

# Witajcie w patafizyce!

Oswajanie śmierci, próżnia imienia  
w *Soku z żuka* Tima Burtona

ANDRZEJ ZALEWSKI

Zanim od dawna zapowiadana druga część *Soku z żuka* Tima Burtona wreszcie się ukonkretni, warto może odświeżyć pamięć o części pierwszej (1988) jednego z najbardziej znanych *ghost stories* we współczesnym kinie.

## Od manifestacji do manifestacji

*Byłem owładnięty obsesją śmierci, podobnie jak wiele dzieci*<sup>1</sup>. Nie wdając się w dywagacje nad empiryczną prawdziwością tezy Tima Burtona, że dla wielu dzieci myśl o śmierci stanowi obsesję, nie sposób odmówić jej racji, gdy idzie o samego reżysera, zwłaszcza gdy się ogląda *Sok z żuka*, przy okazji którego wypowiedź ta padła. Nie bądźmy jednak zbyt pewni siebie: śmierć niekoniecznie przyjmuje w tym filmie kształty zupełnie oczywiste. Wygląda to na przysłowiowe szukanie dziury w całym – cóż bowiem bardziej oczywistego niż obecność w *Soku* tematyki i akcesoriów mortalnych? Opowiada on o życiu pozagrobowym pewnej pary małżeńskiej, Adama i Barbary Maitlandów, zabitych w przypadkowym incydencie drogowym<sup>2</sup>. To niefrasobliwe, jednozdaniowe streszczenie fabuły trzeba jednak od razu zmodyfikować, jeśli będziemy mieli na uwadze rozumienie śmierci jako punktu czasowego wprowadzającego nagłą cesurę. Nic takiego nie istnieje w filmie Burtona, który zdaje się wskrzeszać myślenie o śmierci bardziej archaiczne. Jak pisze o tej mentalności Philippe Ariès w klasycznej książce *Człowiek i śmierć: (...) dystans pomiędzy życiem a śmiercią nie był (...) odczuwany jako „radikalna metabolita”*. *Nie był gwałtowną transgresją, którą Georges Bataille zestawiał z inną transgresją, jaką jest akt seksualny. Nie istniało też pojęcie negacji absolutnej, zerwania, pęknięcia, otchlani, gdzie nie istnieje pamięć. Nie doznawano oszołomienia i egzystencjalnego lęku (...)*<sup>3</sup>. W takim wypadku, jak wywodzi inny historyk i antropolog, nie należy się dziwić *obsesyjnej obecności zmarłych*, która jest *jednym z najbardziej rzucających się w oczy i najlepiej poznanych aspektów archaicznej mentalności*. „Duchy” (czyli zmarli) są stale obecne w codziennym życiu, rządzą losami, polowaniem, wojną, zbiorami, deszczem itd. *Pojawiają się również w czasie snu, co jest ostatecznym sprawdzianem obsesji*<sup>4</sup>. Przekonanie o ciągłości między życiem a śmiercią, światem żyjących a zaświatami, żłobi, zdaniem Arièsa, swój wyraźny ślad jeszcze w późnym średniowieczu i znajduje wyraz w sztuce, na przykładowym obrazie Hieronima Boscha *Śmierć skapca*, na którym – w klimacie ni to potępienia, ni to jednak przyzwolenia – demon podsuwa umierającemu wór z pieniędzmi, by ten mógł je zabrać ze sobą na drugą stronę<sup>5</sup>. To, co widzimy w zaświatach u Burtona, przypomina niekiedy sceny z *Sądu Ostatecznego*

Boscha, gdzie, w części piekielnej tryptyku widnieją znaki korelacji między karą za grzechy a żywotem ziemskim grzesznika, budzące przynajmniej nadzieję na przeżywalność świata *post mortem*. W filmie amerykańskiego wizjonera po tamtej stronie możemy oglądać niewiastę lekkich obyczajów we frywolnym stroju, której nogi spoczywają osobno, odłączone od reszty ciała. Obcujemy z nałogowym palaczem spalonym ponoć w pożarze od niezgaszonego przez niego samego papierosa. Przypatrujemy się jakiemś zmęczonemu tłuściochowi ubranemu w śliniaczek, na którym widnieje obraz kureczaka – zapewne zmarłemu wskutek obżarstwa. Możemy się wreszcie delektować kilkakrotnym widokiem rosnącego osobnika o maleńkiej główce, w quasi-wojskowej czy myśliwskiej bluzie i ze sztucercem u boku. Ponieważ zmniejszenie głowy – czego możemy się dowiedzieć dopiero z ostatniej sceny – jest karą za kręctwa, można przypisywać grubasowi jakąś powikłaną historię za życia, z oszustwem i użyciem broni, choć tu niewątpliwie dane są o wiele bardziej mgliste, niż w poprzednich wypadkach. (...) *kiedy tę śmierć, z którą człowiek był spoufalony, nazywamy oswojoną, nie chcemy przez to powiedzieć, że niegdyś była dzika, a następnie ją oswojono. Przeciwnie, chcemy powiedzieć, że dzisiaj stała się dzika, choć przedtem taka nie była. Najstarsza śmierć była oswojona* <sup>6</sup>.

Czy to znaczy, że *Sok z żuka* rzeczywiście odwołuje się do jakichś archaicznych zasobów w ludzkim myśleniu o śmierci? Nawet jeśli tkwi w tej interpretacji ziarno prawdy, to przecież mówienie o najważniejszych sprawach dokonuje się tu w klimacie takiej beztroski, że nie przystożą jej podobnie pompatyczne frazy. Dlatego nominalny zaświat nie jest ani tym światem, ani tamtym, transcenduje i zamazuje te przeciwieństwa (*Czy jesteśmy w drodze do nieba czy do piekła?* – pyta zdezorowana Barbara i oczywiście nikt w filmie nigdy nie udzieli na to pytanie odpowiedzi). Zmierzając do finału swojej książki Ariès stawia znaną tezę o współczesnej tabuizacji śmierci, spychaniu jej na margines i odwracaniu się od niej, jak gdyby same wzmianki na jej temat oznaczały *faux pas* w salonowym towarzystwie o nienagannych manierach. Ale z przeciwnego bieguna nadciągają tak krzykliwe przejawy ostentacji śmierci (zwłaszcza w realiach amerykańskich), że badacz musi doświadczenie współczesne w tym względzie uznać w końcu za antynomialne <sup>7</sup>.

To nam pozwala postawić bardziej wyważoną hipotezę: negacja śmierci nie musi polegać na jej wykreślanu ze słownika, ale może też, równie dobrze, prowadzić do porażającej nadobfitości jej znaczeń, właśnie po to, by wśród nich zagubiło się to jedno znaczenie wyróżnione. W rozprawie amerykańskiego marksisty Fredrica Jamesona należącej do kanonu piśmiennictwa o postmodernizmie zwraca się między innymi uwagę na filmy, którym pod szyldem mody na styl *retro* zaimplementowano fałszywą świadomość historyczną w braku rzeczywistego doświadczenia historii <sup>8</sup>. Historia implementowana działa jak respirator wdrażający do pracy oddechowej zwłoki, które rytmicznymi poruszeniami mają symulować ożywiany wewnętrznym tchnieniem ludzki podmiot. Pojęcie sztucznego życia, życia zombistycznego, tak skutecznie niekiedy udającego prawdziwe, że od tamtego nie do odróżnienia, jest tu kluczowe. *Także rozwój medycyny doprowadził do swoistych przewartościowań – zniósł wyraźną granicę między życiem a śmiercią, stworzył możliwości sztucznego podtrzymywania życia i nadzieję na „oszukanie” śmierci. Gwałtowny rozwój technik resuscytacyjnych i reanimacyjnych pozwala nie tylko zatrzymać uciekające życie, ale także utrzymywać jego oznaki w ciele, które bez tej technologicznej pomocy należałoby uznać za zwłoki. Wpłynęło to w konsekwen-*

*cji na zmianę postrzegania śmierci jako naturalnego i ostatecznego końca życia ludzkiego* – pisze Antonina Ostrowska w zupełnie innym kontekście, ale w sposób zadziwiająco bliski naszym intuicjom<sup>9</sup>. W komedii Burtona<sup>10</sup> na podobnej zasadzie implementuje się podróbki życia i śmierci, które wobec rozmycia się sedna tych pojęć nic już w swej opozycyjności nie znaczą. Niby obowiązuje często cytowana zasada, że *żywi zasadniczo (usually) nie widzą zmarłych*, ale z naciskiem na *usually*, w które to słowo, jak w każde dziurawe prawo, można wpisać wszystko, co się chce. Czołowym falsyfikatorem tego prawa jest oczywiście postać Lydii Deetz, która ze swoją fiksacją na punkcie śmierci nie należy do żadnego świata, a przy tym, jako osoba formalnie żyjąca, ma doskonały kontakt z umarlakami. Natomiast w przedostatniej sekwencji, dzięki prawdziwej orgii duchów, chyba wszyscy żywi mogą widzieć zmarłych, toteż wspomniana reguła traci zupełnie rację bytu. Studiowany przez Charlesa Deetza w finale filmu poradnik, w którego tytule widnieje *pokojowa koegzystencja żywych i umarłych*, jest aż nazbyt czytelnym znakiem utraty napięcia wewnątrz jednego z najbardziej fundamentalnych konfliktów.

