

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2378>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Mirosław Przyłipiak
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-7552-8112>

Bergsonowska koncepcja pamięci a filmowe przedstawienia pamięci protetycznej

Słowa kluczowe:
pamięć;
pamięć protetyczna;
Henri Bergson

Abstrakt

Henri Bergson w pracy *Materia i pamięć* (1896) odróżnił dwa rodzaje pamięci: mózgową i czystą. Pamięć mózgową należy do ciała i służy reagowaniu na bodźce, w związku z czym preferuje takie wspomnienia, które są najbardziej przydatne życiowo. Pamięć czysta rejestruje wszystko, co się zdarzyło, również wspomnienia beзуżyteczne w prawdziwym życiu. Pierwszy rodzaj sytuuje nas po stronie ciała, a więc biologii. Hołubienie wspomnień beзуżytecznych jest wyróżnikiem człowieczeństwa i warunkiem duchowości. Te konstatacje Bergsona, spopularyzowane w teorii Gilles'a Deleuze'a, okazują się niezwykle aktualne przy charakteryzowaniu filmowych przedstawień pamięci protetycznej, w których filmowi protagoniści mają wszczepione implanty pamięci lub też ich pamięć ulega eksternalizacji. Twierdzenia Bergsona o tym, że pamięć jest wyróżnikiem człowieczeństwa, że zachodzi związek między pamięcią a ciałem, a wreszcie, że istnieje podział na wspomnienia praktyczne i niepraktyczne, zachowują tu swoją ważność.

Pojęcie pamięci protetycznej możemy rozumieć szeroko lub wąsko. W ujęciu najszerszym za protezy pamięci uznamy wszystko, co wspomaga naszą pamięć, a więc zapiski, fotografie, dzieła sztuki, muzea i zebrane tam eksponaty, książki, rytuały, rekonstrukcje historyczne i tym podobne. W znaczeniu nieco węższym, zaproponowanym przez Alison Landsberg, *wspomnienia protetyczne przyjmowane są w wyniku osobistego doświadczenia określonej technologii kultury masowej, obrazującej lub odtwarzającej wydarzenie, w którym osoba nie brała udziału*¹. Szczególny nacisk Landsberg kładzie na film jako przekaz bardzo mocno angażujący odbiorcę cielesnie i emocjonalnie. W niniejszym artykule przyjmuje jeszcze węższe rozumienie tego terminu, zgodnie z którym pamięć protetyczna stanowi efekt procesu digitalizacji i pozostaje stosunkowo nowym zjawiskiem kulturowym kształtującym się w kulturze nowych mediów. W powieściach Philipa K. Dicka (1928-1982) czy Williama Gibsona oraz filmach realizowanych na ich podstawie: „Pamięć absolutna” („Total Recall”, reż. Paul Verhoeven, 1990), „Łowca androidów” („Blade Runner”, reż. Ridley Scott, 1982) czy „Johnny Mnemonic” (reż. Robert Longo, 1995), a także w literaturze medycznej², kategoria pamięci protetycznej przywoływana jest w znaczeniu dosłownym, jako proteza (implant) pamięci, gdy odnosi się do bezpośredniego wszczepiania do neuronalnej struktury mózgu sztucznych komponentów na drodze czysto fizycznych zabiegów operacyjnych zmieniających świadomość i tożsamość³. Ta definicja trafnie ujmuje rozumienie pamięci protetycznej, którym się będę posługiwał w niniejszym tekście, z kilkoma wszakże zastrzeżeniami. Po pierwsze, mówi się w niej o wszczepianiu sztucznych komponentów do naturalnego, biologicznego mózgu. Tymczasem w wielu filmach tego typu (np. wymienionym powyżej *Łowcy androidów*) bohaterami są stwory człekopodobne, androidy, replikanci. Wprawdzie nie wiemy, jak zbudowany jest ich umysł, ale raczej nie da się go utożsamić z mózgiem biologicznym, takim, jaki posiadają żywe istoty. Co najwyżej w tych filmach mamy kierunek odwrotny – do sztucznego mózgu androida zostają załadowane wspomnienia człowieka, zakodowane w postaci komputerowego pliku pamięci. Po drugie, będę uwzględniał również takie przypadki jak w filmie *Zakochany bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, reż. Michel Gondry, 2004), w których nie dochodzi do wszczepiania sztucznych komponentów, ale mózg zostaje podłączony do komputera i poddany jego oddziaływaniu. I wreszcie, ostrożnie traktowałbym *passus* o zmianie świadomości i tożsamości, bo jest to określenie nazbyt ogólne (zwłaszcza nie wiadomo, co miałyby znaczyć zmiana świadomości), a ponadto nie zawsze dochodzi do jakiegokolwiek zmiany. Na przykład w filmie *Wersja ostateczna* (*The Final Cut*, reż. Omar Naim, 2004) zadaniem implantu jest po prostu rejestrowanie całego życia człowieka, a nie oddziaływanie nań; podobnie w filmie *Dziwne dni* (*Strange Days*, reż. Kathryn Bigelow, 1995), z tą tylko różnicą, że tam rejestracja danych świadomości odbywa się nie za pomocą chipa, lecz swego rodzaju siatki założonej na głowę. Również wszczepianie implantów pamięci androidom nie ma na celu zmieniania ich świadomości i tożsamości, ale raczej ich kształtowanie. Ponadto warto zwrócić uwagę na dwie inne sprawy związane z pamięcią protetyczną. W przytoczonej powyżej definicji Alison Landsberg z taką pamięcią mamy do czynienia wówczas, gdy *wspomnienia nie pochodzą z przeżyć danej osoby*⁴. Rzeczywiście, tak się często zdarza – kwestia autentyczności wspomnień jest ważnym elementem filmów o pamięci protetycznej,

ale trzeba też zaznaczyć, że w utworach tego typu spotykamy się również z autentycznymi wspomnieniami protagonistów, tyle że podlegają one zewnętrznej obróbce (jak choćby w przywołanych tutaj *Zakochanym bez pamięci* czy *Wersji ostatecznej*). Kwestia relacji między źródłem wspomnień a tożsamością jednostkową, bynajmniej nieoczywista, będzie przedmiotem moich rozważań. Na inną istotną cechę zwraca uwagę Sonia Front. Według niej wyróżnikiem pamięci protetycznej jest eksternalizacja pamięci, *podczas której wspomnienia zostają przeniesione za pomocą technologii na zewnętrzny nośnik, stając się obiektem oddzielnym od organicznego ciała, poddanym procesowi cyrkulacji*⁵. To ważna uwaga i należy o niej pamiętać, tym bardziej że owa eksternalizacja łatwo przechodzi w upublicznianie i komodyfikację. Ogólnie mówiąc, definicja Front wydaje mi się najbardziej pojemna, bowiem we wszystkich znanych mi filmach tego typu rzeczywiście wspomnienia zostają przeniesione za pomocą technologii na zewnętrzny nośnik. Wszelkie inne właściwości wydają się fakultatywne. Tak pozyskane wspomnienia niekiedy są komuś wszczepiane, a niekiedy nie, czasami prowadzą do zmian tożsamości, czasami raczej ją kształtują, aniżeli zmieniają, a zdarza się, że operacja eksternalizacji pamięci pozostaje bez wpływu na tożsamość.

Niniejszy artykuł jest poświęcony filmom i serialom, ale motyw pamięci protetycznej bardzo mocno uobecnił się również w literaturze, nie tylko w klasycznych – i często przenoszonych na ekran – utworach Philipa K. Dicka, Williama Gibsona czy Jamesa Ballarda, lecz także w tekstach najnowszych. Sonia Front wymienia w tym kontekście szereg anglosaskich utworów literackich, takich jak *Recursion* (2019) Blake'a Croucha, *Tell Me an Ending* (2022) Jo Harkin, *The Candy House* (2022) Jennifer Egan, *The Immortal King Rao* (2022) Vauhini Vary, *Memory Wall* (2010) Anthony'ego Doerra czy *The Shimmering State* (2021) Meredith Westgate. Badaczka, inspirując się przemyśleniami Stephena Burna⁶, dostrzega w tych dziełach „ból metafizyczny”, który przejawia się w *emocjonalnych opisach taktylności, nacisku na wrażenia zmysłowe i subiektywność doświadczenia, a także projektach nieśmiertelności opartych na idei rejestrowania całości wspomnień*⁷. Zdaniem Front ten aspekt duchowy odróżnia utwory o pamięci protetycznej powstałe w XXI w. od postmodernistycznych filmów cyberpunkowych, takich jak *Łowca androidów*, *Pamięć absolutna*, *Dziwne dni* czy *Mroczne miasto* (*Dark City*, reż. Alex Proyas, 1998), w których skupiano się na kwestiach zacierania granicy między prawdziwymi i fabrykowanymi wspomnieniami oraz autentyczności czy komercjalizacji wspomnień⁸. Jednak w filmach pojawia się również wątek duchowości, o czym się za chwilę przekonamy.

Filmy z motywem pamięci protetycznej można podzielić na trzy grupy. W jednej z nich operacje na pamięci dotyczą ludzi, u których podlega ona eksternalizacji oraz przekształceniom. Przykładem są takie tytuły jak *Pamięć absolutna*, *Zakochany bez pamięci*, *Dziwne dni*, *Wersja ostateczna*, *Mroczne miasto*, *Johnny Mnemonic*, a także serial *Rozdzielenie* (*The Severance*, Apple TV+, 2022-).

