

Opowieści z zaświatów

Sok z żuka i śmierć postmodernistyczna

ANDRZEJ ZALEWSKI

Poniższy fragment wyrasta z dość oczywistego przekonania, że cechy przeżywanej epoki znajdują wyraz m.in. w tematyce fenomenu śmierci, życia pozagrobowego i zaświatów. To z kolei zostaje swoiście odzwierciedlone w różnych sektorach dokonań artystycznych, a więc i w filmie. Istnieje zatem coś takiego, jak „śmierć postmodernistyczna” i istnieją filmy jej poświęcone. Jeden z nich, *Sok z żuka (Beetlejuice)* Tima Burtona (1988), będzie tu przedmiotem bardziej skrupulatnej analizy. Nim to się jednak stanie, niezbędne będzie szkicowe choćby nakreślenie tła porównawczego. Otóż, filmy o zaświatach (tak wstępnie nazwijmy nasz zakres tematyczny) tworzą całkiem spory podgatunek klasycznego kina, aczkolwiek piśmiennictwo filmowe poświęca im bardzo mało uwagi (do wyjątków należy wydana w 1998 r. książka Katherine A. Fowkes *Giving Up the Ghost. Spirits, Ghosts, and Angels in Mainstream Comedy Films*, inspirowana jednak wyraźnie Lacanem i psychoanalizą). Chciałbym, przymierzając się do tematu, zaproponować podział na trzy okresy rozwojowe tego nurtu. Zaliczam do niego nie tylko utwory, w których okazją do interpenetracji sfery ziemskiej i nieziemskiej jest śmierć bohaterów (to oczywiste), ale w ogóle wszystkie te, w których dochodzi do *n i e i n w a z y j n e g o* skonfrontowania obu sfer, wskutek jakichś ułomności czy braków odczuwanych w życiu doczesnym (inicjatywa w postaci np. prośby o nadzwyczajną interwencję wychodzi wówczas od czynników ludzkich) lub też zaistniałego w wyniku własnowolnej decyzji sił nadnaturalnych (anioł przybywający na ziemię, by coś naprawić lub przeszkodzić złu). Jeśli w następstwie tego dochodzi do zmiany czegokolwiek, to jest ona zapośredniczona przez niewymuszoną zgodę protagonistów, następuje zatem bez udziału fizycznej przemocy; często jest to przede wszystkim zmiana w psychice postaci, które, dla przykładu, dojrzewają dzięki tej zmianie do podjęcia jakiejś ważnej decyzji. Podobne zdefiniowanie zakresu tematycznego pozwala do niego włączyć utwory, których fabuła ogniskuje się wokół perypetii zmarłych bohaterów pragnących powrócić do życia lub przynajmniej boleśnie przeżywających swój odmienny stan, ale też i te z motywem anielskim, gdzie wysłannik niebios nawiedza ziemski padół, by doprowadzić do jego zasadniczej reformy. Natomiast wykluczone są, oczywiście, filmy grozy przedstawiające agresję mocy nadprzyrodzonych przeciwko ludzkiemu światu.

Pierwsze znaczące tytuły podgatunku obserwujemy w kinie amerykańskim bodaj w latach 30.: *Walking Dead* Michaela Curtiza (1936), *Topper i Topper*

