Nawiedzony ekran

Przyczynek do widmontologii współczesnego kina

Miłosz Stelmach

My jesteśmy jak przeklęci,
że nas mara, dziwo nęci,
wytwór tęsknej wyobraźni,
serce bierze, zmysły drażni
S. Wyspiański, *Wesele* (*Poeta*, *I akt*)

Nie ma nawet własnego grobu – będzie miał film!
Człowiek z żelaza (1981, reż. A. Wajda)

Retoryka śmierci kina jest nieomal tak stara jak samo medium, którego kres wieszczono przy okazji wszystkich jego paradygmatycznych przemian. Tematowi śmierci kina został poświęcony między innymi cały numer monograficzny pisma „Spectator" z 2007 r., którego redaktorzy na wstępie przybliżają najważniejsze historyczne i współczesne prognozy *zgonu* [1]. Wyraźnie nasiliły się one na przełomie XX i XXI w., zaś poczytne miejsce wśród nich wciąż zajmuje opublikowany pierwotnie na łamach „The New York Times" głośny artykuł Susan Sontag zatytułowany *Zmierzch kina*. Opłakując kres bliskiego jej, kinofilskiego sposobu uczestnictwa w kulturze filmowej, Sontag pisze, że *jeśli kinofilia umrze, wtedy filmy też umrą… niezależnie od tego, jak wiele filmów, nawet bardzo dobrych, będzie powstawać* [2].

Od tamtej pory jej diagnozy były powtarzane regularnie, zaś o śmierci kina – niezależnie od tego, czy jej przyczyną miałaby być zmiana zachowań odbiorczych, zanik tradycyjnego dyspozytywu, Internet i technologia cyfrowa, przekształcenia modelu ekonomicznego kinematografii czy jeszcze inny niezidentyfikowany czynnik – debatowali tak teoretycy (Paolo Cherchi Usai [3]), jak i praktycy (Peter Greenaway). Zważywszy na mnogość, rangę oraz uporczywość głosów, które powtarzają pogłoski o śmierci kina, nie ma powodu, aby uważać je za przesadzone. Przyjmijmy więc zatem, że kino rzeczywiście już umarło – być może nawet po wielokroć.

Czy przeczy temu w jakikolwiek sposób fakt, że wciąż okazjonalnie chodzimy do kina, oglądając dawne i nowe – powstające zresztą w coraz większej liczbie – produkcje? Najwyraźniej nie, jak zresztą przewidziała to cytowana wyżej Susan Sontag. Sposobów obcowania z filmem istnieje dziś zresztą więcej niż kiedykolwiek. Nieunikniony wydaje się zatem wniosek, że kino umarło, ale jednocześnie jest silnie obecne w naszym codziennym życiu. Coś, co jest martwe, ale co jednocześnie objawia się nam regularnie – czy można wyobrazić sobie lepszą definicję ducha? Innymi słowy, kino musi być widmem – nie-umarłą zjawą, która, choć uśmiercona, powraca w kolejnych formach.

Dokładnie ten sam tok rozumowania przedstawił, pisząc o Wenecji, włoski filozof Giorgio Agamben. Nazwał ją miastem umarłym, ale wciąż istniejącym, a więc widmowym. Stwierdzenie zgonu miejscowości i proklamowanie jego fantomowej natury nie zamyka jednak jego rozważań, a dopiero je otwiera. *Ile winniśmy temu, co umarło?* – pyta Agamben, dodając: *Zmarły bowiem nie tylko niczego nie oczekuje, lecz zdaje się robić wszystko, aby o nim zapomniano. Dlatego właśnie zmarły jest zawsze najbardziej wymagającym przedmiotem miłości, wobec którego jesteśmy zawsze bezbronni i nie w porządku* [4]. Podobnie ja w niniejszym tekście, przyjmując śmierć kina za fakt dokonany, nie uważam go jednocześnie za koniec, ale dopiero za początek rozważań nad jego nową tożsamością. Sądzę bowiem, że zamiast lamentować nad zgonem medium, warto zastanowić się, co jego śmierć dla nas oznacza i jak doświadczamy współczesnego – naznaczonego nieredukowalnym pierwiastkiem widmowości – kina.

Należy jednak przy tym zapytać, czy to odkrycie widmowego charakteru medium filmowego powinno nas w ogóle zaskakiwać. Wszak, jak postaram się pokazać, kino zawsze – także przed swoją rzekomą śmiercią – było medium nawiedzonym, zamieszkiwanym i rządzonym przez duchy. Choć najbardziej techniczne (a więc w domyśle racjonalne, stabilne i odczarowane) spośród wszystkich sztuk, to właśnie ono w największym stopniu wyrażało paradoksy efemerycznej egzystencji widma zawarte w samej jego ontologii. Jego współczesna, intensywna fantomatyczność stanowi wyłącznie spiętrzenie naturalnych predylekcji właściwych kinematograficznej fikcji.

