

Uwięzieni we wnętrzu —
Motyl i skafander Juliana Schnabela
i *Tajemniczy płomień królowej Loany*
Umberto Eco

Zarówno Jean-Dominique Baube, protagonista *Motyła i skafandra* (2007) Juliana Schnabela, jak i Giambattista Bodoni, bohater *Tajemniczego płomienia królowej Loany* (2004) Umberto Eco, zostali skutkiem wypadku uwięzieni w swoich ciałach. Widz i czytelnik otrzymują widok z wnętrza podmiotów, których ciągłość sensoryczno-motoryczna została zawieszona. Podczas gdy usiłują oni uporządkować swoją przeszłość i ją zrozumieć, doświadczają oni czasu jako wielowarstwowej konstrukcji; bezpośredniej manifestacji czasu, jaka występuje w obrazie-czasie (*time-image*), opisanym przez Gillesa Deleuze'a w *Cinema 2: The Time Image*.

Podczas gdy w obrazie-ruchu (*movement-image*) ruch bohatera w przestrzeni artykułuje czas pośrednio jako linearny i przestrzenny, w obrazie-czasie ciągłość sensoryczno-motoryczna bohatera jest przerywana, by zobrazować bezpośredni obraz czasu, ruch samego czasu. Czas jest skonceptualizowany tutaj jako rzeczywista i rozszerzająca się całość. Nie będąc w stanie wpłynąć na swoją sytuację fizyczną, bohater obrazu-czasu zostaje usunięty z linearności przestrzennego czasu i prześlizguje się przez rzeczywistą całość czasu. Jak wyjaśnia Deleuze: „jedyną podmiotowością jest czas, niechronologiczny czas, uchwycony u swojej podstawy, i to my jesteśmy wewnątrzni wobec czasu, a nie na odwrót”¹.

Podróżowanie poprzez rizomatyczny czas, czyli labirynt bez centrum, którego odnogi bezgranicznie się rozwidlają, artykułuje przeszłość zaczynając się od obecnego momentu i cofającą się wstecz, a także próby ujawnienia pluralnych przeszłości, które mogą być prawdziwe lub nie², jak to opisują Deleuze i Guattari. Czysty czas objawia się tutaj; czas w “czysto optycznej sytuacji”³. Czas-obraz oscyluje wobec tego pomiędzy rzeczywistym i pozornym i traktuje o pamięci, łączącej czas fizyczny i psychologiczny⁴. Ujęcie, w którym przeszłość wydarzenia łączy się z terażniejszością jego oglądania stanowi obraz-kryształ (*crystal-image*);

1. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London [1985] 1989, s. 82.

2. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, The Athlone Press, London [1980] 1987, s. 262.

3. Deleuze, *Cinema 2*, s. 2.

4. Zob. David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham and London 1997, s. 79–118.

obraz czasu rozwidlającego się na mijającą terażniejszość i zachowaną przeszłość. Współistnienie obrazu rzeczywistego i wyobrażonego ujawnia terażniejszość i przeszłość, która „jest”, a nie przeszłość, która „była”. Kryształ manifestuje się w „zakłóceniach pamięci i [...] nieudanym rozpoznaniu”⁵, co zakłóca kontynuację jaźni w czasie. Czas rozdziera także jednostkę na dwie części, pozostawiając ją rzeczywistym ja w terażniejszości i jednocześnie wyobrażonym ja w przeszłości. Skutkiem tego podmiot jest „równocześnie zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, sobą i innym, wyobrażony i rzeczywisty, wspomnieniem i percepcją i [...] przeszłością i terażniejszością”⁶ – podmiotowość jest więc złożona, czy też krystaliczna (*crystalline*); stanowi proces stawania-się-innym.

