

WOJCIECH MICHERA

Obliviscere

O pokusie zapomnienia i dylematach reprezentacji

*Nieprawdziwa jest moja opowieść,
Nie wsiadłaś na okręt z pięknymi ławami,
Nie weszłaś nigdy do Troi warownej.*

Stezychor, *Palinodia*¹

Zacznę tak, jak Christopher Nolan w filmie *Memento* – od końca historii; czyli – zacznę od tego właśnie filmu.

*

Zapowiedzią palintropicznej konstrukcji utworu (zapowiedzią o charakterze niejako palingenetycznym) jest pełniąca w nim funkcję prologu albo nagłówka pierwsza scena – trikowo puszczona od tyłu do przodu. Cały bowiem film tworzą zachodzące na siebie i kolejno odchylane, coraz wcześniejsze fałdy historii. W ten sposób, niczym w palindromie, kresem (gr. *eschaton*, *peirar*) i celem (*telos*) filmu, a zarazem źródłem (*pege*) i logicznym początkiem (*arche*) wszystkich opowiedzianych w nim zdarzeń (oglądanych wcześniej, ale chronologicznie późniejszych), okazuje się to, co zobaczyliśmy (nie rozumiejąc) w prologu.²

Bohater filmu, Leonard Shelby (Guy Pearce), jest byłym detektywem ubezpieczeniowym, co jasno też określa jego obecne powołanie: poszukuje on prawdy, jaką kryją ślady przeszłości. Prawdę tę uosabia tajemniczy Johnny G., bandyta, który (rzekomo) zabił żonę Shelby'ego. To tragiczne wydarzenie z przeszłości okaleczyło też samego detektywa: cierpi on na „szczególną przypadłość”, mianowicie zanik pamięci krótkotrwałej. Nie jest to typowa amnezja. Jak sam ciągle każdemu powtarza (powtarza, bo nie pamięta, że już o tym mówił): wie, kim jest, wie, co kiedyś (przed wypadkiem) robił, teraz jednak niczego nie potrafi zapamiętać dłużej niż kilka minut. Nie rozpoznaje nowo poznanych miejsc, ludzi, a podczas dłuższej rozmowy zapomina, od czego się zaczęła.

Mimo tej ułomności (jest to swoista ‘śmierć pamięci’), bolesna ‘pamięć śmierci’ (ukochanej żony) nie pozwala mu zrezygnować z poszukiwań. Posługuje się w nich szczególną protezą, mającą zastąpić zwykłą pamięć: prowadzi na bieżąco (póki to jeszcze możliwe) precyzyjny system notatek, zapisane zaś kartki, owe *hypomneumata*,³ albo nosi przy sobie („marnarka musi mieć przynajmniej sześć kieszeni”), albo przyczepia

do wiszącego na ścianie diagramu. Ważnym uzupełnieniem tej mnemo-techniki są robione polaroidem i opatrywane podpisami zdjęcia – ludzi, z którym się spotyka („Teddy – nie wierz w jego kłamstwa”, „Natalie – ona też kogoś straciła. Pomoże, bo współczuje”), przedmiotów („mój samochód”) i miejsc („hotel, w którym mieszkam”).

Najważniejsze jednak informacje (a jest to też kluczowa informacja w moim streszczeniu filmu) Shelby zapisuje *pro memoria* na własnym ciele. W pierwszej chwili dziwi nas (budzi w nas po-dziw, *thauma*) piękna grafia tych notatek; później zobaczymy, że bohater (wcześniej) wykonał je w profesjonalnym salonie tatuażu. Uroda tej kaligrafii – zwłaszcza w scenie, gdy kusząca Natalie (piękna Carrie-Anne Moss), rozpina mężczyźnie koszulę i spoglądając jednocześnie w lustro czule bada palcami epigrafy pokrywające jego tors – podkreśla erotyczną taktylność zapisanych słów.

Odwrócona czasowo konstrukcja filmu sprawia, że staje się on dla widzów (dokładnie tak, jak dla samego bohatera jego codzienne życie) serią zagadek typu: „prawda czy fałsz?”.⁴ Przeszłość każdego zdarzenia ma tu status równie niepewny, co w normalnym świecie przyszłość – rozpoznawana w trybie przewidywań i przypuszczeń. Zresztą dla widza uczestniczącego w seansie filmowym ‘przeszłość’ jest tu ‘przyszłością’. Oto więc w kolejnych, następujących po sobie scenach, obserwujemy coraz wcześniejsze wydarzenia, czyli najpierw – działania, jakie Shelby podejmuje opierając się na swoich zapiskach (wykonanych przez siebie, ale wypartych z żywej pamię-



Guy Pearce w filmie *Memento*

Carrie-Anne Moss i Guy Pearce w filmie *Memento*

ci, a zatem w owej chwili już „zewnętrznych”), „wypowiadając się” niejako w trybie całkowicie od nich zależnym; następnie – rzeczywiste przyczyny i okoliczności, w jakich owe interpretowane potem „źródła” powstawały.

W ten sposób ‘prawda’ (gr. *etymon*) poddana została na użytek widza swoście „etymologicznej” weryfikacji: przez odtworzenie pierwotnej, źródłowej postaci danego działania-„wyrażenia”. I wprawdzie detektyw próbuje dodać sobie otuchy, mówiąc, że to „wspomnienia są zawodne, bo to tylko interpretacje” rzeczywistych wydarzeń, w śledztwie zaś o faktach zawsze mówią precyzyjnie sporządzone notatki (w języku fenomenologii powiedzielibyśmy, że stanowią one „zobiektywizowane medium wyrażające sens”) – za każdym razem wszystkich jego wnioski okazują się dramatycznie fałszywe.