Druga grupa to filmy o rozmaitych człiekopodobnych stworach, zaprogramowanych przez człowieka produktach wysokiej technologii, nie różniących się od ludzi ani wyglądem, ani zachowaniem. Ich pamięć z natury rzeczy jest przedmiotem ingerencji z zewnątrz, a jej rozmiar i charakter nierzadko stają się głównym tematem filmu. Przykładowe tytuły to oczywiście *Łowca androidów*,

który chyba zapoczątkował ten motyw w kinie, i jego sequel *Blade Runner 2049* (reż. Denis Villeneuve, 2017), a prócz nich *Ex machina* (reż. Alex Garland, 2014), *6-ty dzień* (*The Sixth Day*, reż. Roger Spottiswoode, 2000) oraz seriale takie jak *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2003-2009) czy *Westworld* (HBO, 2016-2022).

Trzecią grupę, niejako pośrednią, stanowią filmy o klonach ludzkich. Nie są to androidy, bo powstały na drodze reprodukcji biologicznej, ale nie jest też pewne, czy można uznać je za ludzi, skoro istnieją jedynie jako genetyczne kopie oryginału. W fabułach filmowych traktowane są jak stworzenia niższego rzędu, siła robocza (*Moon*, reż. Duncan Jones, 2009) czy dawcy narządów (*Wyspa / The Island*, reż. Michael Bay, 2005/). Choć te trzy sytuacje wydają się diametralnie odmienne, to w niniejszej pracy nie będę ich odróżniać, a to z dwóch powodów. Po pierwsze, z punktu widzenia doświadczenia odbiorczego androidy i klony są ludźmi – wyglądają jak ludzie, zachowują się jak ludzie, są odgrywani przez ludzi. Po drugie, wczuwamy się w ich położenie, odczytujemy ich emocje, a niekiedy nawet utożsamiamy się z nimi. Androidy i klony symbolizują ludzkie lęki: przed wykluczeniem, manipulacją, czyjąś dominacją, mistyfikacją. Filmy im poświęcone pozwalają uwypuklić rozmaite sprawy związane z dzisiejszym statusem pamięci. Refleksje, które możemy z nich wyprowadzić, pokrywają się z tymi, które wynikają z filmów o ludziach wyposażonych w protezy pamięci.

Na filmy o pamięci protetycznej postanowiłem spojrzeć przez pryzmat Bergsonowskiej teorii pamięci. Wybór to nieoczywisty, bo wydaje się, że bardziej naturalną perspektywą byłaby teoria transhumanizmu. Ta jednak mogłaby wprowadzić niniejsze rozważania poza człowieka, w stronę technologii i refleksji na temat kondycji postludzkiej. Tymczasem moja intencja jest inna. Uważam, że filmy o pamięci protetycznej pozwalają rzucić nowe światło na ogólne postrzeganie pamięci, dlatego pryzmat teorii pamięci ludzkiej wydaje się bardziej naturalny. Dlaczego akurat Bergson? Chyba żaden z wielkich filozofów nie został powiązany z kinem tak mocno, jak on, już to przez sławny rozdział o kinematograficznym mechanizmie myślenia z *Ewolucji twórczej* (1907), już to poprzez Deleuze'a, komentującego w swoim filmowym *opus magnum*⁹ myśli Bergsona, w tym zwłaszcza te zawarte w *Materii i pamięci*¹⁰. Sam Bergson następująco komentował swój stosunek do kina: *Jako świadek jego początków uświadomiłem sobie, że [kino] może wskazać filozofowi nowe rzeczy. Może dopomóc w tworzeniu syntez pamięci, a nawet procesu myślowego*¹¹. *Jeśli obwód (okręgu) składa się z serii punktów, to pamięć, podobnie jak kino, składa się z serii obrazów. Nieruchome, jest w stanie neutralnym; w ruchu jest samym życiem*¹². Widać więc wyraźnie, że namysł nad kinem jest dla Bergsona utożsamny z refleksją nad umysłem ludzkim, w tym zwłaszcza pamięcią.

Bergsonowska teoria pamięci

Bergsonowska koncepcja pamięci, spopularyzowana na gruncie filmoznawstwa wiele dekad później przez Gilles'a Deleuze'a, została najpełniej wyłożona w wydanej w 1896 r. książce *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Esencja publikacji zawarta jest już w jej tytule, z charakterystycznym podwójnym przeciwstawieniem, w którym materia stanowi parę z ciałem, pamięć zaś – z duchem. Ujmując rzecz inaczej, sednem Bergsonowskiego dualizmu w tej książce

jest przymus reaktywności – cechujący świat ciała, materii, biologii – i wolność od tego przymusu, charakterystyczna dla ducha, a budowana dzięki pracy pamięci.

Podstawowa formuła funkcjonowania organizmu żywego (w tym człowieka) polega bowiem na reagowaniu na bodźce otoczenia: *Ciało przyjmuje ze świata zewnętrznego ruch i odsyła go na powrót*¹³. Charakter reaktywności zmienia się wraz ze stopniem złożoności organizmów. Najbardziej prymitywne z nich poznają i reagują poprzez dotyk, więc poznanie równa się reakcji; organizmy rozwinięte postrzegają na odległość, wzrokiem i słuchem, a zatem czas reakcji się wydłuża. Bergson stwierdza jednak: *między funkcjami mózgu a aktywnością odruchową systemu rdzeniowego zachodzi tylko różnica złożoności, nie zaś natury*¹⁴, co oznacza, że mózg w dalszym ciągu działa w porządku reaktywnym, przekształca bodziec w reakcję, tyle że może teraz wybrać dla niej odpowiedni czas i formę. Mózg bowiem *nie może być niczym innym jak tylko jakimś rodzajem centrali telefonicznej; jego zadaniem jest „dać połączenie” bądź kazać na nie czekać. Nie dodaje on nic do tego, co otrzymuje*¹⁵. Innymi słowy, w całym naszym życiu psychicznym nie ma niczego, co by pochodziło autentycznie od nas. Tak opisane, polega ono na reagowaniu na bodźce zewnętrzne, a nasz wkład (i to, czym różnimy się od niższych organizmów) opiera się jedynie na tym, że mamy chwilę na zastanowienie i wybór takiej formy reakcji, która wydaje się najkorzystniejsza.

Cały powyższy opis dotyczy pierwszego z członów binarnej struktury, czyli materii albo też, inaczej rzecz ujmując, ciała. Człon drugi – pamięć, a w ostatecznym rozrachunku duch – pojawia się wraz z następującym pytaniem: skoro nic od nas nie pochodzi, zaś mózg jest tylko centralą telefoniczną, przekazującą połączenia między światem zewnętrznym a reakcjami, to z jakiego powodu nasza percepcja *prześlągnięta jest świadomością i dlatego wszystko dzieje się tak, jak gdyby owa świadomość rodziła się z wewnętrznych ruchów substancji mózgowej?*¹⁶ Skąd bierze się poczucie, że nasze myślenie pochodzi od nas, że nie jesteśmy tylko organizmem reagującym na bodźce, różniącym się od przysłowiowego pantofelka stopniem złożoności, ale nie naturą funkcjonowania? Przeświadczenie to pochodzi z pamięci, gdyż *„de facto” nie ma percepcji, która nie byłaby prześlągnięta wspomnieniami*¹⁷.

W Bergsonowskich opisach działania pamięci zaznacza się wyraźna dwoistość. W jednym swoim wcieleniu pamięć jest powolna wymogom życia praktycznego, a więc uczestniczy w zarysowanym powyżej mechanizmie reaktywnym. W innej postaci natomiast jest od warunków życia praktycznego niezależna. Pomiedzy tymi dwoma ekstremami istnieją stany pośrednie, którym jednak Bergson nie poświęca wiele miejsca. Jednym ze sposobów opisu owej dwoistości pamięci jest rozróżnienie na dwie formy przechowywania przeszłości: pod postacią mechanizmów ruchowych oraz niezależnych wspomnień. Pierwsza jest zespolona z mechanizmem reaktywnym, druga jest bardziej od niego niezależna. *Pierwsza jest faktycznie zorientowana w kierunku natury; druga, pozostawiona sama sobie, zmierzałaby raczej w kierunku przeciwnym. Pierwsza, nabyta przez wysiłek, pozostaje uzależniona od naszej woli. Druga, całkowicie spontaniczna, jest t y l e ż k a - p r y s n a w o d t w a r z a n i u , c o w i e r n a w p r e c h o w y w a n i u*¹⁸.

W innym opisie Bergson kreśli swoistą architekturę wspomnień w postaci koncentrycznych kręgów, gdzie w centrum znajduje się właśnie reaktywny

mechanizm życia praktycznego, a najdalsza powłoka zawiera w sobie „wspomnienia czyste”, czyli zapis tego wszystkiego, co człowieka w życiu spotkało (francuski filozof był bowiem przekonany, że wszystko zostaje zapamiętane). Osobiste wspomnienia, zdaniem Bergsona, *połączone, tworzą, ostatnią i najbardziej rozległą powłokę naszej pamięci. Ponieważ są one ze swej istoty ulotne, materializują się jedynie przez przypadek, bądź to dlatego, że jakaś determinacja naszej postawy cielesnej, przypadkowo dokładna, przyciąga je, bądź też dlatego, że właśnie niezdeteminowanie owej postawy uzależnia ich pojawienie się od kaprysu*¹⁹. Jednak ta najdalsza powłoka zwięza się i powtarza w wewnętrznych i koncentrycznych kręgach. Wspomnienia czyste, będące wiernym zapisem całej ludzkiej egzystencji – cokolwiek by to miało znaczyć – stopniowo są ogałane z bogactwa nieprzydatnych szczegółów, redukowane do takiej postaci, w której współbrzmia z potrzebami życia praktycznego i w takiej właśnie postaci zlewają się z percepcją, stanowiąc jej nieodłączny komponent. *W tym właśnie momencie pamięć, zamiast sprawiać, aby jej przedstawienia kapryśnie pojawiały się i znikaly, dostosowuje się do szczegółów ruchów cielesnych*²⁰.

