

Apichatpong Weerasethakul – o polityce i widmach

KRZYSZTOF LOSKA

Twórczość Apichatponga Weerasethakula bywa przez niektórych krytyków interpretowana w duchu neomodernistycznym, jako przykład estetyki charakterystycznej dla *slow cinema*¹. Wielu badaczy szuka w niej odniesień do buddyzmu lub lokalnych wierzeń animistycznych, inni wskazują na przenikanie się realizmu i fantastyki, działanie poetyki snu, która kształtuje dalekowschodnią odmianę realizmu magicznego². Chciałbym jednak spojrzeć na filmy i instalacje wideo tajlandzkiego reżysera jako na przykład sztuki zaangażowanej politycznie, odnoszącej się do skomplikowanej sytuacji kraju rozdieranego konfliktami wewnętrznymi, którego historia najnowsza naznaczona jest przemocą, licznymi przewrotami wojskowymi, zamachami stanu i autorytarnymi rządami. Pragnę również zwrócić uwagę na sposób, w jaki tragiczne wydarzenia pojawiają się w jego filmach. Nie są bowiem przywoływane wprost, lecz włączone w mikronarracje, prawie zawsze zapowiadane przez istoty z innego świata, które nawiedzają żyjących i przypominają im o stracie lub traumie. W ten sposób analiza kontekstu politycznego łączy się z refleksją nad obecnością widm, które stają się częścią życia codziennego bohaterów³.

Widmontologia (*l'hantologie*) – by posłużyć się neologizmem wprowadzonym przez Jacques'a Derridę w *Widmach Marksa* – zachęca do innego myślenia o historii, ponieważ podważa łańcuch przyczynowo-skutkowy oraz odrzuca linearną koncepcję czasu. Zaproponowane przez francuskiego filozofa podejście znalazło interesujące rozwinięcie w filmach Apichatponga, który zwrócił uwagę na chwiejność granic oddzielających przeszłość od przyszłości⁴. Widma zazwyczaj domagają się czegoś od żywych, wskazują im drogę, zmuszają do alternatywnego spojrzenia na to, co minione. Tajlandzki reżyser jest świadom tego, że kino – jak żadna inna ze sztuk – pozwala na uchwycenie zjawisk pozornie nieuchwytnych, widmowej obecności rzeczy i ludzi. Nie jest pierwszym, który dostrzegł taką możliwość; pisali już o tym wielcy teoretycy kina, począwszy od Ricciotta Canuda, Jeana Epsteina i Béli Balázsa, przez Rudolfa Arnheima i André Bazina, po Laurę Mulvey⁵.

Avery Gordon definiuje nawiedzenie przez widmo jako stan, w którym ujawniają się, choć nie zawsze w sposób bezpośredni, stłumione lub nierozwiązane napięcia społeczne⁶. Obecność duchów nie tylko narusza złudne poczucie bezpieczeństwa, ale również uświadamia nam niejednoznaczny status ontologiczny świata. Widma ukazują się w miejscach, w których powstały szczeliny, pęknięcia w rzeczywistości. To przez nie przechodzą – często bez ostrzeżenia – ci, którzy mieli pozostać niewidoczni lub o których nie chciano pamiętać.

Apichatpong konsekwentnie opowiada o *widmach*, o *dziedzictwie i pokoleniach*, (...) o *pewnych innych*, którzy nie są obecni lub obecnie żywi⁷. Tytułowy bohater filmu *Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010) jest nawiedzany przez istoty, z którymi był niegdyś związany. Nie należy ich utożsamiać wyłącznie z osobami zmarłymi (żona) lub zaginionymi (syn) – to byłoby zbyt proste. Widma są raczej pewną alegorią, której odczytanie pozwala stworzyć płaszczyznę łączącą historię osobistą z życiem zbiorowym (społecznym i politycznym). Jak zauważył Jakub Momro: *Na poziomie egzystencjalnym alegoria jest znakiem tego, co utracone, co przepada w mroku niepamięci, jest sferą marginalnych zdarzeń, dla których nie było miejsca w historii zwycięstw. (...) W przestrzeni konstrukcji alegorycznej panuje widmo, spektralna forma tego, co zostało włączone w ciąg podmiotowego doświadczenia*⁸.

W swoich filmach i instalacjach wideo Apichatpong tropi ślady, czyli resztki pozostałe po obecności, wskazuje na brak, niejednokrotnie sygnalizuje powrót wypartego. To właśnie w śladach, jak można przypuszczać, ujawnia się widmowa obecność tego, co zostało stłumione, także śmierci, która nigdy nie jest u niego odwrotnością życia, jego zaprzeczeniem, lecz istotną częścią składową. Dlatego zmarli towarzyszą żywym, o czym przekonują historie opowiedziane w najnowszych filmach tego reżysera: *Wujku Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* i *Cmentarzu wspaniałości* (*Rak ti Khon Kaen*, 2015). Przeszłość, powiada Apichatpong, odciska swe piętno na chwili obecnej, w dodatku płaszczyzny czasowe przenikają się, a *czas teraźniejszy oglądany z perspektywy pośmiertnej jest wypełniony zjawami pomordowanych*⁹. I to one dochodzą do głosu, jak to się dzieje w najważniejszym projekcie multimedialnym tajlandzkiego artysty, czyli wieloekranowej instalacji zatytułowanej *Primitive* (2009), o której napiszę nieco więcej w dalszej części tekstu.

