

PARADYGMATY WSPÓŁCZESNEGO KINA

POD REDAKCJĄ
RYSZARDA W. KLUSZCZYŃSKIEGO,
TOMASZA KŁYSA
I NATASZY KORCZAROWSKIEJ-RÓŻYCKIEJ

**PARADYGMATY
WSPÓŁCZESNEGO KINA**

SZTUKA/MEDIA/KULTURA

seria pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego

Dotychczas opublikowane:

PERSPEKTYWY BADAŃ NAD KULTURĄ

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej

Katarzyna Prajzner

TEKST JAKO ŚWIAT I GRA.

Modele narracyjności w kulturze współczesnej

Blanka Brzozowska

SPADKOBIERCY FLÂNEURA.

Spacer jako twórczość kulturowa - współczesne reprezentacje

Kamila Żyto

STRATEGIE LABIRYNTOWE W FILMIE FIKCJI

Dagmara Rode

POLITYKA W PIERWSZEJ OSOBIE.

Twórczość Dereka Jarmana

TRAJEKTORIE OBRAZÓW.

Strategie wizualne w sztuce współczesnej

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Dagmary Rode



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

PARADYGMATY WSPÓŁCZESNEGO KINA

pod redakcją
Ryszarda W. Kluszczyńskiego
Tomasza Kłysa
i Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej

Ryszard W. Kluszczyński, Tomasz Kłys, Natasza Korczarowska-Różycka
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
91-404 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT
Eugeniusz Wilk

REDAKTOR WYDAWNICTWA UL
Joanna Balcerak

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI
Grzegorz Laszuk

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06681.14.0.K

ISBN 978-83-7969-538-6 (wersja papierowa)
ISBN 978-83-7969-539-3 (wersja elektroniczna)

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Wstęp (Tomasz Kłys, Ryszard W. Kluszczyński)	7
Małgorzata Jakubowska, Kamila Żyto – Labirynt i kłace – paradygmaty współczesnej narracji filmowej	11
Krzysztof Jajko – Nadmiar na sprzedaż. Wstęp do opisu paradygmatu kina blockbustere- wego	23
Ryszard W. Kluszczyński – Kino interaktywne – porządkowanie pola	41
Dagmara Rode, Paweł Sołodki – Dokument interaktywny – rekonesans	75
Blanka Brzozowska – Crowdfunding – nowy model finansowania kina?	87
Bartosz Zajac – Esej audiowizualny – w stronę historii	99
Michał Pabiś-Orzeszyna – Historia na naszych oczach? Kino 3D i retoryka rewolucji	113
Konrad Klejsa – Drezno i Gustloff – miejsca pamięci niemieckich ofiar II wojny światowej i ich reprezentacje w filmach telewizyjnych stacji ARD i ZDF z lat 2006-2008	133
Patryk Łapczyński – Niewidzialna kamera. W stronę zwyczajnego realizmu i kina mówio- nego	153
Adam Cybulski – Dezorientacja, nadmiar, cytaty. O postmodernistycznym kodzie w filmach Leosa Caraksa	167
Tomasz Szczęsny – Sposoby funkcjonowania westernu w amerykańskim kinie współcze- snym	189
Noty o autorach	203

Wprowadzenie

Prezentowany tom gromadzi teksty podejmujące tematykę przemian, jakim podlegało **kino**, rozumiane jako fenomen medialny (techniczny i technologiczny), instytucjonalny oraz estetyczny. Przemiany te szczególnie intensywnie dokonywały się w dwóch ostatnich dekadach, choć we wszystkich wymienionych aspektach ich początki sięgają w zasadzie lat sześćdziesiątych minionego stulecia, okresu filmowego buntu nowofalowego i początku zmian technologicznych w kinie, zatem niniejszy zbiór traktuje nie tylko (choć przede wszystkim) o kinie najnowszym, ale poniekąd – o kinie ostatniego półwiecza, czy też przed pięćdziesięciu laty zainaugurowanym.