Głos z zaświatów

Zwracając uwagę na nieuchwytną, dwoistą naturę kina, amerykański filozof Stanley Cavell napisał niegdyś: *Musimy wciąż przypominać sobie o tym, jak tajemnicze są te obiekty, które zwiemy filmami, a które nie przypominają niczego innego na tym świecie. Posiadają ulotność performansu i trwałość rejestracji, choć nie są ani rejestracjami (gdyż nie istnieje nic niezależnego od nich, czemu mogłyby być wierne) ani performansami (gdyż są perfekcyjnie powtarzalne)* [5]. Tę dwuznaczność wzmaga także unikatowy charakter dzieła filmowego, które z jednej strony ma materialną bazę, ale z drugiej istnieje tylko chwilowo, w relatywnie krótkim momencie projekcji. Jak pisze Rafal Koschany, *film ma jakiś materialny wymiar (celuloidowa taśma, zamknięta w puszce i oznaczona jako to właśnie skończone dzieło), ale jednocześnie go nie ma. W rzeczywistości to nie empirycznie uchwytny przedmiot podlega estetycznemu odbiorowi, ale dopiero specjalne wprawienie go w stan projekcji, w określonym czasie, który się kiedyś (zawsze) kończy. W tym sensie film – pojęty jako dzieło sztuki funkcjonujące w sytuacji estetycznej, a nie jako przedmiot materialny – znika. Właśnie ze względu na tę dwuznaczną tożsamość dzieła sztuki (które – jako dzieło, a nie jako nośnik – nie istnieje) ontycznemu statusowi filmu przyglądały się niezliczone rzesze badaczy różnych metodologicznych proweniencji* [6].

Te „tajemnicze obiekty", jak określił filmy Cavell, są więc nieustannie zawieszone między trwałością a ulotnością, między obecnością a nieobecnością. Jak pisze w innym kontekście jeden ze współczesnych polskich widmontologów kultury, *tym właśnie jest widmo – to nie tyle zjawiająca się forma zdekonstruowanej*

materii, ile czasowa oscylacja między obecnością a nieobecnością, widzialnością a niewidzialnością, pamięcią o tym, co przeszłe, a punktową aktualnością [7]. Ta dwoista natura widma, oscylującego wciąż między tym, co trwałe i tym, co ulotne, w doskonały sposób oddaje naturę kina. Łatwo ją przy tym uzupełnić także o drugi paradoksalny aspekt, związany z czasową dwoistością, która dotyczy tak ducha, jak i kina. Jak widmo oznacza istotę przynależącą do porządku przeszłości, która jednak materializuje się w teraźniejszości w zmysłowo doświadczalnej formie, tak też ekranowa fikcja jest zawsze rozpięta między dwoma układami temporalnymi. Ze względu na swoją podwójną strukturę czasową film należy wszakże jednocześnie do wiecznej przeszłości (gdyż zawsze odwołuje się do zarejestrowanej na taśmie, nieodwołalnie minionej rzeczywistości), ale jednocześnie jest sztuką wiecznej teraźniejszości, bo rzeczywistość tę aktualizuje w niezmienionej formie w toku każdej kolejnej projekcji. Ta temporalna dwoistość ruchomych obrazów sprawiła, że Gilberto Perez w tytule swojej najważniejszej książki nazwał kino *materialnym duchem* [8]. Użyty przez Pereza oksymoron wydobywa sprzeczność, na której ufundowane jest kino, będące z jednej strony medium obdarzonym nieporównanymi możliwościami mimetycznej, technicznej reprodukcji rzeczywistości, z drugiej zaś, ze względu na właściwe mu czasowe oddalenie od rejestrowanych wydarzeń, nieuchronnie zawiera pewien widmowy pierwiastek.

Film bowiem, dowodzi Perez, nie daje nam możliwości bezpośredniego obcowania z przeszłością utrwaloną na celuloidowym bądź cyfrowym nośniku, a jedynie z jej obrazowymi i dźwiękowymi manifestacjami. Tak jak duch zmarłej osoby objawia się taki, jaka była ta osoba za życia, tak też świat filmowy objawia się wciąż w niezmiennym kształcie sprzed lat – wydany na nasz ogląd, ale jakby niematerialny, bo niemożliwy do dotknięcia. Ta półobecność przypomina, że *charakter widma opiera się również na paradoksalnym ucieleśnieniu. Z jednej strony staje się ono ciałem, ale z drugiej – owa inkarnacja nie jest całkowita* [9]. Świetnie rozumiała to Maria Janion, która w odniesieniu do twórczości Andrzeja Wajdy także opisywała kino jako medium duchów. Porównując film z teatrem, pisała: *Polega owa różnica, najogólniej mówiąc, na tym, że aktor teatralny to tzw. żywy człowiek, a aktor filmowy to jego szczególny sobowtór. Niesobowtórowość, jednolita tożsamość żywego aktora w teatrze, i sobowtórowość, podwójność aktora w filmie stwarzają właśnie zasadniczą kwestię filzoficzną. Tę różnicę ontologiczną można jeszcze określić inaczej: jako różnicę między człowiekiem a jego widmem* [10].

W świetle powyższych faktów nie dziwi konstatacja Murraya Leedera, który we wprowadzeniu do książki poświęconej postaciom filmowych duchów zauważył, że *przez swoją zdolność do rejestracji i odtwarzenia rzeczywistości oraz prezentacji obrazów przypominających świat jedynie jako niematerialne pół-obecności, kino bywało opisywane jako nawiedzone lub widmowe medium od samego początku* [11]. Przywołuje on przy tym nazwiska licznych komentatorów i myślicieli, którzy dostrzegali w kinie ten widmowy pierwiastek – od pierwszych wrażeń Gorkiego spisanych po seansie kinematografu w Niżnym Nowogrodzie, przez uwagi wczesnych teroretyków kina, takich jak Ricciotto Canudo i Béla Balázs, po filozoficzne pisma Jacques'a Derridy, który wplatał filmowe medium w swoje „hauntologiczne" koncepcje. Wszyscy oni potwierdzają sugestię, wedle której kino w nierozerwalny sposób łączy się ze śmiercią i „nieumarłym" życiem po życiu.