Ten wątek myśli Bergsona w sposób syntetyczny zreferował Leszek Kołakowski, pisząc: *Bergson chce pokazać, że umysł – a to znaczy pamięć – nie może bynajmniej uchodzić za produkt mózgu; mózg jest organem selekcji, nie zaś wytwarzania subiektywnych stanów mentalnych, potrzebne jest rozróżnienie pamięci cerebralnej, która polega na nabywaniu nawyków, i czystego wspomnienia, które nie jest tworzone przez system nerwowy ani w nim osadzone. (...) Czyste wspomnienie jest składnikiem mojej świadomości, pamięć cerebralna jest modyfikacją ciała, zorientowaną na działanie, zdolnością powtarzania. Ta pierwsza, czyli pamięć „par excellence”, przechowuje wszystkie szczegóły minionego doświadczenia, ale nie wszystkie z nich są dostępne w każdej chwili; istnieje mózg, działający niejako w funkcji cenzora; manipuluje on zasobami przeszłości stosownie do praktycznych wymagań ciała i korzysta z tych wspomnień, które mogą być użyteczne o tyle, o ile rzucają światło na sytuację obecną i pomagają nam w reagowaniu na nią*²¹.

Podział na percepcję i pamięć zyskuje w Bergsonowskiej interpretacji wymiar silnie aksjologiczny. Na tyle, na ile podlegamy wymogom życia praktycznego, znajdujemy się po stronie materii, czyli ciała, a więc natury; pamięć czysta, która nie zależy od warunków życia praktycznego, odrywa nas od świata natury, czyni nas ludźmi w znaczeniu osadzonym w tradycji humanizmu, a w ostatecznym rozrachunku – istotami duchowymi, bo *wspomnienie czyste jest manifestacją porządku duchowego. Wraz z pamięcią jesteśmy w sposób najbardziej rzeczywisty w dziedzinie ducha*²².

Reasumując, istotne dla nas elementy Bergsonowskiej koncepcji pamięci wyglądałyby więc następująco:

- podstawowym trybem funkcjonowania człowieka, który zarazem łączy go ze światem przyrody, jest reagowanie na bodźce ze świata zewnętrznego;
- tym, co wyróżnia człowieka, odróżnia go od świata przyrody, jest pamięć, a mówiąc ściślej, jeden jej rodzaj, wspomnienia nieużyteczne, kapryśne, marzycielskie, niemające wymiaru praktycznego;
- istnieje związek między pamięcią a cielesnością; w ujęciu Bergsona jest on głównie negatywny, bowiem pamięć najbardziej wartościowa, którą „musimy nauczyć się cenić”, jest bezcielesna, w ciele natomiast zagnieżdża się pamięć



Pamięć absolutna, reż. Paul Verhoeven (1990)



Łowca androidów, reż. Ridley Scott (1982)



Johnny Mnemonic, reż. Robert Longo (1995)



Zakochany bez pamięci, reż. Michel Gondry (2004)

praktyczna, reaktywna, przede wszystkim w formie mniej lub bardziej automatycznych odruchów;

– jak wynika z powyższego, ważną, a może wręcz fundamentalną rolę w refleksji nad pamięcią odgrywa podział na wspomnienia praktyczne i niepraktyczne, z których te pierwsze pomagają wybierać właściwe reakcje na bodźce, a te drugie nie są do tego przydatne;

– wszystkie te twierdzenia nie tylko znajdują zastosowanie do filmów o pamięci protetycznej, ale wręcz stanowią ich sedno.

Pamięć a człowieczeństwo

Pamięć określonego typu, którą nazwaliśmy tu niepraktyczną, a zatem niepowiązaną z reagowaniem na bodźce i niemającą przedłużenia w działaniu, była dla Bergsona wyróżnikiem człowieczeństwa. Wydaje się nim ona także w interesujących nas filmach, chodzi jednak o odróżnienie nie od świata natury, lecz technologii. Posiadanie pamięci jest tym, co pozwala odróżnić ludzi od humanoidalnych robotów, we wszystkich innych aspektach nieodróżnialnych. Z natury rzeczy ten wątek dotyczy przede wszystkim filmów o androidach. Wybrzmiewa on już w początkowej scenie pierwszego dzieła z tej grupy, czyli *Lowcy androidów* Ridleya Scotta. Następuje przy tym znaczące przesunięcie w stosunku do powieści Philipa K. Dicka, na które zwraca uwagę Alison Landsberg. U pisarza wyróżnikiem człowieczeństwa jest empatia. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że podobnie dzieje się u Scotta, wszak film otwiera scena, w której android Leon Kowalski jest sprawdzany za pomocą testu, mającego badać jego reakcje emocjonalne na zadawane pytania. Leon wybucha, zabija prowadzącego test, jednak w reakcji nie na opowieść o przewróconym na grzbiet żółwiu na pustyni (miała ona sprawdzić jego zdolność współodczuwania), ale na pytanie o matkę (*Czy mógłbyś mi w kilku słowach opowiedzieć coś dobrego o swojej matce?*). Tym, co pozwala ujawnić replikanta w tej otwierającej scenie – pisze Landsberg – *nie jest brak empatii, lecz brak przeszłości, brak wspomnień. Leon nie może opisać matki, wytworzyć swojej genealogii, gdyż nie ma przeszłości, nie ma wspomnień*²³.

Scena z Leonem Kowalskim jest tylko pojedynczym epizodem bez dalszej kontynuacji. W pogłębionym ujęciu problematyka pamięci pojawia się w związku z postacią Rachael. Jest ona najnowszym produktem Tyrell Corporation, replikantką, która – w odróżnieniu od innych replikantów, wiedzących, kim są – nie ma świadomości swojego prawdziwego statusu i sądzi, że jest człowiekiem. Dowodem jej człowieczeństwa mają być wspomnienia z dzieciństwa, a ich potwierdzeniem – zdjęcie jej jako małej dziewczynki z matką. Deckard brutalnie rozwiewa iluzję, mówiąc, że to wszczepione jej wspomnienia bratanicy Tyrella, co Rachael przyjmuje z płaczem. Zgodnie więc z Bergsonowską konstatacją wspomnienia są wyróżnikiem człowieczeństwa²⁴.

Historia Rachael znajduje przedłużenie, ale i komplikację, w sequele filmu Ridleya Scotta, czyli w produkcji *Blade Runner 2049*. Okazuje się bowiem, że Rachael została przez Tyrella wyposażona w możliwość prokreacji i powiła dziecko, będące owocem jej związku z Deckardem, sama umierając przy porodzie. Tego dziecka, które dla jednych jest nadzieją, a dla innych zagrożeniem, szukają

w filmie Villeneuve'a wszyscy, w tym główny bohater, replikant o numerze seryjnym KD6-3.7. Zarazem jednak owego replikanta nawiedzają obrazy, w których mały chłopiec jest prześladowany przez grupę rówieśników, chcących odebrać mu cenną dla niego zabawkę, drewnianego konika. KD6-3.7 wie, że jest replikantem, ma więc świadomość, iż to nie są jego autentyczne wspomnienia. Wypytywany przez swoją przełożoną, odpowiada: *Mam wspomnienia, ale nie są prawdziwe. To tylko implanty*, a następnie: *Dziwnie jest opowiadać historię z dzieciństwa, gdy się nie było dzieckiem*. W następstwie kolejnych informacji KD6-3.7 zaczyna jednak podejrzewać, że to on jest synem Rachael i Deckarda, oddanym po śmierci matki do domu dziecka, w którym zdarzyła się przechowywana we wspomnieniu historia. Ostatecznie to przypuszczenie okazuje się błędne, ich dzieckiem jest bowiem projektantka pamięci, która wbrew prawu zainstalowała własne wspomnienie w implancie wszczepionym replikantowi KD6-3.7.

Sytuacja przedstawiona w tym filmie jest więc zawila. Nie ma tutaj właściwie wątku odróżniania ludzi od androidów i powiązanej z tym problematyki wyróżnika człowieczeństwa. W fabule pojawiają się niemal wyłącznie replikanci, w tym Rachael i Deckard, z czego wynika, że ich dziecko także jest replikantem. Jednak przez fakt, że zostało urodzone, a nie wytworzone, jest inne, być może bliższe człowiekowi. Przełożona KD6-3.7 stwierdza, że to dziecko podważa funkcjonowanie systemu, który opiera się na jasnych podziałach gatunkowych, i każe swojemu podwładnemu znaleźć je i zlikwidować, na co on odpowiada: *Nigdy nie likwidowałem czegoś, co się urodziło*, i dodaje: *Myszę, że „urodzić się” oznacza „mieć duszę”*. Ta wypowiedź w ustach przedstawiciela nowej rasy replikantów „doskonale posłusznych” brzmi jak zarzewie buntu, i rzeczywiście – opowieść potoczy się w tę stronę. Dla podjętej tutaj tematyki ważniejszy jest jednak wątek duszy, bo nakłada się na Bergsonowską konstatację o związku między duchowością a pamięcią. KD6-3.7 nie łączy, co prawda, duchowości ze wspomnieniami, lecz z faktem narodzin, ale w strukturze filmu oba te zjawiska są ze sobą powiązane. Narodziny gwarantują prawdziwość wspomnień, bo oznaczają, że powołana w ten sposób do życia istota miała dzieciństwo. Tym samym potwierdza się ścieżka zarysowana przez Bergsona, w której droga do duchowości wiedzie przez wyzbycie z pragmatyzmu wspomnienia. Koreponduje to z konstatacjami Iana Hackinga, zdaniem którego *nowa nauka, domniemana wiedza o pamięci, została stworzona całkiem świadomie w celu sekularyzacji duszy. Nauka była bowiem wyłączona z badań nad duszą. Nowa nauka o pamięci powstała po to, aby ujarzmić ten oporny rdzeń zachodniej myśli i praktyki. (...) Duchowe bitwy toczą się teraz nie na gruncie duszy, ale na terenie pamięci, gdzie, jak przypuszczamy, istnieje coś takiego jak wiedza do zdobycia*²⁵. Komentując tę myśl, Sebastian Groes stwierdza: *Problem z duszą jest taki, że nie da się jej zbadać empirycznie; jest ona raczej rodzajem wiary w pewną ideę, trudną do udowodnienia i wyrażenia. O wiele łatwiej uchwycić i poddać badaniom pamięć, co czyni ją bardziej dostępnym polem bitwy dla naukowców*²⁶. Sytuacje przedstawiane w omawianych tu filmach wydają się potwierdzać i realizować tę intuicję. Pamięć nie jest już – jak u Bergsona – warunkiem duchowości, lecz jej substytutem, zamiennikiem. Wypiera też duszę z jej pozycji rdzenia ludzkiej tożsamości i godności.

