

Obserwator w kręgu śmierci

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

W rankingu filmów stulecia (*100 filmów, które wstrząsnęły Wielką Brytanią*) obraz *Nie oglądaj się teraz* (1973) – adaptacja okultystycznego horroru Daphne du Maurier – zajmuje ósme miejsce¹. Docenia się przede wszystkim urodę plastyczną tego filmu oraz sugestywną atmosferę sennego koszmaru, która mocno działa na wyobraźnię². Zaznaczyć przy tym trzeba, że film nie pozostaje wierny opowiadanemu du Maurier. Jest komentarzem³, akcentuje to, czego w pierwowzorze literackim nie ma, czego możemy się zaledwie domyślać. Sam reżyser zadeklarował jasno, że pragnie zawsze przekazywać swoje myśli za pomocą obrazu, bez pośrednictwa literatury⁴. W horrorze du Maurier odnalazł jednak rodzaj potencji filmowej, który go zainspirował. Ewa Mazierska zwięźle ujęła twórcze credo reżysera: *Porządkowanie przez artystę bałaganu, jaki każdy z nas ma w swojej głowie, kanalizowanie rozchodzących się w wielu kierunkach wód doświadczenia jest, wedle Roega, działaniem zniekształcającym rzeczywistość. Jest też oznaką rezygnacji kina ze swoich możliwości. Film winien być raczej jak obraz; dzieło, o którego początku, środku i końcu decyduje przede wszystkim odbiorca mający swobodę skupienia uwagi na poszczególnych jego częściach*⁵. *Nie oglądaj się teraz* jest dobrą wykładnią powyższej tezy.

Osobliwość kręgu śmierci

W swoim filmie Roeg tworzy szczególne napięcie, odwołując się do opowiadania Daphne du Maurier. Podejmuje on dyskusję nad problematyką widzenia (patrzenia-oglądania). Tytuł pierwowzoru literackiego, jednocześnie pierwsze słowa opowiadania, jest dla Roega kodem dwuznacznym, przynależnym zarówno rzeczywistości (spełniającej się), jak i wirtualnej (potencjalnej) sferze bytu. Reżyser stawia pytanie o porządek znaków, jakie pojawiają się w momentach rozstrzygających o istnieniu. Pyta o tożsamość obserwatora będącego w kręgu śmierci.

W opowiadaniu Daphne du Maurier miejscem akcji jest Wenecja. To właśnie tutaj istnieje dogodny klimat dla wizjonerów, którzy mogą swobodnie przemieszczać się pomiędzy światami. Nawet śmierć z ręki karlicy – *głupia*, jak konkluduje umierający główny bohater – wpisuje się w ten ciężki i gęsty klimat maksymalnie zwężonych obiegów czasowych. Wenecja, która żyje przeszłością, materializuje ją. Nawet tę najgłębiej ukrytą bądź wypartą.

Właśnie przeszłość staje się punktem wyjścia reżysera, który uruchamia i podaje obserwacji krąg śmierci. Dla Johna – głównego bohatera – zaczyna się on w angielskiej posiadłości Gatwick, gdzie podczas zabawy nad stawem tonie jego pięcioletnia córka. Daphne du Maurier nie opisuje okoliczności tego zdarzenia w książce. Jedynym śladem są refleksje nad stanem zdrowia psychicznego żony po

śmierci córki, która zmarła na zapalenie opon mózgowych, oraz motywacja podróży do Wenecji, aby uwolnić się od bolesnych wspomnień. Natomiast film Roega okoliczności śmierci Christine i samo to zdarzenie traktuje jak swego rodzaju ośnowę. W Wenecji znajdzie ono swoje tragiczne dopełnienie.