Filmowe mauzoleum

Wkraczając w krąg refleksji nad związkami kina i śmierci, nie sposób nie wspomnieć jeszcze jednej kluczowej postaci, która dość wcześnie dostrzegła i opisała tanatyczne proweniencje kina, wiążąc je z samą ontologią medium. André Bazin wskazywał mianowicie na kojący lęk przed śmiercią kompleks mumii jako źródło wszelkiej sztuki mimetycznej. Jego zdaniem to wrodzona człowiekowi potrzeba uchronienia świata wokół, a zwłaszcza bliskich sobie osób, od upływu czasu i rozpadu, który on przynosi, odpowiada za kolejne próby utrwalenia wizerunków ludzkich – od egipskich mumii po fotografię, która dzięki procesowi fotochemicznemu ocala widzialny świat przed rozpadem [12].

Kino, według Bazina, jednak nie tylko chroni przed śmiercią, ale i pozwala jej doświadczyć. Znany piewca filmu jako sztuki nieczystej, bo będącej mariażem innych sztuk, właśnie dla zdolności pokazywania śmierci czynił od swojej tezy wyjątek, dostrzegając w niej przejaw specyficznej dla tego medium właściwości. *Śmierć jest z pewnością jednym z tych rzadkich zdarzeń, które usprawiedliwiają ulubiony termin Claude'a Mauriaca – kinową specyfikę. Jako sztuka czasu, kino posiada niezwykły przywilej powtarzania jej, przywilej wspólny wszystkim mechanicznym sztukom, ale używany przez nie z nieskończenie większą mocą niż przez płyty czy radio* [13] – pisał, dodając: *W tym względzie fotografia nie posiada mocy filmu; może tylko pokazać kogoś umierającego lub jego zwłoki, ale nie nieuchwytny moment przejścia od jednego stanu do drugiego* [14].

Jeśli więc obraz fotograficzny, jak chce Bazin, stanowi współczesny odpowiednik mumii, czyli zasuszonych, utrwalonych na kliszy zwłok, to kino, owa *śmierć 24 razy na sekundę* (jak głosi tytuł jednej z książek Laury Mulvey), sprawia, że zwłoki te znów ożywają, zaczynając się ruszać, działać i przemawiać – stają się więc widmem. Różnica między fotografią a kinem byłaby zatem różnicą między trupem a zjawą. Ta refleksja raz jeszcze potwierdza intuicję, w myśl której śmierć i przemijanie zawsze stanowią podskórny, często nieuświadomiony fundament fantomatycznego doświadczenia kina. Jak pisał Leeder, *kino wcale nie musi pokazywać duchów, by być uznane za widmowe i nawiedzone. Umyślnie bądź przypadkowo, stało się ono przechowalnią naszych umarłych. Być może prawdą jest, jak napisał pewien reporter „La Poste" relacjonujący pokaz kinematografu Lumiére'ów, że „gdy to urządzenie zostanie udostępnione szerokiej publiczności, wszyscy będą w stanie sfotografować swoich bliskich, nie tylko w statycznej formie, ale także poruszających się, działających, rozmawiających; wówczas śmierć nie będzie już absolutna...* [15]. To właśnie poczucie pozwoliło niemieckiej filmoznawczyni Gertrud Koch stwierdzić, że *film jest kulturowym przedsięwzięciem, w którym martwi na zawsze pozostają przy życiu, a żyjący doświadczają wiecznej śmierci* [16].

Jeśli więc poszczególne filmy są grobowcami (o czym przekonuje także przywołany na wstępie fragment dialogu z *Człowieka z żelaza*), przechowującymi ożywające w czasie projekcji mumie naszych zmarłych, to ponadstuletnia historia kinematografii jawi się dziś jako prawdziwe mauzoleum, zaludniona tysiącami postaci nekropolia. W tym kontekście jeden z najbardziej intrygujących badaczy związków kina i śmierci, Garret Stewart, pytał: *czy opowiadanie niesie nieśmiertelność czy raczej pochówek?* [17]. O ile jednak w pierwszej połowie lat 80. była to jeszcze twarda alternatywa, rozgraniczająca byt od niebytu, o tyle dziś refleksja fi-

lozoficzna coraz silniej kieruje się w stronę namysłu nad możliwością widmowej ontologii, stanowiącej kontaminację trwałości i ulotności, która nad jednoznaczną, silną obecność przedkłada migotliwość bycia i przemieszanie obu porządków. Z tej perspektywy dziś możemy spojrzeć na dzieło filmowe, które jednocześnie unieśmiertelnia i grzebie – prowokuje więc życie pośmiertne, czyli widmowe.

Zauważyła to w przywołanej wcześniej książce Laura Mulvey, pisząc: *Wraz z upływem czasu, duchy kłębią się coraz liczniej wokół kina, którego żywotność sama została zakwestionowana. Przełom stuleci przyniósł śmierć ostatnich wielkich hollywoodzkich gwiazd. W 2004 roku Marlon Brando podążył w ślady Katharine Hepburn, która z kolei podążyła za Gregorym Peckiem. Zobaczyć gwiazdę na ekranie w czasie jednej z retrospektyw, które następują po jej śmierci, to zobaczyć niepewną relację kina do życia i śmierci. Tak jak kino ożywia nieruchome kadry, tak też przywraca do życia, w formie doskonałej skamieliny, każdego, kto został zarejestrowany, od wielkiej gwiazdy po przechodzącego w tle statystę* [18]. O tym osobliwym doświadczeniu obcowania ze zmarłymi najbardziej przejmująco pisał Chris Petit, pytając: *W jakim stopniu prawdziwa śmierć aktora zmienia znaczenie filmu, w którym występował, i to, jak my go oglądamy? (...) Generalnie, wraz z mijającymi pokoleniami, kino staje się widmowym medium. Jakkolwiek eskapistyczne nie będzie kino, przed śmiercią nie ma ucieczki. W pewnym sensie wszystkie filmy stają się opowieściami o duchach, o nawiedzonym ekranie, który stanowi jednocześnie ich całun* [19].