Autorzy i autorki zamieszczonych w tomie tekstów kierują uwagę ku wybranym zagadnieniom współczesnego kina. Wśród nich znajdują się rozważania dotyczące problematyki tendencji stylistycznych, które w sposób szczególny tworzą oblicze dzisiejszego kina, problematyki genologicznej, produkcyjnej i dystrybucyjnej. W wielu tekstach podejmuje się próby odpowiedzi na pytania, jak się zmieniły (jak się zmieniają) tendencje filmowe, obecne w kinie od dłuższego czasu, jaki mają wpływ na swoje filmowe otoczenie, jakie nowe zjawiska przeobrażają ogólny obraz kina. Przedmiotem uwagi staje się też zmiana technologiczna w kinie i wynikające z niej konsekwencje dla różnych wymiarów kina i twórczości filmowej. Formułowane w tomie pytania i proponowane odpowiedzi są bliskie konkluzji o charakterze paradygmatycznym, a nie jednostkowym, nawet, jeśli punktem wyjścia staje się twórczość wybranego artysty bądź nawet pojedyncze dzieło.

Małgorzata Jakubowska i Kamila Żyto, w otwierającym tom wspólnie napisanym tekście, zwracają uwagę na dwa istotne we współczesnym kinie – przede wszystkim artystycznym – paradygmaty narracji filmowej, strukturowanej bądź to jako labirynt, bądź po deleuzjańsku – jako kłacze. Niewątpliwie te nieklasyczne tryby, rozwijające się od czasów rozkwitu kina artystycznego w latach sześćdziesiątych, wkroczyły z czasem do kina mainstreamowego, przygotowanego na takie innowacje przez „uludycznienie” estetyki postmodernistycznej oraz inwazję nieciągłych, nielinearnych porządków wizualnych, wywodzących się z reklamy czy wideo muzycznego

Przemiany eklektycznej estetyki postmodernizmu filmowego i chyba też jej wyczerpanie opisuje z kolei Adam Cybulski na przykładzie twórczości Leosa Caraksa, prezentowanego niegdyś jako twórca „neobarokowy”. Z kolei estetyka dość minimalistycznego dialogowego kina w statycznych ujęciach, którą konsekwentnie stosował do końca swej niedawno zamkniętej twórczości Eric Rohmer, okazała się nadspodziewanie żywotna i stosowalna także w kinie

popularnym, o czym świadczy artystyczny i frekwencyjny sukces trylogii Richarda Linklatera *Przed wschodem słońca*, *Przed zachodem słońca* i *Przed północą* – o czym pisze w swym artykule Patryk Łapczyński.

Trzy artykuły tomu sytuują się w obszarze filmowej genologii, unaoczniając przemiany, jakie w niej zaszły pod wpływem zarówno ewolucji form gatunkowych, jak też przemian technicznych i technologicznych. Bartosz Zając opisuje ciągle mało rozpoznany gatunek eseju filmowego, uwzględniając jego prehistorię z lat dwudziestych XX wieku, rozkwit w latach sześćdziesiątych i współczesną metamorfozę, skorelowaną na przykład w twórczości Haruna Farockiego czy Jean-Luc Godarda z przemianą medialną (a także ideowymi postawami autorów). Z kolei Krzysztof Jajko wnikliwie analizuje paradygmatyczny *genre* kina mainstreamowego – *blockbuster* – wskazując, że nie fabularność, a „naddatek” (*excess* w terminologii Kristin Thompson) w postaci nierealistycznego wydłużania w czasie czysto kinematograficznej spektakularności (superwidowiskowe efekty digitalne) stanowi o jego istocie i atrakcyjności dla odbiorców. Wreszcie Tomasz Szczęsny opisuje współczesny „western po śmierci westernu”, wykazując, że ten niegdyś podstawowy i bardzo popularny gatunek nie tyle umarł, ile ewoluował ku artystycznemu kinu dla koneserów, egzemplifikowanemu przez ostatnie osiągnięcia Clinta Eastwooda czy Quentina Tarantino, czerpiącemu nie z tradycji gatunkowej ale ze współczesnych dyskursów kulturowych.

Z tekstem Krzysztofa Jajki koresponduje artykuł Michała Pabisia-Orzeszyny, opisujący teoretyczną debatę i strategie reklamowe związane z techniką 3D ekspansywną na przestrzeni kilku ostatnich lat w kinie głównego nurtu. Autor demonstruje, jak debata teoretyczna na ten temat powieli historyczny wzór technologicznego determinizmu z tekstów sprzed wielu lat, a marketingowe chwytły i slogany współczesności powtarzają te sprzed ponad półwiecza.