Krąg śmierci, który zaczął się urzeczywistniać w Gatwick, pojawił się najpierw w obrazie jako ostrzeżenie. Porządek znaków utworzył wówczas osobliwość domagającą się odczytania. Daphne du Maurier szkicuje krąg śmierci delikatną, nieciągłą linią. Rozpoznajemy zaledwie kilka wyrazistych znaków do niej odsyłających: krzyk w zaułku, przepowiednia jasnowidzącej Hetcher, widzenie Johna dotyczące obrazu żony w czerwonym płaszczu, kiedy płynie gondolą w towarzystwie staruszek. Roeg modyfikuje, przekształca i dodaje znaki śmierci, systematycznie zacieśniając krąg osobliwości o niezwyklej sile wyrazu. To Christine, kiedy tonęła, miała na sobie czerwony płaszcz nieprzemakalny, taki sam jak opętana karlica, która śmiertelnie pchnęła nożem Johna. Charakterystyczny czerwony kaptur dane było dostrzec głównemu bohaterowi na jednym ze slajdów, kiedy w Gatwick studiował obraz wnętrza weneckiego kościoła. Wszechobecne w filmie lustra stają się niemymi świadkami wydarzeń, odbijając obrazy z różnych obiegu czasowych, przypadkowe postaci, gesty rejestrowane nieświadomie w strumieniu spostrzeżeń o niemożliwej do rozróżnienia jakości. Najmniejszy, osobliwy krąg śmierci jest ośrodkiem nierozpoznawalności⁶, gdzie to, co rzeczywiste i to, co zaledwie pomyślane, ma podobną intensywność i siłę wyrazu oraz w tym samym stopniu podlega urzeczywistnieniu. Obraz staje się bowiem terazniejszy i przeszły jednocześnie. Jeszcze obecny i już przeszły, w tym samym czasie. Teraźniejszość z kolei to jest rzeczywisty obraz i jego współczesna przeszłość, czyli obraz wirtualny (lustrzany). Według Henri Bergsona fakt *paramnezji* (wrażenia już-widzianego, już-przeżytego) wskazuje na to, że istnieje pamięć teraźniejszości, współczesna tejże samej teraźniejszości⁷. Dlatego, skupiając uwagę na slajdzie z tajemniczą zakapturzoną postacią w kościele, umysł Johna w jednej chwili znakomicie zdaje sobie sprawę z tego, że *dotyka* osobliwości. Jego nieświadoma reakcja jest równie błyskawiczna jak ciąg zdarzeń w świecie realnym: syn przewraca się, najeżdżając rowerem na szkło i przebijając oponę; Laura – żona Johna – znajduje nagle, w tej samej chwili, odpowiedź na dręczące pytanie, które zadała jej córka (jeśli ziemia jest okrągła, dlaczego zamrażnięty staw jest płaski?); prawdopodobnie w tej właśnie chwili Christine wpada do stawu. Całość obrazu może być dostrzeżona jedynie przez obserwatora, który skojarzy wszystkie zdarzenia.

John sam zamyka się na niezwykle obraz, który dostrzega na zasadzie błysku, a w następnej chwili tonie jego dziecko. Ciąg realnych zdarzeń jest wynikiem wcześniejszej nieświadomej reakcji. W kręgu śmierci manifestuje się bowiem to, co urzeczywistnia się w obrazie. Obserwacja zmienia jednak obiekt. Dlatego kluczowe hasło „nie oglądaj się teraz” odnosi się do osobliwości w samym obrazie, nie w świecie realnym. Film Roega potwierdza tym samym Benjaminowską tezę, że obraz demontuje historię⁸. Akt demontażu wymaga chwilowej dekoncentracji, rozkojarzenia funkcji uczestnika i obserwatora. Obraz, który mnie „demontuje”, jest bowiem obrazem, który mnie zatrzymuje, zbija z tropu, wprawia w zakłopotanie, pozbawia chwilowo moich zdolności. Dlatego John, w momencie szoku wywołanego widokiem zakapturzonej postaci ze slajdu, ucieka ze swojej domeny