Morał filmu? Zgodny z tytułem: *memento*! Jak się wydaje, historia ta opowiada o dramatycznej niemożności zastąpienia ‘żywej’ pamięci jakimkolwiek, choćby i najdoskonalszym systemem graficznej notacji.

Ale to przecież nie wszystko: finałowa scena („re-pryza” przedstawiająca jeszcze raz – tym razem wyczerpująco – wydarzenie zapowiedziane w ekspozycji) ujawnia inną, bardziej szokującą prawdę: dowiadujemy się oto, że bohater podjął wówczas świadomą decyzję (choć szybko potem zapomnianą; na co przecież jednak w tym krótkim momencie przytomności właśnie liczył), nieodwołalną zatem decyzję wejścia w kuszący świat pozorów: „Czy okłamuję sam siebie, żeby czuć się szczęśliwym? W twoim przypadku Teddy – zrobię to”.

A zatem raczej: *Obliviscere*, „zapomnij”! Konstatacja, zachęta bądź przestroga. Bo trudno oprzeć się pokusie zapomnienia, „zapomnienia się”, tej perswazyjnej sile (*peitho*) wykreowanego sztucznie – za pomocą „sztuki” – pozorów (*doksa*) i sprytnego łudzenia (*apate*).

*

Carrie-Anne Moss – podstępna Natalie: pamiętamy ją przede wszystkim jako Trinity z wcześniejszego o rok filmu *Matrix*. Wprawdzie te dwie grane przez nią

postacie bardzo się różnią, wymowa samych filmów jest zaskakująco podobna; nawet jeśli u braci Wachowskich cała już rzeczywistość staje się ‘zapisem’ (graficznym programem komputerowym), wymazującym i zastępującym prawdziwą ‘pamięć’. W obu wypadkach wirtualnie wykreowane złudzenie (pozostawiające na ciele człowieka jeśli nie tatuaż, to stygmatyczny ślad po technologicznych przewodach łączących go niegdyś z maszyną) potrafi skutecznie wieść na pokuszenie – jest bardziej ponętne niż realny świat.

I jak Leonard Shelby z *Memento* wybiera kłamstwo (pisma) po to, by poczuć się szczęśliwszym, tak też w *Matriksie* Cypher – jeden z buntowników ze statku Nebuchadnezzar (a zatem jeden z „przebudzonych”, którzy wydobyli z komputerowej „Matrycy” zdołali odzyskać prawdziwą świadomość-pamięć) – dopuszcza się zdrady (wobec towarzyszy i „prawdziwej” rzeczywistości), ulegając pokusie powrotu do stanu letargicznej niepamięci (gr. *lathesthai* – od *lethe*), oznaczającej czystą, digitalną rozkosz (kuszący smak wina i wykwintnej kolacji).

Co ciekawe (ciekawe w porównaniu tych dwóch bardzo odmiennych, jak mogłoby się wydawać, pod niemal każdym względem filmów), nie tylko Carrie-Anne Moss, ale i grający Cyphera Joe Pantoliano pojawia się też w *Memento*, jako ‘Teddy’, czyli John Edward Gammell – postać w opowieści Nolana zupełnie kluczowa. Dla Schelby’ego jest on zarazem stałym łącznikiem z zapominaną systematycznie realnością, ale także – „podrzuconym” samemu sobie celem kolejnego fikcyjnego dochodzenia (kolejnym Johnem G.).

Te zbieżności obsadowe obu obrazów filmowych, przy jednoczesnym ich bardzo bliskim następstwie czasowym, nie wydają się przypadkowe. Przeciwnie, można sądzić, że stanowią świadomą grę reżysera, który za pomocą tego środka wyrazu filmowego, konstruując swoistą, pozanarracyjną relację „intertekstualną”, podsuwa widzowi właściwe jego zdaniem tło kontekstowe, sugerując tym samym istnienie pewnej interferencji ideowej obu utworów.⁵

*

Memento ma szczególną siłę przypominania o innych filmach.⁶ Jest tu coś z *Matriksa*, coś z filmu Vincenzo Natali *Cube* (transponowanego w wymiar czasowy), coś z Antonioniego (jak w *Powiększeniu*: odkrywanie prawdy zarejestrowanej przez samego siebie w tekście-obrazie; jak w *Zawód reporter*: eksperyment ze świadomą modyfikacją własnej tożsamości); z pewnością wiele z wyobraźni Davida Lyncha (precyzyjna zagadka kryminalna, mająca gęstą konsystencję snu-nie-snu, rozwidlającego ścieżki wnioskowania, możliwe znaczenia i tożsamości bohaterów), a także Greenawaya (przede wszystkim, ale nie tylko, owa 'gramatologiczna' *body-art*, narzucająca skojarzenie z *Pillow Book*).⁷

Jako szczególnie wydajny kon-tekst interpretacyjny przychodzi mi jednak na myśl słynny *Dzień świstaka* Harolda Ramisa z 1993 r. Już prosta analiza strukturalna ujawnia uderzające podobieństwo obu obrazów – polegające na znaczącej współ- i lustrzanej rozbieżności. Można powiedzieć (wspominając nauki Lévi-Straussa o micie), że mamy tu do czynienia z dwoma symetrycznymi wobec siebie wariantami tej samej w istocie historii.