Trudno nie myśleć o tym, oglądając pochodzące sprzed kilku dekad arcydzieła, których liczni twórcy odeszli już ze świata żywych, zaś ci, którzy pozostali, często zmienili się nie do poznania. Wrażenie niesamowitości nie znika bowiem, gdy oglądamy dzieła, których twórcy i pojawiający się na ekranie wykonawcy wciąż żyją. Moglibyśmy wręcz zapytać, czy to żywi ludzie dziś stanowią cień osób, które widzimy na ekranie, czy może przeciwnie – w filmie zapisany jest cień tego, jacy byli kiedyś? Pewnie po trosze jedno i drugie, co nie zmienia faktu, że zwłaszcza oglądanie dawnych filmów ma w sobie coś widmowego.

Seanse mediumiczne

Może zresztą ta potrzeba obcowania z duchami nie jest wyłączną domeną kina, a po prostu to medium najlepiej służy wyrażaniu odwiecznej ludzkiej tęsknoty, przekraczającej granice epok, mediów i kultur? Bo w końcu, przywołując drugi epigram niniejszego tekstu, *my jesteśmy jak przeklęci, że nas mara, dziwo nęci, wytwór tęsknej wyobraźni, serce bierze, zmysły drażni*. Przywołując tezy badacza wiktoriańskich duchów literackich Juliana Wolfreysa, Andrzej Marzec pisze: *Sam proces opowiadania jest zawsze przynajmniej w pewnym stopniu wywoływaniem duchów, otwarciem przestrzeni, w której może zostać przywołane to, co w danym momencie już nie istnieje. Dlatego też wszystkie formy narracyjne jawią się w tym kontekście po prostu jako opowieści o duchach* [20]. Raz jeszcze postarajmy się dowieść, że w kinie ten widmowy proces jest zwielokrotniony i to nie tylko dlatego, że umożliwia ono ucieleśnienie wywoływanych duchów, które okazują się nam w formie nienamacalnych wprawdzie, ale jednak fizycznie doświadczalnych fenomenów – obrazów i dźwięków (a historia kina zna także próby angażowania innych zmysłów w proces odbioru, czego teoretycznym odpryskiem jest dziś niezwykle dynamicznie się rozwijająca *sensuous theory*).

Na właściwy trop może naprowadzić już sam język, którym posługujemy się do opisu kina. Przede wszystkim wszak definiujemy je jako medium, zaś termin ten może odnosić nas tyleż do kontekstu medioznawczego, ile mediumicznego. W tym sensie (zwłaszcza w świetle przywołanej powyżej diagnozy Wolfreysa) każde medium posiada właściwości mediumiczne, pozwalające traktować je jako przekaźnik, portal, przez który dostajemy się do świata duchów (a raczej one dostają się do naszego świata i nawiedzają go swoją obecnością). Specyfiką kina (przynajmniej w jego klasycznym dyspozytywie) jest jednak fakt, że podstawowym sposobem obcowania z nim jest seans. To kolejne fundamentalne słowo także odsyła zarówno do filmoznawczego, jak i widmontologicznego dyskursu. W kontekście wcześniejszych ustaleń niespecjalnie zaskakuje dwuznaczność językowa, nakazująca „seansem" nazwać zarówno projekcję filmową, jak i sesję spirytystyczną. W tym sensie projekcja filmu w zaciemnionym pokoju zawsze jest poniekąd wywoływaniem duchów za pomocą medium – projektora. Tak przynajmniej twierdzi kanadyjski reżyser Guy Maddin, który powiedział w jednym z wywiadów: *Uważam, że zarówno uczestnictwo w seansie filmowym, jak i spirytystycznym, jest w gruncie rzeczy tym samym: jedno i drugie wydarzenie angażuje grupę ludzi, którzy siedzą w ciemności i chcą wierzyć, że to czego zaraz doświadczą – nieważne, czy to będzie fikcyjna wizyta z zaświatów zmarłego krewnego lub gwiazdy filmowej, czy projekcja filmu ze znanym aktorem, który w prawdziwym życiu dawno już nie przypomina siebie z ekranu – to prawda* [21].

Klasyczny seans kinowy jest więc zawsze po prostu zbiorowym wywoływaniem duchów na prześcieradle, w które wpatrujemy się jak zahipnotyzowani, wiedząc jednocześnie, że one nie mogą nas dostrzec ani usłyszeć. Objawiają się nam, pokazując przeszłość, realizując swoje pragnienia i wiecznie niedokończone sprawy tylko po to, aby zniknąć, znów odejść w niebyt po dwóch godzinach projekcji. Nic dziwnego zatem, że oglądanie ich na ekranie (zwłaszcza w ciemności i w towarzystwie, jak przystało na seans spirytystyczny) może być przeżyciem zjawiskowym – w każdym znaczeniu tego słowa.

Nawiedzona współczesność, czyli „Vive les fantômes!"

W tym miejscu sposób myślenia o kinie jako medium duchów warto wreszcie poszerzyć o sugerowany już wcześniej, ale kilkukrotnie odraczany szerszy kontekst widmontologii, czyli widmowej ontologii, zaproponowanej przez Jacquesa Derridę w 1994 roku w książce *Widma Marksa* [22] i rozwijanej potem przez licznych badaczy w ramach różnych dyscyplin. Pozwoli ona pokazać, w jaki sposób naturalne mediumiczne właściwości kina (zakorzenione w jego ontologii oraz dyspozytywie) wpisują się w szerszą atmosferę współczesnej kultury oraz filozoficznej refleksji, dla której widma stały się w ostatnich latach inspirującym obiektem studiów.