studiowania obrazu w działanie „poza obrazem”. Książka, o którą bezwiednie pyta pogrążoną w lekturze żonę, nosi wieloznacznie brzmiący tytuł *Beyond the Fragile Geometry of Space*⁹, co wskazywałoby na proces demontażu struktur myślowych, możliwy przy zmianie biegu czasu. John automatycznie kojarzy tajemniczy obraz zakapturzonej postaci z już uruchomionym kręgiem śmierci. Ale niepokój, jaki temu towarzyszy, blokuje przypomnienie sobie sensu powrotu, wyłącza funkcję obserwatora. Jednak Benjaminowskie poznanie przez montaż, które tłumaczyłoby analizowaną sytuację, zakłada włączenie wszystkich funkcji poznawczych, również pozawerbalnych, nadnaturalnych itp. Montaż jako procedura operacji historycznej wymaga w pierwszej kolejności demontażu, rozkojarzenia tego, co podlega urzeczywistnieniu. To „coś” – obraz już przeżyty – tak jak opisuje go Didi-Huberman¹⁰ ponownie się zjawia, w podwójnym sensie a n a -

mnę się przypominania sobie przez duszę tego, co widziała w świetle idei, oraz rekompozycji całej struktury, w której obecny jest w pełni świadomy obserwator.

Od momentu spojrzenia na anonimową postać w kapturze, w efekcie doznanego szoku, historia Johna zmienia bieg, ale ta zmiana jest złośliwością, czyli obrazem nierozpoznanym. Śledzić ją może obserwator potrafiący czytać obraz, a nie wyłącznie patrzący na obraz.

Nie patrz teraz...

Pierwsze zdanie opowiadania du Maurier, dotyczące trybu ograniczonej władzy widzenia, stanowi punkt wyjścia dyskusji o spojrzeniu jako mocy sprawczej. W przypadku filmu Roega „patrzeć” oznacza „kreować”, wprowadzać w ruch, wznawiać bądź cofać czas. Patrzenie jest funkcją porządkowania i wyboru. Jednak bez selekcjonowania i wartościowania, gdyż oznaczałoby to zachwianie równowagi całości systemu, w którym tkwi obserwator, patrzenie mogłoby wywołać zaburzenie bądź rezonans. John, pochylając się nad slajdem i patrząc na niego przez szkło powiększające, ożywia najmniejszy krąg, który stopniowo i nieodwołalnie zaczyna się urzeczywistniać. Obraz wirtualny jest w tym przypadku ściśle zależny od obrazu rzeczywistego, z którym formuje najmniejszy obwód. Kore-sponduje z obrazem rzeczywistym, w miejsce którego się urzeczywistnia, ale musi się urzeczywistnić z kolei w innym rzeczywistym obrazie¹¹. Powstaje wówczas inny system niż rzeczywistość-wirtualność, spirala przemieszczania się wirtualności w kolejne rzeczywiste obrazy. W ten sposób obraz rozrasta się bez końca, zachowując źródło, które nie podlega identyfikacji, jest nierozróżnialne. Niezidentyfikowana postać w czerwonym kapturze w ten właśnie sposób – jako osobliwość – funkcjonuje w obrazie. Oglądana najpierw przez Johna, następnie przez jego żonę, zjawia się ponownie jako niejasna wirtualność obecna w oglądanym slajdzie w trakcie kolacji w weneckiej restauracji, kiedy za sprawą dwóch starsuszek powraca temat tragicznie zmarłej córki. W Gatwick kod „nie patrz” był silnym sygnałem nieświadomości Johna, która przesterowała uwagę w to miejsce posesji, gdzie za chwilę miał się rozegrać dramat. „Nie patrz” oznaczało wówczas „bądź tam, gdzie coś się wydarza”. John, wycofując się wówczas z funkcji obserwatora, skupił jednak uwagę nie na zdarzeniach realnych, lecz na innych obrazach, które były przekłamane, złośliwe i podstępne (np. lustrzany, odwrócony obraz biegnącej Christine czy jej uśmiechnięta twarz z przytkniętą do ust dłonią) i odciągały uwagę od „napierającego” dramatu. Przez to sam stał się uczestnikiem tragedii, manipulowanym i nieświadomym zagrożenia. Kod „nie oglądaj się teraz” w takim kontekście znaczyłyby „nie przypominaj sobie tego, co już przeżyłeś”. Obieg śmierci dlatego właśnie mógł się urzeczywistniać, pozostając nierozpoznany, przez błyskawiczne przemieszczenia obiektu obserwacji.