To nie przypadek zatem, że rytm obu opowieści określa powracająca z monotonną regularnością scena przebudzenia bohatera w pokoju hotelowym: utkwil on tu niczym Odyseusz u Kalypso, i niczym też władca Itaki nostalgicznie płacze z tęsknoty za domem. Tymczasem powrót, *nostos*, jest niemożliwy; z różnych jednak powodów. O ile w *Dniu świstaka*, ku rozpacz głównego bohatera, każdego ranka rozpoczyna się zawsze ten sam dzień, 2 lutego, i wszystko w nieskończoność się powtarza (z czego jednak nikt poza nim nie zdaje sobie sprawy), to dla bohatera *Memento* przerażająca jest właśnie absolutna nie-powtarzalność i brak wszelkiej kontynuacji: każdy dzień jest zawsze pierwszy, pokój hotelowy zaś – kompletnie nieznany i pozbawiony wspomnień lub innych wyróżniających go cech.⁸

Jeśli zatem Leonard Shelby cierpi na niedobór pamięci (dotyczącej tego, co aktualne), to Phil Connors (Bill Murray) przeciwnie: od ludzi, z którymi się spotyka w miasteczku Punxsutawney, różni go właśnie nie-

znośny i doprowadzający go do aktów desperacji nadmiar pamięci. W *Dniu świstaka* to wszyscy inni (podobnie jak w *Memento* osamotniony Shelby) za każdym razem budzą się z pamięcią gruntownie wyczyszczoną, „zresetowaną” – pozbawieni świadomości, że to, co robią i mówią (z punktu widzenia Connorsa i widzów oglądających film), już się wielokrotnie zdarzyło. Phil Connors (nawiasem mówiąc: telewizyjny specjalista od *prognozowania* pogody), w nieskończoność prze-rabiając (dosłownie!) wydarzenia jednego dnia, badając niejako tkwiący w nich potencjał, zagęszcza cały świat do wymiaru tej czasowej celi – budując krótkotrwałą wprawdzie (jednodniową), ale za to absolutną, wręcz boską pamięć (mówi do Andie MacDowell, prowokacyjnie żartując: „Jestem bogiem”).

Pierwszy zatem, Shelby – stara się przeniknąć utkaną z niepamięci zasłonę świata, jednak pismo i graficzna mnemotechnologia jeszcze gęściej osnuwają poszukiwaną prawdę, w zamian podsuwając fałszywe (*pseudea*) i mylące (*apate*), choć przecież kuszące i przekonujące (*peitho*) wątki tego śledztwa.

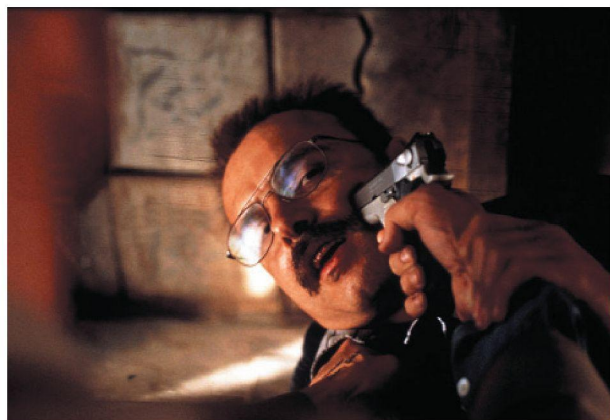
Drugi, Connors – dzięki nadzwyczajnej kondensacji żywej pamięci, bez wsparcia żadnej „zewnętrznej” technologii archiwizującej doświadczenia, bez nieprzydatnych w jego szczególnej sytuacji notatek lub zdjęć (a jako członek ekipy telewizyjnej ma do dyspozycji kamerę telewizyjną z operatorem), coraz lepiej wszystko rozumie i w efekcie rezygnuje z dotychczasowego życia, wygodnego, ale w istocie pełnego pozorów.

W pierwszej historii wszystko (zapomniane) wzięło się ze straty ukochanej kobiety. W historii drugiej – do zdobycia ukochanej kobiety wszystko (pamiętane) prowadzi.

*

W precyzyjnie skonstruowanej intrydze filmu *Memento* jedno się zgadza: bohater, który od chwili tragicznego wypadku niczego ponoć nie pamięta, o jednym przynajmniej nie zapomina nigdy: właśnie o swojej „przypadłości”, o tym, że jest człowiekiem cierpiącym na zanik pamięci. Bez tego kompromisu w psychologicznej charakterystyce postaci ani Leonard Shelby nie byłby w stanie w jakikolwiek sensowny sposób interpretować pozostawionych samemu sobie pisemnych instrukcji, ani Christopher Nolan (bez tej choćby tak wiotkiej osnowy) zapleść logicznej intrygi.

W zamyśle reżysera zresztą łagodzić tę niekonsekwencję ma zapewne powracający wątek związany z tatuażem na lewej dłoni Shelby'ego: *Remember Sammy Jenkins*. Jenkins to człowiek ze świata przeszłości, sprzed wypadku, który cierpiał rzekomo na podobny zanik pamięci krótkotrwałej. Jego właśnie historię Shelby opowiada (w normalnym już porządku chronologicznym) Teddy'emu podczas kolejnych rozmów telefonicznych, traktując ją też jako klucz pamięciowy pozwalający mu zrozumieć własną sytuację.