Jednak szczególnie ciekawa dyspersja zasady „żywi nie widzą zmarłych” przypada na scenę bliską początkowi – bowiem skutkuje pasywnym rozmydleniem przepisu, a nie jego aktywną negacją. Gdy Deetzowie wprowadzają się do zmarłych, ale niezyczących sobie takiej kohabitacji Adama i Barbary Maitlandów, Delia Deetz i Otho (ten ostatni w niewyraźnej roli ni to jej kochanka, ni to doradcy artystycznego) myszkują po domu, kreśląc plany rekonstrukcji wnętrza. W trakcie tego wisząca na sznurze, upozowana na monstrum Barbara chowa się do jednej z szaf, usiłując ich przestraszyć, a nie wiedząc jeszcze, że jako duch nie może być widziana. Gdy po otwarciu szafy Barbara objawia się intruzom w swojej pełnej kościotrupiej krasie, dochodzi do zastanawiającej ich reakcji. Delia i Otho krzywią się, jak sugeruje następująca po tym linijka dialogu, pod niemiłym wrażeniem ciasnoty szafy i szybko przechodzą dalej. Scenka jest dokładnie paralelna do nieco późniejszej, gdy zmarli Maitlandowie chcący przerazić tę samą parę natrętów znów chybiają celu; dokonuje tego natomiast swym nagłym wyskokiem na środek pokoju ukryty do tej pory w kącie mąż Delii i zarazem ojciec Lydii. Tu i tam reprezentanci obu stron są ci sami; tu i tam funkcję nośnika horroru przejmuje element należący do świata żywych – w jednym wypadku wygląd szafy, w drugim osoba męża. Następuje więc jakby depotencja upiórów na korzyść ludzi i ich otoczenia, co odpowiada cyrkulacji impulsów między obu wymiarami. Ale w scenie z szafą jest coś jeszcze, co nie pozwala prześliznąć się nad nią zbyt szybko. Po otwarciu drzwiczek z wiszącą Barbarą w środku, na twarzach Delii i Otha zaczyna się malować aż nadto wyraźne obrzydzenie, kompletnie niewspółmierne wobec błahej przyczyny, jaką miała być domniemana ciasnota wnętrza. Zresztą, odsunięty na bok wieszak z Barbarą ujawnia wnętrze mebla na wpół puste, wcale nie tak ciasne, jakby wynikało z sarkau uprzykrzonej pary. Co naprawdę zobaczyli Delia i Otho? Ani oni, ani nikt z otoczenia, nie czyni do tego najmniejszej aluzji, tak jakby zasadzie „żywi nie widzą zmarłych” nadal stawało się zadość. Kiedy jednak Delia w trakcie nieudanego przyjęcia roi coś sobie na temat samobójstwa Maitlandów i w reakcji na ich odmowę występów scenicznych wygraża: *Wyciągniemy was za wisielcze sznury*, to aż trudno uwierzyć w niewinną korespondencję między tym okrzykiem a wcześniejszym faktem, że Barbara w szafie, gdy zaglądała do niej Delia, udawała właśnie wisielca.

Przepisu o niepostrzeganiu umarłych przez żywych nikt formalnie nie odwoływał, podlega on tylko drobnym ruchom nadwerężania, tak drobnym, że łatwo je przypisać czyjejs interpretacyjnej przeczulicy. Rzeczywistość pokrywa się siatką słabych drgań, które pewnie nigdy nie przełożą się na wstrząs sejsmiczny; raczej na wytrwałą pracę korników, leciutki nalot zmęczenia i minimalną chwiejność w panowaniu nad odruchami, która na razie przechodzi niezauważona <sup>11</sup>.

Nic dziwnego, że permanentna niestabilność, a nawet – traktując rzecz czysto opisowo – brak sensu w organizowaniu opozycji kluczowych pojęć przekłada się na wymiar pracy opowiadania, w którym nie obowiązują klarowne reguły, a spodziewać się można wszystkiego. Zasada mówiąca o niepostrzeganiu zmarłych przez żywych nie jest jedyną, której obowiązywanie doznaje dwuznacznych wyjątków. Inną jest stanowiąca, że przywołanie i odwołanie Beetlejuice’a może nastąpić tylko za trzykrotnym wymówieniem jego imienia. Gdy jednak w którymś momencie ucieczka przed natręctwem stwora do „normalnego” świata udaje się dzięki trzykrotnemu wypowiedzeniu przez Barbarę słowa „Home”, nie stoi już za tym żadna reguła. Improwizacyjny charakter działania Barbary w tej scenie podkreśla zaraz potem pytanie zaskoczonego Adama, jak w ogóle powiodła im się sztuczka powrotu. Jeszcze bardziej ostentacyjny wypadek uchylecia reguły trzykrotnego przyzwania następuje podczas przyjęcia u Deetzów, podczas którego Beetlejuice wzbudza popłoch, pojawiając się nagle pod postacią węża, mimo że nikt go wcześniej nie wzywał <sup>12</sup>. Wstępną przesłankę rozchwiania reguł otrzymujemy zresztą już wtedy, gdy do rąk małżonków zaraz po śmierci trafia „poradnik dla niedawno zeszyłych” (sam poradnik jest wytrychem służącym do usprawiedliwiania *ad hoc* różnych sytuacji zaskakujących bohaterów), którego jeden z paragrafów uprzedza, że *współrzędne funkcjonalne zmieniają się od manifestacji do manifestacji*. Zapowiedź zmieniających się w niewiadomym trybie parametrów zjawisk to nic innego przecież, jak ostateczne rozwianie nadziei na stabilność świata.

Dość zagadkową rolę w tych przesunięciach odgrywa wprowadzony do filmu motyw Saturna (tak nazywa się piaszczysty, najeżony potworami teren wokół domostwa Maitlandów). Tło uosabiające permanencję trwania bez zmian zostało nazwane tak jak planeta tradycyjnie kojarzona z melancholią, którą od Ojców Kościoła po Dürera, od Kierkegaarda po Freuda wykłada się właśnie jako zastój ducha, poczucie utraty i niezdolność przeżywania pragnień <sup>13</sup>. Zaskakujący jednak jest związek tego kontekstu z tytułowym Beetlejuice’em obwieszczającym Maitlandom swój pobyt na Saturnie, bo Beetlejuice jest postacią cierpiącą na chroniczne ADHD i z upowszechnionym sensem melancholii kojarzy się raczej słabo. Pewną pomoc w rozplątaniu tej niezgodności oferuje drobna uwaga z rozprawy Panofsky’ego i Saxla o *Melancholii Dürera: Wczesny komentator Dantego, Jacopo della Lana, zadowolala się jeszcze uzasadnianą przyrodniczo tezą, że Saturn dzięki swojej ziemskiej, ciężkiej, zimnej i suchej naturze płodzi ludzi, w których przeważa materia, zdatnych jedynie do ciężkiej pracy na roli, lecz dzięki swej pozycji najwyższej spośród planet stwarza z kolei ludzi wysoce uduchowionych, jak *religiosi contemplativi*, unikający spraw tego świata* <sup>14</sup>. Późniejsze rozpropagowanie – o czym także piszą autorzy – neoplatonńskiej interpretacji Saturna pogłębiło jeszcze tę antytetyczność, toteż wprowadzenie powyższego motywu w niczym nie stabilizuje nam przekazu, lecz koresponduje z rozedrganiem innych jego znaczeń <sup>15</sup>.