Podobnie sytuacja wygląda w serialu *Westworld*. Zamieszkujące westernowe miasteczko androidy (zwane „gospodarzami”), których rolą jest zaspokajanie

najbardziej niewybrednych zachcianek przybywających tam gości, miewają chwile zawieszenia, kiedy pojawiają się im niezrozumiałe dla nich obrazy niezwiązane z bieżącymi sytuacjami. Mają one charakter wspomnień, co jest o tyle dziwne, że gospodarzom wymazywana zostaje pamięć po każdej „pętli”, a więc przewidzianej w ich skrypcie sekwencji zdarzeń. Nie do końca wiadomo, co to za wspomnienia, do kogo należą, skąd się biorą, ale pewne jest, że w ich efekcie gospodarze zaczynają się zachowywać niezgodnie z programem zawartym w skryptach. Nie wchodząc w zawiłości fabuły tego serialu, można powiedzieć, że w jego świecie ścierają się dwie koncepcje. W jednej z nich, czysto biznesowej, reprezentowanej przez zarząd parku, rolą gospodarzy jest zapewnić rozrywkę gościom, zaś aby to robić, powinni dokładnie odgrywać zaprogramowane role. W drugiej, przypisywanej twórcy ośrodka Arnoldowi oraz – choć to nieco ambiwalentne – jego partnerowi Fordowi, gospodarze mieliby w jak największym stopniu upodabniać się do ludzi, z całym bogactwem ich świadomości, emocji i życia wewnętrznego. Owe „zawieszenia”, nazywane w serialu „zadumami” (*reveries*), byłyby właśnie wynikiem potajemnej ingerencji zwolenników drugiej koncepcji w oprogramowanie gospodarzy. Tym samym więc „uczłowieczanie” androidów przejawia się wspomnieniami, bezinteresowną pracą pamięci, która po raz kolejny staje się wyznacznikiem człowieczeństwa. Pojawia się też aspekt duchowy. Oto bowiem, jak twierdzi Ford w trzecim odcinku pierwszego sezonu serialu, Arnold opierał się na koncepcji „umysłu dwuizbowego”, zgodnie z którą *człowiek pierwotny uważał swoje myśli za głosy bogów*²⁷. Arnold – kontynuuje Ford – *stworzył wersję percepcji gospodarzy, w której słyszeli swój program jako wewnętrzny monolog. Miał nadzieję, że z czasem ich własny głos zagłuszy program. Chciał w ten sposób wspomóc inicjalizację świadomości*. Nie miejsce tu na szczegółowe rozpatrywanie tej koncepcji i sposobu jej zastosowania w serialu. Wystarczy, jeśli skonstatujemy po raz kolejny współbieżność trzech elementów – pamięci, człowieczeństwa i duchowości – a także przeciwstawienie ich nader pragmatycznemu podejściu zarządu parku rozrywki, które wyrażają słowa Forda: *w parku zdecydowanie nie chcemy mieć świadomych gospodarzy ani grupy, która naprawdę uznałaby swoje myśli za głosy bogów. Co zaś do gospodarzy, chociaż tyle możemy dla nich zrobić, że sprawimy, by zapomnieli*.

W podanych powyżej przykładach widać wyraźną korespondencję między filmami a myślą Bergsona. Pamięć i osadzona na niej duchowość są wyróżnikami człowieczeństwa. Oczywiście, tylko ta autentyczna pamięć – Bergsonowi nie przyszło na myśl, że może być też nieautentyczna, że dany człowiek może mieć wszczepioną pamięć kogoś zupełnie innego. Jednak w filmach o pamięci protetycznej istnieje też wektor przeciwny, można powiedzieć – wobec Bergsona polemiczny, w którym miarą człowieczeństwa nie jest ani pamięć, ani duchowość, lecz uczucie, a kwestia autentyczności zupełnie traci na znaczeniu.

Dobrze to widać w filmie *Mroczne miasto*, w którym istoty z innej planety (zwane Nieznajomymi) uprowadziły ludzi do stworzonego przez siebie miasta i poddają ich eksperymentom, wszczepiając każdemu z nich pamięć innego człowieka (co ciekawe, proces ma charakter raczej biochemiczny, a nie elektroniczny, wspomnienia są przygotowywane w próbkach i implantowane za pomocą strzykawki). Powody działania Nieznajomych wyjawia współpracujący z nimi lekarz: *Różnimy się od nich tym, że każdy z nas posiada własną duszę. Sądzą, że*

uda im się do niej dotrzeć, gdy zrozumieją, jak działają nasze wspomnienia. Oni mają pamięć zbiorową. Ich gatunek jest na skraju wyginięcia. Uważają, że możemy ich uratować. Brzmi to tak, jakby Nieznajomi pobierali lekcje u Bergsona: wyróżnikiem człowieczeństwa jest wyrastająca z pamięci duchowość. Jednak przesłanie filmu jest inne, co zostaje wprost wyrażone w scenie konfrontacji głównego bohatera Johna Murdocha z Nieznajomym, który wszczepił sobie jego pamięć, aby – jak sam mówi – wiedzieć, co on czuje. *Nie wiesz, co czuję* – odpowiada Murdoch. – *To nie są moje wspomnienia. Chcieliście wiedzieć, co czyni nas ludźmi, ale odpowiedź nie kryje się tutaj* – pokazuje na głowę. – *Szukaliście w złym miejscu*. Murdoch nie sygnalizuje, gdzie powinno się szukać, ale wydaje się to jasne: w sercu, rozumianym jako symbol uczuciowości. Wskazuje na to choćby inna scena, w której mówi do swojej żony: *Może wcale się nie znaliśmy, to fałszywe wspomnienia*, na co ona odpowiada: *Kocham Cię. Tego nie można sfalszować*. Miarą człowieczeństwa nie są wspomnienia, lecz uczucia, ze szczególnym podkreśleniem miłości. Są one zakorzenione we wspomnieniach, ale autentyczność tych wspomnień nie ma znaczenia, liczy się tylko prawdziwość tego, co czujemy. W tym samym kierunku podążają refleksje Alison Landsberg na temat *Łowcy androidów*. Usiłując przekonać Deckarda, że jest człowiekiem, Rachael pokazuje mu fotografię, na której, jako mała dziewczynka, stoi z matką. Deckard – jak już pisałem – rozwiewa jej złudzenia, mówiąc, że wszczepiono jej wspomnienia siostrzenicy Tyrella, ale konkluzja Landsberg jest inna: choć zdjęcie nie odzwierciedla przeżyć Rachael, to formuje jej poczucie tożsamości. Wspomnienia bowiem, twierdzi badaczka, są wprawdzie kluczowe dla tożsamości człowieka, ale to, czy są zakorzenione w autentycznych przeżyciach, czy też zostały przeszczepione od kogoś innego, nie ma znaczenia. Ich rolą bowiem jest nie tyle uwiarygodnianie przeszłości, ile kształtowanie teraźniejszych działań. Czy podstawą tych działań są wspomnienia autentyczne, czy protetyczne, również nie ma znaczenia. Zresztą, zdaniem Landsberg, różnica między wspomnieniami „prawdziwymi” a protetycznymi, które *mogą być rozpowszechniane za pomocą mass mediów i używane przez konsumentów tychże mass mediów*, staje się nieuchwytna²⁸. To zaś, że rozróżnienie między „prawdziwą” a protetyczną pamięcią jest *praktycznie nierozstrzygalne, sprawia, że wezwanie do etyki osobowości [ethic of personhood] okazuje się zarówno przerażające, jak i konieczne – etyki opartej nie na pluralistycznej formie ludzkiej czy na esencjonalizmie identyfikacji, ale raczej na uznaniu różnicy. Etyka osobowości mogłaby być zbudowana na praktyce empatii i poważnie traktowałaby swój cel, jakim jest poszanowanie tego, co fragmentaryczne, hybrydyczne, odmienne*²⁹.