Joe Pantoliano w filmie *Memento*

Carrie-Anne Moss i Guy Pearce w filmie *Memento*

* * *

Najmniej zresztą jest tu ważna kwestia psychologicznego prawdopodobieństwa przedstawionych okoliczności. Całą konstrukcję – z kluczowym w opowieści psychologicznym pojęciem „pamięci krótkotrwałej” – wypada uznać przecież za coś więcej niż tylko kliniczny opis jakiejś rzadkiej choroby. To raczej, jak sądzę, miara, *modulus*, obrazowy model, który dzięki zastosowaniu redukcji (liczby elementów) i uwydatnienia (ich skali) wyodrębnia istotne cechy tego, co absolutnie najważniejsze, a co zwykliśmy określać jako *conditio humana*. I oczywiście to właśnie Shelby (a nie inne postacie, ludzie zdrowi i cieszący się dobrą pamięcią) konstruowany jest w filmie jako modelowy wzorec człowieczeństwa.

Interpretacja filmu (i nie tylko tego przecież) wymaga szczególnej uwagi, podobnej do tej, która towarzyszy oglądaniu trikowych, dwu-znacznych rysunków, kodujących za pomocą tych samych kresek dwa niezależne, alternatywne wyobrażenia. W portrecie Zygmunta Freuda wydatny nos zamienia się nagle w nagą, przeciągającą się kobietę, kiedy indziej – piękna dziewczyna, po odwróceniu rysunku, okazuje się szpetną staruchą. Podobnie w konturze postaci Leonarda Shelby’ego, nakreślonym przez reżysera, przy odrobinie wysiłku – jeśli zdołamy przełączyć zakres naszego postrzegania („królik czy kaczką?” – pyta Ernst Gombrich w *Sztuce i złudzeniu*) – dostrzeżemy wiele mówiącą, wartościową poznawczo karykaturę nas samych.

Jeśli zatem chcemy wyjść poza pierwszy, oczywisty, realistyczno-psychologiczny wymiar filmu, warto zastanowić się raz jeszcze, czym jest ów niezwykle defekt dręczący bohatera, a także ta niedługa chwila, gdy przytomnie kontaktuje się on ze światem zewnętrznym. Lub raczej: czym jest owa przytomność właśnie – tak ulotna, że wydać się może nie tyle pamięcią, ile nadzwyczaj przedłużoną terażniejszością.

Idealną terażniejszością w świadomości człowieka wydaje się nieskończenie krótka, krótsza niż mgnienie oka, chwila zmysłowego spostrzeżenia. Ale jak uczy Edmund Husserl (w *Wykładach z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*)⁹ nie da się oddzielić spostrzeżenia („impresji”) od tego, co spostrzeżeniem już nie jest, a co natychmiast po nim następuje: „Do ‘impresji’ w sposób ciągle dołącza się – jako jej modyfikacja – pierwotne przypomnienie (*primäre Erinnerung*) albo, jak powiedzieliśmy, retencja”.

„W sensie idealnym zatem spostrzeżenie (impresja) byłoby tą fazą świadomości, która konstytuuje czyste «teraz», a przypomnienie wszelką inną fazą [tego] kontinuum. Ale to jest właśnie tylko idealna granica, coś abstrakcyjnego, co nie może istnieć samo dla siebie.” Owo przypomnienie retencyjne (jak to mówi Husserl: złączone ze spostrzeżeniem niczym warkocz komety z jej głową) jest zatem częścią „naoczności” i uczestniczy w związanej z nią poznawczej oczywistości.

Bohater filmu *Memento* nie jest więc pozbawiony pamięci „najkrótszej”, określonej przez Husserla jako „pierwsza”, „pierwotna” czy też „retencjonalna”. Żyje w owej poszerzonej terażniejszości, na którą składa się spostrzeżenie (teraźniejszość idealna) oraz bezpośrednio po niej następująca i w istocie nie dająca się analitycznie oddzielić retencja (a także, współtworząca otoczkę czasową spostrzeżenia ‘protencja’, czyli oczekiwanie). Problem Shelby’ego dotyczy (jeśli przyjąć kategorie Husserla) drugiego rodzaju pamięci – przypomnienia ‘wtórnego’ (*sekundäre Erinnerung*), lub ‘ponownego’ (*Wiedererinnerung*), które w tłumaczeniu angielskim oddawane jest słowem *recollection*.

Owo ‘drugie przypomnienie’ nie jest już złączone bezpośrednio ze spostrzeżeniem i w świadomości uobecnia się samodzielnie. Dzięki niemu właśnie mo-

żemy „powtórzyć” w myślach to, co przeminęło, a zatem (nawet jeśli przeminęło niedawno) już nie jest teraźniejszością, lecz przeszłością. Wszystko w nim – pisze Husserl – „jest *takie samo* jak spostrzeżenie i pierwotne przypomnienie, a przecież nie jest to spostrzeżenie i pierwotne przypomnienie”.

Inna jest również jego wartość poznawcza. Zauważa bowiem autor *Wykładów...*: „Godna uwagi różnica zachodzi też w odniesieniu do oczywistości przypomnienia pierwotnego i wtórnego. To, co uświadamiam sobie retencjonalnie, jest, jak widzieliśmy, absolutnie pewne. Ale jak mają się sprawy z dalszą przeszłością? [...] Możliwe są tu zatem [w sferze pamięci wtórnej – WM] błędy, które swe źródło mają w odtworzeniu jako takim” [podkr. WM].