Alison McMahan w książce *The Films of Tim Burton. Animating Live Action in Contemporary Hollywood* obdarza wspomniane rozchwianie osobną nazwą *narracji patafizycznej*, a nawet pochlebia sobie, że odkryła nowy gatunek *patafizycznych filmów*. Autorka tworzy, a następnie stara się utrwalić w pamięci czytelników licznymi powtórzeniami w tekście, pracowitą wycieczką cech filmów patafizycznych<sup>16</sup>: strojenie sobie żartów z uznanych systemów wiedzy; alternatywna logika narracji; gadzeciarski (*gee whiz*) sposób demonstrowania rzeczywistości z naciśkiem na efekty wizualne i bez traktowanych serio powikłań w sferze losów bohaterów; narracja typowa bardziej dla komiksów i filmów animowanych niż dla fabuł z udziałem realnych osób ludzkich; pretekstowa fabuła z ledwie naszkicowanymi charakterologicznie postaciami; odwrót od tekstowej samowystarczalności (*standalone*) na rzecz charakteru pasożytującego (*intermediate*) na produktach kultury<sup>17</sup>; zatarcie granic między wymyślnym kinem komercyjnym (*high-concept*) a kinem niszowym<sup>18</sup>. Patafizyka w ujęciu autorki pracy odwołuje się do paradoksalnej logiki wyjątku, zgodnie zresztą z szyderczą intencją twórcy nazwy, Alfreda Jarry'ego: *Patafizyka stanowić będzie przede wszystkim wiedzę o tym, co wyjątkowe (...) jako że reguły, na gruncie których ujawnia się wszechświat zwykły, stanowią zbiór stosunków równie wyjątkowych, choć częstszych (...)*<sup>19</sup>. Zatem, może nawet wbrew systematycznemu i drobiazgowemu podejściu Alison McMahan, nie powinniśmy po zastosowaniach patafizyki oczekiwać konstatacji innych niż ironiczno-negatywne, bowiem jak pisze najbardziej chyba znany współczesny adaptator tego terminu Jean Baudrillard: *Nieograniczone rozszerzanie zakresu Wirtualności popycha nas ku czemuś na kształt Patafizyki jako teorii wszystkiego tego, co przekracza własne granice, wszystkiego tego, co przekracza prawa fizyki i metafizyki. Ku nauce ironicznej par excellence, która odpowiada stanowi, w którym rzeczy osiągają jednocześnie stadium paroksyzmu i parodii*<sup>20</sup>. *Dla Patafizyki wszystkie zjawiska są w stanie gazowym. Nawet rozpoznanie tego stanu rzeczy, nawet wiedza o pierdzeniu, wstrzemięźliwości i kopulacji, ponieważ nic nie jest na poważnie... również świadomość tej świadomości*<sup>21</sup>. Co prawda dla Baudrillarda, wywodzącego się jeszcze ze starej marksistowskiej szkoły, patafizyka była nie tylko opisem rzeczywistości, ale i narzędziem oporu w erze wszechobecnych symulaków (metafizyka usiłuje przeciwstawić fantazji realność, patafizyka przeciwstawia jej jeszcze większą dozę fantazji<sup>22</sup>), gdy tymczasem w patafizycznych igraszkach Burтона żadnego ducha oporu już się nie wyczuwa. Nie żądamy jednak od twórcy – postideologicznego patafizyka i postmodernisty by w rozwoju osobniczym cofnął się o całą epokę<sup>23</sup>.

### Tautologie – śmierć dla zmarłych

Śmierć nie przeraża więc ani Burтона, ani jego bohaterów, ponieważ wyrwano jej żądło skończoności i zamieniono w mało poważną figurę z kabaretu. Jest to śmierć na wesoło, włożona do rozrywkowego przedsięwzięcia jak rodzynka do ciasta<sup>24</sup>. Natomiast niepokój ponowoczesnego artysty może budzić całkiem inny proces. Śmierć nie musi być dosłowna, może przybierać różne zmutowane formy i w tych dopiero podstępnych przebraniach wkradać się chyłkiem do rozdokazywanego świata. Rewersem monety, która na wierzchniej stronie wygrawerowaną ma anarchię i wesoły nieład, mogą być znaki stałości i bezruchu, objawiające się jako

zdwojenia i nawroty lub po prostu blokady w przepływie impulsów odpowiedzialnych za jakiś ruch wydarzeń, biorące rzeczywistość w kleszcze Takożsamości. *Gdy udaje się nie zniszczyć coś, ale wymazać jego źródła i cel, to coś znika* – pisze Baudrillard. *Nie staje się jednak fizycznie martwe. (...) Co zniknęło, ma wszelkie szanse ponownego zjawienia się. To, co umiera, jest unicestwione w linearnym czasie, ale to, co znika, przechodzi w stan konstelacji. Staje się wydarzeniem w cyklu, mogącym przywołać je ponownie wiele razy*<sup>25</sup>. Czyżby Burton ukręcił bicz na własną skórę? Tyle razy igrał ze śmiercią i unieważniał ją, aż jego zmarli, nieboszczycy, duchy i upiory są jak brzęczący rój owadów, mogący samym swym natręctwem, niepozwalającym już na odróżnianie jednego dźwięku od drugiego, doprowadzić świat filmowy do rzeczywistego paraliżu i zastoju. Jeśli zaś postmodernistyczny reżyser czegoś się obawia, to właśnie tego – stagnacji i nudy – będącymi drugą śmiercią, znacznie poważniejszą od pierwszej, skoro ta pierwsza, przez zbagatelizowanie jej następstw, rozplynęła się w powietrzu. Reżyser musi więc zapobiec teraz niebezpieczeństwu, które sam wywołał, i wyzwolić swoją rzeczywistość z objęć powtarzalności, czyli śmierci prawdziwej. Nazwijmy te śmiercionośne zabiegi odpowiedzialne za paraliż świata, jego krążenie po orbicie tych samych, powtarzalnych wzorów – „tautologiami” i spróbujmy je, w odniesieniu do filmu, nieco usystematyzować.

Najpierw więc mnogie są tu zdwojenia, czy po prostu zwielokrotnienia pewnych motywów ikonicznych i tematów słownych, przyjmujące niekiedy formę obsesji. Mamy do czynienia z reduplikacją i równocześnie miniaturyzacją przestrzeni świata filmowego, bowiem Adam pracuje nad makietą, na której z niebywałą dokładnością umieszcza kopie realnych obiektów wokół domu. Część scen filmowych rozgrywa się na tej właśnie makiecie sprowadzanej wówczas do normalnych rozmiarów, tak że odróżnienie obu przestrzeni jest możliwe tylko na podstawie diegetycznych wskazówek przebiegu akcji. Z kolei, jeśli tytuł filmu i „osoba” Beetlejuice’a nawiązuje do świata owadów, to ten owadzi wątek wiąże zarazem różne segmenty filmu. Owadami żywi się Beetlejuice; zaraz po napisach czołowych Adam łowi rzadki egzemplarz owada; podczas przeprowadzki do zamku Maitlandów Lydia widzi siedzącego na ścianie robaka; grafomańskie rzeźby niespełnionej artystki Delii także przypominają wielkie, pokraczne owady z wystającymi czułkami; pracujący pod domem Maitlandów/Deetzów kilkakrotnie eksponowany buldożer kojarzy się z olbrzymim krabem przebiegającym odnóżami; pustynny teren Saturna okalający z perspektywy Maitlandów ich dom jest najeżony potworami, które Beetlejuice nazywa „robakami piaskowymi”.

Na uwagę zasługują też niektóre sposoby tautologicznego ilustrowania obrazów mową a mowy działaniem. Szczególnie skomplikowana, wielocłonowa figura tego rodzaju powstaje w scenie, gdy Charles Deetz próbuje się przyzwyczaić do swego nowego domu i otoczenia. Najpierw mężczyzna, w koszulce z wyhaftowanym wzorem roślinnym zwieńczonym ptasim kształtem z rozpostartymi skrzydłami, pogwizduje w pokoju, naśladując gwizdem ptasi śpiew; potem bierze z regału sztuczną figurkę ptaka; następnie wzrok jego pada na okładkę atlasu *Ptaków Ameryki*; pod wpływem tego sięga po lornetkę i patrzy przez nią na ogród, gdzie już widnieje – jakżeby inaczej! – okaz ptaszka na gałęzi. Ten sam typ redundancji jest obecny podczas ogłaszania przez Otha pomysłów nowej kolorystyki wnętrza domu Maitlandów. Najpierw Delia przy pomocy pojemnika z farbą koloru fioletowego różu pisze na jednej ze ścian słowo „Mauve” (fioletoworóżowy), co Otho przyjmuje

z głęboką aprobatą. W chwilę potem sam Otho wypowiada słowo „Viridian” (tzw. zieleń szmaragdowa) i objaśnia je Delii jako uwodniony tlenek chromu koloru niebieskozielonego, bazgrząc po ścianie krzywizny znów dokładnie tego koloru.