Niektórzy badacze wskazują na powiązanie dyskursu spektralnego ze studiami nad traumą, co w przypadku twórczości Apichatponga mogłoby znaleźć zastosowanie, ponieważ mówi on o wydarzeniach granicznych, rozbijających tożsamość¹⁰. Zjawy pomagają żywym dostrzec to, co zostało utracone, o czym chce się zapomnieć, przypominają o ofiarach prześladowań i mordów. *Zabiłem zbyt wielu komunistów* – zwierza się wujek Boonmee przed śmiercią. Obecność widm łączy się z odzyskiwaniem wiedzy o przeszłości, a w twórczości reżysera jest to wiedza o tych, którzy zniknęli, zostali skrzywdzeni przez system polityczny oparty na przemocy fizycznej i psychicznej.

Wszystkie filmy Apichatponga rozgrywają się w jego rodzinnym regionie Isaan, w północno-wschodniej części kraju, w dolinie Mekongu, nieopodal granicy z Laosem. To najbiedniejszy i najsłabiej rozwinięty gospodarczo obszar Tajlandii, zamieszkaany przez ludność pochodzenia laotańskiego i mniejszość khmerską. W ostatnim półwieczu na tych terenach dochodziło do okrutnych aktów przemocy – w lasach tropikalnych, które pokrywają znaczną część Isaan, znaleźli schronienie działacze organizacji opozycyjnych, głównie lewicowych, prześladowani przez junty wojskowe. Okres powojenny to ciąg przewrotów militarnych i niestabilnych rządów polityków, którzy łamali konstytucję, wprowadzali stan wyjątkowy, ograniczali prawa człowieka oraz dokonywali masowych aresztowań, a nawet mordów. Od połowy lat 60. na pograniczu laotańsko-tajlandzkim dochodziło do regularnych potyczek oddziałów partyzanckich z armią królewską. W walkach zginęło wówczas

kilka tysięcy ludzi, zaś żołnierze, którzy stacjonowali w wioskach odbitych z rąk „komunistów”, brutalnie tłumili opór miejscowych wieśniaków¹¹.

Mieszkańcy Tajlandii nie tworzyli homogenicznego narodu, dlatego wewnętrzne zróżnicowanie (kulturowe i religijne) próbowano zastąpić ideą „tajskości” (*kwampenthai*), czyli wizją spójnej tożsamości zbiorowej, narzuconej – podobnie jak język urzędowy – różnym grupom etnicznym wchodzącym w skład organizmu państwowego¹². Narastająca niechęć do wszelkiej odmienności wielokrotnie prowadziła do przemocy, ponieważ mniejszość *przypominała owym większościom o niewielkiej luce pomiędzy ich kondycją jako większości a horyzontem nieskalanej narodowej całości, czystego i nieskażonego narodowego ethnosu*¹³.

W XXI w. zmieniło się niewiele, społeczeństwo wciąż jest podzielone, odsunięcie od władzy kolejnej skorumpowanej ekipy nie poprawiło sytuacji politycznej i życie nadal jest pozbawione stabilności¹⁴. Wydaje się, że tajska teraźniejszość to czas wywichnięty czy wykołejony, by odwołać się do metafory Szekspira, która trafnie opisuje specyfikę świata przedstawionego w filmach Apichatponga¹⁵. W *Wujku Boonmee* wszystko zaczyna się od pojawienia się zjawy, najpierw zmarłej żony tytułowego bohatera, Huay (Natthakarn Aphaiwonk), później jego zaginionego syna, Boonsonga (Geerasak Kulhong), który zmienił się w istotę na wpół ludzką, na wpół zwierzęcą, podobną do małpy.

Należy pamiętać, że widmo zawsze jest bytem fantazmatycznym, pogranicznym, *pomiędzy czymś a kimś*¹⁶. Z początku to ono patrzy na człowieka i widzi go, samemu pozostając niewidzialnym lub ledwo widocznym. Wrażenie bycia obserwowanym pogłębiają jeszcze czerwone oczy istoty kryjącej się w lesie, która nigdyś była synem Boonmee’go¹⁷. Żywi ludzie przekonują się, że nie mają wpływu na moment, w którym widma przychodzą i odchodzą – Huay znika niespodziewanie i równie nieoczekiwanie powraca, by opiekować się umierającym na niewydolność nerek mężem (Thanapat Saisaymar). *Właściwością widma, o ile takowe istnieje, jest to, że nigdy nie wiadomo, czy powracając, daje ono świadectwo żywej przeszłości, czy też żywej przyszłości – powracająca zjawy może oznaczać już obiecany powrót widma kogoś żywego*¹⁸.

Musimy zadać sobie pytanie, kim lub czym jest widmo? Z pewnością nie jest istotą bezcielesną, choć jego ciało pozbawione jest „ludzkich” właściwości. Zjawy u Apichatponga nigdy nie są niematerialne, ponieważ ich obecność łączy się z powrotem do ciała, paradoksalnym wcieleniem. Siedzący przy stole bohaterowie *Wujka Boonmee* nie odpędzają widm, wręcz przeciwnie, pragną zatrzymać je przy sobie i pozwalają im wracać. Przekonują się, że *widmo pozostaje tym, co najbardziej daje do myślenia – i zmusza do działania*¹⁹.