takes a Trip Normana Z. McLeoda (1936, 1939), *Death takes a Holiday* Mitchella Leisena (1937; remake pod tym samym tytułem jako telewizyjny film Roberta Butlera, 1971). W latach 40. pojawia się seria klasyków nurtu, znamienitych tytułów często dochowujących się potomstwa remake'ów w następnych dekadach. Umieszczenie klasyki w krótkim stosunkowo okresie lat 1941-1947 należy przypuszczalnie tłumaczyć niepewnością czasów wojennych i tuż powojennych kompensowaną fantazjami o życiu pozaziemskim. Pojawiają się wówczas podstawowe dla zrozumienia całego fenomenu filmy: *Niebo może czekać* (*Heaven can Wait*) Ernsta Lubitscha (1943), *Cabin in the Sky* Vincente Minnellego (1943), *A Guy Named Joe* Victora Fleminga (1943; remake tego filmu pod tytułem *Na zawsze* [*Always*] zrealizował Steven Spielberg w 1989 roku), *Awantura w zaświatach* (*Here Comes Mr Jordan*) Alexandra Halla (1941) (remake Warrena Beatty z 1978 roku wbrew tytułowi *Niebiosa mogą poczekać* /*Heaven can Wait*/ odnosi się nie do filmu Lubitscha, lecz właśnie do pierwowzoru Halla), *Down to Earth* tegoż Halla (1947), *Bishop's Wife* Henry Kostera (1947) (remake *Żona pastora* Penny Marshall z 1996 roku), *To cudowne życie* (*It's a Wonderful Life*) Franka Capry (1946; remake jako *It happened One Christmas* Donalda Wrye'a z równoczesną zmianą płci głównego bohatera, 1977), *Duch i Pani Muir* (*Ghost and Mrs Muir*) Josepha L. Mankiewicza (1947). Wymieniłem tytuły amerykańskie, ale wybitne realizacje materializujące ideę zaświatów powstawały także w Europie, by wspomnieć angielską *Sprawę życia i śmierci* (*Matter of Life and Death*) Michaela Powella i Emerica Pressburgera (1946) czy francuskie *Kości zostały rzucone* (*Les jeux son faits*) Jeana Delannoya według scenariusza Jean-Paula Sartre'a (1947).

Trzeci okres rozwoju podgatunku zaowocował w latach 80. i 90. istnym wysypem utworów o tematyce zaświatowej, pozagrobowej i anielskiej. Aczkolwiek ucieleśniają one głównie formułę hollywoodzkiej komedii, to jednak niektóre nie mają z nią nic wspólnego: tak znane filmy, jak *Niebo nad Berlinem* (*Himmel über Berlin*) Wima Wendersa (1987) lub znacznie późniejsze dzieło Japończyka Hirokazu Koreedy o emblematycznym tytule *Afterlife* (1998) powstały poza Hollywood i są jak najdalsze od komediowego tonu. Tytułów mieszczących się w obrębie tego okresu jest tak wiele, że skazani jesteśmy w tym miejscu na dość przypadkową wyliczankę: *Między niebem a ziemią* (*Made in Heaven*) Alana Rudolpha (1987), *Wszystko jest możliwe* (*Chances Are*) Emile Ardolina (1989), *Prawie jak anioł* (*Almost an Angel*) Johna Cornella (1990), *Duch Jerry'ego Zuckera* (1990), *Tata duch* (*Ghost Dad*) Sidneya Poitiera (1990), *Broniąc życia* (*Defending your Life*) Alberta Brooksa (1991), *Michael Nory Ephron* (1996), *Między piekłem a niebem* (*What Dreams May Come*) Vincenta Warda (1998), oraz wiele, wiele innych. Zaś poza kręgiem amerykańskim, oprócz już wymienionych, zrodziły się tak znaczące dla nurtu tytuły, jak *Parking* Jacquesa Demy'ego (1985), *Głęboko, prawdziwie, do szaleństwa* (*Truly, Madly, Deeply*) Anthony'ego Minghelli (1990) oraz *Wings of Fame* Otakara Votocka (1990), *Szusty zmysł* (*The Sixth Sense*) Migtha Shyamalana (1999), oraz wiele innych.

Sok z żuka Tima Burtona, o którym chcę mówić dalej, nie jest na tym tle żadnym odosobnionym przykładem podejmowania przez twórców filmowych tematyki życia pozagrobowego i zaświatów. Ma on w sobie jednak coś osobliwego i – użyjmy tego liczmanu – „postmodernistycznego” w postawie wobec meta-

fizycznego wymiaru, nawet jeśli zestawić go z wyraźnie nonszalanckim pod tym względem i znacznie późniejszym *Michael*em Nory Ephron. By można to było właściwie oszacować, niezbędna jest odrobina konfrontacji ze schematami klasycznych (zarówno dawnych, jak i nowszych) filmów tej odmiany.