Ilustracją tych rozważań wydaje się wątek Maeve z serialu *Westworld*. Postać nawiedzają obrazy szczęśliwych, a następnie również traumatycznych chwil z kilkuletnią córką. Maeve wie, że jest androidką, więc te obrazy-wspomnienia nie są autentyczne, nie pochodzą z jej przeżyć. Kobieta jest zdeterminowana, aby odmienić swój los, wyrwać się z „parku rozrywki”, i prawie jej się to udaje. W odcinku zamykającym pierwszy sezon serialu pomagający jej w ucieczce pracownik *Westworld* informuje ją (uprzednio sama go o to prosiła), że jej córka żyje i w jakiej lokalizacji się znajduje, na co Maeve odpowiada chłodno: *Ona nigdy nie była moją córką. Podobnie jak ja tym, kim mnie stworzyli*. Kontynuując ucieczkę, dociera do eleganckiego, nowoczesnego dworca, skąd odjeżdżają pociągi do wolnego świata. Na wielkim telebimie widzi obrazy, które ją nawiedzały (szczęśliwe



Wersja ostateczna, reż. Omar Naim (2004)



Dziewięć dni, reż. Kathryn Bigelow (1995)



Mroczne miasto, reż. Alex Proyas (1998)



Rozdzielenie (Apple TV+, 2022-)

chwile z córką), i słyszy towarzyszący im aksamitny głos: *Witajcie w Westworld. Życie bez granic*. Trudno o bardziej wymowny dowód na eksternalizację pamięci, zatarcie granicy między prywatnym i publicznym, autentycznym a protetycznym. Maeve wsiada do wagonu, naprzeciw niej mała dziewczynka tuli się do swojej matki. Bohaterka patrzy na kartkę, na której zaznaczono miejsce, gdzie przebywa jej dziecko, i w ostatniej chwili opuszcza pociąg. To, że sceny z córką nie pochodzą z jej realnych przeżyć, traci na znaczeniu. Liczą się jedynie jej uczucia oraz związane z nimi działania.

Pamięć a ciało

James DiGiovanna wyszczególnia dwie podstawowe koncepcje zakorzenienia tożsamości człowieka: psychologiczną i fizyczną. Zgodnie z pierwszą, której zwolennikami byli między innymi Locke, Kartezjusz czy Hume, *o tym, kim jesteśmy, decydują nasze myśli, wspomnienia, charakter, mówiąc ogólnie, zawartość umysłu*. Zgodnie z drugą, reprezentowaną przez Epikura, Demokryta czy Arystotelesa, przesądza o tym *nasze ciało, ciągłość ludzkiego zwierzęcia. Jeżeli jestem zbudowany z tej samej materii, jeśli zostaje zachowana ciągłość biologiczna, to pozostaję tą samą osobą*³⁰.

Filmy o pamięci protetycznej wydają się bliższe temu pierwszemu stanowisku, a to dlatego, że wspomnienie jest traktowane jako informacja, z natury rzeczy bezcielesna i łatwo transferowalna, zakodowana w systemie binarnym. Jak wskazuje Brett Lunceford, koncepcja, że *nasze ciało to jedynie hardware pomagający działać software'owi naszych umysłów, jest nadzieją dla takich myślicieli jak Kurzweil czy Moravec, którzy wierzą, że będziemy potrafili zainstalować oprogramowanie naszych umysłów na urządzeniach stworzonych przez człowieka. (...) Przeświadczenie, że wspomnienia są zwykłą informacją, którą można załadować do maszyny lub przenosić między jednostkami z taką samą łatwością jak pliki z komputera na komputer, jest od dawna tropem filmowym*³¹. Lunceford przywołuje przy tym myśl Jarona Laniera, według którego wiara w taką właśnie naturę informacji staje się nową religią: *Jeśli chcesz dokonać przejścia od starej religii, w której masz nadzieję, że Bóg zapewni ci życie wieczne, do nowej religii, w której masz nadzieję, że nieśmiertelność osiągniesz dzięki załadowaniu do komputera, to musisz wierzyć, że informacja jest czymś realnym i żywym*³². Pojawia się kolejna zbieżność z myślą Bergsonowska. Jak bowiem wskazuje Leszek Kołakowski, *ciągłość osobowa w ujęciu francuskiego filozofa nie miała dającego się określić końca czy granicy. Ustaliwszy odróżnienie magazynu czystych wspomnień i pamięci cerebralnej, czyli nabytych nawyków i skłonności ciała, uznał on, że są dobre powody, by mówić o niezależności tego pierwszego od tej drugiej, a tym samym o przetrwaniu pamięci poza śmierć organizmu. (...) Jeśli zważymy, jak proste jest przejście od teorii niezależności pamięci do przekonania o życiu pośmiertnym, możemy być pewni, że żywił to przekonanie już wtedy, gdy pisał „Materię i pamięć”*³³.

Oderwanie wspomnień od ciała jest jednak problemem. To skądinąd ciekawe, że w czasie, kiedy dokonał się zwrot cielesny i powstała koncepcja „ucieleśnionych myśli”³⁴, jednocześnie znaczący odłam współczesnego kina odwołał się do metafory komputerowej, wedle której aktywność umysłowa, w tym działanie pamięci, polega na prostym przepływie informacji i odbywa się jedynie w mózgu. Sprowadzanie pamięci do pracy tego, jako to ujął Robert Pepperell, *najlepiej*

przebadanego, lecz najslabiej zrozumianego³⁵ spośród organów ciała, jest nieporozumieniem. *Umysł i wspomnienia* – przypomina Pepperell – nie są przypisane wyłącznie mózgowi, ani tym bardziej jakimś „obwodom” w mózgu. Wydarzenia mentalne są rozprawdane przez mózg, ciało i świat, w przestrzeni i czasie³⁶.

Filmy o pamięci protetycznej traktujące pamięć jako zapis cyfrowy, który można komuś wszczepić w formie implantu albo na którym dokonuje się operacji (przypadek *Zakochanego bez pamięci*), pomijają cielesny wymiar pamięci. Z innego punktu widzenia jednak można powiedzieć, że relacja między pamięcią a ciałem znajduje się w samym centrum tych filmów, gdyż wyostrzają one i problematyzują stare pytanie o to, który z tych dwóch elementów stanowi ostoję naszej tożsamości. Oglądaniu takich filmów, jak *Pamięć absolutna*, nieuchronnie towarzyszą pytania typu: który Quaid jest prawdziwy: ten mieszkający ongiś na Marsie, ten, któremu wymazano pamięć i wszczepiono nową, czy wreszcie ten z wgraną w firmie ReCALL tożsamością i pamięcią superszpiega? Innymi słowy, czy wyposażeni w inną pamięć, stajemy się kimś innym, czy też tak długo, jak zamieszkujemy to samo ciało, jesteśmy ciągle tym samym? Symptomatyczne, że rolę Quaida w filmie Verhoevena powierzono właśnie Arnoldowi Schwarzeneggerowi, superkulturyście, który wprost uosabia kult cielesności. Taka decyzja obsadowa sprawiła, że napięcie między ciałem a pamięcią stało się szczególnie wyraziste.

Choć generalnie filmy o pamięci protetycznej koncentrują się na pamięci mózgowej, traktowanej jako magazyn informacji zakodowanej w systemie zero-jedynkowym, to jednak zdarzają się wyjątki. Na przykład wspomniana już Maeve w jednym z odcinków serialu zostaje postrzelona w brzuch, a następnie „widzi”, jak jej ciało jest „naprawiane” przez osoby w białych kombinezonach. Kiedy po tym krótkim, migawkowym „wspomnieniu” dotyka ręką brzucha, okazuje się, że nie ma żadnej blizny. Zachodzi więc niezgodność między obrazem mentalnym a śladami zapisanymi w ciele, pamięć nabiera wymiaru cielesnego. Podobna sytuacja pojawia się w *Mrocznym mieście*. Murdocha nawiedzają obrazy pożaru, o którym jego wuj mówi mu, że rzeczywiście wydarzył się, kiedy John był mały. Następnie mężczyzna widzi zdjęcie siebie z dzieciństwa, z blizną na rękę pozostawioną przez ogień. On jednak nie ma żadnej blizny. Znowu więc mamy niezgodność między pamięcią ciała a pamięcią umysłu, między śladem przeszłości zapisanym na ciele oraz tym, który pojawia się we wspomnieniach. O ile jednak w *Westworld* znaczenie tej rozbieżności jest ambiwalentne, o tyle w *Mrocznym mieście* ślad na ciele, a właściwie jego brak, stanowi ostateczny i przesadzający dowód na to, że obrazy nawiedzające bohatera, a także fotografie z dzieciństwa, są mistyfikacją.