Wydaje się, że nawiedzenie jest urzeczywistnieniem idei gościnności bezwarunkowej, polegającej na otwarciu się na innego i wzięciu za niego odpowiedzialności (nawet jeśli tym innym nie jest człowiek, lecz duch lub istota na wpół ludzka)²⁰. Widma z przeszłości lub przyszłości są zapraszane do stołu, otrzymują prawo głosu, mogą opowiedzieć swoją historię i zostają wysłuchane. W ten sposób tajlandzki reżyser *proponuje spotkanie z historią w trybie warunkowym, zadaje pytanie nie tylko o to, co mogło się wydarzyć, ale także o to, jak przeszłość wciąż może być obecna oraz czego pragnie od teraźniejszości*²¹.

Świat przedstawiony w filmach Apichatponga zamieszkują istoty spektralne, zawieszane na pograniczu dwóch porządków, jednocześnie martwe, ale w prze-



Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia,
reż. Apichatpong Weerasethakul (2010)



Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia,
reż. Apichatpong Weerasethakul (2010)

dziwny sposób wciąż żywe, czasem mające fizyczne ciała, jak na przykład dwie boginie, które ukazują się bohaterce *Cmentarza wspaniałości*. Akcja tego nagrodzonego w festiwalu w Cannes filmu rozgrywa się w starym budynku szkolnym zmienionym na szpital polowy. Przebywa w nim grupa żołnierzy chorych na zagraźliwą formę śpiączki. Ich tajemnicza przypadłość jest związana z wydarzeniami należącymi do odległej, wręcz mitologicznej przeszłości²². W kluczowej sekwencji filmu wspominają o tym duchy dwóch księżniczek – boginek z chramu położonego na pobliskim jeziorze, które opowiadają historię tego miejsca: *Tysiące lat temu między królestwami wybuchła wojna. Ziemia pokryła się ciałami poległych wieśniaków i żołnierzy. Ale co ważniejsze, cmentarz królów mieści się pod waszą szkołą. Duchy martwych królów odbierały żołnierzom energię, aby prowadzić swoje bitwy. Oni nadal walczy, w tej chwili.*

Okazuje się, że widma z przeszłości wciąż nawiedzają teraźniejszość, są przyczyną zamętu politycznego i niepokojów społecznych, wpływają na życie współczesnych ludzi. W dodatku opowieść księżniczek – należących do panteonu laotańskich bóstw – przywołuje kwestię konfliktu między sąsiednimi narodami, wskazuje na głębokie podziały, których nie udało się zasypać pomimo upływu lat. Warto również wspomnieć o tym, że w czasie realizacji *Cmentarza wspaniałości* w maju 2014 r. doszło do kolejnego puczu wojskowego. Generałowie zdymisjonowali rząd, przejęli władzę, rozwiązali parlament i wprowadzili stan wyjątkowy. Mimo że od tamtej pory upłynęło pięć lat i uchwalono nową konstytucję, wciąż nie udało się rozpisnąć wyborów powszechnych, a krajem rządzi Narodowa Rada Pokoju i Utrzymania Porządku²³.

Wspomnienia minionych wydarzeń są zatarte – przekonuje Apichatpong – składają się ze śladów, w których ludzie poszukują sensu i które próbują uporządkować, tworząc coś na kształt osobistego archiwum. Pamięć o przeszłości zyskuje materialną formę w postaci fotografii. To właśnie nieruchome obrazy wskazują u Apichatponga na to, co nieobecne, a co pragnie się uobecnić, przypominają, że coś miało miejsce, być może są świadectwem tragedii sprzed lat. Jednak ślady nigdy nie stają się obecnością urzeczywistnioną, zawierają w sobie bowiem element fantazmatyczny; często przejawiają się w snach, które są odciskiem po tym, co utracone. Roland Barthes w *Świetle obrazu* porównał fotografię do powrotu umarłych, podkreślał widmowy aspekt medium, pisał o *mikrodoświadczeniu śmierci i stawaniu się zjawą*²⁴.

W tym miejscu pragnę przywołać kluczową sekwencję w jaskini, do której przybywa Boonmee w towarzystwie ducha żony i jej (żyjącej) siostry. Na chwilę przed śmiercią mężczyzna przypomina sobie sen, a jego opowieść ilustrują nieruchome kadry, pozornie niezwiązane z fabułą filmu²⁵. Obrazy te przedstawiają młodych mężczyzn w mundurach i z karabinami, którzy prowadzą na sznurze człekokształtną postać, istotę podobną do małpy. Fotografie, wchodzące w skład projektu *Primitive*, przerywają strumień narracji i odsyłają do wydarzeń sprzed lat, do czasów zamętu i prześladowań politycznych, podczas gdy senny koszmar Boonmee'go zapowiada przyszłość.

Minionej nocy śniłem o przyszłości. Trafiłem do niej w jakimś wehikule czasu. W mieście przyszłości rządziła władza, która mogła sprawić, by każdy zniknął. Jak odnajdywali „ludzi z przeszłości”, to kierowali na nich strumień światła. To światło rzucało obrazy z ich życia aż do momentu, gdy trafili do przyszłości. Gdy obrazy pojawiały się, to „ludzie z przeszłości” znikali. Bałem się, że zostaną złapani, bo

miałem wielu przyjaciół w przeszłości. Uciekałem, ale zawsze mnie odnajdywali. Pytali, czy znałem tę albo tamtą drogę. Zaprzeczyłem. I wtedy... zniknąłem.