Wiele utworów „zaświatowej” klasyki niosło ze sobą wyraźną dychotomię „tego” i „tamtego” świata, a niekiedy do tego symboliczną opozycję „kruchości” i „trwałości”. Dychotomie powyższe mogły być zarysowane czytelnie, ponieważ obrazujące je filmy były zorientowane na pielęgnację wartości, które stosunkowo łatwo jest rozgrywać na każdej z wymienionych osi bądź też na obu osiach równocześnie. Czasami chodzi o niepowtarzalną wartość samego życia i jego problemów, zbyt wysoką, w porównaniu z wartością ukojenia, jaką niesie śmierć. O tym właśnie przekonuje się bohater filmu *To wspaniałe życie* Capry, którego mądry anioł-przewodnik odwodzi od decyzji samobójczej, ukazując mu korzyści egzystencji tym łatwiejsze do oszacowania, że dzięki anielskiemu talentowi można je od razu skonfrontować z wersją świata pomniejszoną o istnienie niedoszłego samobójcy. Do tego samego nurtu pochwały życia, jakiegokolwiek by ono było, należy zaliczyć utwory z cyklu „niebo może poczekać” (pierwowzór w filmie Alexandra Halla z 1941 r.), gdzie nagła i przedwczesna podróż na tamtą stronę pomaga właściwie ocenić walory doczesności. Do pewnego stopnia jest to również motyw wyzierający z polskiej komedii *Pieć i niebo* Stanisława Różewicza (1966), choć równie dobrze można uznać, że pomysł zderzenia „tego” i „tamtego” świata służy tu sam sobie, jest po prostu detonatorem wielu komicznych sytuacji.

Nie zawsze jednak konfrontacja porządku naturalnego z nadnaturalnym musi oznaczać wygrywanie uroków któregoś z nich kosztem drugiego. Równie dobrze może ona być testem na trwałość, lub przeciwnie, na przemijalność szczególnego rodzaju wartości i zarazem efektywnym tłem owego procesu testowania. Uruchomiona zostaje wówczas symboliczna oś: znikomość – trwałość, krzyżująca się, a w każdym razie nietożsama z poprzednią osią: świat tu – świat tam, i przypisana kręgowi wartości, których wytrzymałość w obliczu ostatecznej próby właśnie się bada. Zawsze też u kresu akcji jest waloryzowana tylko jedna strona tej osi – testowane dobro albo jest kruche i nieodporne, albo potrafi zwyciężyć wszelkie przeszkody. Schemat „miłości poza grób” najdoskonalej spełnia wymagania nałożone na tę grupę przypadków, zaś uczucie łączące kochanków jest wyróżnioną emocją, która ma być poddana surowemu egzaminowi sytuacji granicznych. Z tego pomysłu wzięły się filmy tak znane, jak *Sprawa życia i śmierci* Powella i Pressburgera, *Duch i Pani Muir* Mankiewicza, czy ich negatywny odpowiednik – *Kości zostały rzucone* Delannoya. Niezależnie od tego, czy zmarli bohaterowie krążą między ziemskim padolem a wiecznością, czy też są bardziej na stałe przypisani do ziemskiej scenerii (jak duch u Mankiewicza, który we wrota zaświatów wkracza dopiero w ostatnim ujęciu), nieubłagana opozycja między dwiema sferami stanowi wyzwanie dla kochających się postaci. Jak wiadomo, w dwóch pierwszych filmach umieją mu oni sprostać, w trzecim natomiast, bardziej europejskim z ducha i filozoficznego kontekstu – nie. Niekiedy, oprócz kultuwacji uczuć miłosnych, w grę mogą wchodzić jeszcze inne wartości: u Powella na przykład będzie to przewyciężenie niechęci i przyjaźń angielsko-amerykańska, jako że kochające się strony należą do tych właśnie skłóconych nacji.