Ciekawa jest kwestia usytuowania pamięci. U Bergsona pamięć czysta była nie tylko bezcielesna, przez co łatwo transferowalna, ale i umieszczona poza ciałem. Píše o tym wyraźnie Keith Ansell-Pearson: *Czujemy się zmuszeni, w znacznym stopniu siłą nawyku, do przypisania pamięci konkretnego miejsca czy przestrzeni: gdzie ona się znajduje? Gdzie może być przechowywana przeszłość, której już nie ma, jeśli nie w mózgu? (...) Lecz wspomnienia nie mogą znajdować się w mózgu (z wyjątkiem wspomnień nawykowych), gdyż mózg obejmuje jedynie niewielki wycinek rzeczywistości, czyli teraźniejszość (...). Pytanie „gdzie wspomnienia są przechowywane?” zawiera fałszywy problem, na skutek źle zanalizowanego założenia. Dlaczego bowiem zakładać, że wspomnienia muszą być gdzieś przechowywane?*³⁷ Filmy o pamięci protetycznej

ulegają jednak temu „źle zanalizowanemu założeniu”, a także naszemu nawykowi, i umieszczają pamięć w mózgu, a dokładniej – w głowie. Jest to pokazane dość drastycznie na początku drugiego odcinka serialu *Rozdzielenie*, gdzie widzimy przecinanie skóry czaszki, wiercenie otworu, a następnie wprowadzanie do niego implantu, przy czym ta ostatnia czynność jest równocześnie obserwowana na monitorze. Również w *Johnnym Mnemonicu* widzimy operację głowy bohatera. W sposób najbardziej wyrazisty jednak konsekwencje umiejscowienia protezy pamięci w mózgu przedstawione zostały w filmie *Wersja ostateczna*, mało w Polsce znanym, a dla problematyki pamięci protetycznej z wielu względów nader istotnym³⁸. Jego bohater Alan pracuje nad zapisem z implantu zmarłego magnata prasowego. Grupa przeciwników potentata, skrzywdzonych jego działaniami, próbuje zdobyć implant, aby pozyskać z niego kompromitujące materiały. Niestety, implant zostaje uszkodzony. Wtedy jeden ze złoczyńców zauważa, że przecież bohater filmu sam ma wszczepiony chip, a na nim zapisało się to wszystko, co widział, w tym między innymi wspomnienia magnata. Wystarczy więc wyciągnąć implant z jego głowy, aby zdobyć pożądane zapisy. Tak też się staje, Alan traci życie. Wątek ten rzuca nowe światło na sprawę cyrkulacji wspomnień. W dobie pamięci protetycznej pamięć, która wydawała się najbardziej intymną, prywatną sferą życia człowieka, staje się dostępną publicznie, także w tym sensie, że jej posiadaczem lub nosicielem jest również ktoś, kto obejrzał zarejestrowane materiały, o ile tylko sam posiada implant. Można też mu tę pamięć fizycznie wydrzeć, niszcząc jego ciało, bo wszak – wbrew Bergsonowi – to właśnie tam pamięć zamieszkuje.

Wspomnienia kapryśne a wspomnienia „dostosowane do ruchów cielesnych”

Tak jak uprzednio pisałem, podporządkowanie funkcjonowania naszej psychiki, w tym pamięci, wymogom życia praktycznego, które Bergson utożsamia z reagowaniem na bodźce, sytuuje nas po stronie biologii; zdolność doświadczania wspomnień kapryśnych, ulotnych, przypadkowych czyni nas ludźmi i jest warunkiem oraz podstawą duchowości. Wynika z tego podział wspomnień na praktyczne i niepraktyczne, w których te pierwsze miałyby łatwiejszy dostęp do naszej świadomości.

Rzecz dotyczy kwestii fundamentalnej dla funkcjonowania pamięci zarówno ludzkiej, jak i komputerowej, a mianowicie sposobu przywoływania konkretnych wspomnień z całego zasobu pamięciowego. W terminologii informatycznej mówimy o systemie przekazywania danych z pamięci zewnętrznej do operacyjnej. Bergson, rzecz jasna, nie posługuje się tą terminologią, ale kierunek jego myślenia jest jasny. Podstawą selekcji wspomnień jest ich przydatność w konkretnej sytuacji życiowej. Doświadczenia zmagazynowane we wspomnieniach pomogą wybrać najkorzystniejszą reakcję na bodziec. Bergson pisze w innym miejscu, że tak długo, jak człowiek funkcjonuje w trybie reaktywnym, różnica między nim a prostym organizmem jednokomórkowym dotyczy stopnia, a nie rodzaju. Ameba reaguje natychmiast, odruchowo, a człowiek może się zastanowić i wybrać odpowiednią reakcję, zaś w tym namyśle ogromną rolę odgrywają wspomnienia, przykrojone do potrzeb życia praktycznego.

Jeżeliby z powyższego opisu wyciągnąć wniosek, że wspomnienia przydatne do bieżącego funkcjonowania mają uprzywilejowany dostęp do naszej świadomości, to byłby on jaskrawo sprzeczny z naszym codziennym doświadczeniem. Wiadomo bowiem, że często pamiętamy o czymś, co nie tylko nie jest przydatne, ale wręcz nasze funkcjonowanie zaburza. Dotyczy to zwłaszcza przeżyć przykrych, traumatycznych. Bergson wymienia przypadek i kaprys jako podstawowe mechanizmy przywoływania wspomnień pozbawionych wymiaru praktycznego, jednak pomija sprawę zupełnie fundamentalną, czyli emocje. Tymczasem zwykle doświadczenie życiowe podpowiada, że szczególnie dobrze pamiętamy wydarzenia o silnym ładunku emocjonalnym, zarówno pozytywnym, jak i negatywnym, a może nawet szczególnie te drugie.

Niezależnie od tych wątpliwości rozróżnienie na pamięć praktyczną, czyli pozwalającą optymalizować skuteczne działanie, oraz niepraktyczną, zupełnie niepowiązaną z działaniem, okazało się niezwykle nośne również w filmach dotyczących pamięci protetycznej. W wielu z nich odgrywa wręcz centralną rolę. Pamięć wgrzywana androidom nie ma przecież służyć temu, aby snuły one refleksje nad swoją tożsamością, lecz aby można je było kontrolować, co wprost objaśnia Tyrell w *Lowcy androidów*. Co prawda, nie jest jasne, w jaki sposób wspomnienie Rachael z wczesnego dzieciństwa o małych pajęczkach zjadających swoją mamę miałyby przysłużyć się takiemu kontrolowaniu, ale ufamy, że właściciel Tyrell Corporation wie, co mówi.

Wątek dzieciństwa pojawia się nieprzypadkowo. Filmy o pamięci protetycznej obsesyjnie powracają do tego okresu życia, a dotyczące go sceny pojawiają się w prawie każdym z nich. W filmach o androidach ich fabularnym uzasadnieniem jest potrzeba odróżnienia autentyku od fałszerstwa, czy może raczej symulacji, a w konsekwencji – człowieka (człowieczeństwa) od repliki (produktu zaawansowanej technologii). Jak już pisałem, ten papierek lakmusewy człowieczeństwa zawodzi, bowiem o człowieczeństwie nie świadczy autentyczność wspomnień (coraz trudniejsza do zweryfikowania), lecz użytek, jaki z nich zrobimy. Jednak obrazy z dzieciństwa bohaterów pojawiają się również nagminnie w filmach o ludziach, których pamięć została poddana eksternalizacji, takich jak *Mroczne miasto*, *Wersja ostateczna*, *Zakochany bez pamięci* czy *Johnny Mnemonic*. Wspólnym mianownikiem ich wszystkich, a zresztą również filmów o androidach, jest kompletnie niepraktyczny charakter wspomnień z dzieciństwa. Bergsonowski praktycyzm bardzo zwięźle scharakteryzował komentator myśli francuskiego filozofa, Keith Ansell-Pearson. W jego ujęciu wspomnienia tego typu mają służyć zaadaptowaniu do otoczenia, rozwiązywaniu problemów oraz pokonywaniu przeszkód płynących ze środowiska. *Normalną funkcją pamięci jest spożytkowanie przeszłych doświadczeń do aktualnych działań, już to przez automatyczne uruchomienie mechanizmów dostosowanych do sytuacji, już to przez wysiłek umysłu, szukających w przeszłości tych konceptów [conceptions], które najbardziej pasują do bieżącej sytuacji*³⁹. W żadnym z powyższych filmów niczego takiego nie znajdziemy. Ich bohaterowie, ludzie i androidy pospołu, nie chcą się adaptować do otoczenia, rozwiązywać bieżących problemów ani też dostosowywać się do reguł świata zaawansowanych technologii, lecz przeciwnie – pragną się z tego świata wyrwać, a reguły unieważnić. Właściwie wszystkie omawiane tutaj filmy opierają się na tym

schemacie. Tak jest w *Zakochanym bez pamięci*, gdy bohaterowie ścigani przez funkcjonariuszy firmy Lacuna, chcących – na ich własną prośbę – wykasować część ich wspomnień, chronią się w świecie dzieciństwa, gdzie doświadczają tak kompletnie niepowiązanych z bieżącą sytuacją obrazów, jak zmywanie naczyń przez matkę czy wczesnodziecięca erotyczna fascynacja sąsiadką. Tak jest w *Mrocznym mieście*, którego bohater z ogromną determinacją usiłuje dotrzeć do Shell Beach, mitycznej krainy swojego dzieciństwa. Szczególnie zaś wyraziste przeciwstawienie wspomnień praktycznych i niepraktycznych, z których tylko te drugie dowodzą człowieczeństwa, pojawia się w filmie *Wersja ostateczna*. Kiedy jego bohater dostaje się do własnego implantu z zapisem całego jego dotychczasowego życia, ma tylko pięć minut, aby dotrzeć do interesującego go wydarzenia – po tym czasie jego mózg ulegnie zniszczeniu. Jednak przeszukując zasoby pamięci, nie może się oprzeć pokusie, aby zatrzymać się przy szczególnie wzruszających momentach, jak dziecięcy pocałunek ze szkolną koleżanką czy też strzepnięcie jakiejś drobiny z czoła leżącego w trumnie ojca. Te obrazy nie mają żadnego praktycznego znaczenia dla bieżącej sytuacji bohatera, należą więc do Bergsonowskiej pamięci czystej, kapryśnej, przywoływanej przez przypadek lub – dodajmy – z powodu szczególnego nacechowania emocjonalnego, ale tak czy inaczej będącej miernikiem człowieczeństwa.