To niejedyna scena bezpośredniej krytyki politycznej, ale z pewnością najbardziej „spektakularna”, także za sprawą odniesień autotematycznych, czyli wykorzystania metafory aparatu projekcyjnego. Być może widmo jest tylko ekranem, na który rzutujemy nasze lęki, *tym, co ktoś sobie wyobraża, co sądzi, że widzi i co projektuje, co rzutuje na wyobraźniowy ekran*²⁶. Ale znikanie ludzi i obrazów to także nawiązanie do instytucji cenzury, która w istotny sposób odcisnęła piętno na działalności artystycznej tajlandzkiego reżysera²⁷. Towarzyszące opowieści Boonmee’go nieruchome kadry nie tyle są emanacją podświadomości czy projekcją wspomnień, ile raczej stanowią część wspólnego dziedzictwa, fragment pamięci zbiorowej, jak zauważył Adam Szymanski²⁸. Z tego dziedzictwa kulturowego usuwane są treści niewygodne, czyli wydarzenia, o których wolałoby się zapomnieć, jak prześladowania, gwałty i mordy polityczne.

Wizja przyszłości ze snu bohatera nie prowadzi do ukojenia bólu i zaleczenia ran, wręcz przeciwnie: jest zapowiedzią udoskonalenia państwowej maszyny represji. Postacie młodych ludzi z fotografii powracają w innych filmach składających się na cykl *Primitive*, ponieważ dzięki temu zabiegowi reżyser połączył różne płaszczyzny czasowe – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość regionu – a zarazem dostarczył swoim bohaterom narzędzi pozwalających na zrekonstruowanie „wywichniętego czasu”. W odzyskaniu tożsamości miały pomóc sfilmowane sny oraz przywołane duchy tych, którzy zniknęli i nie zostali pogrzebani lub po prostu o nich zapomniano.

Primitive powstał na zamówienie monachijskiej galerii Haus der Kunst oraz Foundation for Art and Creative Technology w Liverpoolu. Na projekt złożyły się filmy wideo, pełnometrażowa fabuła *Wujek Boonmee*, instalacja multimedialna wyświetlana na kilku ekranach oraz książka z rozmowami i fotografiami. Twórca dokonał swoistej rekonstrukcji historii regionu, w którym spędził dzieciństwo, czyli północno-wschodniej części Tajlandii, wsi wśród lasów tropikalnych, w których ukrywali się ludzie prześladowani za poglądy polityczne.

Nabua, gdzie nakręcono większą część zdjęć, to niewielka miejscowość położona w prowincji Nakhon Phanom, nieopodal granicy z Laosem. W latach 60. armia rozpoczęła na tym terenie szeroko zakrojoną operację militarną wymierzoną w zwolenników partii komunistycznej. 7 sierpnia 1965 r. doszło tam do pierwszych starć między wojskiem a ukrywającymi się w dżungli partyzantami. W rezultacie tych walk represje nasiliły się, a rząd wysłał dodatkowe wsparcie, by stłumić zbrojne powstanie. W obawie o życie większość mieszkańców opuściła domy i znalazła schronienie w okolicznych lasach. Niebawem cały region, w którym zostały tylko kobiety i dzieci, zaczęto określać jako „miasto wdów”, co było nawiązaniem do miejscowej legendy o duchu porywającym mężczyzn, którzy naruszyli granicę niewidzialnego imperium. Nadprzyrodzona istota tworzyła w ten sposób własną armię w zaświatach (jak królowie z opowieści księżniczek w *Cmentarzu wspaniałości*).

Mroczna historia tylko z pozoru należy do przeszłości, ponieważ widma wciąż nawiedzają potomków tych, którzy zginęli w tamtym czasie. *W historii tego regionu można dostrzec odbicie teraźniejszej sytuacji politycznej kraju – mówił Apichatpong w jednym z wywiadów – jako że instytucje uczestniczące w tragicznych wydarzeniach sprzed lat wciąż wywierają wpływ, manipulują opinią publiczną i zaszczepiają w ludziach strach*²⁹. Realizowany projekt i towarzyszące mu warsztaty

miały z jednej strony pomóc młodym ludziom w odzyskaniu wspomnień, z drugiej zaś wyzwolić ich spod władzy „ducha wdowy” i ułatwić im otwarcie się na przyszłość, dostarczyć narzędzi, które pomogłyby im wytworzyć własną pamięć przez odgrywanie wyobrażonych scen³⁰.

Wyraźnym odniesieniem do tragicznych wydarzeń sprzed lat jest *List do wujka Boonmee (A Letter to Uncle Boonmee)*. Siedemnastominutowy film rozgrywa się w opuszczonej wiosce, w której stacjonuje kilkusobowy oddział żołnierzy. Na ścieżce dźwiękowej słychać głosy mężczyzn czytających list napisany przez reżysera: *Drogi Wujku, przebywam tu od jakiegoś czasu i zapragnąłem zobaczyć film o twoim życiu, dlatego przygotowałem projekt na temat reinkarnacji. W swoim scenariuszu opisuję farmę otoczoną górami, na której rosną drzewa owocowe, w odległości ciągną się zaś szerokie równiny i pola ryżowe. W zeszłym tygodniu spotkałem sędziwego mężczyznę, bardzo podobnego do Twojego syna, (...) który nie pamiętał jednak imienia swojego ojca. To mógł być Boonmee lub Boonma. W Nabua znalazłem domy, które nadają się do planowanego przeze mnie filmu. Nie wiem, jak wyglądał Twój dom, ale może niektóre z budynków go przypominają. Przed laty żołnierze okupowali tę wioskę. Torturowali i zabijali jej mieszkańców, aż w końcu wszyscy uciekli do dżungli*³¹.