Wieczny powrót, powtórzenie w różnicy jako czysta forma czasu stanowi dla Deleuze’a typ pamięci specyficzny dla podwójnego podmiotu obrazu-czasu: „to tutaj [...] prosta linia czasu, jak gdyby narysowana przez swoją własną długość, tworzy na nowo dziwną pętlę, która w żaden sposób nie przypomina wcześniejszego cyklu, ale prowadzi do bezkształtu”⁷, czyli labiryntowej całości czasu. To, co powraca, to druga twarz nieciągniętego podmiotu⁸. W *Motylu i skafandrze* reżim organiczny i krystaliczny są oddzielone jako „prawdziwe” i „mentalne” światy; „rzeczywistość” świata przedstawionego (czyli obrazu-ruchu) i „pozorna rzeczywistość” wspomnień Jean-Dominique’a i obrazów z jego wyobraźni (czyli obrazu-czasu) są rozdzielone. Także sposób przedstawienia czasu w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* Eco oraz położenie jego bohatera stanowią ilustrację prac Deleuze’a.

Po udarze i trzech tygodniach w śpiączce Jean-Dominique Baube (Mathieu Amalric), czterdziestodwuletni redaktor francuskiej edycji magazynu *Elle*, cierpi na paraliż i syndrom zamknięcia, co oznacza, że rozumie innych, ale nie może się z nimi komunikować. Jedyna część jego ciała, która nie została sparaliżowana to lewe oko. Jedną z jego terapeutek tworzy kod, który umożliwia pacjentowi komunikować się poprzez mruganie okiem, gdy usłyszy literę, którą chciałby użyć. W ten sposób tworzą słowa, zdania i w końcu książkę, „dziennik z nieruchomej podróży”. Reżyser opowiada niewypowiedziane dając widzowi dostęp do umysłu i ciała bohatera, by zobaczył świat jednym okiem, tak jak i on, podczas gdy głos z offu rekonstruuje monolog wewnętrzny.

Zdjęcia Michała Kamińskiego, wykonane szerokokątnym obiektywem odmalowują chropowaty obraz zniekształconej i nieostrej wizji. Białe oślepiające

5. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 55.

6. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 30.

7. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, The Athlone Press, London [1968] 1997, s. 297.

8. Deleuze za: Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, s. 62.

światło i rozmazane kolory dokładają się do wrażenia, jakby – słowami reżysera – „cały film posiadał fakturę, jakby miał ciało, a na nim skórę. Dla mnie ekran to płótno”⁹. Czasami wrażenie jest takie, „jakbym zdjął okulary i przyłożył je do kamery”¹⁰. Zarówno taki sposób filmowania, jak i zdjęcia rentgenowskie użyte jak obrazy w czołówce filmu ilustrują uwięzienie człowieka w ciele, ale także fakt, że wielu rzeczom, które nas otaczają, nie poświęcamy zbyt wiele uwagi. Film ten przyjmuje jednakże optymistyczny ton – to pamięć i wyobraźnia, motyl Jean-Dominique’a, pozwalają mu wydostać się ze skafandra.

W powieści Umberto Eco, dzięki pierwszoosobowej narracji uzyskujemy wgląd w myśli Giambattista Bodoni, sześćdziesięcioletniego antykwariusza, który cierpi na blokadę pamięci epizodycznej, czy też autobiograficznej. Pozbawiony stałego doświadczenia czasu i tożsamości, w którym uczucia sprzed wypadku nie należą już do niego, bohater odwiedza dom na wsi, w którym spędzał wakacje w dzieciństwie, w nadziei aktywowania procesu przypominania. Tam próbuje on wejść do „jaskini pamięci”, jak ją nazywa, chaotycznie, a później bardziej uporządkowanie przeglądając lub czytając kolekcję memorabiliów, poczynawszy od starych książek i magazynów, po pudełka z papierosów, co stanowi dla Umberto Eco pretekst, by przedstawić teksty i ilustracje ważkie kulturowo dla powojennych Włoch. Poprzez to powieść sugeruje, że tożsamość składa się z kolażu sztuki, literatury, fantazji i doświadczenia.