Dla Husserla (mówiąc w niezbędnym tu uproszczeniu) źródłem ‘pewności’ jest spostrzeżenie. Lub inaczej: pewność doświadczenia poznawczego bierze się z takich wartości, jak „pierwotność”, „źródłowość”, „oryginalność” (*origo*, źródło). Właściwa jest im bowiem apodyktyczna oczywistość, naoczność *żywej obecności*. Wszystko też, co nas od źródła oddala, jest kłopotliwym dodatkiem, zniekształceniem i stanowi poznawczą przeszkodę, wymagającą stosownych przeciwdziałań, redukujących jej negatywny (czyli wszelki) wpływ.

Pierwotne jest zatem prezentujące spostrzeżenie, wyobrażnia zaś (re-prezentująca, od-twarzająca to, co minęło, co było teraźniejszością w przeszłości) – wtórna. A ponieważ z „żywego teraz” nie da się wyekstrahować czystej, dziewiczej percepcji, „impresji” (zawsze bowiem towarzyszy jej – jak warkocz komecie – pamięciowa retencja), Husserl przesuwą granicę ‘źródłowej oczywistości’ między dwa typy przypomnienia: retencję a przypomnienie drugie, wtórne, rekolekcyjne i reprodukcyjne: między retencję i wyobrażnię.¹⁰

‘Przypomnienie wtórne’ jawi się więc jako poznawcza przeszkoda. Z tego punktu widzenia przypadłość, na jaką cierpi Shelby, można by uznać wręcz za metaforę metody fenomenologicznej: oto realizuje się postulat redukcyjnego powrotu do źródłowej oczywistości „rzeczy samych”: pojawia się szansa na opis czystego przeżycia: wolnego od wcześniejszych, reprodukowanych w pamięci doświadczeń.

Na czym zatem polegał błąd detektywa? Otóż, myśląc nadal w kategoriach fenomenologicznych, przeszkodą musiała być pokusa „pisma” – techniki mającej stanowić uzupełnienie naturalnej, żywej pamięci. Ale – wykraczając już poza te kategorie – można też uznać, że porażka bohatera filmowego eksperymentu ujawnia naiwność fenomenologicznej wiary w możliwość dokonania takiej redukcji „bytu” do objawiającego się świadomości czystego „sensu”.¹¹

*

Dla Husserla przeszkodą na drodze do „czystego znaczenia” i pierwotnej, logicznej prawdy jest już język i gramatyka. „Albowiem język – pisze Klaus Nellen –

ma zawsze dla Husserla, kiedy w ogóle się nad nim zastanawia, charakter duplikatu, któremu jako «odbiciu», «szacie», «sukni», «powłoce», «osadowi» doświadczeń – czy jakichkolwiek innych metafor Husserl tu używa – nie przysługuje ich «autentyczność»”.¹² Jest warstwą wyrazu – między poprzedzającym język źródłowym, żywym doświadczeniem (percepcja, doznanie, pragnienie) a przekraczającym go ideałem czystych, racjonalnych i także niejęzykowych struktur logicznych.¹³ Z pismem – rozumianym jako techniczny duplikat języka – jest oczywiście jeszcze gorzej (sam Husserl, co podkreśla Klaus Nellen, pragnąc zapewne zredukować dramatyczny rozróż między myślą a jej technicznym zapisem, posługiwał się pismem stenograficznym).

Poznawcza rola języka – a także materialnej jego artykulacji, innej niż dźwiękowa (jeśli można tak powiedzieć) – została od czasów Husserla (za sprawą i z natchnienia Martina Heideggera) radykalnie przeformułowana: w zdolności mówienia widzi się coś więcej niż tylko jeden pośród wielu innych atrybutów człowieka (wtórny wobec myślenia). Jak pisze Paul Ricoeur (w 1970 roku): „Mowa zajmuje szczególnie miejsce w egzystencji ludzkiej, skoro okazuje się funkcją, która nie wchodzi w skład innych, ale umożliwia ich ludzki charakter”. Dotyczy to nawet postrzegania: „Rzeczy przez nas oglądane, słyszane, dotykane są przedmiotami już zrytymi przez nasz język [...]. Nasze postrzeżenia są napiętnowane znaczeniem słownym [...]. Można by powiedzieć, że jest w postrzeganiu coś w rodzaju frazowania, frazowania w świecie, coś sprawiającego, iż cała zmysłowość, wszelkie zmysłowe przedmioty są przejęte przez znaczenia”.¹⁴

Zdaniem Ricoeura owo „frazowanie”, językowe w swej istocie, odnosi się też do ludzkiego gestu. Przykładem, jaki przywołuje w tym miejscu Ricoeur, jest wytwarzanie krzemiennego narzędzia przez człowieka pierwotnego: „narzędzia ludzi pierwotnych są z pewnością czymś współczesnym mowie, sprawiając, że każdy nasz gest został niejako przejęty przez mowę, jest w niej artykułowany do tego stopnia, iż antropologdy – jak Leroi-Gourhan dla przykładu – pisząc o geście



Memento, reż. Christopher Nolan

Guy Pearce w filmie *Memento*

i mowie u ludzi pierwotnych, będą mówić o określonej syntezie gestualnej, gdy przy analizie kamienia ciosanego będą wykazywać, że ociosanie tego kamienia zakładało pewną liczbę związanych ze sobą gestów i to pasmo gestu jest jak pasmo frazy”.¹⁵

Ciosanie określonego narzędzia krzemienno-żelaznego jest powtarzalną sekwencją gestów, które nie tylko coś produkują, ale też „frazują”. Są (to już moje własne skojarzenie) niczym skodyfikowane ruchy aktora w teatrze azjatyckim; są techniką, zatem umiejętnością określoną kulturowo i tak też, jako tradycja, jak język (a nie tylko jako „sens” – tutaj: użyteczna przydatność wytworzonego za ich pomocą narzędzia) przekazywaną. W tym znaczeniu wszelka technika (*technē*) zawsze jest mnemo-techniką.