Ale wymienioną podgrupę należy posegregować według jeszcze innego kryterium. W przypadku Powella i Delannoya miłość może się spełnić tylko w warunkach ziemskich. Ewentualna jej trwałość dotyczy usilności starań o cofnięcie czasu, apeli umarłych już osób o powrót na ziemię i przeżycie niewykorzystanej szansy spotkania, gotowości do poświęceń na wypadek odmowy władz niebieskich (jak u Powella, gdy dziewczyna gotowa jest wymienić siebie na ukochanego i wyruszyć na wieczną wędrówkę, byle tylko umożliwić mu odzyskanie utraconego życia). Dlatego, jeśli chodzi o łączenie się w pary elementów konstytuujących obie wzmiankowane osie, żywot doczesny wiąże się tu z trwałością (tylko na ziemi możliwe jest głębokie i trwałe uczucie), a zaświatom odpowiada zarazem konieczny zgon relacji uczuciowych. Z tego ostatniego powodu można mniemać, że jeśli chodzi o dystrybucję możliwości ziemskiego i pozagrobowego życia między filmem Powella i Delannoya nie ma istotnej różnicy. W jednym i drugim wypadku tamten świat jest nieubłagany kresem miłości; różnica dotyczy tylko fortunności, z jaką w świecie doczesnym staramy się tę miłość podsycać. Kto robi to nieskutecznie, temu wieczność nie zaoferuje już żadnej szansy, by tę skuteczność poprawić; kto zaś owocnie, ten tym samym zrobił wszystko, co w odnośnej sprawie w ogóle można było zrobić. W filmach współczesnych ten schemat realizowany jest bodaj najczęściej: albo w wariacie „dowodu nie wprost”, pokazującym, jak bezsilny w warunkach ziemskich jest duch zmarłego, który, mimo zachowania świadomości, nie jest w stanie na dłuższą metę ingerować w życie najbliższych (*Duch*, *Na zawsze*, *Prawdziwie, głęboko, do szaleństwa*), albo też w wersji pozytywnej, unaoczniającej spełnione szczęście miłości dopiero po powrocie potencjalnych kochanków z nieba na ziemię (*Miedzy niebem a ziemią*).

Dokładnie odwrotną i zarazem rzadziej spotykaną sytuację mamy w filmie Mankiewicza *Duch i Pani Muir*. Prawdziwa miłość święci tu triumfy nie wcześniej, niż po przekroczeniu bram wieczności, bo uczucie połączyło panią Muir z kapitanem Greggim już w zdematerializowanej postaci, zaś on sam, usuwając się w pewnym momencie z życia ukochanej i nawiedzając ją po jej śmierci zezwala, by ich więź rozkwitła dopiero w odmiennym wymiarze. Trwałość uczuć jest więc teraz tożsama z nieśmiertelnością, a normalne życie zakreśla w tym względzie tylko pole porażek (zważywszy, że pani Muir jest wdową i ofiarą niezbyt udanego małżeństwa) albo co najwyżej jest wstępem do prawdziwego uczucia, które po tym życiu nadchodzi.

Niezależnie jednak, czy jesteśmy świadkami zwykłego przeciwieństwa życia i śmierci (drugi człon nabiera tu znaczenia „życia po życiu”), czy też przeciwieństwa ze względu na testowanie określonej wartości, samo przeciwieństwo musi być zarysowane czytelnie. Zazwyczaj są dwie formy zaznaczania powyższej opozycji; mogą występować razem, ale też i niezależnie od siebie: rozłączność przestrzenna i szok komunikacyjny. Autonomia tej drugiej formy wiąże się z faktem, iż nie zawsze eksploatowanie w filmie metafizyki zaświatów musi prowadzić do ich dosłownego obrazowania; penetracja bowiem może postępować w kierunku od „nas” ku „nim”, ale i odwrotnie. Gdy zachodzi ów drugi przypadek, wówczas akcja może rozgrywać się w warunkach swojskiej rzeczywistości, a funkcję stanowienia opozycji przejmują kontrasty osobowościowe i szokowe reakcje żywych postawionych przed faktem nieoczekiwanej konfron-

tacji. Tak jest w *Tym cudownym życiu* Capry, gdzie anioł-stróż musi przed podjęciem zasadniczej misji przekonać co do swego statusu kandydata na samobójcę, odrzucającego wszelką myśl o wiarygodności takiego metafizycznego kontaktu. Podobnie lękowa w pierwszej chwili jest reakcja pani Muir u Mankiewicza, a jeszcze bardziej jej krewnych uciekających w jednej ze scen przed głosem przeklinającego ich ducha kapitana.

