektowania siły i możliwości na to, co z definicji niemożliwe, czyli na przeszłość. Kino działa zatem dokładnie odwrotnie niż media. Media przekazują nam zawsze fakty, to, co się zdarzyło, bez ich możliwości, bez zawartej w nich siły. Podają nam zatem fakty w stosunku, do których jest się bezsilnym. Media uwielbiają obywatela oburzonego, ale bezsilnego. Taki jest nawet cel dziennika telewizyjnego: zła pamięć, pamięć, która rodzi człowieka resentymentu.

Umieszczając powtórzenie w centrum swej techniki kompozycyjnej, Debord czyni na nowo możliwym to, co nam pokazuje, a raczej otwiera strefę nierozstrzygalności pomiędzy tym, co rzeczywiste a tym, co możliwe. Kiedy pokazuje nam fragment dziennika telewizyjnego, siła powtórzenia sprawia, że fakt przestaje być faktem dokonany i staje się, jeśli można tak powiedzieć, ponownie możliwy. Można się zastanawiać: „Jak było to możliwe?” – to pierwsza reakcja – lecz jednocześnie rozumiemy, że owszem, wszystko jest możliwe, nawet groza tego, co właśnie jest nam pokazywane. Hannah Arendt zdefiniowała pewnego razu krańcowe doświadczenie obozów jako zasadę, zgodnie z którą „wszystko jest możliwe”. Również w tym ekstremalnym sensie powtórzenie przywraca możliwość.

Drugim elementem, drugim transcendentalnym warunkiem kina jest zatrzymanie. Jest ono mocą przerwania, „rewolucyjnego wstrzymania”, o którym mówił Benjamin. Jest bardzo istotne dla kina, lecz – ponownie – nie tylko dla kina. Odróżnia ono kino od narracji, od prozy narracyjnej, z którą zwykło się je porównywać. Zatrzymanie pokazuje natomiast, że – przeciwnie – kino bliższe jest poezji niż prozie. Teoretycy literatury mieli zawsze duży kłopot ze zdefiniowaniem różnicy pomiędzy prozą a poezją. Wiele elementów, które charakteryzują poezję może funkcjonować również w prozie (która, na przykład biorąc pod uwagę liczbę sylab, może tworzyć strofy). Jediną rzeczą przynależną poezji, której nie ma w prozie, są przerzutnie i cezury. Poeta może przeciwstawić granicę dźwiękową, metryczną, granicę składniową. Nie chodzi jedynie o pauzę, lecz o brak ścisłej odpowiedniości, rozłączność między dźwiękiem a sensem. To dlatego Valéry mógł podać kiedyś tak piękną definicję wiersza: „Wiersz jest wydłużonym wahaniem pomiędzy dźwiękiem a sensem”. I z tego też powodu Hölderlin mógł powiedzieć, że cezura zatrzymując rytm czy tok słów i przedstawień, ukazuje słowo

i przedstawienie jako takie. Zatrzymać słowo, to wyrwać je ze strumienia sensu, by ukazać je jako takie. To samo można by powiedzieć o zatrzymaniu, które Debord traktuje jako element konstytutywny dla transcendentalnych warunków montażu. Można by posłużyć się ponownie definicją Valéry'ego i powiedzieć, że kino, a przynajmniej pewien rodzaj kina, jest wydłużonym wahaniem pomiędzy obrazem a sensem. Nie chodzi tu o zatrzymanie rozumiane jako chronologiczna pauza, lecz raczej o siłę zatrzymania, która przenika sam obraz, wrywa go z panowania narracji i eksponuje jako obraz właśnie. Debord w swoich filmach i Godard w swoich *Historiach* pracują właśnie z tak rozumianą siłą zatrzymania.

Nie można rozdzielać tych dwóch warunków transcendentalnych, ponieważ tworzą one wspólnie system. Na samym początku ostatniego filmu Deborda pojawia się bardzo ważny tekst: „Pokazałem, że kino może być zredukowane do tego białego ekranu, a potem do tego czarnego ekranu”. Debord rozumie przez to właśnie nierozłączność powtórzenia i zatrzymania jako transcendentalnych warunków montażu. Czerń i biel, tło, na którym obrazy są tak silnie obecne, że nie można już ich zobaczyć, oraz pustka, w której nie ma żadnego obrazu. Istnieją tu analogie z pracą teoretyczną Deborda. Na przykład pojęcie „sytuacji konstruowanej”, od której pochodzi nazwa „sytuacjonizmu”, oznacza, że sytuacja jest strefą nierozstrzygalności, nierozróżnialności pomiędzy unikalnością a powtórzeniem. Kiedy Debord powiada, że trzeba konstruować sytuacje, chodzi zawsze o coś zarazem powtarzalnego i unikalnego.