Nawiązanie do sytuacji politycznej kraju można odnaleźć również w dwóch teledyskach wyświetlanych na sąsiednich ekranach: *I'm Still Breathing* oraz *Nabua Song*. W pierwszym widzimy grupę mężczyzn, którzy gromadzą się na ulicy, a potem zrywają się do biegu. Niektórzy z nich trzymają w rękach dymiące kule i rzucają je w stronę tłumu. Drugi utwór, napisany przez lokalnego muzyka, powstał dla upamiętnienia tragicznych wydarzeń, do których doszło w połowie lat 60., gdy zginęły pierwsze ofiary prześladowań (wśród nich był dziadek przyjaciela wykonawcy piosenki). Włączenie teledysków nie jest tu przypadkowe, ponieważ warstwa dźwiękowa (choć rzadko muzyczna) odgrywa niezwykle ważną rolę w filmach fabularnych i krótkometrażowych Apichatponga. Pełni funkcję nośnika lub katalizatora pamięci³².

Apichatpong nie mówi o przemocy państwowej wprost, przede wszystkim dlatego, że okrucieństwo zostało usunięte z oficjalnej narracji narodowej i powraca jedynie w postaci widmowej, w formie nieprzepracowanej żałoby, jako to, co wyparte. *Wymiar polityczny w moich utworach jest ukryty* – tłumaczył reżyser w jednym z wywiadów – *lecz stopniowo widzowie uświadamiają sobie to, co wydarzyło się w konkretnym miejscu i czasie. (...) Kiedy zajmujesz się działalnością artystyczną, wówczas szczególnie znaczenie mają ludzie, którzy przeżyli, byli świadkami historii, niosą przeszłość na swoich barkach. I już sam ten fakt jest polityczny*³³. Powtórzmy raz jeszcze, że duchy są nosicielami traumatycznej przeszłości, przypominają o tych, którzy odeszli lub zostali „wymazani” – jak ludzie we śnie wujka Boonmee – domagają się głosu i pragną być wysłuchani przez żyjących.

W filmach tajlandzkiego reżysera można szukać odpowiedzi na zasadnicze pytanie stawiane przez widmontologię, mianowicie *jak opisać widmo determinujące losy wspólnot i podmiotów, stające się nawiedzaniem pamięci żywych przez fantazmatyczną obecność zmarłych*³⁴. Pojawienie się widma nie oznacza wyłącznie wpływu przeszłości na teraźniejszość, ale wskazuje też na niewykorzystane możliwości, a tym samym na konieczność spojrzenia w przyszłość i dostrzeżenia tego, co może dopiero zaistnieć lub się uobecnąć. Pamiętajmy wszak, że widmo nie jest

ani obecne, ani nieobecne, ani żywe, ani martwe – narusza system opozycji i sytuuje się poza logiką „albo/albo”.

Powiedziałem wcześniej, że świat przedstawiony w filmach Apichatponga nawiedzają byty spektralne, istniejące na pograniczu dwóch porządków. Należy wszak podkreślić, że nie chodzi o zjawy, które wracają z zaświatów, by objawić zapomnianą prawdę, naprawić wyrządzoną krzywdę lub wymierzyć sprawiedliwość. Ich zagadkowe pojawienie się nie zostaje wyjaśnione ani włączone w porządek racjonalności. Apichatpong, podobnie jak Jacques Derrida, zawsze wybiera strukturę otwartą, wskazuje na nie do końca uchwytną, ale możliwą przyszłość³⁵.

Musimy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt obecności widm i ich relacji z ludźmi, gdyż w filmach tajlandzkiego reżysera *żyjący żywią zmarłych, zajmują się zmarłymi, pozwalają na to, aby zmarli ich żywili (...), pozwalają sobie mówić poprzez zmarłych i rozmawiać ze zmarłymi, nosić ich imię i mówić w ich języku*³⁶. W przewrotny sposób przekonuje o tym *Mekong Hotel* (2012), średniometrażowy film łączący poetykę dokumentu z konwencjami kina grozy, nakręcony w hotelu położonym nad rzeką dzielącą dwa sąsiednie kraje³⁷.

Apichatpong raz jeszcze przywołuje bolesną historię regionu, nie tylko dawniejszą, ale i najnowszą, jak chociażby tragiczną powódź, która dotknęła prowincję w 2011 r., podczas realizacji zdjęć. Woda nie jest tu wyłącznie symbolem siły życiowej, ale również niszycielskiej, za sprawą ingerencji człowieka w przyrodę. Na początku filmu jedna z postaci mówi do córki, że jest duchem zamieszkującym rzekę, przez co jej pojawienie się można odczytywać jako ostrzeżenie przed klęską żywiołową lub katastrofą ekologiczną (władze laotańskie i tajlandzkie rozważały budowę wielkich zapór i elektrowni wodnej na Mekongu, co oznaczało zagrożenie dla mieszkańców tego regionu)³⁸.

Duchy (*phi pop*), które nawiedzają tytułowe miejsce, wywodzą się z tradycji ludowej, z opowieści o demonach karmiących się ludzkim ciałem. Odniesienie do tajskich opowieści niesamowitych jest pretekstem zarówno do wypowiedzi politycznej, jak i autotematycznej, chociażby ze względu na wprowadzenie wątku rozmów reżysera z aktorami oraz kompozytorem muzyki. Do pewnego stopnia *Mekong Hotel* można potraktować jako rozwinięcie motywu wprowadzonego we wcześniejszym filmie wideo pod tytułem *Szmaragd (Morakot, 2007)*, zainspirowanym powieścią duńskiego pisarza Karla Gjellerupa. Krótkometrażowa produkcja rozgrywa się w opuszczonym hotelu w Bangkoku, nawiedzanym przez widma z przeszłości.