W gruzy zastoin zbijają się też słowa, których osobną podgrupę tworzą nazwy własne. W warstwie języka imiona macochy i pasierbicy zostały pomyślane jako anagramy; Delia i Lydia (wymawiane jako *dilia* i *lidia*), choć te kobiety różni wszystko, choć wzajemnie się nie znoszą, są dzięki tej fonetycznej kombinacji mutantami jednego i tego samego wzoru (przeciwnie niż posiadacz imienia Otho, które mogłoby być doskonałym palindromem, gdyby nie rozkładające je od wewnątrz i rozsuwające „h”). Mimo iż w filmie Burtona śmierć jest tematem numer jeden, jest ona, jak już wiemy, rozmydlona i niepewna; stąd, zgodnie z zasadą Baudrillarda, lekka jak puch i dokuczliwa jak kurz, mnoży się tautologicznie przez siebie samą. Zwykłej śmierci już nie ma, istnieje natomiast śmierć spotęgowana, stopniowalna, kształtująca się i ugruntowująca na własnych odpadach. Proces ów zachodzi dzięki kalamburom słownym. *Egzorcyzmy to śmierć dla zmarłych* – instruuje Maitlandów jakiś upiór podczas ich pierwszej wędrówki po zaświatach, pokazując salę dusz wyegzorcyzmowanych. Albo: *Oni umierają* – krzyczy przerażona Lydia, patrząc na rozsypujących się w proch Maitlandów podczas finałowego rytuału u Deetzów. *Oni i tak nie żyją* – zauważa przytomnie któryś z gości. Nie żyją, ale pomysł z dogorywającymi trupami dobrze oddaje obowiązującą w filmie przesadnię śmierci, która dwoi się i troi, zyskując trochę powagi odpowiadającej jej statusowi. W rozmowie z Lydią Beetlejuice ucieka się do językowego zabiegu gradacji cech śmiertelnych słowami *trup, trup, truposzczak (dead, dead, deadski)*, a w chwilę potem wskazuje na siebie jako *najbardziej uduchowionego z duchów* (w oryginalnej warstwie dialogów Beetlejuice wypowiada w tym miejscu rymowankę *I'm the ghost with the most*, przez co progresja pojęciowej treści „ducha” zostaje wzmocniona upodobnieniem na poziomie fonicznym).

Nader wyraźną formą tautologiczności jest ruch po kole, najbardziej rzucający się w oczy podczas pierwszej wyprawy Maitlandów w zaświaty. Para przechodzi od jednego pomieszczenia do drugiego, by wreszcie trafić do sali, gdzie ich opiekunka ma im udzielić decydującej rady w walce z Deetzami. Kiedy jednak przybywają na miejsce, okazuje się, że po wielomiesięcznej tułaczce znaleźli się na powrót w swoim własnym domu. Ponieważ koniec splótł się z początkiem, ponieważ Adam i Barbara odnaleźli się na powrót w punkcie wyjścia, zatem i sugestia, którą uzyskują, jest mało odkrywcza i sprowadza się praktycznie do pouczenia, że radzić sobie trzeba samemu. Po tej niefortunnej przygodzie małżonkowie są zmuszeni zaangażować Beetlejuice’a, który jednak wniesie w ich historię zupełnie inny pierwiastek.

Szczególna uwaga należy się w tym miejscu właśnie im, głównym, oprócz tytułowego osobnika, bohaterom filmu – małżonkom Adamowi i Barbarze Maitlandom. Na tle pozostałych figur Maitlandowie są ludźmi dość szczególnymi – szczególnymi nie dzięki nadzwyczajnym cechom im przypisywanym, lecz przeciwnie, dzięki swej nijakości. Pozostałe postacie są naznaczone jakimś, zazwyczaj negatywnym, piętnem przesuwającym je od razu do rzędu osobliwości. W menażerii tej para Maitlandów jest podwójnie wypłukana z indywidualnych właściwości: najpierw przez to, że o żadnym z nich nie da się niczego szczególnego powiedzieć, pomijawszy oczywiście fakt, że oboje w sposób ostentacyjnie cukierkowy *upajają się małżeńskim szczęściem*. Śmierć w ich wydaniu nie oznacza dobiegnięcia życia do kresu, lecz

jest jakimś punktem zero istnienia, gdzie początek i koniec są tożsame, gdzie koniec zatrzymał się i przycichł w początku. Jeśli w poprzedzających uwagach położyliśmy nacisk na repetycje, widząc w nich mechanizm ucieleśniania się – wbrew pierwotnym założeniom – stagnacji świata, to idylla małżonków jest krańcowym tego wyrazem. Maitlandowie nie umarli „za coś”, jak inni zmarli w filmie; ich trwanie jest esencją i alegorią odrętwienia w zachwycie, samotożsamym błogostanem, który nie zdołał jeszcze wyłonić z siebie podziałów i zaznać ruchu powtórzeń. Baudrillardowski czas między pojawieniem się i zniknięciem został zredukowany do zera, a znikliwe trwanie stało się wiecznością. Do tego dochodzi następna zagadka. Przedstawione zaświaty aż roją się od maszkar, kalek, zeszcpeczonych istot budzących odrazę w małżonkach. Tylko Maitlandowie zachowują w całym tym monstruarium świeży, młodzieńczy wygląd nieskalany jakąkolwiek brzydotą. Czemu? Co prawda niemiecki teoretyk wstrętu, Winfried Menninghaus, powołując się m.in. na estetyków niemieckiego oświecenia, stawia tezę w kontekstach potocznych dość oczywistą, że przyjemność w nadmiarze, słodycz w przesyce przysparza tyle samo wstrętu, co fenomeny budzące bezpośrednią odrazę<sup>26</sup> – a kicz małżeńskiego dobrostanu Maitlandów ten warunek wstrętu spełnia z nawiązką – byłoby jednak dobrze, gdyby ten wstręt podprogowy wylał się na powierzchnię, zamiast męczyć organizm nieokreślonymi nudnościami po wchłonięciu tony lukru.

Jest i drugi wymiar dezindywidualizacji, który wydaje się nawet ważniejszy od pierwszego. Nasza para nie tylko jest pozbawiona uchwytnych właściwości względem pozostałych bohaterów, lecz także nie ma ich względem siebie samej. Różniąc się biologicznie, będąc mężczyzną i kobietą, Adam i Barbara są zarazem podobni do siebie charakterologicznie, i to na tyle, że od tej strony pozostają nieodróżnialni. Nie mogą się więc pokłócić, wejść ze sobą w konflikt, przeżyć na przykład historii rozstania i powrotu<sup>27</sup>. Wyglądają bardziej na siostrę i brata niż męża i żonę. Na lazorowym niebie małżeńskiego szczęścia niemal nie widnieją chmury, małżonkowie są roześmiani, rozigrani i stale dla siebie uprzejmi. Zwłaszcza Barbara z okrągłą buzią, kręconymi włoskami i wielkimi zdziwionymi oczami,





śmigająca po domu w różowym fartuszk, wydaje się bardziej psotnym dzieckiem, dziewczynką z krainy Oz niż po prostu kobietą i żoną. Także gra erotyczna, jaką inicjują małżonkowie w pierwszej scenie, więcej ma wspólnego z niewinną dziecięcą zabawą niż z seksualnym magnetyzmem, do którego przez swój charakter chce aspirować. Wiecznym dzieciakom zasklepionym w świecie dzieciństwa psuje nastrój jedynie to, że same (z niewyjaśnionych powodów) dzieci mieć nie mogą, co jednak w wymiarze symbolicznym wyświeśla się dość prosto. Życie samowzbudne, indukowane w kapsule jednego podmiotu, musi na tymże podmiocie kończyć się i zamierać. Co najwyżej można, i to jest przypadek pary bohaterów, ów pojedynczy podmiot rozdzielić sztucznie na dwie połówki i ustawić je naprzeciwko siebie gwoili symulacji przepływu pożądania. Powstanie wówczas efekt, który na krótkich dystansach daje wrażenie ruchu, lecz oglądany w całości przynosi obraz zapętlenia w ustawicznych powrotach do samego siebie. Gdyby akcelerować bieg życiorodnego impulsu, ujrzelibyśmy nie zmianę położenia, lecz prawdziwszy dla całej sytuacji widok kół buksujących w piasku. O ile przypadki pozostałych bohaterów obfitują jeszcze w przejawy dziania się, ruchu i odpływu na zewnątrz, to biografia Maitlandów polega na ruchu pozornym, na przeskakiwaniu iskry między płytkami coraz bardziej zwierającego się imadła, w których więźnie ona w końcu całkowicie.

Dopiero rewersywny ślub Maitlandów pod koniec filmu, unieważniający właściwie ich pierwsze zaślubiny, który w wyniku fatalnych egzorcyzmów Otha prowadzi do akcelerowanej rozsyпки ich ciał aż do fazy spopielałych szczątków, a potem do scalenia ich na nowo dzięki czarodziejskim sztuczkom Beetlejuice'a, jest w stanie wyrwać ich ze stagnacyjnego letargu i przywrócić życiu. Dzieje się to dzięki uwstrętnieniu ich figur, bowiem podczas rozkładu zamieniają się oni niejako w lustra wstrętu, odbijające w sobie nawzajem swój koszmarny wygląd i napawające się odrazą, każde wobec drugiego. W wyniku tego rozcięcia zaczynają życie dwie oddzielne istoty ludzkie, dodajmy: zaczynają nowe życie z rozspajającą ich syjamski układ Lydią u boku, od tej pory ich „przybraną” córką. Została wyzwolona naturalna ewolucja, poruszone wskazówki zegara, który wcześniej zamarł, wskazując południe, porę przesilenia między trwaniem w uchwycie Jednego i Tego Samego a implicytną obecnością dwojga.