Trochę osobny w niniejszym tomie, ale bardzo istotny dla kształtowanego w nim obrazu współczesnego kina jest artykuł Konrada Klejsy, unaoczniający, jak polityka historyczna realizuje się poprzez paradygmat mainstreamowego gatunku, jakim jest film historyczny. Tekst Klejsy stanowi wnikliwą analizę przemiany jaka dokonuje się w niemieckim kinie wobec problematyki nazizmu. Zmiana stosunku do nazistowskiej przeszłości i rozpowszechnienie się w mainstreamowym filmie niemieckim i produkcjach telewizyjnych perspektywy, którą można by ująć w formule: „Niemcy – ofiary wojny”, to fenomen, który prowokuje dyskusje polityczne, a jednocześnie skłania do refleksji nad rolą kina jako organizatora społecznej i narodowej wyobraźni.

Teksty Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Blanki Brzozowskiej oraz Dagmary Rode i Pawła Sołodkiego wykraczają poza tradycyjny obszar kina, jakie dotąd dominowało: filmów fabularnych oglądanych w kinoteatrach bądź na innych dyspozytywach (telewizor, magnetowid). Przemiany, jakie opisują, mają wymiar technologiczny i techniczny (cyfrowość, interaktywność), instytucjonalny (film w galerii sztuki, w muzeum, w sieci), ekonomiczny (nowy sposób finansowania w crowdfundingu czy przy realizacji dokumentów internetowych), wreszcie estetyczny i percepcyjny (interaktywność, otwartość, zwrotność, aleatoryczność

etc.). Prowadzą one poza obszar kina, jaki dotąd znaleźliśmy i każą zastanawiać się, czy mówimy przy tej okazji o przyszłości kina, czy o jego końcu.

Ryszard W. Kluszczyński podejmuje problematykę kina interaktywnego, sytuując ją na szerokim tle kina cyfrowego i współczesnych przeobrażeń kulturowych. Proponuje ogląd zagadnień interaktywności w kinie poprzez wyodrębnienie i analizę trzech perspektyw badawczych, obecnych we współczesnej refleksji nad kinem interaktywnym i trzech wyłaniających się z nich paradygmatów, w których kino interaktywne jest sytuowane i dyskutowane. Kluszczyński formułuje też typologię rodzajów kina interaktywnego, jakie ukształtowały się w praktykach filmowych i artystycznych, poczynając od roku 1967, czyli od prezentacji *Kinoautomatu* Radúza Činčery, uznawanego za pierwsze interaktywne dzieło filmowe.

Dagmara Rode i Paweł Sołodki poddają refleksji młody, ale niezwykle dynamicznie rozwijający się fenomen *web documentary*, interaktywnego kina dokumentalnego w Internecie. Przeprowadzają teoretyczną analizę składających się na niego zjawisk, jak również dokonują analizy samego pojęcia oraz podejmują refleksję nad różnorodnością jego przejawów, uwarunkowaniami technicznymi i instytucjonalnymi. W rozwoju sieciowego dokumentu interaktywnego dostrzegają zarówno konsekwencje estetyczne, jak i nowe możliwości kształtowania praktyk społecznych.

Blanka Brzozowska podejmuje problematykę społecznego finansowania kina. Analizuje zagadnienia crowdfundingu, jego pojęcie, rodowód i współczesne uwikłania w różnorodne praktyki społeczne, a także perspektywy dalszego rozwoju. Rozważa też jego konsekwencje dla problematyki twórczości i autorstwa w filmie, zagadnienia dystrybucji i promocji oraz wpływ społecznego finansowania na rozwój i przeobrażenia kina niezależnego.

Wszystkie zgromadzone w tomie *Paradygmaty współczesnego kina* teksty stanowią próbę nakreślenia obrazu dzisiejszego kina, fragmentarycznego rzecz jasna, bo innego nikt świadomy złożoności współczesnej kultury nie ośmielił się obecnie proponować. Obrazu, w którym kontynuowane wątki z przeszłości splatają się z nowonarodzonymi tendencjami, tradycyjne struktury wchodzi w dialog z najnowszymi technologiami, a niegdyś wizerunek kina konfrontowane są z jego aktualnymi koncepcjami.