Pokrewieństwo to objawia się już na poziomie zainteresowania śmiercią, które (w postaci dyskursu o śmierci kina) stało się punktem wyjścia także tego tekstu. Fascynacja retoryką końca nie jest wszakże wyłącznie domeną kina. Andrzej Marzec, polski reinterpretator myśli Derridy, przypomina, że w ostatnich dekadach proklamowano już śmierć lub zmierzch autora, podmiotu, teorii, człowieka, historii, a także samej filozofii. Pisze on w tym kontekście o całej grupie „filozofów funeralnych" (należeć do niej mieliby m.in. Jean-Francois Lyotard, Paul Virillo czy

Jean Baudrillard), dzięki którym zwłaszcza w drugiej połowie XX w. na popularności zyskały tony żałobne, budujące atmosferę zmierzchu, utraty, śmierci i przemijania. *Postmodernizm w tym kontekście mógłby być postrzegany jako tradycja pogrobowa (postmodern = post mortem), gdyż jest filozofowaniem o zmierzchu sensu, u kresu metafizyki i po końcu teorii* [23] – zauważa Marzec.

Medium filmowe, zwłaszcza w obliczu koniecznej redefinicji pod wpływem cyfrowej rewolucji przełomu stuleci, znakomicie wpisało się w ten nastrój, a debata na jego temat także często przybierała apokaliptyczne tony. To właśnie takim *apokaliptycznym tonom przybieranym w filozofii* (jak głosi tytuł jednego z jego tekstów [24]) sprzeciwiał się Jacques Derrida w latach 80. i 90. XX w., uznając je wyłącznie za nowe wcielenie dawnych, przebrzmiałych wersji myślenia w kategorii silnej, jednoznacznej obecności i pewności, którą rzekomo postmodernizm miał porzucić. *Narracje apokaliptyczne, posługujące się takimi pojęciami, jak regres, koniec i zmierzch, nie zrywają wcale z metafizyką obecności, jakby się to mogło z pozoru wydawać, lecz przeciwnie – są w niej bardzo mocno zakorzenione. (...) Derrida skutecznie zawiesza opowieść o apokalipsie i porzuca fantazję całkowitej obecności, jak również jej rewers, czyli sen o radykalnej nie-obecności* [25].

Zdaniem francuskiego filozofa bowiem współczesność, w całej swojej migotliwości, ruchliwości i niedookreśloności, nie tylko nie dopuszcza już żadnej radykalnej pewności sensu, ale i równie zdecydowanej, nihilistycznej pewności jego braku. Nie możemy zgodzić się co do fundamentalnych kategorii poznawczych czy ontologicznych, ale też nie mamy dość przekonania, aby je ostatecznie odrzucić. Zamiast tego *współcześnie myślimy oraz tworzymy na gruzach i ruinach metafizyki obecności, która wcale nie chce nas opuścić, przyjmując właśnie postać resztki, śladu, pozostałości. Kategoria widma Derridy nie tylko wyjaśnia przeobrażenia, jakie dokonały się w ostatnim czasie w obrębie myśli ponowoczesnej, ale również tłumaczy osobliwy, niezakończony charakter współczesności* [26]. Widmowość ma pozwolić rozsadzić ramy tradycyjnych, spetryfikowanych w swojej binarności dyskursów, otwierając je na doświadczenie tego, co „pomiędzy" – zawieszone między życiem i śmiercią, bytem i niebytem. Dzięki temu *derridiańska widmowość zaburza pewność aroganckiego dyskursu o nieobecności* [27].

Sugeruje ona także, że teraźniejszość jest zawsze nawiedzona przez przeszłości (minione idee, dzieła, myśli), które już umarły, ale które wciąż nie mogą nas opuścić (bądź też to my nie możemy ich na dobre pożegnać i pogrzebać). W efekcie Derrida proponuje nowy sposób myślenia, który według Marca sprawia, że możemy wręcz mówić o „zwrocie widmowym" w refleksji filozoficznej. Tak powstała *hantologie*, czyli połączenie słów *ontologie* (ontologia) i *hanter* (nawiedzać), na język polski tłumaczona najczęściej jako widmontologia, czyli nawiedzona ontologia, w myśl której współczesne byty i podmioty zawsze są podszyte innymi, wcześniejszymi obecnościami, przemawiając nieuchronnie, na kształt brzuchomówcy, wieloma nieswoimi głosami.

Chociaż Derrida w swojej książce skupiał się przede wszystkim na zagadnieniach politycznych i filozoficznych, chcąc uchwycić widmową obecność Marksa we współczesności i tym samym sprzeciwić się próbom ostatecznego „pogrzebania" jego myśli po upadku bloku wschodniego na początku lat 90., to w kolejnych latach jego myśli najbardziej inspirujące okazały się dla badaczy literatury. Już w *Widmach Marksa* centralną rolę pełnił jeden z najważniejszych „duchologicz-

Obecność, reż. James Wan (2013)

nych" tekstów literackich zachodniej kultury, czyli *Hamlet*. W pracach kolejnych badaczy inspirujących się koncepcjami francuskiego filozofa omówienia doczekały się między innymi powieść wiktoriańska i gotycyzm [28], ale wydaje się, że zgodnie z pierwotnymi rozpoznaniami Derridy to przede wszystkim ponowoczesna kultura domaga się uważnego spojrzenia przez pryzmat widmowości.