Debord mówi to także na końcu *In girum imus nocte et consumimur igni*, kiedy zamiast tradycyjnego napisu „Koniec” pojawia się fraza: „Przejrzeć od początku”. Zasada ta obowiązuje również w samym tytule filmu, który jest palindromem, frazą, owijającą się wokół siebie samej. W tym sensie istnieje również jakaś zasadnicza palindromia kina Deborda.

Powtórzenie i zatrzymanie, realizują razem wspomniane wcześniej mesjańskie zadanie kina. Posiada ono fundamentalny związek z tworzeniem. Lecz nie jest to jakieś nowe stworzenie następujące po pierwszym. Nie można postrzegać pracy artysty jedynie przez pryzmat tworzenia: przeciwnie, w samym środku wszelkiego aktu tworzenia zawarty jest akt od-twarzania (*dé-création*). Deleuze powiedział pewnego dnia, w kontekście kina, że wszelki akt tworzenia jest także aktem oporu.

Lecz co to znaczy stawiać opór? Znaczy to przede wszystkim posiadać siłę od-twarzania tego, co istnieje, od-twarzania rzeczywistości, być silniejszym od zaistniałych faktów. Każdy akt tworzenia jest również aktem myślenia, a akt myślenia jest aktem twórczym, gdyż myślenie definiuje się przede wszystkim przez swą zdolność do od-twarzania rzeczywistości.

Skoro na tym polega zadanie kina, czym jest obraz, który przenikają siły powtórzenia i zatrzymania? Co zmienia się w jego statusie? Należy przemyśleć tutaj na nowo całą tradycyjną koncepcję ekspresji. Jej potoczne rozumienie zdominowane jest przez model heglowski, według którego wszelka ekspresja realizuje się poprzez *m e d i u m* – obraz, słowo bądź kolor – które ostatecznie musi zniknąć, gdy ekspresja się zrealizuje. Akt ekspresji jest dopełniony, gdy pośrednik, *m e d i u m*, jest już niedostrzegalny jako taki. Medium musi zniknąć w tym, co ukazuje, w absolicie, który objawia się w nim i promieniuje. Dla odmiany obraz, który przenika powtórzenie i zatrzymanie, jest środkiem, *m e d i u m*, które nie znika w tym, co ukazuje.

Nazwałbym go „czystym środkiem”, który pokazuje się jako taki. Obraz ukazuje sam siebie, zamiast znikać w tym, co ukazuje. Historycy kina uznali za niepokojącą nowość fakt, że w *Monice* Bergmana (1952) bohaterka, Harriet Andersson, kieruje nagle swe spojrzenie wprost w obiektyw kamery. Sam Bergman, w nawiązaniu do tej sceny, pisał: „Tu po raz pierwszy w historii kina nawiązuje się bezpośredni kontakt z widzem”. Od tamtej pory pornografia i reklama zbanalizowały ten zabieg.

Jesteśmy przyzwyczajeni do spojrzenia pornogwiazdy, która, wykonując to, co wykonywać musi, wpatruje się w kamerę, pokazując tym samym, że bardziej zainteresowana jest widzami niż swoim *p a t r n e r e m*.

Już od swoich pierwszych filmów Debord, coraz wyraźniej, pokazuje nam obraz jako taki, czyli – zgodnie z fundamentalną zasadą teoretyczną *Społeczeństwa spektaklu* – jako strefę nierozstrzygalności między prawdą a fałszem. Istnieją jednak dwa sposoby pokazywania obrazu. Obraz eksponowany jako taki nie jest już obrazem niczego, sam jest pozbawiony obrazu. Jedyną rzeczą, z której nie można zrobić obrazu, jest, jeśli można tak powiedzieć, bycie obrazu obrazem. Znak może znaczyć wszystko za wyjątkiem tego, że *w ł a ś n i e c o ś o z n a c z a*. Wittgenstein powiadał, że to, czego nie można oznaczyć lub wypowiedzieć w języku, co jest w jakiś sposób niewypowiadalne, język może pokazać. Istnieją dwa sposoby pokazywania owego

związku z „bezobrazowością” [*le »sans-image«*], dwa sposoby ukazywania tego, że nie ma już nic do oglądania. Pierwszym jest pornografia i reklama, które postępują tak, jak gdyby zawsze było jeszcze coś do zobaczenia, jak gdyby zawsze za obrazami istniały kolejne obrazy. Drugi sposób w owym obrazie, który eksponuje sam siebie, pozwala pojawić się owej „bezobrazowości”, która jest, jak mawiał Benjamin, schronieniem wszystkich obrazów. W różnicy między nimi rozgrywa się cała etyka i polityka kina.

Przypisy

1 Tekst jest zapisem wykładu wygłoszonego przez Giorgia Agambena w ramach seminarium towarzyszącego retrospektywie filmów Guy Deborda, podczas VI Międzynarodowego Tygodnia Video w St-Gervais w Genewie, w listopadzie 1995 r. Redakcja dziękuje autorowi za zgodę na publikację tłumaczenia.

2 Przekład przejrzał Kazimierz Rapacki.