Tomasz Kłys, Ryszard W. Kluszczyński

Małgorzata Jakubowska, Kamila Żyto

Uniwersytet Łódzki

Labirynt i kłące – paradygmaty współczesnej narracji filmowej

Współczesne kino głównego nurtu podlega coraz większej dywersyfikacji. W dobie postępującej medializacji X Muza stoi w obliczu konieczności rozszerzenia i zróżnicowania swojej oferty. Celem jest spełnienie oczekiwań jak najszerszego grona potencjalnych odbiorców, zazwyczaj posiadających swobodny dostęp do wielu form przekazów audiowizualnych.

Zróżnicowanie i złożoność paradygmatów narracyjnych wykorzystywanych w mainstreamowym filmie współczesnym jest jednym z przykładów dążenia kina do dotrzymania kroku mediom oferującym bardziej skomplikowane struktury organizacji tekstu. Z jednej strony więc współczesne kino głównego nurtu zmienia swoje oblicze pod wpływem form narracyjnych, preferowanych przez nowe media (np. Internet czy gry komputerowe) i dla nich charakterystycznych, z drugiej asymiluje strategie narracyjne dotychczas wykorzystywane głównie na gruncie kina autorskiego czy awangardowego. Jest to oczywiście możliwe dzięki wyższemu poziomowi audiowizualnej świadomości i edukacji widzów, na co dzień stykających się z nielinearnymi formami narracyjnymi. Labirynt i kłące to „paradygmaty” współczesnej narracji filmowej szczególnie chętnie dziś wykorzystywane w kinie, także gatunkowym kinie głównego nurtu. Warto więc podjąć próbę ich opisanie i dookreślenia, a jednocześnie wskazania zasadniczych różnic i podobieństw pomiędzy tymi modelami.

1. Labirynt jako struktura narracyjna

Błędnik, a więc labirynt, w różnych tekstach kultury powraca jako wizualny motyw, symbol, metafora, ale także – jeśli nie przede wszystkim – jako matryca modelująca strukturę narracyjną konkretnego dzieła. Zwłaszcza w filmie labiryntowe struktury narracyjne przeżywają swój renesans. Odnajdziemy je zarówno w kinie popularnym, jak i artystycznym. Błędnik jako specyficzny sposób organizacji przestrzeni narzuca swój konstrukcyjny rygor

różnym poziomom dzieła filmowego, może determinować wygląd miejsc diegetycznych, kształtować w filmie czas, ale i dominować nad obydwoma tymi warstwami dzieła filmowego. Labirynt w kulturze to nie tylko obdarzony licznymi znaczeniami symbol związany z mitem, ale przede wszystkim **struktura**, a więc zespół formalnych parametrów, które stają się cechami filmowej czasoprzestrzeni, a co za tym idzie – konstrukcji całej narracji.

Ponadto narracja, którą zdefiniujemy jako labiryntową znacząco wpływa na **doświadczenie** odbiorcy i bohatera. Wędrowiec, którego drogę stanowi labirynt, znajduje się w specyficznej sytuacji, nieporównywalnej z sytuacją żadnego innego człowieka. Jest on więźniem przestrzeni, którą penetruje, ale paradoksalnie więźniem obdarzonym swego rodzaju wolnością wyboru. Bywa kojarzony z Benjaminowską figurą *flâneura*, lecz błądzenie i wędrówka jest dla niego rodzajem wewnętrznego bądź zewnętrznego nakazu, a nie dobrowolnym życiowym wyborem. Ma w sobie trochę z Wiecznego Tułacza, choć nigdy nie rusza się z jednego miejsca. Sporo łączy go z wagabundą, ale trudno założyć, że – jak wagabunda – lubi ten rodzaj włóczęgi.

Paulo Santarcangeli – autor *Księgi labiryntu* – już na wstępie swoich rozważań zastrzega:

Im więcej łamiemy sobie głowę, tym lepiej zdajemy sobie sprawę, że przedmiot naszego zainteresowania, będąc labiryntem także i pod tym względem, nie da się rozwikłać przez definicję, która ujmowałaby go całkowicie i bez dwuznaczności. Zadowolmy się więc określeniem: «kręta trasa, na której *czasem* bez przewodnika łatwo jest zgubić drogę»¹.

Jeśli więc da się stworzyć definicję labiryntu, to będzie ona definicją wyliczającą cechy wspólne większości labiryntów, aby na ich podstawie pokazać ideę, jaką rządzi się ta struktura, a wraz z nią struktura filmowych narracji labiryntowych. Definicja taka powinna także uwzględniać doświadczenie związane z obcowaniem z błędnikiem.