To, co jeszcze niedawno było ujmowane najczęściej w ramach pojęcia kultury wyczerpania bądź nostalgicznego retro (w obu wypadkach wartościowanego negatywnie, przynajmniej na poziomie implicytnym), w świetle widmontologii jawi się raczej jako kondycja kultury nawiedzanej przez widma. To tylko nasze stare kategorie, ukształtowane przed modernistyczne myślenie o oryginalności i indywidualizmie, podsuwają nam sądy wartościujące niewiele znaczące w świecie, w którym każde dzieło mówi wieloma głosami jako nawiedzone przez różne tradycje i genealogie, w tym te nieuświadomione i martwe, ale powracające w swoim widmowym wydaniu. Szczególną rolę pełni tu emblematyczne dla postmodernizmu zjawisko intertekstualności, które *gwarantuje kolejne życia, wcielenia zapomnianych już dawno i uśmierconych przez pokolenia cytatów, myśli, pojęć. Dlatego też teksty współcześnie jawią nam się raczej jako patchworki, czy też (po)twory składające się z fragmentów innych ciał, raz już umarłych, lecz znów powołanych do dziwnego życia* [29].

Dzieła filmowe ostatnich lat nie są w tym względzie wyjątkiem, a powyższy cytat z łatwością mógłby się odnosić na przykład do prężnie rozwijającej się praktyki *found footage*, czyli wykorzystania *obrazów z odzysku* [30], które także przemawiają wieloma głosami dawnych tekstów filmowych, zyskujących tym samym nowe życie po życiu. Podobnie więc jak współczesna refleksja widmontologiczna pokazuje, że zjawy nie są tylko odchodzącym w niepamięć, przednowoczesnym zabobonem, tak też fantomatyczne nie muszą być wyłącznie opisywane wcześniej seanse dawnych filmów z nieżyjącymi od lat gwiazdami. Naturalne predyspozycje

medium, nakładając się na nawiedzoną atmosferę późnej nowoczesności, sprawiają, że najnowsze kino szczególnie chętnie eksponuje widmowy charakter medium, mierząc się jednocześnie pośrednio ze spektralnością naszej kultury.

O produktywności Derridiańskiej widmowej ontologii dla analizy filmu zaświadczają już choćby cytowane książki polskich widmontologów, Jakuba Momro i Andrzeja Marca. Choć żaden z nich nie wdaje się w rozważania natury teoretycznofilmowej, to w swoich pracach chętnie sięgają po przykłady filmowe, które pozwalają im opisać niektóre kluczowe procesy współczesnej widmowej kultury. Zwłaszcza drugi z wymienionych autorów korzysta z bogatego repertuaru przykładów pochodzących z kina najnowszego, ilustrujących wybrane diagnozy dotyczące m.in. kondycji ponowoczesnego podmiotu, idei nawiedzenia czy stosunku do kategorii końca.

Nie jest to zresztą zaskakujące – sam Derrida wszakże odnosił się w swoich wywiadach i tekstach do kinowego medium, a nawet wystąpił w roli samego siebie w filmie, który starał się wyeksponować widmową naturę tej sztuki – *Ghost Dance* Kena McMullena (1983). Później autor *Widm Marksa* jeszcze dwukrotnie pojawiał się na dużym ekranie w większych rolach, za każdym razem były to jednak filmy dokumentalne jemu poświęcone – *D'ailleurs Derrida* (Safaa Fathy, 1999) i *Derrida* (Kirby Dick, Amy Ziering, 2002). Jak stwierdza Michael Bachmann, filozof we wszystkich tych trzech dziełach jest prezentowany (i sam stara się siebie zaprezentować) jako duch [31]. Znaczący jest w tym kontekście zwłaszcza jego monolog z *Ghost Dance*, w którym, zapytany o to, czy wierzy w duchy, odpowiada: *To trudne pytanie. Pyta pani ducha, czy wierzy w duchy?* W kilku kolejnych zdaniach filozof sformułował swoje pierwsze refleksje na temat związków kina i widm, które w tym okresie zaczynały go dopiero interesować jako przedmiot dociekań filozoficznych. Mówi on między innymi, że *kino jest sztuką duchów, starciem widm. Sądzę, że o to chodzi w kinie, gdy nie jest nudne. To sztuka umożliwiania powrotu duchom*, zaś swoją wypowiedź kończy paradoksalnym zawołaniem: *Niech żyją duchy!* [32]

Trzeba przy tym zauważyć, że cały film McMullena stanowi autotematyczną medytację nad występowaniem zjaw w ponowoczesnej, zsekularyzowanej i stechnicyzowanej rzeczywistości, stanowiąc niejako wstęp do późniejszych o dekadę widmontologicznych koncepcji Derridy. To prawdziwy katalog filmowych metafor i sposobów pokazywania tego, co niefizyczne, ale obecne (głos z offu, odbicia w lustrze i tafli wody, nagrania, ciała martwych osób, ale też zdjęcia ciał, pomniki i nagrobki). Ten niemal afabularny, w dużej części improwizowany film, łącząc współczesność z wątkiem „antropologicznym" (związanym z mitami i wierzeniami pierwotnymi) pokazuje poczucie obcowania z duchami jako istotną część nowoczesności. Dziś liczy sobie już ponad trzy dekady, zaś pojawiający się w nim Derrida, w rzeczywistości nieżyjący od 2004 r., faktycznie coraz bardziej przypomina widmo. Samo dzieło jest swego rodzaju reliktem przeszłości jako film nakręcony w technice wideo – wyjątkowo krótko żywotnej w perspektywie całej historii kina, dziś niemal martwej, bo zastąpionej przez obraz cyfrowy.