Ale oczywiście najbardziej standardowym sposobem przeciwstawienia dwóch światów jest wprowadzenie przeciwieństwa przestrzennego. Czasami realizuje się ono na podstawie nienaocznych wskazówek diegetycznych, jak (częściowo) w *Kości zostały rzucone*, gdzie z toku akcji bardziej wnioskujemy, niż widzimy, że jesteśmy „po tamtej stronie”. Jeszcze częściej ekranowa rzeczywistość pośmiertna odróżnia się od naszego życia po prostu wyglądem oraz sposobem jej przedstawiania: główną rolę gra odrealniona scenografia (*Awantura w zaświatach* i nowsza wersja Beatty’ego, *Sprawa życia i śmierci*, *Guy Named Joe* i współczesna wersja Spielberga) z dołączonymi niekiedy dodatkowymi chwytami inscenizacyjnymi, jak przeplatanie się partii czarno-białych i kolorowych u Powella (chwyt, którym kilkadziesiąt lat później celem oddania podobnego ontologicznego przeciwieństwa posłużył się Wenders w *Niebie nad Berlinem*).

Tim Burton – śmierć poza życiem i śmiercią

Ta nadzwyczaj skrótowna prezentacja ma nas jedynie przywieść do konkluzji, że film Burтона daleko odbiega od powyższych wzorów – nie tyle przeciwstawiając się im z jakąś wyrazistą intencją polemiczną, ile je rozstrajając i destabilizując. W odróżnieniu od wszystkich wymienionych tytułów *Sok z żuka* nie spełnia żadnych ideologicznych warunków motywujących potrzebę konfrontacji zaświatów ze światem doczesnym ani też warunków stylistycznych konwencjonalnie zadośćczyniających takiej konfrontacji. Ideologicznie nie jest to utwór stający w obronie czy też promujący jakąkolwiek wartość (typu „miłość”, „przyjaźń”, „braterstwo”), która byłaby godna poddania jej drastycznej próbie metafizycznej. Film Burтона nie przynosi też tradycyjnej apologii życia wychodzącego zwycięsko ze starcia z wszechpotężną machiną śmierci. Istnieje co prawda jeden moment pozornie na to wskazujący, w scenie, w której martwi, ale żwawi małżonkowie w ostatniej chwili ratują dziecinną Lydię przed samobójstwem ze słowami wypowiedzianymi przez Barbarę: *Śmierć niczego nie ułatwia* (*Being dead really doesn't make things any easier*). W innych okolicznościach taka deklaracja mogłaby być jeszcze jedną wersją kliszy „życie jest piękne” i stanowić zasadnicze przesłanie filmu, zwłaszcza że głosi ją osoba „zmarła”. W kontekście *Soku z żuka* podobne interpretacje chybiają jednak celu; „śmierć niczego nie ułatwia”, bo i niczego nie „utrudnia”, życie i śmierć wykazują wiele cech wspólnych i nie tak bardzo różnią się od siebie. Cytując w tym miejscu Zygmunta Baumaną z książki *Śmierć i nieśmiertelność: Sama nieśmiertelność stała się teraz śmiertelna – ale śmierć przestała być aktem jednorazowym, pojedynczym, wyjątkowym wydarzeniem o nieodwracalnych konsekwencjach. Żądło skończoności zostało usunięte ze śmiertelności, wszelkiej śmiertelności, włączając w to także śmiertelność nieśmiertelności: rzeczy znikają z pola widzenia tylko na jakiś czas; ten czas może trwać długo, ale szansa tkwi w tym, że nie będzie*