Złośliwość obrazu

Roeg pozwala zrozumieć, że obraz jest myśleniem w kilku obiegach jednocześnie. Aby widzieć, obserwator musi jednak skupić się na źródle obrazu i rozpoznać swoją pozycję. Wówczas wszystkie relacje porządkują się i struktura obrazu staje się przejrzysta. Wirtualność rozdziela się z realnością. To, co można



nazwać złośliwością, to zdolność „mamienia”, która sprawia, że rozpoznanie i rozdzielenie jest niemożliwe. A wszystko, co już przeżyte, pozostaje ukryte i niedostępne, ponieważ ta wiedza mogłaby być rozstrzygająca w momentach rozróżniania, rozpoznawania obrazu prawdziwego i fałszywego. Didi-Huberman obraz fałszywy nazywa *obrazem-złośliwością* (*l'image-malice*)¹² i charakteryzuje go jako zło rozwinięte w elemencie podstępny, oszustwa. Ów niepokój (*malaise*) w przedstawieniu może pozostać ukryty lub rozwinąć się po śladach o charakterze podstępnym czy zdradliwym, czyniąc widzenie igraszką i wciągając do gry. Obecność niepokojącego symptomu jest równoznaczna z brakiem ciągłości w historii, która jest datowana, więc jest faktem. Walter Benjamin taki fenomen określał mianem *dialektyki zatrzymania*¹³. Zatrzymanie jako cezura byłoby więc chwilową stałością, synkopą w ruchu lub stawianiu się, oznaczającą stałość myślenia zdarzenia. Myślenie staje się obrazem dialektycznym tylko wtedy, kiedy w jego ruchu następuje taka właśnie cezura. Nie oznacza to jednak prostej przerwy rytmu myślenia. Cezura zmusza do wyłonienia przeciw-rytmów czy różnorodnych rytmów czasu, przygotowując moment zaskoczenia. To prowadzi do wyłonienia się skamieliny w historycznym biegu rzeczy. Jeśli błysk każe zauważyć przeżycia, to cezura otwiera przed historią skamieniałą przestrzeń. Szok czasów w obrazie wyzwala wszystkie jego modalności, od przypominanego doświadczenia aż do wybuchów życzeń, od skoku początkowego aż do schyłku rzeczy. W obrazie bowiem kondensują się wszystkie warstwy mimowolnej ludzkiej pamięci. Biorąc pod uwagę, że historia rozpada się w obrazach, nie w historiach, *złośliwość* „zagospodarowuje” cezurę obrazem, korzystając z braku ciągłości w myśleniu. Jeśli zatem John, spoglądając na slajd z zakapturzoną, odwróconą tyłem, a więc niemożliwą do rozpoznania postacią, pozwala na jej „zainstalowanie” w pamięci, to pozwala też na wyparcie obserwatora z szerokich obiegów czasowych i na zatarcie ich granic oraz na blokadę funkcji przypominania sobie.

Złośliwość wchodzi w obraz skokowy z całą nadmiernością, irracjonalnością, intensywnością wrażeń wizualnych, wskazując na brak rozsądku w myśleniu ciągłym historii. Dla Johna podróż do Wenecji stała się pasmem irracjonalnych zdarzeń, inicjowanych przez szokujące wrażenia wizualne (okoliczności spotkania dwóch staruszek w restauracji, upadek z rusztowania w kościele, odnalezienie zwłok topielicy w jednym z weneckich kanałów, wizyta na policji). Zablockowanie funkcji przypominania (paramnezji, anamnezji) przez *złośliwość* w obrazie ma na celu wyraźne rozdzielenie funkcji uczestnika i obserwatora zdarzeń. John reaguje agresją na każdą próbę odblokowania pamięci, przez co staje się uczestnikiem nieuważnym, roz-kojarzonym, igraszką w podstępnej, złośliwej grze widzialności. Jego śmierć zamyka obieg, ściągając wszystkie fałszywe obrazy w widmo już-przeżytej rzeczywistości. Dopiero wówczas obserwator widzi, jak rozdziela się wirtualność i realność.