Duch w maszynie – zjawy współczesnego kina

Digitalizacja kina bynajmniej nie wyrugowała z niego widmowego pierwiastka. *Wierzę, że duchy są częścią przyszłości. A współczesna technologia ob-*

razowania, jak kino czy telekomunikacja, powiększa jeszcze moc duchów i ich zdolność do nawiedzania nas – mówił Derrida w *Ghost Dance*. Dziś moglibyśmy tę diagnozę poszerzyć o technologię cyfrową – Internet, rozwój urządzeń mobilnych i kina domowego, które pozornie wypierają zjawy z obszaru kina, w rzeczywistości jednak tworząc dla nich nowe kanały nawiedzeń. Zasugerowany bowiem na wstępie niniejszych rozważań paradoks, polegający na zderzeniu silnie stechnicyzowanego medium z niematerialnym żywotem widm, wcale nie słabnie wraz z postępem technologii. Wydawać by się mogło, że przejście od fotochemicznego (a więc niemalże alchemicznego, magicznego) procesu obróbki taśmy do zautomatyzowanego, cyfrowego sposobu rejestracji położy kres mistycznym predylekcjom kina; że zamiana podlegającej rozkładowi, degradującej się i umierającej na naszych oczach taśmy na trwały, pozaczasowy (a więc niepoddający się reżimowi przemijania i śmierci) zapis zerojedynkowy pomniejszy nieco jego tanatyczną aurę; że wreszcie zmiana statusu ontologicznego medium, które przez skupienie na procesie komputerowej obróbki obrazu zaciera swój indeksykalny charakter, zredukuje opisywany wcześniej rozdźwięk między żywym człowiekiem obecnym na planie filmowym a jego ekranowym widmem. Podobne intuicje wyraża Jeffrey Sconce, pisząc, że : *„śmierć kina" kończy długi i produktywny sojusz między duchami i celuloidem – relację opartą na ich wspólnym zakorzenieniu w tym, co analogowe i indeksykalne* [33].

Tymczasem wydaje się, że całe współczesne kino przeczy tym diagnozom, potwierdzając raczej wstępną tezę, w myśl której śmierć jest dopiero początkiem nowego, pośmiertnego życia. Kino cyfrowe nie jest tu wyjątkiem, o czym może świadczyć choćby jego zainteresowanie duchami, objawiające się nawet na płaszczyźnie tematycznej. Oczywiście celem tego tekstu jest pokazanie, że kino jest nawiedzone i widmowe niezależnie od tematów, które podejmuje, ale filmowe wątki paranormalne mogą pomóc rzucić na ten aspekt dodatkowe światło. Skoro bowiem każda postać filmowa jest swego rodzaju pochodzącą z przeszłości zjawą, a samo obcowanie z kinem przypomina obcowanie z duchami, to filmy spietrzające to doświadczenie przez uczynienie z niego jednego z głównych tematów dzieła w sposób nieuchronny wzbudzają autotematyczną refleksję nad możliwościami najbardziej widmowego medium. One same przywołują, tematyzują i wzmagają wątek widmowości – nie tylko są seansami spirytystycznymi, ale też opowiadają o takich seansach, o życiu po życiu, o wskrzeszaniu zmarłych mocą wyobraźni. Innymi słowy opowiadają o samym kinie – maszynie duchów.

Można tu przypomnieć zwłaszcza popularną serię amerykańskich horrorów *Paranormal Activity*, której pierwsza część (nakręcona w roku 2007), mimo niezależnego rodowodu i minimalnego budżetu, stała się kinowym przebojem. Jej najbardziej znaczącym z widmontologicznego punktu widzenia elementem jest fakt, że to właśnie sama technologia cyfrowa (w postaci kamer przemysłowych, poprzez które zapośredniczony jest wzrok widza w trakcie filmu) służy utrwaleniu obecności duchów. Film nie eksponuje przy tym doskonałości i niezawodności obrazu komputerowego (fetyszyzowanego zwyczajowo przez Hollywood), a właśnie jego widmowość, na którą składają się *glitche*, cyfrowe „ziarno" czy niski kontrast, wzmagające raczej spektralną niejednoznaczność niż zerojedynkową pewność. Zainspirowane sukcesem *Paranormal Activity* w kolejnych latach duchy zagościły w kinach na dobre – nie tylko pod postacią kolejnych kontynuacji serii, ale też innych cykli (jak *Naznaczony*,

Ouija czy *Obecność*), a nawet wskrzeszonych po latach, powracających z zaświatów w postaci remake'ów *Poltergeista* (2015, reż. G. Kenan) i *Pogromcy duchów* (2016, reż. P. Feig). Nie dziwi fakt, że każdy z tych tytułów ma kontynuacje lub prefiguracje – wszak to właśnie seryjność, czyli ciągłe, natrętne powracanie wydaje się najlepszym sposobem na opowiadanie o duchach i nawiedzeniu [34].

Niejako wbrew temu wyliczeniu należy zauważyć, że ekranowe zjawy to nie tylko domena głównego nurtu kina popularnego i jeden ze stałych elementów konwencji kina grozy, w obrębie którego dzielą one miejsce z innymi nieumarłymi istotami, takimi jak wampiry czy zombie. Również kino artystyczne mierzy się z własną widmowością na różne sposoby. Najlepszym przykładem może być twórczość tajskiego reżysera Apichatponga Weerasethakula, w którego filmach, zakorzenionych w dalekowschodniej duchowości, ludzie niejednokrotnie w sposób naturalny obcują z duchami. Widmową perspektywę zawieszenia między życiem i śmiercią w ostatnich latach starali się także oddać odwołujący się do żydowskiego folkloru i postaci Dybuka bracia Coen (*Poważny człowiek*, 2009) czy francuski ekscentryk Gaspar Noe, który we *Wkraczając w pustkę* (2009) próbuje oddać widmową perspektywę, prowadząc pierwszoosobową narrację z punktu widzenia bohatera umierającego jeszcze w pierwszej części filmu.