trwał zawsze. *Śmierć jest tylko zawieszeniem, stanem przejściowym...*¹ Trudno o lepszą konkluzję, jeśli zważyć, że „zmarli” Adam i Barbara Maitlandowie, główne postacie filmu, są zmarli tylko w stosunku do osób niemogących ich widzieć, ale zarazem pozostają w kumpłowskich stosunkach z „żywą” Lydią, która pod koniec staje się ich adoptowanym dzieckiem. Są przy tym okazami witalności w porównaniu z „definitywnie” zmarłymi w zaświatach, dokąd udają się i skąd wracają równie swobodnie, jak podczas wycieczki turystycznej. Film Burtona wydaje się w ten sposób bezprzedmiotowy i jak gdyby przeciwnie, bo swą tematyką funduje znaną opozycję, którą następnie stopniowo zawiesza wprowadzeniem łagodzących i niwelujących pokrewieństw.

Skoro nie działa główna opozycja myślowa, to tym samym nie działają również środki ją uruchamiające, za które wcześniej uznaliśmy rozłączność przestrzenną i szok komunikacyjny. O szoku nie ma nawet co mówić; zamiast niego mamy dwa inne rozwiązania, biegunowo odmienne, ale tożsame przynajmniej przez to, że szok wykluczają. Najpierw więc okazuje się, że Maitlandowie nie mogą przestraszyć intruzów w swoim domu – Deetzów, nie mogą wejść z nimi we wspólną przestrzeń komunikacyjną i jako tandetne zjawy w prześcieradłach skazani są na nieskuteczne sianie postrachu. Gdy już jednak uda się przełamać tę trudność i skontaktować żywych ze zmarłymi, dla pierwszych jest to jedynie rozrywka i okazja do zrobienia interesu. Jeśli porównamy to z reakcją zaskoczenia i niewiary, jaką budzi pojawienie się duchów w klasycznych utworach nurtu metafizycznego, różnica jest uderzająca. Studiowany przez Charlesa Deetza w finale filmu poradnik, w którego tytule widnieje *pokojuwa koegzystencja żywych i umarłych*, jest aż nazbyt czytelnym znakiem utraty napięcia wewnątrz jednego z najbardziej fundamentalnych jak dotąd konfliktów, jako że, cytując raz jeszcze Baumaną, ten „inny” świat jest w naszej epoce jedynie „...*koegzystencją*” bytów. *Jest to świat, w którym przestrzeń sprawia wrażenie nieograniczonej. Czy raczej przestrzeń ma wiele poziomów, wiele podłóg i piwnic, otwartych pięter i ukrytych otcłani. Aby zrobić miejsce na jednym poziomie, byty mogą się po prostu przenieść na inny poziom*².

Zgodnie z Baumanowską formułą w *Soku z żuka* panuje pełny zamęt w dziedzinie stosunków przestrzennych. W filmach należących do stosownej klasyki przeciwieństwo funkcji dwóch światów nakłada się i pokrywa z przeciwieństwem przestrzeni światy te fundujących. Natomiast u Burtona tych wyodrębnionych przestrzeni mamy więcej niż dwie, o wiele więcej. Jest zatem przestrzeń życia, czyli domostwo Maitlandów i jego bezpośrednie wiejskie otoczenie. Jest też przestrzeń śmierci, na którą znów składa się dom Maitlandów i przymusowo w nim rezydujący zmarli małżonkowie. Są „właściwe” zaświaty, do których pod różnymi pretekstami kamera inicjuje kilkakrotnie wypadki. Oprócz nich istotna jest przestrzeń makiety Adama z rozgrywającymi się na niej ważnymi segmentami akcji. Wreszcie najbardziej złowrogą przestrzenią jest piaszczysty teren Saturna zamieszany przez „robaki piaskowe”, najbardziej może przypominający konwencjonalne piekło (albo, zgodnie z tradycyjną symboliką Saturna, teren nawiedzany przez skłonność do melancholii). Te przestrzenie możemy uznać za mniej więcej „trwałe”, zakorzenione w świecie filmu. Ale poza nimi rozbłyskują jeszcze przestrzenie „okazjonalne”, zjawiające się w obrębie kilku ujęć lub jednej sceny, których status jest jeszcze bardziej niejasny. Można tu na przykład