Bezielesne duchy zamieszkujące opuszczoną przestrzeń relacjonują wydarzenia sprzed lat, przywołują wspomnienia, opowiadają o niezrealizowanych marzeniach i recytują wiersze miłosne. Wydaje się, że tajlandzki reżyser podąża za wskazaniem Derridy, który pisał, że *trzeba mówić o widmie, a nawet do widma, trzeba rozmawiać z widmem. (...) Chodzi o odpowiedzialność przed widmami tych, którzy jeszcze się nie narodzili albo już umarli, niezależnie od tego, czy padli ofiarą wojen, przemocy politycznej lub innej, nacjonalistycznych, rasistowskich, kolonialnych, seksistowskich i innych praktyk eksterminacyjnych*³⁹.

Widma są zazwyczaj nośnikami treści stłumionych, mogą swobodnie mówić o kwestiach problematycznych, przywoływać niewygodne fakty z przeszłości, jak robi to matka w rozmowie z córką w *Mekong Hotel*, wspominając o szkoleniu wojskowym, jakie przeszła w młodości, o walkach prowadzonych z partyzantką komunistyczną, o laotańskich uchodźcach nielegalnie przekraczających granicę od

lat 60. i obozach, w których zamykano schwytanych uciekinierów. Wątek laotański powraca również w rozmowach reżysera z aktorem, a to za sprawą opowieści o figurce szmaragdowego Buddy, która została zwrócona po latach przez rząd laotański, odniesień do czasów kolonialnych, gdy sąsiednie kraje należały do francuskich Indochin, oraz neokolonialnych (amerykańska interwencja w Wietnamie). Można zgodzić się z Natalie Boehler, która odczytuje te sceny w kontekście historii mówionej, jako składnik kultury lokalnej, lecz warto też wskazać na jeszcze jeden wymiar filmu, związany z przekazywaniem traumatycznych doświadczeń, komunikacją międzypokoleniową, ponieważ duchy zarażają swoich bliskich (matka „infekuje” córkę), zmieniając ich w istoty widmowe⁴⁰.

W godzinnej instalacji wideo zatytułowanej *Projekt nawiedzonego domu: Tajlandia (Haunted House Project: Thailand, 2001)* Apichatpong również przywołuje wątki z tajskich opowieści o duchach, ale łączy je ze wspomnieniami mieszkańców wioski, którzy wcielają się w postaci z popularnych seriali telewizyjnych i odgrywają ulubione role. Zgodnie z oczekiwaniem okazuje się, że każdy z nich trochę inaczej zapamiętał historie sprzed lat. Reżyserowi nie chodziło wyłącznie o pokazanie niejednorodnej natury wspomnień, lecz o to, w jaki sposób stare programy są obecne w dzisiejszej świadomości, jak kształtują pamięć i nawiedzają tych, którzy ulegli ich urokowi oraz poddali się władzy ekranowych duchów⁴¹.

Wydaje się, że mówienie o widmach ma zawsze u Apichatponga wymiar społeczny i polityczny, w dodatku udaje mu się znaleźć sposób na to, by oddać głos nie tylko tym, którzy odeszli, ale i tym, którzy dopiero nadejdą. Nawiedzenie oznacza w jego filmach gotowość na przyjęcie czegoś lub kogoś z zewnątrz, otwarcie się na wpływ przeszłości i przyszłości zarazem, a tym samym pogodzenie się z niestabilnością czasu teraźniejszego. Pojawienie się widma, będące dowodem na zwichnięcie czasu, jest dla tajlandzkiego artysty – tak jak dla Jacques'a Derridy – momentem rozszepienia struktury, czyli wyrwą w porządku, dzięki której na światło dzienne wydobywa się heterogeniczność⁴². Nawiedzenie zmusza do przyjrzenia się temu wszystkiemu, o czym chcieliśmy zapomnieć: przypomina o przemocach, okrucieństwie i nieprzepracowanej traumie, która narusza stabilność naszej egzystencji.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Por. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 179-181.

² O znaczeniu lokalnej mitologii i wierzeń ludowych pisał Benedict Anderson w artykule *The Strange Story of a Strange Beast. Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's „Sat Pralaat”*, w: *Apichatpong Weerasethakul*, red. J. Quandt, Columbia University Press, New York 2009, s. 158-177. Z kolei Karolina Kosińska w bodaj pierwszym polskim artykule naukowym poświęconym twórczości Apichatponga zwraca uwagę właśnie na kwestię marzeń sennych, powolną narrację, inspiracje rodzimą kulturą – a raczej naturą – oraz odniesienia autobiograficzne. Por. K. Kosińska, *Apichatpong*

Weerasethakul: otwartość dżungli i nieoczywiste emocje, w: *Autorzy kina azjatyckiego*, red. A. Helman, A. Kamrowska, Rabid, Kraków 2010, s. 265-276.