Osobną kategorię w tej szkicowej widmontologicznej mapie współczesnego kina możemy zarezerwować dla dzieł, które opowiadają o zgoła innych zjawach samego kina. Taka intencja – wskrzeszania dawnych filmów i zapewniania im pośmiertnej, widmowej egzystencji – stoi choćby za interaktywnym projektem Guya Maddina zatytułowanym *Seances* i będącym jego kinowym odbiciem filmem *Zakazany pokój* (2015). Kanadyjski reżyser, znany z zamiłowania do dawnego kina, rekonstruuje w nich filmy zaginione lub jedynie planowane, ale nigdy nie zrealizowane. Jego praca nie ma jednak wyłącznie charakteru archeologicznego, gdyż pomimo że nawiązuje on do konwencji wczesnych filmów, to przefiltrowuje ją przez własną estetykę i stylistykę, która w tym kontekście jawi się jako nawiedzona, bo przemawiająca wchłoniętymi głosami „martwych" dzieł. Niezwykły projekt Guya Maddina, wraz ze wspomnianymi wcześniej tytułami, stanowią przy tym dopiero czubek góry lodowej – prowizoryczny wstęp do ewentualnej kompleksowej analizy widmontologicznej współczesnego kina. Już on jednak pokazuje, jak wielki potencjał leży w otwarciu się analizy filmoznawczej na to, co w ponowoczesnej kulturze widmowe. Duchy, fantomy, zjawy i widma nie opuszczą już filmowego medium, powinniśmy więc uruchomić swoją mediumiczną wrażliwość i dać się opętać. Kto wie, co mają nam do powiedzenia.

MIŁOSZ STELMACH

[1] B. Jacobson, V. Paredes, Ch. Hanson, *Deaths of Cinema: Introduction*, „Spectator" 2007, nr 27, s. 5–8.

[2] S. Sontag, *Zmierzch kina*, tłum. M. Pośpiech, „Odra" 1996, nr VII-VIII, s. 124.

[3] Zob. P. C. Usai, *Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, BFI Publishing, London 2001.

[4] G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: tenże, *Nagość*, tłum. K. Żabolicki, WAB, Warszawa 2010, s. 49.

[5] S. Cavell, *The Thought of Movies*, w: *Cavell on Film*, red. W. Rothman, State University of New York Press, New York 2005, s. 94.

[6] R. Koschany, *Film – znikanie – interpretacja*, „Fragile" 2014, nr 3, s. 85.

[7] J. Momro, *Widmontologie nowoczesności*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2014, s. 474.

[8] G. Perez, *The Material Ghost. Films and their Medium*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 1998.

[9] J. Momro, dz. cyt., s. 472.

[10] M. Janion, *Egzystencje ludzi i duchów. Rodowód wyobraźni filmowej Andrzeja Wajdy*, w: tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 210.

[11] M. Leeder, *Introduction*, w: *Cinematic Ghosts. Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, red. tenże, Bloomsbury Academic, New York–London 2015, s. 3.

[12] Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tenże, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, WAiF, Warszawa 1963, s. 14.

[13] A. Bazin, *Death Every Afternoon,* tłum. M. A. Cohen, w: *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, red. I. Margulies, Duke University Press, Durham, London 2003, s. 30.

[14] Tamże.

[15] *Cinematic Ghosts...* dz. cyt., s. 3-4.

[16] G. Koch, *Der unsterbliche Körper – Kino und Todesangst*, w: *Den Körper im Blick*, red. B. Wyss, M. Buschhaus, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2008, s. 38.

[17] G. Stewart, *Thresholds of the Visible: The Death Scene of Film*, „Mosaic" 1983, nr 1-2, s. 33.

[18] L. Mulvey, *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, s. 17-18.

[19] Ch. Petit, *Wnętrza. Postkino i kino utracone*, tłum. M. Stelmach, „Ekrany" 2014, nr 2, s. 66.

[20] A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 11.

[21] Cyt. za: N. Szeligowska, *Guy Maddin i duchy minionego kina*, „EKRANy" 2015, nr 6, s. 11.

[22] J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.

[23] A. Marzec, dz. cyt., s. 24.

[24] Zob. J. Derrida, *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, tłum. J.P. Leavey, „Oxford Literary Review" 1984, t. 6 (2).

[25] A. Marzec, dz.cyt., s. 66-67.

[26] Tamże, s. 14.

[27] Tamże, s. 174.

[28] Zob. J. Castricano, *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida'a Ghost Writing*, McGill-Queen's UP, Montreal 2001; J. Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Palgrave, New York 2002.

[29] A. Marzec, *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury*, w: *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik i in., Libron, Kraków 2012, s. 260.

[30] Zob. P. Haratyk, *O niezwykłym uroku „obrazów z odzysku"*, „EKRANy" 2011, nr 3-4, s. 73-77.

[31] M. Bachmann, *Derrida on film. Staging Spectral Sincerity*, w: *The Rhetoric of Sincerity*, red. E. van Alphen, M. Bal, C. E. Smith, s. 214-229.

[32] Na ironię może zakrawać fakt, że w kontekście kina również ten okrzyk jest nawiedzony, gdyż pobrzmiewa w nim tytuł zapomnianego nieco filmu *Niech żyją duchy* Oldřicha Lipský'ego z 1977 r.

[33] J. Sconce, *Afterword: Haunted Viewers*, w: *Cinematic Ghosts...* dz. cyt., s. 291.

[34] O widmowości ikony kina popularnego, jaką jest James Bond, także w kontekście seryjności i intertekstualności cyklu, pisała Iwona Kurz. Zob. I. Kurz, *Bond. James Bond. Widmo człowieka*, „Teksty Drugie" 2016, nr 2, s. 294-308.