wymienić przestrzeń pod domem Maitlandów, którą początkowo okupuje tytułowy stworek Beetlejuice. Obserwujemy ją w jednym zaledwie ujęciu, gdy kamera po wykonaniu pionowego travellingu zjeżdża do podglebia domu i uwidocznia tytułową postać przeglądającą gazetę z wiadomością o niedawnej śmierci Maitlandów. Inną okazjonalną przestrzenią jest tzw. salon piekielny Dantego, czyli dom publiczny skonstruowany naprędce przez opiekunkę z „tamtej strony”, Junonę, w celu skanalizowania energii Beetlejuice’a i odciągnięcia go od perypetii głównej pary.

Jak się należy domyślać, proliferacja przestrzeni źle wpływa na zdolność rozdziału ich wszystkich między dwie funkcje opozycyjnych światów; niektóre z nich należą zarówno do jednego, jak i do drugiego. Przede wszystkim dom Maitlandów jest takim miejscem, gdzie zbiegają się granice światów, jako że w wymiarze akcji fabularnej pretensje roszczą sobie do niego zarówno zmarli, jak i żywi. Ważniejsze jest jednak, że dom ten w dosłowniejszym sensie jest usytuowany na granicy: z jednej strony należy do wiejskiego krajobrazu Winter River, ale z drugiej jest częścią zaświatów, nie tylko dlatego, że zamieszkują w nim umarli, lecz i dlatego, że jak wskazuje dookoła wędrowka Maitlandów, płynnie łączy się z zaświatowym „centrum dowodzenia” zaludnionym już wyłącznie przez duchy. Ponieważ film w żaden sposób przestrzennie nie unaocznia, jak jeden budynek może należeć do dwóch różnych wymiarów, granice tych wymiarów nie tylko się w nim zbiegają, ale też rozbiegają, zaś sam budynek istnieje jakby w pośredniczącej strefie czystych różnic i niekoincydencji, niby w rejonie wstrząsów sejsmicznych.

O ile jednak możemy jeszcze starać się wytyczać cezurę biegnącą przez środek mieszkania Maitlandów i wskazującą, jak w geście rozchylenia dłoni, właściwe miejsca dwóm różnym stronom uniwersum (czego ograniczona zasadność tkwi w fakcie, że „zeszli” Maitlandowie początkowo gnieźdzą się głównie na strychu, do którego żywi mieszkańcy mają utrudniony dostęp), o tyle taki zabieg nie miałby żadnego sensu w przypadku innej przestrzeni pośredniczącej, czyli makiety Adama. Tu bowiem nie jest tak, że jakaś wyimaginowana linia działowa przebiega w poprzek, lecz cały ów obszar w niejasnych okolicznościach „przechodzi na własność” jednej bądź drugiej strony. Najpierw, kiedy w pierwszej sekwencji Adam kompletuje swoje dzieło, makieta należy jeszcze do diegetycznie realnej rzeczywistości. Jednak od chwili gdy osiedla się na niej Beetlejuice, makieta staje się częścią rzeczywistości nadprzyrodzonej. Będąc nią, jest wszakże wciąż elementem wystroju pomieszczenia dostępnego dla żywych, czego najwymowniej dowodzi tocząca się w pokoju scena rozmowy Lydii z Beetlejuice’em umieszczonym na makiecie. Ponieważ jednak z wcześniejszej uwagi wynikać by mogło, iż rzeczywistość pozagrobowa poszerza przestrzeń domu, nie zaś jest przez nią okoloną, nie wiemy, jak te dwie części układanki dopasować do siebie.