Ricoeur mówi zatem o kształtującym, „frazującym” geście, który nie wyczerpuje się w skutecznym wytwa-

rzaniu, jest bowiem ucieleśnioną (w ruchach) mową. Takie pojmowanie języka – jako nieredukowalnego czynnika, frazującego postrzeganie i „gestowanie” – obce jest oczywiście fenomenologii, odwołującej się do żywej, intencjonalnej świadomości.¹⁶ Ricoeur jednak nie zajmuje się w gruncie rzeczy samym „arte-faktem”, „artykułem”, czyli wy-artykułowanym za pomocą gestu narzędziem (jak się wydaje, dla owego pasma gestu, jako pasma frazy – pomyślanego radykalnie, niejako „pantomimicznie” – nie jest nawet konieczna fizyczna, „kamienna” obecność „produkowanego” przez paleolitycznego łowcę narzędzia).

Co zatem z krzemiennym arte-faktem? Czy nie należy widzieć w nim zapisu owej sekwencji gestów, rejestrującego ją niczym prymitywna płyta gramofonowa? Ale może coś więcej: czyż nie on właśnie, techniczny wytwór – a nie tylko „świadomość” wykonawców – jest szczególnym nośnikiem uogólnionej pamięci kulturowej? Inaczej mówiąc – jest on nie tylko rejestracją dopełniającą ten konkretny, wytwórczy gest, ale też materializacją ogólnej wiedzy, kulturowym wzorcem, poprzedzającym logicznie i określającym samą możliwość owej powracającej frazy ludzkich gestów, a także weryfikującym jej poprawność.

Do sporu o logiczne pierwszeństwo między źródłowym-*vs*-frazowanym „sensem” a ekspresyjnym-*vs*-frazującym „językiem” włącza się zatem trzeci, zewnętrzny wobec świadomości element. Jeśli chcielibyśmy jeszcze raz odwołać się do terminologii Husserla, najbardziej przydatne, jak się wydaje, byłoby pojęcie „świadomości obrazowej” – *Bildbewusstsein*.

*

W Wykładach z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu „świadomość obrazowa” (*bildbewusstsein*) pojawia się niejako mimochodem (par. 2.28) – jako negatywny składnik definicji przypomnienia wtórnego, czyli pamięciowego uobecnienia przeszłości. Husserl pisze zatem: „Trzeba jeszcze rozważyć, do jakiego gatunku należy to uobecnienie, o którym tutaj jest mowa. Reprezentacja przez podobny obiekt, jak w przypadku świadomego odwzorowania obrazowego (malowidło, popiersie, itp.), nie wchodzi w grę.”

Świadomość obrazowa – „Malowidło, popiersie, itp.” – wyprowadza pamięć poza obszar świadomości. W obrazie malarskim na przykład, który oglądamy w galerii, powstałym w bliższej lub dalszej przeszłości, dostrzec możemy co najwyżej ślad, zapis, uzewnętrznienie pamięci malarza, który coś kiedyś widział lub sobie wyobrażał. My – możemy studiować ten obraz, ale przecież nie jako pamięć naszej własnej, przeżytej przeszłości.¹⁷

To przywołane i od razu porzucone przez Husserla pojęcie – rozumiane jako inna „pamięć”, wykraczająca poza obszar świadomości, czyli poza retencję i rekolację – odegrało znaczącą rolę w kształtowaniu się myśli Jacques’a Derridy, w jego rozprawie z fenomenologicz-

nym prymatem poznawczym „żywej obecności” i „naocznej oczywistości”.¹⁸ Derrida, jak wiadomo, wszystko odwraca, całą tę logikę doświadczenia poznawczego wraz z jej niechęcią do „zewnętrzności” (logikę „suplementu”), kwestionując źródłową wyłączność spostrzeżenia i przenosząc punkt ciężkości w stronę pamięci – pierwszej, drugiej, ale także – tej „trzeciej”. Wspólnym bowiem korzeniem retencji i re-representacji jest jego zdaniem: „możliwość po-wtórzenia [*répétition*] w jego najogólniejszej postaci, ślad w znaczeniu najbardziej uniwersalnym, możliwość, która musi nie tylko zamieszkiwać czystą aktualność teraźniejszości, ale także ją tworzyć za sprawą samego ruchu różnicy [*différance*], który w nią [w teraźniejszość] wprowadza”.¹⁹

Ruch „różnicowości” (albo „różni”, w polskiej literaturze występują oba te tłumaczenia słowa *différance*) można tu chyba rozumieć (niech znawcy Derridy wybaczą tę definicyjną profanację) jako nadwerężenie logiki „obecności”, która traci możliwość uzasadniania oczywistej toż-samości (oczywistości bycia-sobą „po prostu”) za sprawą „frazującej” (że użycie tego obcego Derridzie określenia) pamięci. Dla Husserla, jak wiemy, ten wkład pamięci (podobnie jak języka), ten „osad doświadczeń”, stanowił przeszkodę w dotarciu do istoty rzeczy (skoro cała prawda zawiera się w źródłowej impresji, a błędy „swe źródło mają w odtworzeniu jako takim”). Teraz jednak, jeśli podążamy śladem Derridy, można powiedzieć, że dostęp do rzeczywistości poznawanej w prezentującym spostrzeżeniu otwiera się właśnie dzięki re-representującemu przypomnieniu. Że poznanie z konieczności jest zawsze roz-poznaniem. Że nigdy nie da się wypręparować czystego „sensu” z „faktyczności” świata, bo nic, żaden „tekst”, nie istnieje poza kon-tekstem. I że ów kon-tekst nadchodzi spoza sfery świadomości – jest „świadomością obrazową” (*bildbewusstsein*), „faktycznością”, którą napotykać jako „zawsze-już” istniejącą, stanowiącą warunek i zasadę wszelkiego po-wtórzenia i roz-poznania, ponadindywidualną („quasi-transcendentalną”), „zarchiwizowaną” lub też poddaną procesom sedymentacji – pamięcią kulturową. Samą kulturą. Żywiołem antropologicznym.