³ Nie jest to perspektywa całkowicie nieobecna w refleksji nad twórczością Apichatponga, zapowiadały ją artykuły Natalie Boehler: *Staging the Spectral: The Border, Haunting and Politics in „Mekong Hotel”*, „Horror Studies” 2014, t. 5, nr 2, s. 197-210; *Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory: The Dream Sequence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, „Journal of Modern Literature in Chinese” 2014, t. 12, nr 1, 62-72.

- ⁴ W dalszej części tekstu posługuję się tylko imieniem reżysera, gdyż w jego ojczyźnie taki jest zwyczaj, do którego często stosują się piszący o nim autorzy.
- ⁵ Obszerne omówienie „widualnej” historii myśli filmowej – zwłaszcza jej pierwszego półwiecza – można znaleźć w książce Murraya Leedera *The Modern Supernatural and the Beginnings of Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2017. Na napięcie między spektralną naturą medium kinowego a tym, co André Bazin nazywa kompleksem mumii, zwróciła uwagę Angela O’Hara w artykule *Mysterious Object of Desire: The Haunted Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, w: *The Reel Asian Exchange: Transnational Asian Identities in Pan Pacific Cinemas*, red. P. Gates, L. Funnell, Routledge, London 2010, s. 177-190. Brytyjska badaczka podkreślała, że obraz – ze względu na swą niematerialność – z natury jest widualny.
- ⁶ A. Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, s. XVI.
- ⁷ J. Derrida, *Widma Marksa*, tłum. T. Żalusk, PWN, Warszawa 2016, s. 13.
- ⁸ J. Momro, *Widmologię nowoczesności. Genezy*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 33.
- ⁹ Tamże, s. 410.
- ¹⁰ M. del Pilar Blanco, E. Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities*, w: *Spectral Reader*, red. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, Bloomsbury Academic, London 2013, s. 11-12.
- ¹¹ Por. C. Baker, P. Phongpaichit, *A History of Thailand*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 183-186. W latach 70. władze postanowiły wyciąć milion hektarów lasów, by uniemożliwić partyzantom i buntownikom ukrywanie się w dżungli.
- ¹² W niemal wszystkich filmach fabularnych Apichatponga powraca kwestia mniejszości etnicznych, przy czym nie chodzi tylko o rdzenną ludność z regionu Isaan, ale również o Karenów (*Skrajne żądze*, 2002) czy nielegalnych imigrantów z Birmy (*Światło stulecia*, 2006) i Laosu (*Wujek Boonmee*).
- ¹³ A. Appadurai, *Strach przed mniejszościami. Esej o geografii gniewu*, tłum. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 18. Ta niepewność czy lęk przed mniejszością wynika z tego, że jeszcze w XIX w. granice Królestwa Tajlandii były płynne, zmieniały się wskutek konfliktów kolonialnych z Wielką Brytanią i Francją, a budowę nowoczesnego państwa rozpoczęto dopiero w 1932 r. po ustanowieniu monarchii konstytucyjnej.
- ¹⁴ Warto zauważyć, że w maju 2010 r., w czasie canneńskiej premiery *Wujka Boonmee*, doszło do serii demonstracji antyrządowych zorganizowanych przez Zjednoczony Front Demokracji Przeciw Dyktaturze. Protesty zostały brutalnie stłumione przez policję i wojsko, a w walkach ulicznych zginęło kilkadziesiąt osób. Krwawe zamieszki były pokłosiem zamachu stanu z 2006 r., wskutek którego od władzy odsunięto premiera Thaksina Shinawatrę (choć wcześniej jego partia po raz kolejny wygrała wybory parlamentarne).
- ¹⁵ W scenie kończącej pierwszy akt *Hamleta* Williama Szekspira pojawia się przywoływane przez Derridę w *Widmach Marksa* określenie *the time is out of joint*, które Stanisław Barańczak tłumaczy: *ten czas jest kością, wylamaną w stawie*, zaś Maciej Słomczyński jako *czas zwichnięty*. W starym przekładzie Józefa Paszkowskiego pojawia się sformułowanie: *świat wyszedł z formy*.
- ¹⁶ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 24. W ujęciu psychoanalitycznym fantazmat rozumiany jest jako wyobrażony scenariusz, w którym chodzi o odzyskanie przez podmiot utraconej pełni.
- ¹⁷ Jacques Derrida wskazuje na związek nawiedzenia i widzenia, jako że widmo *widzi nas wtedy, gdy nas wizytuje* (tamże, s. 169). Łacińskie słowo *visitare* pochodzi od czasownika *visere*, czyli widzieć.
- ¹⁸ Tamże, s. 166.
- ¹⁹ Tamże, s. 165.
- ²⁰ Takie rozumienie zasady gościnności zaproponował Jacques Derrida w *Of Hospitality. Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, Stanford University Press, Stanford 2000.
- ²¹ E. Manning, *Introduction*, w: É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, A. Szymanski, *Nocturnal Fabulations. Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, Open Humanities Press, London 2017, s. 19.
- ²² Można zauważyć, że niemal wszyscy mężczyźni w filmach Apichatponga chorują: bohater *Skrajnych żądz* cierpi na chorobę skóry, wujek Boonmee na niewydolność nerek, akcja *Światła stulecia* rozgrywa się w szpitalu, w którym zarówno żołnierze, jak i mnisi budydyscy leczą różne przypadłości. Chorobę można odczytać jako metaforyczne przedstawienie kondycji państwa pogrążonego w permanentnym kryzysie, nękanego przewrotami wojskowymi – co sugerował Masato Fukushima w katalogu do wystawy *2 oder 3 Tiger* – ale można potraktować ją dosłownie, bo