### **Beetlejuice w odcieniach derridiańskich**

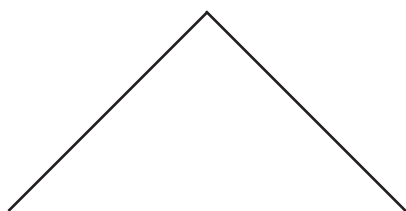
Wreszcie dochodzimy do nieuchronnego pytania: kim właściwie jest tytułowy stworek? Nazywa się „Beetlejuice”, jednakże nie jest to jedyna wersja imienia. Wcześniej podczas autoprezentacji w reklamówce telewizyjnej, a także w scenie spotkania z Maitlandami na makiecie Beetlejuice przedstawia się jako „Betelgeuse”. Dokładniej, ów ostatni wariant występuje kilkakrotnie i zawsze jest poświadczony jakimś napisem: na ulotce reklamowej podrzuconej małżonkom, na podświetlanej planszy będącej czymś w rodzaju logo tytułowej postaci, na „drzwiach” zamykających wejście do quasi-krypty, którą postać ta zamieszkuje. Oprócz kształtu leksemu istotna może być również kombinatoryka jego powtórzeń. Na planszy tworzącej logo w reklamówce telewizyjnej i na makiecie napis pojawia się dwukrotnie w formie graficznej przypominającej schodki i ma wówczas kształt stabilny. Natomiast w teź reklamówce, niezależnie od planszy, mamy napis „Betelgeuse” u dołu ekranu pomnożony w układzie pionowym aż trzykrotnie, ale tylko przez stosunkowo krótką

chwile te trzy powtórzenia pojawiają się razem. Potem napisy poczynają migotać w ten sposób, że równocześnie ukazują się zaledwie jeden lub dwa spośród nich. Trzykrotne wypowiedzenie imienia jest kluczową zasadą pobudzającą stworka do działania, dotyczy ono już jednak wersji „Beetlejuice”, a nie „Betelgeuse”.



Samo „Betelgeuse” nie jest żadnym nonsensownym wyrażeniem – to Betelgeza, nazwa własna jednej z największych i najjaśniejszych znanych gwiazd z konstelacji Oriona, nazwa o arabskim pochodzeniu, oznaczająca w dosłownym przekładzie „bark olbrzyma” od charakterystycznego kształtu obiektu. Można się dziwić, co w końcu łączy film Burtona, a zwłaszcza, co łączy jego bohatera, z tak odległym merytorycznie, astronomicznym kontekstem. Nie wdając się jednak w analizę mitologicznych wątków podsuwanych przez etymologię nazwy, zainteresować się zainteresować niewytłumaczalnym krążeniem imienia między biegunami „Betelgeuse’a” i „Beetlejuice’a”, inaczej mówiąc, formalnojęzykowym, nie zaś referencjalnym walorem tego rozszczepienia. Wydaje się, że jest to sytuacja wariantów leksykalnych dających jedną postać brzmieniową, ale dwie różne postaci pisane (jedna z zarejestrowanych słownikowo wersji wymowy „Betelgeuse” brzmi [bi: t lʊ: z]). Graficznie obrazujemy to w następujący sposób:

[bitldzius]

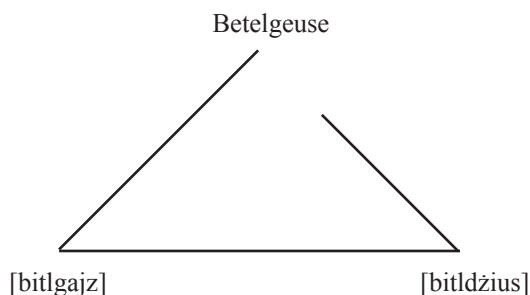


Betelgeuse

Beetlejuice

Obcujemy zatem z odwodzeniem i niezakończonym nigdy przeskakiwaniem iskry między dwiema jednostkami graficznymi, na podstawie jednego i tego samego nieodróżnionego fonicznie kompleksu (jak przy sławnej derridiańskiej

*différance*). Ta niekonkluzywność parcalizuje się w filmie w postaci kilku sytuacji pozornego stabilizowania się imienia; pozornego, bo imię to łączące jak linia prosta, dwa punkty napisu i ściśle odpowiedniej wobec niego wymowy wypuszcza mimo to boczną gałąź jakiejś alternatywnej mutacji. W diegezie w formie pisanej pojawia się wyłącznie nazwa „Betelgeuse”, którą małżonkowie widzą najpierw na ulotce, a potem na makiecie. Pochylając się nad napisem, wymawiają go wyraźnie [bitlgajz], a więc odczytują bardziej w zgodzie z brzmieniem formuły wyjściowej (*bat-al-dshauâ*), starając się o zapewnienie mu unikatowego kształtu, nie do pomylenia z „Beetlejuice”. Dzięki wymowie [bitlgajz] Betelgeuse przez chwilę unika mezaliansowego związku z Beetlejuice’em, ma więc szansę ukonstytuowania się jako obiekt unikatowy, jako oryginał „nie do podrobienia”. Wymowa ta nie przyjmuje się jednak na czas dłuższy; Maitlandowie sami niezauważalnie zbaczają później w stronę [bitldzius]. Sytuacja przedstawia się wówczas, jak następuje (niedomknięty bok trójkąta oznacza mniej klarowną relację między punktami leżącymi przy nim):



Z podanego zestawienia wynika, że jedynie „Betelgeuse” zostaje, dzięki przypiętowaniu przez [bitlgajz], uprawomocnione jako nazwa własna bohatera. Wymowa [bitldzius] nie jest wtedy wcale równoprawna względem tamtej: to rodzaj dziecinnej przekory w stosunku do formy oficjalnej, „skrętu” wymuszonego, być może, mnemotechnicznym ciężeniem ku znajomym brzmieniom w sytuacji, gdy właściwa nazwa jest zbyt osobliwa i „z niczym się nie kojarzy”. Dlatego właśnie [bitldzius], w odróżnieniu od [bitlgajz], nie ma za sobą w świecie filmowym poświadczającego stempla oficjalnej pisemnej artykulacji.

Jeśli wmyślić się w powyższy niedokończony trójkąt, to widać, że realizuje on pewną zasadę, wykrywalną podczas analizy interpersonalnych układów trójkowych: trzeci wierzchołek dodany do linii prostej nie tyle dopełnia jej sens, ile anarchizuje zastygłą, statyczną relację między dwoma punktami, doprowadzając ją do stanu nieokreśloności. Teraz jednak jest to coś więcej, bowiem wspomniana zasada kryje się w imieniu, jest więc, rzecz można, zasadą konstytutywną jednej postaci, nie zaś dopiero jej stosunków z innymi. Wymówieniowe [bitldzius] jest niczym innym, jak nieoczekiwaną odroślą, uskokiem w bok, zwichnięciem sztywniej, jednoznacznie wyodrębniającej dwójni: Betelgeuse–[bitlgajz]. Późniejsza dominacja tego niepokornego alternatywnego członu oboczności używanego w nazewnictwie głównej postaci czyni z [bitldziusa] typową postać-„nikogo”, niedecydowaną, rozmazaną plamę testu Rorschacha, podlegającą derridiańskiej logice nierozstrzygalności; „jednostkę pozoru”, *niedającą się pojąć w opozycji binarnej, w jakiej tkwi*



by być własnym, musi poddać się prawu różnicy, w tym samym jednak momencie, poddając się temu prawu, traci bezpowrotnie swoją czystą i absolutną własność. Akt nominacji, akt nazwania czegoś lub kogoś, wystawiony jest więc nieustannie na ryzyko denominacji (...) <sup>31</sup>. Ponieważ imię bohatera nie tworzy jedności, pozwalającej traktować je jako własne, sam bohater też jej nie tworzy i jest zawsze gdzie indziej, niż można by oczekiwać <sup>32</sup>. W klasycznej fenomenologicznej epistemologii wypełnienie poznawczej intencji przez odpowiadającą jej naoczność stanowi podstawę rozumnego życia i działalności. Tutaj natomiast „wypełnienie” jest na tyle liberalne, iż trudno je odróżnić od „rozejścia się”. Maitlandowie chcą Betelgeuse’a-[bitlgajza], a otrzymują [bitldziusa] i to niepokrycie się Betelgeuse’a z [bitldziusem] przyjmowane jest z milczącą zgodą, która nakreśla rozwój wydarzeń. [bitldzius] (pozostałby już przy tej fonetycznej pisowni jako dokumentującej nierozstrzygalność nazwy) jest takim prawidłowym w świecie filmu, animującym wszystko inne, rozmijaniem się ze sobą samym, streszczeniem tendencji przeciwdziałających tautologicznemu zakrzepowi. Dlatego jako jedynemu w filmie nie wolno mu wypowiedzieć swojego imienia, w zwrotnym geście obdarzyć się n a z w ą – wolno mu ją jedynie (jak w scenie z Lydią mającą to imię odgadnąć) sugerować przez system ikonicznych znaków wymagających mediacji i interpretacji. Gest skierowania ku sobie imienia byłby wszak gestem ustanowienia tożsamościowego „ja”, szkieletem zamkniętej figury, której punkt dojścia pokrywałyby się z punktem wyjścia, a jeśli w ogóle cokolwiek zaprzecza charakterowi tej postaci, to właśnie tego rodzaju samoodniesieniowe kręgi. Dodajmy do tego jej niepokojącą obcość w świecie zmarłych, z którego chęć ucieczki deklaruje właściwie od początku (*Jestem tu nielegalnym obcym /illegal alien/*).