Derrida tak podsumowuje swoją książkę *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla* z roku 1967: „Nie wiemy już zatem, czy to, co prezentowało się zawsze jako pochodna lub przekształcona re-representacja prostej prezentacji, jako «uzupełnienie», «znak», «pismo», «śląd», nie «jest», w sensie koniecznie, ale w nowy sposób a-historycznym, «starsze» niż obecność i system prawdy, starsze niż «historia». «Starsze» niż sens i zmysły: niż źródłowo prezentująca naoczność, niż aktualne i pełne spostrzeżenie «rzeczy samej», niż widzieć, słyszeć, dotykać, zanim nawet dokona się rozróżnienia na ich «zmysłową» dosłowność i metafizyczną inscenizację w całej historii filozofii”.²⁰

* * *

Wymowa filmu *Memento* nie jest jednoznaczna. Mamy w nim niewątpliwie do czynienia z radykalną krytyką „pisma” jako (mnemo)technologii, która wypierając żywą pamięć fałszuje (wirtualizuje) rzeczywistość. Możemy jednak też uznać, że „szczególna przypadłość” Schelby’ego ma charakter wzorcowy i dotyczy w istocie nas wszystkich. A wówczas znika wprawdzie nadzieja, wszelka nadzieja, na możliwość wyzwolenia się z więzów „technologicznego złudzenia” (i w tym sensie obraz ten różni się na przykład od *Matriksa*), ale zarazem – bardzo problematyczna staje się też „normalność”, z jej zwykłą, nie sprawiającą poznawczych problemów pamięcią.

Dramatyczna ambiwalencja pamięci i (pokusy) zapomnienia, skojarzona w filmie *Memento* z techniczną notacją i „pismem” – traktowanym „graficznie”, jak obraz, wykonywanym przez bohatera na własnym ciele, uwikłanym w namiętność i śmierć – przywołuje bardzo bogate konteksty kulturowe. Wśród nich najważniejszy wydaje się wątek platoński. Wydaje się wręcz, że film Christophera Nolana potraktować można jako ilustrację, lub nawet symulację Sokratesowej krytyki pisma jako „lekarstwa na pamięć” (*Fajdros* 274-275). Ale tym zagadnieniem wypadnie zająć się osobno.²¹

Przypisy

- ¹ Tłumaczenie Jerzego Danielewicz. Słowa Stezychora (VII/VI w. przed Chr.), cytowane przez Platona w *Fajdrosie*, dotyczą Heleny. *Palinodia*: odwołanie pieśni.
ouk estin etymos logos houtos
oud' ebas en neysin eusselnois
oud' hikeo pergama Troias
- ² Hezjod w *Theogonii* (738) pisze o Tartarze: „wszystkiego w świecie źródła jako też kresy przykre”, *panton pegai kai peirata*. Tł. Jerzego Łanowskiego.
- ³ Na temat *hypomnemata* zob. Michel Foucault, *Sobąpisanie*, tł. M. P. Markowski, w tegoż: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, opr. Tadeusz Komendant, Warszawa 1999, s. 306 n.
- ⁴ W istocie konstrukcja ta jest jeszcze bardziej złożona, bowiem wyodrębnione czarno-białą tonacją zdjęć sekwencje rozmów telefonicznych toczą się zgodnie z własnym, niezależnym porządkiem.
- ⁵ Na temat intertekstualności zob. Ryszard Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83
- ⁶ Pomijam tu nawet aż nadto oczywiste podobieństwo filmu Nolana do opowieści, także literackich, z odwróconym biegiem narracji. Tylko dwa przykłady: filmowy – *Nieodwracalne* Gaspara Noë, z roku 2002; literacki – opowiadanie Alejo Carpentiera *Powrót do ziarnka*, ze zbioru *Wojna czasu, Guerra del tiempo* (Warszawa 1974, tł. Kalina Wojciechowska).
- ⁷ Dylemat reprezentacji obrazowej powraca w wielu filmach Greenaway, takich choćby jak *Brzuch architekta*, *Kontrakt rysownika*. Należy też wspomnieć (bo na wyczerpujące wyjaśnienie brak tu miejsca), że wymowa ideowa aktu pisania na ludzkim ciele jest w *Pillow Book* zupełnie inna niż w *Memento*.
- ⁸ „Każy dzień jest pierwszy, jeśli nie pamięta się poprzedniego” – mówi cierpiąca na zaniki pamięci bohaterka najnowszego filmu Claua Leloucha *Piano Bar* (cytuję z pamięci).