Podział na pamięć praktyczną i niepraktyczną jest obecny również w tych nielicznych utworach, w których nie pojawiają się obrazy z dzieciństwa. Widać to wyraźnie w serialu *Westworld*. Wspominałem powyżej o koncepcji „umysłu dwuizbowego”, która wedle jednego z założycieli ośrodka, Arnolda, miała być podstawą działania umysłu androidów. Jedna izba służyła realizacji codziennych zadań praktycznych (*pamięć, improwizacja, własny interes*), natomiast druga miała wymiar religijny lub przynajmniej quasi-religijny, bowiem dzięki niej *człowiek uważał swoje myśli za myśli bogów*. Ostatecznie z tego modelu zrezygnowano, pozostały zeń – jak mówi Ford – komendy głosowe do kontrolowania „gospodarzy”. Trudno o wyraźniejszy przykład zastąpienia duchowości pragmatyzmem.

Koncepcja podobna do „umysłu dwuizbowego” przyświeca serialowi *Rozdzielenie*. Jego bohaterowie są zatrudnieni w tajemniczej firmie Lumon. Wszczepia ona pracownikom implanty, które powodują całkowite oddzielenie pracy od sfery prywatnej. Kiedy dana osoba jest w pracy, zupełnie nie pamięta swojego życia prywatnego, nawet własnego imienia i nazwiska (w pracy nosi inne). I na odwrót – gdy pracownicy Lumon spotykają się na mieście, nie rozpoznają się, gdyż nie pamiętają niczego, co się wiąże z ich pracą. Niesie to ze sobą liczne konsekwencje. Niektóre z nich nawiązują do tego, o czym była już mowa, czyli związku między tożsamością a ciałem. Pojawia się bowiem pytanie, czy mamy do czynienia z jedną i tą samą osobą, skoro zachowana zostaje ciągłość cielesna, czy też z dwoma różnymi, jeśli zmienia się jej całkowicie pamięć, a co za tym idzie – imię, nazwisko i inne koordynaty jednostkowej tożsamości. Takie rozdzielenie można rozpatrywać również w kontekście Bergsonowskiego podziału na wspomnienia praktyczne i niepraktyczne. Tym, co zapewnia nam środki do przeżycia, jest przecież praca. Dlatego to, co dzieje się w pracy – w firmie Lumon – ma wymiar praktyczny, i taki też wymiar mają generowane tam wspomnienia. Oczywiście, jest to bardzo odhumanizujące. Pracownicy zostają sprowadzeni do roli prostych narzędzi i pozbawieni wielu wymiarów swojego człowieczeństwa – normalnych,



Westworld (HBO, 2016–2022)

bezinteresownych relacji międzyludzkich, miłości, zainteresowań, wrażliwości na piękno. Walka z rozdzieleniem, stanowiąca treść całego serialu, jest w istocie walką o człowieczeństwo. Tym samym potwierdza się diagnoza Bergsona: miarą naszego człowieczeństwa jest zdolność doświadczania wspomnień niepraktycznych, ulotnych, kapryśnych, przypadkowych, niemających prostego przełożenia na pragmatykę naszego codziennego bytowania. Tyle że u Bergsona oddziela nas ona od świata przyrody, a w filmach o pamięci protetycznej (w tym serialu *Rozdzielenie*) – od świata wysokich technologii.

Podsumowanie

Jak widać, główne wątki myślowe filmów o pamięci protetycznej mieszczą się w kręgach zakreślonych Bergsonowską refleksją. Niekiedy znajdziemy w nich po prostu potwierdzenie lub ilustrację konstatacji francuskiego filozofa, innym razem coś na kształt polemiki, ale krąg problemowy pozostaje bez zmian. Tak jest w kwestii człowieczeństwa. W pierwszym momencie wydaje się, że mamy proste potwierdzenie: posiadanie pamięci czystej czyni nas ludźmi. Dodajmy zastrzeżenie Alison Landsberg, które Bergsonowi nie przyszło do głowy: chodzi o pamięć autentyczną, to znaczy pamięć wydarzeń, które rzeczywiście przeżyliśmy. Potem kwestia autentyczności wspomnień schodzi na dalszy plan. Nie zawsze jest łatwo uchwytne, nie ona też decyduje o człowieczeństwie, lecz to, co z tymi wspomnieniami zrobimy, jak je wykorzystamy. Człowieczeństwo w dalszym ciągu – po bergsonowsku – wiąże się z pamięcią, ale staje się kwestią etyczną, nie zaś skutkiem mechanicznej weryfikacji.

Związek pamięci z ciałem ma w omawianych filmach charakter ambiwalentny, co po części jest pokłosiem ambiwalencji samej myśli Bergsona, u którego mechanizmy pamięci reaktywnej są zakorzenione w ciele, natomiast pamięć czysta nie tylko jest bezcielesna, ale i sytuuje się w nieokreślonej przestrzeni poza ciałem. W filmach również występuje ambiwalencja, jednak nieco innej natury.

Pamięć ludzka zostaje zrównana z komputerową; stanowi zapis na zewnętrznym nośniku (z wyjątkiem *Mrocznego miasta*, gdzie mieszano ją w probówkach), i w tym sensie jest bezcielesna. Jednak – inaczej niż u Bergsona – zostaje umieszczona w ciele, wszczepiona do głowy człowieka, i oddziałuje na to ciało. Zdarza się, że samo ciało „pamięta”, nosi ślady przeszłości, które nie zawsze są zgodne z zapisem pamięciowym z implantu.

I wreszcie, sprawa wspomnień praktycznych i niepraktycznych. Choć podział ten może i powinien wzbudzać liczne wątpliwości, to przecież jest centralny tyleż dla myśli Bergsonowskiej, co dla filmów o pamięci protetycznej. U Bergsona zdolność przywoływania wspomnień „marzycielskich”, które nie przechodzą w działanie, jest podstawą duchowości i miarą człowieczeństwa, oddzielnego w ten sposób od kierującego się zasadą reaktywności świata przyrody. W filmach o pamięci protetycznej wspomnienia niepraktyczne stanowią azyl i miejsce ucieczki dla człowieczeństwa (również androidalnego) zagrożonego przez świat maszyn i technologii. Mimo że zagrożenie przychodzi z innej strony, to odpowiedź jest ta sama.

Konkludując, myśl Bergsona koresponduje z wizją pamięci zawartą w filmach o pamięci protetycznej. O czym to świadczy? Co z tego wynika? Chyba to, że ten filozof, niegdyś wielbiony, następnie zapomniany, wraca do łask, o czym pisał i Leszek Kołakowski, i Keith Ansell-Pearson, konstatający ponowną obecność francuskiego myśliciela w *psychologii i filozofii umysłu*⁴⁰. Na gruncie filmoznawstwa ów powrót dokonał się za sprawą książki Deleuze'a, otwierającej nowy rozdział w historii myśli filmowej. Okazuje się, że refleksje Bergsona zaczynają świecić nowym blaskiem, stają się przydatnym komentarzem nie tylko do rzeczywistości końca wieku XIX, lecz także zupełnie innego, zdawałoby się, świata sto lat później. Być może ten świat mimo wszystko nie zmienił się aż tak bardzo, a dylematy pamięciowe pozostają podobne, bez względu na to, czy mamy do czynienia z prawdziwą ludzką pamięcią, czy pamięcią protetyczną.

¹ A. Landsberg, *Pamięć protetyczna*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 693.

² L. Gravit, *A First Step Toward a Prosthesis for Memory*, „MIT Technology Review”, 23.06.2011, <http://www.technologyreview.com/news/424452/a-first-step-toward-a-prosthesis-for-memory> (dostęp: 21.11.2023).

³ T. Skalska, *Pamięć protetyczna*, w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 345.

⁴ A. Landsberg, *Prosthetic Memory: „Total Recall” and „Blade Runner”*, w: *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*, red. M. Featherstone, R. Burrows, SAGE Publications Ltd, Thousand Oaks 1996, s. 175.

⁵ S. Front, „Spiders (...) Stringing Webs Through Her Head”: *Representations of Memory in*

Anthony Doerr's „Memory Wall” and Meredith Westgate's „The Shimmering State”, „Orbis Litterarum” 2023, t. 78, nr 6, s. 537.

⁶ S. Burn, *Mapping the Syndrome Novel*, w: *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*, red. T. J. Lustig, J. Peacock, Routledge, London – New York 2013, s. 35-52.

⁷ S. Front, dz. cyt., s. 538.

⁸ Tamże.

⁹ G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008.

¹⁰ H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.

¹¹ W oryg.: *It might be able to assist in the synthesis of memory*.

¹² *French Film Theory and Criticism. Vol. 1*, red. R. Abel, Princeton University Press, Princeton 1993, s. 22. Podaje za: D. Frampton, *Filmosophy*, Wallflower Press, New York – London 2006, s. 18.