Penelope Reed Doob i Werner Senn² wskazują dwa typy form labiryntowych: *unicrusal* (labirynt, który ma tylko jedną, lecz długą, krętą i męczącą drogę, zwany też typem kreteńskim lub dedalijskim) i *multicrusal* (jego konstrukcja opiera się na konieczności podejmowania ciągłych wyborów, bowiem co rusz wędrowiec napotyka na rozwidlenia czy ślepe korytarze). Jednak to labirynty typu *multicrusal* zdominowały nasze myślenie, zdecydowanie wypierając ze świadomości labirynty *unicrusal*, stąd współczesna narracja filmowa przybiera kształt błędnika wielu dróg wyboru. Mówiąc o tego rodzaju skomplikowanej strukturze, trzeba podkreślić, że sposób jej organizacji jest zawsze **celowy**, a więc zaplanowany i przemyślany. Istnienie takiej formy nigdy nie pozostaje dziełem przypadku, nigdy nie jest pozbawione sensu, zawsze wynika z pewnego, z góry powziętego, założenia. Chwyty, techniki i rozwiązania (rozwidlenia, ślepe korytarze itp.), służące zbudowaniu konstrukcji labiryntowej,

¹ Paulo Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Warszawa 1982, s. 41.

² Patrz: Werner Senn, *The Labyrinth as a Structural Principle in Narrative Texts*, [w:] *The Structure of the Text*, ed. Fries Udo, Tübingen 1987; Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, New York–London 1993.

stosowne są nie jednorazowo, lecz systematycznie, z rozmysłem i dużą częstotliwością. Zasadą rządzącą błędniakiem będzie więc **metodyczność** myślenia, zwodzenia, wprowadzania w błąd. Metodyczna jest także **ambivalencja**, główna zasada rządząca labiryntem. Jeden z jej podstawowych przejawów to rozdźwięk między chaosem na poziomie doświadczenia i porządkiem, jeśli chodzi o zamysł organizacyjny labiryntowej struktury. Elżbieta Rybicka pisze:

[...] labirynt – jako metafora aporii logicznej – już w swych początkowych dziejach niesie ze sobą ryzyko zablądzenia i brak rozstrzygnięcia [...] jest on paradoksalnym splotem – pokrętną i zawikłaną, a jednocześnie misterną konstrukcją, bezwładnym, a celowym uporządkowaniem przestrzennym, emblematem **logosu i jego aporia** [podkr. – K.Ż.]³.

Anna Olejarczyk zauważa z kolei: „Labirynt to splot zagadek ontologicznych i etycznych. Węzeł logosu powstaje, jest dostrzegany, ale też – paradoksalnie – możliwy do rozsąpania tylko dzięki boskiemu i demonicznemu jednocześnie darowi rozumu”⁴. Labirynt to skrajny produkt rozumu, jego najbardziej skomplikowany wykwit, celowo sugerujący chaos.

Zasadami rządzącymi labiryntową strukturą, ortodoksyjnymi i liberalnymi równocześnie, są więc opisywane powyżej: metodyczność i celowość, rozpięcie między *logosem* i chaosem, porządkiem a brakiem ładu oraz dominanta sprzeczności i ambivalencji. Oprócz tych ogólnych wyznaczników, regulujących budowę struktury, wpływających na doświadczenie tak zorganizowanej przestrzeni, istnieją jeszcze jej cechy podporządkowane owym zasadom i je realizujące. Pierwszą kwestią wymagającą poruszenia jest **zamknięcie** i wyizolowanie, które jednocześnie sprzężone jest z poczuciem względnej **otwartości**, bowiem za każdym zakrętem, pojawiają się nowe możliwości, potencjalne drogi jeszcze niepoznane, a prowadzące w zupełnie nowe, choćby tylko pozornie, rejony, dające nadzieję na ucieczkę. Labiryntowa struktura to także, z jednej strony, **brak**, z drugiej zaś – nadmiar, a więc **redundancja**. Brak wynika z zamknięcia przestrzeni błędniaka i powoduje poczucie unieruchomienia i bezwładności, nadmiar zaś prowadzi do niemożności wyczerpania wszystkich dróg, zapewnia pozór ciągłego podążania do przodu, jednocześnie stanowi o monotonii tego procesu. Równoległe więc w obrębie labiryntu istnieją progresywność i dygresywność procesu poznawczego. Nadmiar przestrzeni, o którym była mowa, jest rezultatem kolejnej cechy labiryntowej, a mianowicie **multiplikacji**. Jak pisze Rybicka:

Do specyficznie labiryntowych efektów zaliczyć także należy różnego rodzaju powtórzenia. Analogicznie do błądzenia w pokrętnych korytarzach i nieuchronnych powrotów do tych samych miejsc repetycje pełnią funkcje, po pierwsze retardacyjną, odraczającą progresywny ruch (fabuły, myśli) i rozwiązanie, po drugie, podkreślają znaczenie samego procesu dochodzenia i aktywności poznawczej wobec nieosiągalnego celu⁵.

³ Elżbieta Rybicka, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 14–15.

⁴ Anna Olejarczyk, „Labirynt absurdu, absurd labiryntu”, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1998, nr XXXIII, s. 52.

⁵ E. Rybicka, *op. cit.*, s. 46.

Owo namnażanie przestrzeni związane jest z kolei z inną „chorobą”, która trawi labiryntowe struktury, a mianowicie **fragmentarycznością**. W labiryncie nie ma bowiem idealnych replik, są tylko ich złudzenia. Choć wydaje nam się, że byliśmy już w konkretnym korytarzu, pokonaliśmy dane rozwidlenie, podjęliśmy jakąś decyzję i przyjęliśmy jej skutki, to po chwili okazuje się, że znajdujemy się w miejscu i sytuacji pozornie podobnej, przekształcającej się w inną, także już nam znaną. Labirynt jest bowiem zestawieniem, kompilacją fragmentów różnych miejsc, ich powieleniem i niepełną rekonstrukcją, której zasadą jest **podobieństwo i różnica** jednocześnie.

2. Kłaczę jako proces narracji

Umberto Eco zaproponował w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* strukturę kłacza jako ponowoczesną formę labiryntu⁶. Badacz odwołuje się do filozofii postmodernistycznej i z niej wywodzi przemiany następujące w narracji i swoistą ewolucję struktury labiryntu. Kontekstem są tutaj rozważania Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, traktujące książkę-kłaczę jako przeciwieństwo wobec modelu drzewa i korzeni (palowego i wiązkowego), które obrazują tradycyjny, metafizyczny system myślenia opartego na władzy rozumu. Kłaczę jest w ich ujęciu „modelem” myśli nomadycznej; nie tyle wyraża strukturę, co proces. Myśl nomadyczna – nowy wizerunek filozofii, którą postulują filozofowie, przywołując kłaczę – charakteryzuje „nieobecność *arche*, organizującej zasady, jak i nieobecność apriorycznego ładu, w oparciu o *arche* konstytuowanego. Ta nieobecność modelu, centralnego miejsca, czyni z układu system zdecentrowany czy też centryczny, tworzony przez rozbieżne (dywergentne) serie elementów”⁷. W ujęciu botanicznym kłaczę to dziczka, skomplikowany system pędów, podziemnych lub naziemnych korzeni i odrostów. Jednak metafora dotyczy zarówno procesu myśli, jak i wyobrażenia świata: rośliny tworzą kłaczę z wiatrem, słońcem, deszczem, z wirusami, bakteriami, zwierzętami i ludźmi. *Rhizome* charakteryzują zasady łączności (dowolny punkt kłacza można połączyć z innym), heterogeniczności (kłaczę jest niejednorodny, tworzy sieć powiązań między różnorodnymi elementami), wielości (łatwość multiplikacji) oraz nie-znaczącego zerwania (system odnawialny, nieustannie zmieniający się)⁸. Zasady, które nie określają reguł porządku. Wręcz przeciwnie – generują nieporządek: nieograniczony rozrost, spontaniczność i chaotyczność kłacza.

⁶ Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A Szymanowski, Warszawa 1996, s. 613.

⁷ Bogdan Banasiak, *Filozofia Gillesa Deleuze’a – fragmenty*, [w:] Foucault, Deleuze, Derrida, red. Bogdan Banasiak, Kajetana M. Jaksender, Andrzej Kucner, Toruń 2011, s. 176.

⁸ Por. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłaczę*, przeł. Bogdan Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237. Analizę kategorii kłacza na tle filozofii Deleuze’a znajdzie czytelnik także w pracy: Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a*, Kraków 2003, s. 32–34.