- 9 Edmund Husserl, *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*, tł. Janusz Sidorek, Warszawa 1989. Poglądy Husserla przedstawiam tu w sposób radykalnie uproszczony. Na temat Husserlowskiej koncepcji czasu zob. np.: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001 (rozdział *Czasowość*, s. 431 n.); Krzysztof Michalski, *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*, Warszawa 1988 (rozdz. 3.); Jacques Derrida, *Głos i fenomen*, tł. Bogdan Banasiak, Warszawa 1997.
 - 10 Por. Derrida, *Głos...* (1. wyd.: *La voix et le phénomène*, Paris 1967, s. 72). Dlatego też Husserl przeciwstawia się pogładowi Brentana, który twierdził, że także pierwsza pamięć ma charakter wyobrażenia.
 - 11 Por. Vincent Descombes, *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, tł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 94 n.
 - 12 Klaus Nellen, „Język” i „świat przeżywany” w myśli Husserla, w: *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, Z. Krasnodębski i K. Nellen (red.), Warszawa 1993, s. 130. Zob. też Derrida, *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*, w tegoż: *Pismo filozofii*, tł. B. Banasiak, s. 109-128
 - 13 Paul Ricoeur, *Husserl i Wittgenstein o języku*, tł. M. Drwięga, „Principia” XVI-XVII, 1997, s. 59-69
 - 14 Paul Ricoeur, *Struktura a znaczenie w mowie*, tł. Stanisław Cichowicz, w tegoż: *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1985, s. 276 (podkr. – WM)
 - 15 Tamże, s. 277. Ricoeur odwołuje się tu do pracy André Leroi-Gourhan *Le geste et la parole*. Powołuje się na nią także Derrida w rozważaniach na temat (arche) pisma (*O gramatologii*, tł. B. Banasiak, Warszawa 1999, wyd. oryg. *De la grammatologie*, Paryż 1967)
 - 16 Pisz Ricoeur: „Kiedy Husserl stwierdza, że wszelka świadomość jest *świadomością czegoś*, że wszelka świadomość jest *świadomością intencjonalną*, stara się umieścić znak wraz z jego dynamiką o wiele niżej niż mowa w powszechnej właściwości – można by rzec niemal – życia, w każdym razie życia świadomości, które daje się wykryć w postrzeganiu, które daje się wykryć w działaniu, i ta moc znaczenia czegoś ulegałaby artykulacji nie tylko na poziomie mowy, ale także na poziomie o wiele niższym niż mowa, zwanym antepredykatywnym, który jest czymś uprzednim w porządku życia wobec aktu nadawania predykatów przedmiotom dyskursywnym.” (*Struktura...*, s. 285. W innym zaś miejscu czytamy (Ricoeur, *Husserl...*, wyd. cyt. s. 61): „Po
- ufundowaniu logicznych treści na wyrażeniach językowych, fenomenologia opiera te ostatnie na sile intencjonalności, która jest pierwotniejsza od języka i łączy się ze «świadomością» jako taką”. Por. też Derrida (*Głos i fenomen*): „Husserl [...] chciał niewątpliwie zachować pierwotnie niemą, «przed-wyrażeniową» warstwę przeżycia” (s. 26).
 - 17 Trzeba jednak wspomnieć (i z braku miejsca – tylko wspomnieć), że po latach Husserl zrewiduje swój pogląd na temat *bildbewusstsein* – w rozprawie na temat *Pochodzenia Geometrii* (1937). Stwierdzi tam, że właśnie „zapis” pozwala przekroczyć istotną słabość indywidualnej pamięci, tę mianowicie, że jest śmiertelna. Pismo, jako uzupełnienie pamięci, umożliwia jej przekazywanie kolejnym pokoleniom i kumulację, stając się warunkiem możliwości powstania takiej na przykład dyscypliny, jak geometria. Wstęp Derridy do (własnego tłumaczenia) *Pochodzenia Geometrii* jest pierwszym dziełem tego francuskiego filozofa, w którym w jasny już sposób zarysowuje swoją koncepcję „pisma” (*Introduction*, w: E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, Paris 1962).
 - 18 Zob. Bernard Stiegler, *Derrida and technology: fidelity at the limits of deconstruction and the prothesis of faith*, w: Tom Cohen (red.), *Jacques Derrida and the Humanities*, Cambridge 2001, zvl. s. 244.
 - 19 Derrida, *La voix et le phénomène*, s. 75 (wyjątkowo tłumaczenie i podkreślenie własne – WM. Por. *Głos...*, wyd. cyt., s. 113). Por. Stiegler, s. 242-43.
 - 20 Derrida, *Głos...*, wyd. cyt., s. 173-174.
 - 21 Uwagi dotyczące filmu *Memento* miały być krótkim, jedno-dwu stronicowym wprowadzeniem do tekstu na temat „pokusy zapomnienia” u Hezjoda i Homera. Ponieważ jednak rozrosły się one ponad właściwą miarę, przynaglany też czasem, skorzystałem z uprzejmej sugestii Redaktora Naczelnego „Kontekstów”, by „wstęp” ten opublikować niezależnie. Pozostało kilka śladów wcześniejszego zamierzenia, m. in. motto, pierwsze zdanie, a także uparcie wtrącanie i – wobec słabo uzasadnionej przydatności – wyglądające pretensjonalnie pojęcia greckie. Nie usunąłem tych błędów, licząc, że życzliwy Czytelnik znajdzie dla nich usprawiedliwienie w artykule, jaki ukaże się w następnym numerze pisma.
- Pragnę przy tej okazji podziękować Mateuszowi Damięckiemu, studentowi Akademii Teatralnej w Warszawie, za wytrwałą zachętę, która skłoniła mnie do obejrzenia filmu Christophera Nolana.