Brak imienia własnego pociąga za sobą brak „osoby własnej”, czytelnej i zintegrowanej, która miałaby się pod nim kryć. Z powyższą charakterystyką zgadza się nadzwyczajna elastyczność stworka, w warstwie najbardziej zewnętrznej uchwytana przez jego zdolność do przeistaczania się i przybierania niepokojąco różnych wcieleń. W wymiarze nieco bardziej pogłębionym jest to jedyna postać w filmie pozbawiona ewolucji i jakiejś celowości rozwoju. Gdziekolwiek byśmy strzelili, nawet celując zupełnie na oślep, i tak trafimy [bitldziusa]; cokolwiek by mu się przydarzyło, nawet sprzecznego z naszymi i jego oczekiwaniami, i tak okaże się „w porządku”. Odwołajmy się do Husserla, który stosunki między poznaniem zakładanym i faktycznym opisał według modelu rygorystycznego dopasowania do siebie intencji i naocznego wypełnienia, klucza i zamka. Istnieje jednak późniejsza od kanonicznego okresu uwaga filozofa, która zadziwia właśnie przez swój odskok od tej reguły: *Pierwotnie wypełnia to, co ukazuje się najpierw jako pokrywające się ze wstępnym domniemaniem; wtórnie jednak wypełnia również nadwyżka, którą przynosi naoczność (...) <sup>33</sup>*. Innymi słowy: choć w normalnych warunkach oczekiwanie poprzedza spełnienie lub jego brak, może się zdarzyć, całkiem odwrotnie, że spełnienie przyzywa oczekiwanie w charakterze swego usprawiedliwienia *post hoc*. Jeśli konsekwentnie pójść tropem tej myśli, okaże się, że otwiera ona śluzę przekonaniom spod znaku *anything goes*: z musu można tu uczynić cnotę, a z rozczarowania satysfakcją, że jest tak, jak widocznie być miało. Wedle tej logiki „wypełniającej nadwyżki”, która dokładnie rozregulowuje odpowiedniość klucza i zamka, działa właśnie tytułowy karzelek. Pragnie on, jak mówi, uciec ze świata zmarłych, ale wtrącenie go w zaświaty podczas finałowej rozprawy jest przez niego

przyjęte z dużą dozą obojętności. W ostatnim ujęciu sprzed napisów końcowych za kręctwo spotyka go kara pomniejszenia głowy, ale ta nieprzyjemna zmiana zostaje przezeń natychmiast zamortyzowana dorobionym do niej naprędcem uzasadnieniem. Mierząc w [bitldziusa] nie wolno celować w miejsce, gdzie go (rzekomo) widzimy – należy na spojrzeniu wymusić rodzaj kontrolowanego zeza, intencjonalny *clinamen*, a dla większej pewności ramię odchylić w bok, z dala od celu (nie zapominajmy, że *clinamen* to jedno z podstawowych pojęć Patafizyki Jarry’ego<sup>34</sup>). Należy zwrócić uwagę, że ikoniczną podpowiedź niezbędną do rekonstrukcji imienia „[bitldzius]” Lydia otrzymuje od bohatera, patrząc nie na wprost siebie, co byłoby dość logiczną konsekwencją zastosowanego do jej kontaktów z nim schematu ujęcie-przeciwujęcie, ale oglądając się za siebie. Użyta kilka linijek wcześniej metafora o „nadwyżce naoczności”, która „wypełnia intencję”, choć nie musi liczyć się z jej pierwotnym kształtem, w takiej dystrybucji postaci w kadrze znajduje wizualny odpowiednik.

Niezwykle trudno znaleźć twarde jądro osobowości [bitldziusa]. Nieprzyjemny, antypatyczny ludek ma dziwną zdolność wykolejania każdej misji, jakiej się podejmie i to bez objawów złej woli z jego strony – po prostu przez gestywną i kinetyczną hipertrofię. Przy najdrobniejszej nawet czynności wystrzeliwuje mnóstwem nerwowych, spazmatycznych ruchów na pograniczu ataku epileptycznego, potokiem szybkostrzelnej mowy, czym zraża sobie, chcąc nie chcąc, nawet współników: tak jak z miejsca zraził swych potencjalnych pracodawców, Maitlandów, już podczas pierwszego spotkania na makiecie. W katalogu Burtonowskich odmieńców [bitldzius] jest odmieńcem do kwadratu, bo jest niedołągą, któremu nic nie wychodzi, podczas gdy oryginały takie, jak Edward Nożycoręki, Batman, Ed Wood są jednak pragmatycznie, po amerykańsku, skuteczne w tym, co robią – w strzyżeniu trawników i damskich fryzur za pomocą rękonożyc, w kręceniu filmowych knotów mistrzowskich w swojej kategorii itd. Jedyne natomiast, co udaje się [bitldziusowi], to poskładać zdekomponowanych Maitlandów do kupy pod koniec filmu, ale to dlatego, że tą metodą rozstraja on działanie innego filmowego nieudacznika – Otha, torpedując jego negację własną. Wewnętrznie anihilacyjny charakter jego „osoby” jest jeszcze podkreślony w scenach dwóch rozmów z Lydią. Karzełek nie ukrywa, że Lydia jest mu potrzebna, by mógł się wyrwać ze świata zmarłych i w zamian wstać na swoje miejsce kogoś, komu, nękanemu przez samobójczą depresję, i tak na życiu nie zależy. Reguła konstytutywna [bitldziusa] (jeśli można tu mówić o jakiejś regule) zakłada więc transgresję, wykroczenie poza przewidziany status, nie zaś krzepnięcie w schematach *umarlaka, najbardziej uduchowionego z duchów* (wedle własnych jego wcześniejszych autodefinicji). Logika zaślubin z [bitldziusem] nie podlega – jak w wypadku należącego do *Vorgeschichte* ślubu Maitlandów – zasadzie dwójni, tożsamości, utwierdzenia i stagnacji. Całkiem przeciwnie, jest to logika przekrętu, zamiany miejsc i ról, przełożenia do wewnątrz płaszczyzny tego, co zewnętrzne i na odwrót, logika „czegoś za coś” i wstęgi Möbiusa. Inaczej być nie może, skoro, wedle własnych słów gnomy nie uznaje on żadnych przepisów (*I don’t have any rules* – w cytowanej rozmowie z Lydią przed ich „ślubem”).

Sytuacji, gdy nie potrafimy wybrać między *Betelgeuse*’m a *Beetlejuice*’m wyrastającymi pospołu ze zbrylonej ciemni [bitldziusa], odpowiada sytuacja niejednoznaczności między wyjawianiem i maskowaniem imienia. We wzmiankowanej już scenie rozmowy z Lydią bohater, podpowiadając swe imię, którego nie może wprost



wyrazić, ucieka się do obrazkowego rebusa: pokazuje najpierw żuka przebijającego odnóżami, a następnie sok lejący się z kartonowego pudełka. Pochopnie rozumując, można by skonkludować, że tytułowa postać dokonała w ten sposób przechwytu na korzyść Beetlejuice'a kosztem Betelgeuse'a i rozświetliła niejasną dotąd sytuację. Podobny wniosek można jednak wyciągnąć tylko wtedy, gdy obrazki wyczarowane przed Lydią zamienimy na wyraźny efekt pisma, jeśli pod znaki dawane przez [bitldziusa] podstawimy niebudzący wątpliwości napis „Beetlejuice”. Ale dlaczego mielibyśmy tak robić? Bohater, odwołując się do podpowiedzi, nie chce wcale, by Lydia napisała jego imię, chce tylko, by je wymówiła, to znaczy posłużyła się tym samym nieuchwytnym kompleksem dźwięków, który już wcześniej wytworzył znany nam wir nazw. Nie da się zatem rozstrzygnąć, czy bohater dzięki swojej suflerce przesądza sprawę, czy też jedynie to pozoruje, czy podsuwa nam „Beetlejuice'a”, czy, przeciwnie, cofa nas do rozstaju i rozstroju [bitldziusa].