Obserwator w kręgu śmierci

Uważny obserwator, będąc w kręgu śmierci, zachowuje funkcje przypominania jako konieczny warunek rozróżniania, porządkowania i swobodnego przemieszczania się pomiędzy różnymi obiegami pamięci. Jeśli najrozleglejszy obieg deformuje obiekt, to najwęższy jest samą esencją przeżyć, czyli obwodem krysta-

licznym¹⁴, przekształcającym całość bytu. Wówczas, przez zdziwienie graniczące z szokiem, wyłania się nowa, czysto duchowa jaźń (w opowiadaniu du Maurier stwierdzenie Johna: *Och, Boże, jak cholernie głupio umierać w ten sposób...* w filmie Roega: uśmiech gasnący na twarzy głównego bohatera, w momencie gdy patrzy na twarz osoby w czerwonym kapturze). To ta nowa rzeczywistość każe wszystkim fałszywym obrazom spaść w kryształ i tam pozostać. Jest to możliwe, wówczas gdy obiekt obserwacji staje się w modulacją źródła i jego odbicia.

Już w Gatwick korespondujące ze sobą rytmy zdarzeń pobudziły funkcje obserwatora. Równoczesność zjawisk wirtualnych i rzeczywistych współobecnych w analogicznych rytmach i symetrycznych ruchach (rzut piłką – rzut papierosami, bieg syna w kierunku domu – bieg ojca do tonącej Christine) jest postrzegana przez tego, kto został wyparty z najrozleglejszych obiegu, aby znaleźć się w najwęższym, jasno rozdzielającym podlegającą urzeczywistnieniu funkcję uczestnika i czystą pamięć, ku której jest zwrócony.

Również w Gatwick spełniająca się w niejasnych okolicznościach śmierć Christine odsłoniła potencjalny, wirtualny obiekt podlegającego urzeczywistnieniu wspomnienia – zakapturzoną postać ze slajdu. W najmniejszym obiegu oba obrazy – rzeczywisty i wirtualny – są nierozzerwalnie związane. Dlatego wyłącznie obserwator jest władny ujrzeć ich wzajemną modulację: realna śmierć córki w objęciach ojca przenika się ze zmianą w „ciele” slajdu (czerwona ciecz podobna do krwi przemienia się nagle w wodnistą, trudną do zidentyfikowania, zajmując stopniowo całą powierzchnię widzialną w obrębie slajdu). Oba obrazy spina teraźniejszość jako realność stawania się w obrazie. Niemal idealnie izomorficzne kompozycje, barwy i ruchy w obu obrazach pozwalają myśleć o nich w kategoriach struktury uporządkowanej, jak o *obrazie-kryształ*¹⁵, który jest z natury osobliwością w ciągu historii. Od chwili jego wyłonienia się historia nie rozwija się już w sposób ciągły, lecz skokowo.

Paradoksalność obecności obserwatora polega na tym, że wyparta przez uczestnika zdarzeń jest ona w pełni realna jako świadomość najwęższego (wewnętrznego) i jednocześnie najszerszego (zewnętrznego, na granicy świata) obiegu pamięci. Zatem ta obecność rozciąga się w osobliwe pasmo doświadczeń fizycznych, emocjonalnych czy mentalnych, które swe odniesienie ma w obrazie, który odsłonił się w pęknięciu rozchodzących się realności (śmierć w Gatwick – śmierć w Wenecji). To już inna rzeczywistość i inny czas.

Konwulsyjne drgawki Johna w chwili śmierci dziwnie kontrastują z krystaliczną strukturą wspomnień płynnie zjawiających się przed patrzącym i starannie oddzielonych od fałszywych obrazów, które wcześniej tak mocno w nim zarezonowały. Czujna i zarazem poważna twarz Christine obecna w widmowym obrazie przemiany wydaje się tutaj odbiciem twarzy obserwatora, który dobrze rozpoznał swoją pozycję i prawdziwe źródło obrazu.