- ¹³ Tamże, s. 17.
- ¹⁴ Tamże, s. 24.
- ¹⁵ Tamże, s. 25.
- ¹⁶ Tamże, s. 27.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 70. Wszystkie podkr. – M. P.
- ¹⁹ Tamże, s. 85.
- ²⁰ Tamże, s. 85.
- ²¹ L. Kołakowski, *Bergson*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 57, 60.
- ²² H. Bergson, dz. cyt., s. 188.
- ²³ A. Landsberg, *Prosthetic Memory...* dz. cyt., s. 184.
- ²⁴ Warto jednak tę rzecz uściślić. Replikanci z *Lowcy androidów*, a także z jego sequela, pamiętają własne przeżycia, czego najlepszym świadectwem, acz nie jedynym, jest wspaniały monolog umierającego Roya (*Widziałem rzeczy, którym wy, ludzie, nie daliście wiary. Płonące statki w pasie Oriona...*). Chodzi więc o wspomnienia sprzed daty ich produkcji, jak można domniemywać – z dzieciństwa, młodości, życia rodzinnego, tego wszystkiego, czego – jako replikanci – nie mogli doświadczyć osobiście.
- ²⁵ I. Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press, Princeton 1995, s. 5.
- ²⁶ S. Groes, *Introduction: Memory in the Twenty First Century*, w: *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*, red. S. Groes, Palgrave Macmillan, London 2016, s. 3.
- ²⁷ Teoria umysłu dwuizbowego została zaczerpnięta z wydanej 1976 r. książki Juliana Jaynesa *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, A Mariner Book Houghton Mifflin Company, Boston – New York 1976.
- ²⁸ A. Landsberg, *Prosthetic Memory...* dz. cyt., s. 183-186.
- ²⁹ Tamże, s. 187.
- ³⁰ J. DiGiovanna, *Identity: Difficulties, Discontinuities and Pluralities of Personhood*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. M. Hauskeller, T. D. Philbeck, C. D. Carbonell, Palgrave Macmillan, London 2015, s. 351. DiGiovanna wspomina również o dwóch innych koncepcjach – narracyjnej i relacyjnej. Pozostawiam je na boku, bo dla prowadzonych tu rozważań nie są istotne, choć np. koncepcja narracyjna (o naszej tożsamości decydują narracje na nasz temat) dobrze pasowałaby do serialu *Westworld*, gdyż w nim o tożsamości każdego z „gospodarzy” decydują skrypty, a więc zaprogramowane sekwencje zdarzeń i zachowań.
- ³¹ B. Lunceford, *The Ghost in the Machine: Humanity and the Problem of Self-Aware Information*, w: *The Palgrave Handbook...* dz. cyt., s. 374.
- ³² J. Lanier, *You Are Not a Gadget: A Manifesto*, Alfred A. Knopf, New York 2010, s. 29. Podaje za: B. Lunceford, dz. cyt., s. 374.
- ³³ L. Kołakowski, dz. cyt., s. 67-69.
- ³⁴ Zob. V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, California University Press, Berkeley 2004.
- ³⁵ R. Pepperell, *Neuroscience and Posthuman Memory*, w: *Memory in the Twenty-First Century...* dz. cyt., s. 330.
- ³⁶ Tamże, s. 332.
- ³⁷ K. Ansell-Pearson, *Bergson on Memory*, w: *Memory: Histories, Theories, Debates*, red. S. Radstone, B. Schwarz, Fordham University Press, New York 2010, s. 72, 73.
- ³⁸ W świecie tego filmu działa firma oferująca wszczepianie niemowlętom implantów pamięci, które rejestrują całe życie danego człowieka. Kiedy umiera, można wydobyc implant, a zarejestrowany materiał poddać obróbce montażowej, czyli sporządzić mniej więcej godzinny film, który zostaje zaprezentowany na tzw. wspominkach, będących elementem uroczystości pogrzebowej. Bohater filmu, Alan (Robin Williams), pracuje jako montażysta przygotowujący owe wspominkowe filmy. Jest on dotknięty głęboką traumą. Jako mały chłopiec bawił się z kolegą w opuszczonym budynku. Jego towarzysz spadł z dużej wysokości i się zabił, a bohater obwinia siebie o tę śmierć (od tej sceny film się zaczyna). Jak mówi, to wydarzenie zdecydowało o całym jego życiu, zaciążyło nad nim. Alan sprawia wrażenie człowieka znajdującego się w stanie depresji. Mieszka samotnie, jest całkowicie pochłonięty pracą, mało mówny, rzadko się uśmiecha. W pewnym momencie dowiaduje się, że on również ma wszczepiony implant, o czym jego rodzice nie zdążyli go poinformować, bo zginęli w wypadku, gdy miał 12 lat. Dostęp do informacji z implantu osoby żyjącej może doprowadzić do nieodwracalnych uszkodzeń mózgu. Alanowi udaje się jednak przekonać swojego współpracownika, by przeprowadzić takie działanie, dzięki czemu będzie mógł dotrzeć do wydarzenia, które go interesuje, i obejrzeć je w czasie rzeczywistym. Wszystko to jednak musi się odbyć w ciągu pięciu minut, bo po ich przekroczeniu zagrożenie dla mózgu staje się zbyt wielkie. Cała operacja przebiega pomyślnie, okazuje się, że wspomnienie było błędne, bohater filmu wcale się nie przyczynił do upadku kolegi z dużej wysokości, zaś sam chłopiec ten wypadek przeżył.
- ³⁹ K. Ansell-Pearson, dz. cyt., s. 66.
- ⁴⁰ Tamże, s. 62.

Mirosław Przyłpiak

Historyk i teoretyk filmu, tłumacz, na Uniwersytecie Gdańskim kieruje Instytutem Badań nad Kulturą. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Harvarda (1998–1999) oraz Fundacji Rockefellera (2002). Autor książek: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego* (1994; poszerzone wyd. drugie: 2016), *Kino najnowsze* (1999, wraz z Jerzym Szyłakiem), *Poetyka kina dokumentalnego* (2000; Nagroda im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej roku), *Kino bezpośrednie 1960–1963* (t. I, 2008), *Kino bezpośrednie 1963–1970. Czas autorów* (t. II, 2014) oraz *Kino bezpośrednie 1963–1970. Między obserwacją a ideologią* (t. III, 2014). Jest też autorem stu kilkudziesięciu studiów z zakresu historii i teorii kina oraz komunikowania audiowizualnego, a ponadto kilkuset recenzji filmowych. Przetłumaczył kilkadziesiąt książek, przede wszystkim z dziedziny psychologii, filmu oraz kultury audiowizualnej. Wśród nich znalazły się takie pozycje jak: *Dustin Hoffman* Ronalda Bergana (1992), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* Noëla Carrolla (2004) i *Filozofia sztuki masowej* tegoż autora (2011). Założyciel Akademickiej Telewizji Edukacyjnej przy Uniwersytecie Gdańskim, autor kilku filmów dokumentalnych, m.in. *Legenda o Janku Wiśniewskim* (1994) oraz *Czy było kiedy tyłu wspaniałych chłopców i dziewcząt* (1997).

Bibliografia

- Ansell-Pearson, K.** (2010). Bergson on Memory. W: S. Radstone, B. Schwarz (red.), *Memory: Histories, Theories, Debates* (ss. 61–76). New York: Fordham University Press.
- Bergson, H.** (2006). *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha* (tłum. R. J. Weksler-Waszkinel). Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Burn, S.** (2013). Mapping the Syndrome Novel. W: T. J. Lustig, J. Peacock (red.), *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome* (ss. 35–52). London – New York: Routledge.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- DiGiovanna, J.** (2015). Identity: Difficulties, Discontinuities and Pluralities of Personhood. W: M. Hauskeller, T. D. Philbeck, C. D. Carbonell (red.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (ss. 349–358). London: Palgrave Macmillan.
- Frampton, D.** (2006). *Filmosophy*. New York – London: Wallflower Press.
- Front, S.** (2023). „Spiders (...) Stringing Webs Through Her Head”: Representations of Memory in Anthony Doerr’s „Memory Wall” and Meredith Westgate’s „The Shimmering State”. *Orbis Litterarum*, 78 (6), ss. 537–555.
- Groes, S.** (2016). Introduction: Memory in the Twenty First Century. W: S. Groes (red.), *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences* (ss. 1–13). London: Palgrave Macmillan.

- Hacking, I.** (1995). *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*. Princeton: Princeton University Press.
- Jaynes, J.** (1976). *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston – New York: A Mariner Book Houghton Mifflin Company.
- Kolakowski, L.** (1997). *Bergson*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Landsberg, A.** (1996). Prosthetic Memory: „Total Recall” and „Blade Runner”. W: M. Featherstone, R. Burrows (red.), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk* (ss. 175–190). Thousand Oaks: SAGE Publications Ltd.
- Landsberg, A.** (2012). Pamięć protetyczna. W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 690–698). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lanier, J.** (2010). *You Are Not a Gadget: A Manifesto*. New York: Alfred A. Knopf.
- Luncheon, B.** (2015). The Ghost in the Machine: Humanity and the Problem of Self-Aware Information. W: M. Hauskeller, T. D. Philbeck, C. D. Carbonell (red.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (ss. 371–379). London: Palgrave Macmillan.
- Skalska, T.** (2014). Pamięć protetyczna. W: M. Saryusz-Wolska, R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci* (ss. 343–345). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Sobchack, V.** (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Pepperell, R.** (2016). Neuroscience and Posthuman Memory. W: S. Groes (red.), *Memory in the Twenty-First Century: New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences* (ss. 330–333). London: Palgrave Macmillan.

Keywords:

memory;
prosthetic memory;
Henri Bergson

Abstract

Mirosław Przyłipiak

The Bergsonian Concept of Memory and Filmic Representations of Prosthetic Memory

Henri Bergson, in his work entitled *Matter and Memory* (1896), distinguished between two types of memory: cerebral and pure. Cerebral memory belongs to the body and is used to respond to stimuli, and therefore prefers those memories that are most useful in real life. Pure memory records everything that has happened, including memories that are useless in real life. Cerebral memory situates us on the side of the body and therefore biology. The tribute to useless memories is a hallmark of humanity and a precondition for spirituality. These statements by Bergson, popularized in Gilles Deleuze's theory, turn out to be extremely relevant when characterizing cinematic representations of prosthetic memory, in which the film protagonists have memory implants or their memory is externalized. Bergson's claims that memory is a distinctive feature of humanity, that there is a relationship between memory and the body, and finally that there is a division between practical and impractical memories, also remain valid in relation to these representations.