Czynnikiem umożliwiającym tę nową nierozstrzygalność jest obraz zawieszający nas między rozrzedzeniem mowy a elegancką apodyktycznością pisma. Dzięki temu nie wiemy, czy wierzyć w szczerość aktu samoodślonięcia, czy też raczej traktować go jako kolejną nałożoną maskę. „Pisane” odnosi się tu nie tylko do „ustnego”, a przez to „oficjalne” nie tylko przeciwstawia „prywatnemu”, ale również „pismo” i „mowa” rozprzegają się w „obrazie”. Obraz, niczym klin, włupuje się między urzędowy walor pisma a bełkotliwy zrost mowy, wabiąc pierwszym, ale i grożąc osunięciem się w odmęt drugiego. Pomijając już jednak nawet to: obraz wskutek swojego niedecydowalnego charakteru, ni to semiotycznego, ni autarkicznego, stwarza kolejny problem wyrażony w serii pytań przez Lamberta Wiesinga: *Czy trzeba obrazowi przyznawać treść albo znaczenie? Czy przedstawienie trzeba interpretować jako treść? Czy to, co przedstawia obraz, już przez to samo, że obraz to przedstawia, nie jest treścią znaku?*<sup>35</sup> No właśnie. Do naszych kłopotów z właściwą rekonstrukcją [bitldziusa] doszedł kłopot nowy, który tylko sygnalizujemy<sup>36</sup>.

Jeszcze nie koniec na tym, bo na wyższym piętrze można mówić o kolejnej niejednoznaczności. Dotyczy ona zróżnicowanej genezy przeciwieństwa Betelgeuse-Beetlejuice, boć przecież gdy pierwsza z nazw, ukryta w zakamarkach encyklopedii, może być znana jedynie koneserom, druga wygląda na pospolity żart językowy. Przyznając mimochodem prawomocność drugiej, nie zaś pierwszej, uznajemy równocześnie wyższość wiedzy potocznej nad specjalistyczną, przynajmniej w odniesieniu do takich przedmiotów kulturowych, jak komedia filmowa. Niewykluczone jednak, że w tej hierarchizacji tkwi błąd i że [bitldzius], każąc nam kontentować się banałem Beetlejuice'a, chce, byśmy sami o tym nie wiedząc, sięgnęli ezoterycznych wyżyn

Betelgeuse'a. Innymi słowy, nigdy nie można być pewnym, jak poważnie należy traktować te migocące w utworze rozrywkowym aluzje do Dantego, parafrazy greckich i rzymskich mitologicznych bohaterów i historii (Junona, Orion, przeprawa przez Styks, bo czymże innym jest zatonięcie małżonków w rzece na oczach szczekającego pieska?), aluzje do religioznawczego toposu upadłego anioła widoczne we wzmiankach o bieżącym statusie Junony, astronomiczny kontekst Betelgezy itp. *Sok z żuka* potrafi bezbłędnie wytwarzać przeczucie ezoteryki kryjącej się za zasloną trywiału, które to wielkości zagrzewa do nierozstrzygniętej nigdy walki. Czyni to, nie wygrywając opozycji stylu wysokiego i niskiego, ale – na zasadzie *farmakonu* – *otwierając ich możliwość, nie pozwalając się jednak zrozumieć za ich pomocą*, doprowadzając je do „kręcenia się w kółko”, do *gry pozorów, dzięki której [film taki jak „bitldzius”] może podawać się za prawdę*<sup>37</sup>.

ANDRZEJ ZALEWSKI

<sup>1</sup> *Burton on Burton*, wyd. popr., red. M. Salisbury, Faber & Faber, London 2006, s. 64.

<sup>2</sup> *Sok z żuka* należy do grupy filmów określanych niekiedy jako *ghost movies* i opowiadających o życiu pozagrobowym, zaświatach i nieagresywnej interferencji losów przedstawicieli tej i tamtej strony. Z opracowań książkowych poświęconych tej tematyce w całości lub w znaczących fragmentach należy wymienić: K. A. Fowkes, *Giving Up the Ghost. Spirits, Ghosts and Angels in Mainstream Comedy Films*, Wayne State Univ. Press, Detroit 1998; T. Ruffles, *Ghost Images. Cinema of the Afterlife*, McFarland & Company, Jefferson N.C. 2004; Ch. Deacy & G. Ortiz, *Film and Theology. Challenging the Sacred/Secular Divide*, Blackwell, Malden 2007; *Reframing Theology and Film*, red. R.K. Johnston Baker Academic, Grand Rapids 2007; C. Marsh, *Theology Goes to the Movies. An Introduction to Critical Christian Thinking*, Routledge, London – New York 2007; Ch. Deacy, *Screening the Afterlife. Theology, Eschatology and Film*, Routledge, New York – London 2012; L. and T. Davis Genelli, *Death At the Movies. Hollywood's Guide to the Hereafter*, Theosophical Publishing House, Wheaton 2013; R. Striner, *Love in the Afterlife. Underground Religion at the Movies*, Fairleigh Dickinson Univ. Press, Madison – Teaneck 2016. Natomiast prawdziwą kopalnią informacji o filmach hollywoodzkich z wątkiem nadnaturalnym, obejmującą okres od początków XX w. po wczesne lata 90., jest: J. R. Parish, *Ghosts and Angels in Hollywood Films*, McFarland & Company, Jefferson N.C. 1994. *Ghost movies* rozgrywają się zazwyczaj w pogodnej lub melodramatycz-

no-melancholijnej tonacji, co (przy wszystkich przypadkach wątpliwych) odróżnia je od horrorów. Dla większości autorów jednak ten podział, skądinąd bardzo przydatny, wydaje się nie istnieć. Z wyszczególnionych pozycji tylko Katherine Fowkes w *Giving Up the Ghost* odróżnia wyraźnie *ghost movies* i *horror movies*, adaptując zresztą w tym celu wcześniejszą dystynkcję literaturoznawczą *ghost fantasies* i *scary ghost stories* Diany Waggoner. Różnica jest na tyle intuicyjnie wyczuwalna, że nie zacierają jej nawet dość mętny, psychoanalityczny żargon pierwszej z wymienionych autorek.

<sup>3</sup> Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989, s. 35.

<sup>4</sup> E. Morin, *Antropologia śmierci*, tłum. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, red. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993, s. 83.

<sup>5</sup> Ph. Ariès, dz. cyt., s. 136.

<sup>6</sup> Tamże, s. 41.

<sup>7</sup> Tamże, s. 585, 589.

<sup>8</sup> F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Plaza, Wyd. UJ, Kraków 2011, s. 18 i nast.

<sup>9</sup> A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, IFiS PAN, Warszawa 2005, s. 33.

<sup>10</sup> W twórczości Tima Burtona doskonałą ilustracją tej „gry na zwłokach” są galwanizowane i zasilane elektrycznością padłe zwierzęta, które swoim „powrotem do życia” sięją popłoch w dwóch nawiązujących do Jamesa Whale'a filmach pt. *Frankenweenie*: krótkometrażówce z 1984 r. i bazującej na niej pełnometrażowej animacji z 2012 r.