- przecież reżyser pokazuje ciała dotknięte chorobą w codziennych sytuacjach, jako coś zwyczajnego, włączając się poniekąd w debatę na temat miejsca niepełnosprawnych w przestrzeni publicznej, o czym pisał Brian Bergen-Aurand w artykule *The „Strange” Dis/ability Affects and Sexual Politics of Apichatpong Weerasethakul’s Transient Bodies*, „CinéAction” 2015, nr 96, s. 26-35.
- ²³ W lutym 2019 r., czyli w czasie pisania tego artykułu, rząd Królestwa Tajlandii ogłosił, że wybory odbędą się w marcu bieżącego roku.
- ²⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 25.
- ²⁵ Interesującą analizę dziesięciu fotografii, które „ilustrują” sen wujka Boonmee’go, proponuje Jacqueline Suter w tekście *Apichatpong: Staging the Photo Session*, „Asian Cinema” 2013, t. 24, nr 1, s. 62-63.
- ²⁶ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 169.
- ²⁷ Cenzura nakazała reżyserowi usunięcie wszystkich scen erotycznych ze *Skrajnych żądź*, a nakręcony kilka lat później film *Światło stulecia* został wycofany z rozpowszechniania w Tajlandii. W 2007 r. reżyser zorganizował kampanię przeciw cenzurze i stanął na czele ruchu Free Thai Cinema.
- ²⁸ A. Szymanski, „Uncle Boonmee” *Who Can Recall His Past Lives and the Ecosophic Aesthetics of Peace*, w: É. Bordeleau, T. Pape, R. Rose-Antoinette, A. Szymanski, dz. cyt., s. 56.
- ²⁹ Wypowiedzi reżysera zostały zamieszczone na stronie internetowej poświęconej temu projektowi, http://www.animateprojectsarchive.org/films/by_project/primitive/primitive (dostęp: 10.02.2019).
- ³⁰ Pandit Chanrochanakit w artykule *Deforming Thai Politics As Read through Thai Contemporary Art* („Third Text” 2011, t. 25, nr 4) omawia instalację *Primitive* w kontekście podobnych przedsięwzięć artystycznych, w których kluczową rolę odgrywa powiązanie sztuki i polityki, m.in. *RGB’s War* (2006) Porntaweesa Rimsakula, *Zagubieni w mieście* (*Long Krung*, 2006) Navina Rawanchaikula oraz „*Śniadanie na trawie Maneta*” i *tajscy wieśniacy* (2009) Arai Rasdjarmrearnsook. Interesujące odczytanie całego projektu multimedialnego Apichatponga proponuje Una Chung: *Crossing over Horror: Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul’s „Primitive”*, „Women’s Studies Quarterly” 2012, t. 40, nr 1-2, s. 211-222.
- ³¹ Związek z pozostałymi filmami składającym się na multimedialny projekt widać chociażby za sprawą ujęcia przedstawiającego statek kosmiczny stojący za jednym z budynków, nad którym pracowali młodzi ludzie w krótkometrażowym filmie *Budowanie statku kosmicznego* (*Making of the Spaceship*), oraz tajemniczej istoty, podobnej do małpy, która pojawiła się w *Wujku Boonmee*.
- ³² Por. P. Lovatt, „Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?”: *Haptic Sound and Embodied Memory in the Films of Apichatpong Weerasethakul*, „The New Soundtrack” 2013, t. 3, nr 1, s. 65.
- ³³ J. Kim, *Learning about Time: An Interview with Apichatpong Weerasethakul*, „Film Quarterly” 2011, t. 64, nr 4, s. 50.
- ³⁴ J. Momro, dz. cyt., s. 472.
- ³⁵ Por. C. Davis, *État Présent, Hauntology, Spectres and Phantoms*, w: *Spectral Reader*, dz. cyt., s. 58.
- ³⁶ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 188.
- ³⁷ Isaac Marrero-Guillamón w artykule *The Politics and Aesthetics of Non-Representation: Re-Imagining Ethnographic Cinema with Apichatpong Weerasethakul*, („Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología” 2018, t. 33, s. 19.) wyróżnił pięć warstw narracyjnych w *Mekong Hotel*: 1) horror *Ecstasy Garden* – o demonie, który żeruje na ludziach, 2) przygotowania do realizacji tego filmu, 3) rejestracja ścieżki dźwiękowej, 4) rozmowy reżysera z aktorami, 5) ujęcia przedstawiające krajobraz regionu nawiedzonego przez powódź.
- ³⁸ Warto wspomnieć, że rzeka Mekong jako sceneria wydarzeń pojawiła się w wcześniejszym utworze Apichatponga pt. *Świetliści ludzie* (*Luminous People*), który wszedł w skład nowelowego filmu *Stan świata* (*O Estado do Mundo*, 2007). Apichatpong opowiada w nim o ceremonii pogrzebowej zorganizowanej przez rodzinę i przyjaciół zmarłego mężczyzny, podczas której zostają rozsypane jego prochy.
- ³⁹ J. Derrida, *Widma Marksa*, dz. cyt., s. 13.
- ⁴⁰ Por. N. Boehler, dz. cyt., s. 201-202.
- ⁴¹ Por. J. Kim, *Between Auditorium and Gallery: Perception in Apichatpong Weerasethakul’s Films and Installations*, w: *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, red. R. Galt, K. Schoonover, Oxford University Press, New York 2010, s. 132.
- ⁴² Por. A. Marzec, *Widmontologia: teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 220.