Aktywowana pamięć bohatera łączy się z pamięcią publiczną, lub, w kategoriach Deleuzjańskich, „bezosobową pamięcią”, i nie potrafi dokonać pomiędzy nimi rozróżnienia. Znalazłszy się w pułapce teraźniejszości, dostęp bohatera do przeszłości uzależniony jest od tekstów, w których również jest uwięziony. Czas dzieciństwa zostaje skondensowany do trzech tygodni, podczas których bohater przegląda swój intelektualny bagaż, czując się dezorientowany tą odurzającą mieszanką. Wszystko, co uzyskuje, to papierowa pamięć, słowa jedynie, które nie dają dostępu do ukrytych wspomnień. Nie „pamięta” on więc, a jedynie rekonstruuje przeszłość jak gdyby należała do kogoś innego. Niektóre z książek rozpoznaje „jakby uderzały w [niego] pioruny”¹¹, a gdy ogląda zdjęcia, często jedno słowo prowadzi do drugiego – wiersze czy teksty piosenek same wychodzą mu z ust, ale wszystko, co pamięta to wyłącznie słowa, a nie obrazy. Odkryte memorabilia są jednak w stanie przywołać także uczucia – wzruszenie rozpoznania, tytułowy tajemniczy płomień, który czuje w związku z rzeczami, które już wcześniej wywołały reakcję emocjonalną. Zdjęcie blondynki przy-

9. *Motyl i skafander. Wywiad z reżyserem* <<http://film.onet.pl/F,13523,1461189,1,artykul.html>>.

10. *Motyl i skafander. Wywiad z reżyserem* <<http://film.onet.pl/F,13523,1461189,1,artykul.html>>.

11. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, tł. Krzysztof Żaboklicki, Noir Sur Blanc, Warszawa 2005, s. 135.

prawia go o poważny częstoskurcz: oglądane zdjęcie zestawione jest w jego wyobraźni z obrazem pracującej w antykwariacie Sybilli, by ujawnić mnogie prawdy o przeszłości i teraźniejszości w kryształach czasu.

Pomimo tego jego próby przypomnienia kończą się niekończącymi się spekulacjami, zgadywankami, „hipotezą opracowaną w wieku sześćdziesięciu lat w odniesieniu do tego, co mogłem myśleć w wieku lat dziesięciu”¹². Bohater wślizguje się pomiędzy warstwy swej przeszłości, z niezliczonych możliwości próbując wybrać tę jedną, która wydaje się „poprawna”. Jego tożsamość wydaje się korelować z tożsamością protagonisty w obrazie-czasie, gdyż, słowami Deleuze’a, stanowi on „twórcę obrazu-kryształu, nieodróżnialności rzeczywistego i wyobrazonego [...] prowokuje niedecydowalne alternatywy i niewyjaśnialne różnice pomiędzy prawdą i fałszem”¹³. Próbując nadać linearne pochodzenie swojej tożsamości, konstruuje on prawdopodobne źródła obecnych sytuacji, lub, innymi słowy, ustanawia serię fałszywych początków, skutkiem czego jego poprzednia tożsamość jest obnażona jako niekoniecznie prawdziwa. Nadanie nowego porządku czasowi w umyśle bohatera nie oferuje żadnego substytutu przeszłości, który mógłby nadać nowe znaczenie jego tożsamości. Prawdopodobne opowieści, które Giambattista Bodoni konstruuje można zinterpretować jako egzemplifikację Deleuzjańskiej koncepcji powtórzenia w różnicy, które pochodzi z wiecznego powtórzenia. W mgle amnezji bohater skazany jest powtarzać swe życie także fizycznie, na przykład stąpając po omacku w relacji z piękną Sybillą.