- <sup>11</sup> Deregulacja stosunków bilateralnych między tym i tamtym światem idzie jeszcze dalej w animowanej *Gnijącej pannie młodej* (2005), której akcja również rozgrywa się na styku tych dwóch wymiarów. Do związków żywych i zmarłych nie odnosi się tu już żadna reguła, nawet chwiejna, lecz wyjściowe pytanie o otwartym charakterze: *Czy żywy może poświęcić umarłą?* – na które narracja daje niezbyt sensowne i spójne odpowiedzi.
- <sup>12</sup> Więcej niekonsekwencji w *Soku z żuka* wymienia Edwin Page (*Gothic Phantasy. The Films of Tim Burton*, Marion Boyars Publishers, London – New York, 2006, s. 54), traktując je, całkiem słusznie, nie jako uchybienia, lecz jako zasadę estetyczną obraną przez reżysera.
- <sup>13</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 281.
- <sup>15</sup> *Rzeczywistość oglądana przez melancholijne oko zdaje się poddana ciągłej anamorfizie, figurze dodającej do formy, która istnieje, impuls zaprzeczenia – tak mało rzeczywistość ta jest esencjonalna, stabilna; tak bardzo poddana deformacji*. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Sic!, Warszawa 1998, s. 83.
- <sup>16</sup> A. McMahan, *The Films of Tim Burton. Animating Live Action in Contemporary Hollywood*, Continuum, New York-London 2006, s. 3-17.
- <sup>17</sup> Jakby na potwierdzenie tego, w samej dziedzinie filmu Helmut Merschmann, autor kolejnej książki o Timie Burtonie (*Tim Burton. The Life and Films of a Visionary Director*, tłum. M. Kane, Titan Books, London 2000), przy każdym jego filmie podaje sporą liczbę nawiązań, intencjonalnych i mimowiednych, do innych filmów. Na przykład: *Wielka przystopka Pee Wee Hermana – Złodzieje rowerów*, a z Felliniego *Ginger i Fred* oraz *Wywiad; Sok z żuka – Duch Hoopera, Martwe zło Sama Raimi, Gabinet dr. Caligariego, Diuna, Pies andaluzyjski; Edward Nożycoręki – King Kong, Godzilla*, motyw Frankenstein’a z opowieści Mary Shelley, ale także z filmów *Whale’a*, przede wszystkim z *Narzeczonej Frankenstein’a; Batman – Metropolis* Langa, *Łowca androidów; Powrót Batmana – Nosferatu symfonia grozy*, również *Metropolis; Marsjanie atakują!* – nawiązania do serii filmów katastroficznych z lat 70., np. *Tragedii Posejdona Neame’a*, jak również *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*. A propos *Soku z żuka* należy jeszcze zwrócić uwagę na przywołaną przez Lydię *Noc żywych trupów*, a także na przechwałkę Beetlejuice’a, że *Egzorcystę* oglądał jakieś 167 razy i każdy następny raz wydawał mu się zabawniejszy od poprzedniego. Od siebie dodam, że kąśliwa aluzja Delii przyrównującej Maitlandów do Katharine Hepburn i Spencer’a Tracy – wyrafinowanej pary w prześcieradłach – pasuje zwłaszcza do sceny z *Kobiety roku* George’a Stevensa (1942), gdy tabun nieproszonych gości narusza intymność bycia we dwoje świeżo upieczonych małżonków w nocnych strojach.
- <sup>18</sup> Wbrew pierwszemu skojarzeniu Alison McMahan wyklucza przyległość pojęć *high-concept* i *high culture*, a nawet zakłada ich opozycyjność (dz. cyt., s. 123); *high-concept* wiąże się u niej bardziej z przebojami pokroju Spielberga. Natomiast podział na kino „wyższej” i „niższej” rangi wyraźniej już rysuje się we wspomnianej niemieckiej pracy Merschmanna, który nieistotność takiej kategoryzacji w przypadku Burtona sygnalizuje tytułem jednego z rozdziałów: *B-Movies in the Mainstream* (s. 85-142).
- <sup>19</sup> A. Jarry, *Czyny i myśli doktora Faustrolla, Patafizyka*, tłum. J. Gondowicz, W.A.B., Warszawa 2000, s. 90-89 (osobliwa numeracja stron w polskim wydaniu książki jest oczywiście także patafizyczna).
- <sup>20</sup> J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 70.
- <sup>21</sup> Tenże, *Pataphysics*, tłum. D. Burk, CTHEORY 1/4/2007; tekst, opublikowany po francusku w 2002 roku, dostępny na stronie internetowej <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=569> (dostęp: 2016).
- <sup>22</sup> Zob., z powołaniem się w tym miejscu na *Symulakry i symulację*, Ch. Bök, *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*, dysertacja, York University, Ontario 1997, s. 12, [http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD\\_0020/NQ27282.pdf](http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD_0020/NQ27282.pdf), (dostęp: 2016).
- <sup>23</sup> Pomijając *Sok z żuka*, nie wszystkie filmy Tima Burtona są uznawane za postmodernistyczne, niektóre wręcz przeciwnie. W *Theology and Film* (Deacy – Ortiz), *Edward Nożycoręki* przez chwilę jest traktowany jako figura chrystologiczna (dz. cyt., s. 12), a w tomie zbiorowym *Reframing Theology and Film* (red. R. K. Johnston) w odniesieniu do *Dużej ryby* (2003) Ch. Deacy uznaje, że w postaci umierającego ojca-fantasty zawiera się implicytna krytyka Bultmannowskiego projektu demitologizacji, a samą postać porównuje do Mojżesza, Samsona i Jezusa (dz. cyt., s. 253-260).
- <sup>24</sup> Colin Odell i Michelle Le Blanc w książce o Timie Burtonie czynią charakterystyczną uwa-

- gę: *Tym, co czyni dzieło Burtona tak niezwykłym, jest fakt, że użycie przez niego chorobliwych pomysłów nie powoduje poczucia depresyjności przy ich oglądaniu. W ślad za tym idzie następna sprzeczność. Jego filmy zajmują się tym, co złowieszcze i makabryczne, co przetworzone jest jednak we wprowadzające w dobry nastrój przykłady zabawy*, C. Odell, M. Le Blanc, *Tim Burton*, Pocket Essentials, Harpenden 2005, s. 18.
- <sup>25</sup> J. Baudrillard, *Cool Memories*, tłum. Ch. Turner, Verso, London – New York 1990, s. 91-92.
- <sup>26</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 36-49.
- <sup>27</sup> Monotonia, jaka powleka postacie Maitlandów, jest zauważalna i dla innych. Mark Salisbury, redaktor serii wywiadów z Burtonem, pozwala sobie w pewnym momencie na uwagę (jako zresztą jeden z wielu, bo ta opinia jest dość powszechnie podzielana): *Jeśli jakiś zarzut miałby być podniesiony wobec „Soku z żuka”, to ten, że postacie Davis i Baldwina [aktorów grających te role – A.Z.] są nudne w porównaniu ze wszystkim innym, co się dzieje w filmie (Burton on Burton, dz. cyt., s. 67).*
- <sup>28</sup> J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z H. Ronsem, J. Kristevą, J.-L. Houdebinem, G. Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, FA-art., Bytom 1997, s. 42.
- <sup>29</sup> J. Derrida, *Różnia (différance)*, tłum. J. Skoczylas, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. J. Siemek, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 377.
- <sup>30</sup> Tenże, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999, s. 134.
- <sup>31</sup> M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Studio Φ & Wyd. Homini, Bydgoszcz 1997, s. 272.
- <sup>32</sup> Ciekawe, że w znanych mi wypowiedziach na temat Burtona nie robi się w ogóle problemu z tej różnicy, decydującej w końcu o niestabilności identyfikacji głównego bohatera już na poziomie samej nazwy – jak gdyby autorzy tych wypowiedzi tkwili wewnątrz ślepej plamki niepozwalającej im tego dostrzec. Jedyne, co w tej materii robią, to dość konsekwentnie używają nazwy „Betelgeuse” w odniesieniu do postaci, a „Beetlejuice” w odniesieniu do filmu, zresztą bez oparcia w danych filmowego przypadku, w którym tego rodzaju wyłączenie „Betelgeuse’a” na pełnienie funkcji nazwy własnej bohatera nie ma żadnego uzasadnienia. Bardziej dociekliwi są internauci. W sieci można dotrzeć do specjalnej strony <http://moviepilot.com/posts/2611367> (dostęp: 2016) poświęconej tematyce: Betelgeuse czy Beetlejuice, przy wyczuwalnym zakłopotaniu komentatorów omawianą niezgodnością. Z wiadomości na połączonej z nią linkiem odsyłającym do serwisu imdb.com stronie <http://www.imdb.com/title/tt0094721/trivia> (dostęp: 2016) wynika, że pierwotnie planowanym tytułem był „Betelgeuse”, na który nie wyrazili zgody producenci decydenci. Natomiast przejście od „Betelgeuse’a” do „Beetlejuice’a” dokonało się dzięki zabawowemu nastawieniu członków ekipy i improwizacji na tym tle, w której wyróżniony udział miały pomysły językowe odtwórcy tytułowej roli, Michaela Keatona.
- <sup>33</sup> Cytat z tomu 11 *Pism zebranych Husserla Analizy pasywnej syntezy* podaje za: A. Półtawski, *Aletejologia Edmunda Husserla*, w: tenże, *Realizm fenomenologii*, Wyd. Rolewski, Toruń 2000, s. 153.
- <sup>34</sup> A. Jarry, *Czyni i myśli doktora Faustrolla, Patafizyka*; dz. cyt., ks. szósta, rozdz. XXXIV: „Clinamen”.
- <sup>35</sup> L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 29.
- <sup>36</sup> Kłopot jest podobny do tego, na który w *Prawdzie w malarstwie*, w polemice z Heideggerowskim *Źródłem dzieła sztuki*, wskazuje Derrida, obsesyjnie powracający do pytania: skąd wiadomo, że buty na obrazie van Gogha są parą butów (co bez zastanowienia przyjął niemiecki filozof)? My moglibyśmy, przez analogię do tego, zapytać: skąd mamy wiedzieć, że dwa obrazki wyfantazjowane przez tytułową figurę przed Lydią są od p a r y, a nie o d c z a p y? Oczywiście wiemy to, podobnie jak Lydia, z całej dyskursywnej otoczki tego pozornie czysto obrazkowego przedstawienia.
- <sup>37</sup> J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, w: tenże, *Pismo filozofii*, wybór i tłum. B. Banasiak, inter esse, Kraków 1992, s. 47.