Ogólniejszy wniosek, jaki z tego płynie, jest następujący: film Burtona nie tylko nie demonstrowa tradycyjnego rozdziału przestrzeni życia i śmierci, gmatwując go dzięki udziałowi „czynnika trzeciego”. Rozmnożywszy przestrzenie, nie troszczy się również o ich koordynację, o uzgodnienie ich w ramach jakiegś topograficznie zwartej całości. Nie wiemy, jak łączyć się one ze sobą ani jak je do siebie odnieść, są bowiem przyporządkowane dziedzinie wypowiedzenia, a nie wypowiedzianego; są rozbłyskami inwencji narracyjnej i z tej racji nie muszą się

obiektywizować jako koherentna przestrzenność w fikcyjnym świecie. Dlatego właśnie poszczególne segmenty przestrzenne nie pasują do siebie, jednak nie w Godardowskim, przemyślnym sensie demontażu pozornie monolitycznej całości. Po prostu stanowią przejawy izolowanych konceptów spacji, ujednoliconych dzięki ciągłości akcji, lecz nie dzięki zaplanowanemu związkowi miejsc. Zdarza się to nawet między elementami przestrzeni „naziemnej”, na którą składa się bezpośrednie otoczenie domostwa oraz pobliskie miasteczko. Początkowo wydaje się, że teren wokół domu małżonków jest bezludny, a miasteczko pozostaje na tyle odległe, że żywy jeszcze Adam Maitland w pierwszej sekwencji musi wziąć samochód, by tam dojechać. Jednak w scenie wprowadzania się Deetzów Charles Deetz podnosi do oczu niewielką lornetkę i patrzy przez okna pokoju, skąd widać już miasteczkowe zabudowania, co (zważywszy nawet duże powiększenie, jakie mogą dawać szkła) koliduje z poprzednimi danymi.

Sytuację komplikuje jeszcze fakt, że oprócz konsekwencji przestrzennej brakuje też konsekwencji dynamicznej, konsekwencji związków przyczynowo-skutkowych. Innymi słowy, nie zawsze wiemy, jak jedna przestrzeń może działać na drugą i jakie skutki wywoływać. Obraz piaszczystego Saturna z potworami i tryb jego ingerencji w losy mieszkańców zaciemnia nam już wyjątkowo rozeznanie w tej materii. Dla zmarłych Maitlandów różne przestrzenie otaczające ich dom są rozparcelowane między różne zmysły i kanały komunikacyjne. Gdy jedynie patrzą, jest im dostępne normalne otoczenie, w jakim przebywają żywi, ale gdy działają kinestetycznie i próbują wyjść na zewnątrz, to „normalne otoczenie” przeobraża się w obszar Saturna i jego niebezpieczeństw. Z drugiej strony zarówno dom Maitlandów, jak i „właściwe” zaświaty wydają się izolowane od saturnalnych wpływów i dopóki tylko pozostają we własnych granicach, są niepodatne na jego zagrożenia. Każde z małżonków przeżywa na Saturnie chwile grozy, ale gdy tylko uda im się wejść do domu, mogą się czuć bezpieczni. Ta dość ścisła reguła nie sprawdza się jednak w przedostatniej sekwencji, gdy interwencja potworów z Saturna narusza przestrzeń zabezpieczonego dotąd przed nimi domu i zapobiega ślubowi Lydii i Beetlejuice'a, samego Beetlejuice'a posyłając gwałtownie w zaświaty.

Nic dziwnego, że w przestrzeni równie pokawałkowanej nie może dojść do jasnej dystrybucji sensów przyrodzonego i nadprzyrodzonego porządku. W klasycznym kinie „metafizycznym” opozycja przestrzeni wspomagała opozycję funkcji; teraz, gdy zabrakło opozycji przestrzennej, opozycja funkcji, jeśli nawet nie zanikła ze szczerem, to przynajmniej mocno osłabła. Zdezorientowana Barbara, która zaraz po uświadomieniu sobie faktu swej śmierci pyta: *Czy jesteśmy w drodze do nieba czy do piekła? (Are we halfway to heaven or halfway to hell?)*, musi pozostać przy swej dezorientacji; świat filmu nie przylega do tak dychotomicznych schematów. Śmierć postmodernistyczna jest ostatecznie ponad podziałami.

ANDRZEJ ZALEWSKI

¹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 208.

² Tamże, s. 210.