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

- ¹ Zob. „Jeśli jesteśmy tym, co oglądamy...”, w: E. Królikowska-Avis, *Prosto z Piccadilly. Kino brytyjskie lat 90.*, Kraków 2001, s. 231-234.
- ² *Nie oglądaj się teraz* włącza się do gatunku giallo, co nie wydaje się najistotniejszym walorem tego filmu (zob.: <http://horror.com.pl/filmy/recka.php?id=158>).
- ³ Geoffrey Wagner, rozpoznając możliwe relacje pomiędzy filmem a jego pierwowzorem literackim, wskazuje na komentarz jako na jedną z trzech kategorii. Rozpoznajemy komentarz, kiedy *oryginał celowo albo nieumyślnie podlega zmianie pod pewnymi względami (...) kiedy ze strony filmowca mamy do czynienia z odmiennym zamierzeniem raczej niż niewiernością czy zwyczajnym pogwałceniem*. Zob. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, NJ 1975, s. 224. Cyt. za: B. McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, tłum. S. Sikora, w: „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 13.
- ⁴ Por. E. Mazierska, *Nicolas Roeg*, w: „Iluzjon” 1991, nr 3-4 (43-44), s. 58.
- ⁵ Tamże, s. 4.
- ⁶ Gilles Deleuze, definiując *obrazy-kryształ*, wiele miejsca poświęcił najmniejszemu obiegowi. Nieredukowalność tego typu obrazów polega na niepodzielnej jedności obrazu rzeczywistego i wirtualnego, tworzących ów najmniejszy obieg. Nierozpoznawalność jest więc ich cechą naturalną. Por. G. Deleuze, *Cinéma 2: l'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris 1985, s. 105-106.
- ⁷ Por. G. Deleuze, dz. cyt., s. 106.
- ⁸ Tezy Waltera Benjamin, dotyczące funkcji obrazu w poznawaniu Historii, rozwija Georges Didi-Huberman, akcentując problematykę temporalną. Zob. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris 2000, s. 120-122.
- ⁹ W kontekście *story* filmu tytuł książki oznaczałby: *Po tamtej stronie kruchej geometrii czasu*.
- ¹⁰ Zob. G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 92.
- ¹¹ Por. G. Deleuze, dz. cyt., s. 107.
- ¹² Tamże, s. 125.
- ¹³ Tamże, s. 117-118.
- ¹⁴ Gilles Deleuze wprowadza pojęcie *porządku krystalicznego* jako charakterystyczne dla kina zdominowanego przez struktury czasowe. Odróżnia w ten sposób „klasyczny” porządek organiczny, który odnośnie do sztuk plastycznych opisał Wörringer, od porządku, który wyraźnie uświadamia kino i kolejne media audiowizualne. Obwód krystaliczny to obwód zamian, gdzie to, co realne, staje się wirtualne, nieprzejrzyste – przejrzyste, a źródło zamienia się w środek. Tak pracuje wyobraźnia, która nieustannie dokonuje tego typu operacji. Kino uświadomiło nam funkcjonowanie tego mechanizmu. W kryształach (w obwodach krystalicznych) widać, w jaki sposób czas staje się autonomiczny, niezależny od ruchu. Więcej nawet – widać wyraźnie, iż czas nie przestaje wywoływać ruchu fałszywego, który „mami” obserwatora i sprawia, że rzeczywiste miesza się z nierzeczywistym. Por. G. Deleuze, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris 1990, s. 94-95.
- ¹⁵ Deleuzjańskie pojęcie obrazu-kryształu jest tutaj rozumiane jako najmniejszy obwód formujący się wokół punktu nierozpoznawalności. Oznacza związek obrazu rzeczywistego i wirtualnego, czyli obraz „dwupostaciowy”, jednocześnie rzeczywisty i wirtualny. To, co jest rzeczywiste, terazniejsze – jest zawsze obecne. Wirtualność jest na drodze do realności. Zob. G. Deleuze, *Cinéma 2...* dz. cyt., s. 105-107. Identyczność strukturalna obrazu rzeczywistego (śmierć córki w objęciach ojca) i wirtualnego („śmierć” postaci w czerwonym kapturze ze slajdu), ich wyraźna symetria względem obserwatora wskazuje, że mamy do czynienia z tzw. sercem znaków optycznych. Klarowność każdego z nich zależy od stopnia urzeczywistnienia. Por. G. Deleuze, *Cinéma 2...* dz. cyt., s. 93-94. W rzeczywistości dwa wyżej wyodrębnione obrazy są jednym porządkującym się wewnętrznym obwodem pamięci.