By oddać dalsze nieciągłości czasu tak, jak w obrazie-czasie, podczas „walk[i] o odzyskanie [swojej] biografii”¹⁴ Giambattista doświadcza różnych prędkości i jakości czasu. W ten sposób ilustruje on twierdzenie Paula Daviesa z *About Time. Einstein’s Unfinished Revolution*, że „pewne stany psychiczne są zdecydowanie związane ze zmiennym tempem upływu czasu”, gdyż świadomość i podświadomość podlegają innym zegarom psychicznym¹⁵. W domu dzieciństwa czas psychologiczny Giambattisty, czy też „czas ja”, by użyć frazy Einsteina, ulega zmianie w porównaniu z czasem po wypadku. Tamten czas staje się rodzajem „odległ[ego] wspomnieni[a], a moją teraźniejszością jawiło się to, co wydobywałem stopniowo z mgieł przeszłości”¹⁶. W sekretnej kaplicy domu czuje się on jak w „Kaplicy Czasu”, gdzie „czas się zatrzymał lub raczej poszedł wstecz, jak cofa się o całą dobę wskazówki zegara. Nie ma znaczenia, że pokazują one godzinę czwartą; dość wiedzieć (a wiedziałem to tylko ja), że to godzina czwar-

12. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 184.

13. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 132.

14. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 106.

15. Paul Davies, *About Time. Einstein’s Unfinished Revolution*, Penguin Books, London 1995, s. 266.

16. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 125.

ta z wczoraj albo sprzed stu lat. [...] ja (ja tylko) wiedziałbym że jest lato 1944 roku¹⁷, a nie 1991, jak pomyślałby każdy, kto by go wtedy zobaczył.

Podróż w czasie zostaje zrealizowana w pełni po drugim wypadku, gdy na skutek głębokiego wzruszenia po odkryciu monumentalnego foliału Szekspira, bohater zapada w śpiączkę. W tym stanie nawiedzają go chaotyczne wspomnienia w postaci oddzielnych obrazów, rządzone swoją własną logiką, potwierdzając twierdzenie Davida N. Rodowicka, że ponieważ czas w obrazie-czasie manifestuje się jako nieciągły, obrazy z przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości mogą pojawiać w przypadkowym porządku¹⁸, Protagonista zanurza się w kolejny rodzaj czasu subiektywnego; pewien rodzaj równoległego istnienia, zauważalny tylko przez niego samego. Encefalogram wskazuje na brak aktywności jego mózgu, podczas gdy w rzeczywistości Bodoni „myśl[i], czuj[e], pamięta [...]”¹⁹. W monologu wewnętrznym twierdzi on, że pomimo, że jego ciało jest nieruchome i nie czuje go, a „mózg może wyglądać nieruchomo na ekranach [nauki], a ja myślę wnętrzościami, czubkami stóp, jądrami. Lekarze sądzą, że mój mózg jest nieczynny – lecz czynne jest jeszcze moje wnętrze”²⁰, Bodoni twierdzi dalej, że maszyna jest w stanie zarejestrować aktywność mózgu tylko do pewnego stopnia, nie może on jednakże obudzić się i poinformować o tym lekarzy. To właśnie – fakt, że czuje się dobrze, ale nie może się komunikować – jest jedynym powodem jego udręki. Czytelnik czy czytelniczka wydają się być tu świadkami kolejnego rodzaju syndromu zamknięcia, z oczywistych powodów niesklasyfikowanego przez medycynę.

Obaj bohaterowie po przerwaniu ciągłości sensoryczno-motorycznej, zostają wypchnięci poza czas, by doświadczać wiecznej teraźniejszości; czasu bezkierunkowego, czyli takiego, który nie biegnie w żadnym konkretnym kierunku. Jean-Dominique doświadcza zawieszenia w teraźniejszości, potwierdzonego przez jego stwierdzenie: „Widzę, jak moja przeszłość oddala się tak jak żeglarz widzi oddalający się ląd”²¹. Także Bodoni twierdzi, że żyje w „stanie zawieszenia”²², w którym może podróżować w czasie w tył i w przód, przekreśliwszy strzałę czasu, dzięki czemu może „ponownie przeżywać wszystko [...] w kręgu, który mógłby trwać tysiąclecia”²³; może „przenosić się od jednego wspomnienia do drugiego i przeżywa[ć] każde z nich *hic et nunc*”²⁴, widząc je jednocześnie.

17. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 229.

18. David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, s. 5.

19. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 311.

20. Eco, s. 311.

21. *Motyl i skafander [Le Scaphandre et le papillon]*, reż. Julian Schnabel, 2007.

22. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 416.

23. Eco, s. 415.

24. Eco, s. 317.

Ponownie wydaje się on skłaniać w kierunku wiecznego powrotu, oferującego potencjał zaburzenia prostej strzały czasu obecny w labiryncie czasu. Bohater zdaje sobie sprawę z rozbieżności pomiędzy swoim wewnętrznym chronotopem, a chronotopem rzeczywistości zewnętrznej, a także z różnic w prędkości i jakości czasu. Podejrzewa on, że „między chwilą obecną a tą, w której tutaj się obudziłem – to jest w czasie, w którym przeżyłem prawie dwadzieścia lat, niekiedy minuta po minucie – upłynęło zaledwie kilka sekund, jak w śnie, gdy wystarczy podobno zasnąć na jeden moment, aby przeżyć w okamgnieniu bardzo długą historię”²⁵, Innymi słowy, doświadcza on nieciągłego czasu, wślizgując się pomiędzy warstwy przeszłości, jak gdyby jego linia życia – jego ścieżka w czasoprzestrzeni – zapętlila się w przeszłości i zbiegła się z samą sobą. Umberto Eco wydaje się stosować tutaj technikę filmową „nieracjonalnych cięć” (Deleuze). W tej rozpołącznej narracji w jednej chwili jesteśmy świadkami refleksji Bodoniego na temat swojego położenia, a w kolejnej jesteśmy gwałtownie pociągnięci wstecz w czasie, by wyłonić się jako świadkowie sceny z dzieciństwa z udziałem bohatera.

Podobnie Jean-Dominique Baube odwiedza swoją przeszłość dzięki wyobraźni i pamięci. W scenie po pierwszej wizycie żony widzimy ją stojącą na stacji kolejowej, a Jean-Dominique’a jako chłopca z ojcem na tej samej stacji w tym samym czasie. Narrator komentuje z offu: „Widzę ją, jakby tam była”²⁶. Za pomocą cyklu niepołączonych retrospekcji, nielinearnego montażu, łączącego różne miejsca i czasy akcji oraz gwałtownych przejść między nimi, reżyser prezentuje nie tylko przeszłość bohatera, ale także historyczną przeszłość szpitala, w którym przebywa. I tak, gdy opowiada o patronce szpitala, który regularnie odwiedzała, czy o Diagilewie tańczącym rosyjski balet, czy Niżyńskim wykonującym swój sławny skok – widz widzi protagonistę na wózku jadącego korytarzem obok danej historycznej postaci. Następuje tu więc rozwidlenie czasu: obrazy z przeszłości nałożone są na obrazy postrzegane w teraźniejszości. Przestrzeń staje się przedłużeniem świadomości bohatera; stanowi odbicie jego świata wewnętrznego. *Mise-én-scene* stanowi uwewnętrzniony chronotop szpitala taki, jakim widzi – czy też wyobraża go sobie – Jean-Dominique; kolejny raz widz wyrusza tu w podróż do wnętrza, by być jak Jean-Dominique Baube.

Z nieruchomymi podmiotami rozróżnienie pomiędzy „rzeczywistym” i „wyobrażonym” staje się trudne do uchwycenia. Jean-Dominique nie potrafi rozróżnić pomiędzy snami, które miał podczas śpiączki, a rzeczywistym pobytem w szpitalu. Nie pamięta także samego udaru. Stwierdza: „Tutaj moje życie się odbywa – wieczny powrót”²⁷. Jako że jego ruch do przodu został wstrzymany, jest on

25. Eco, s. 415–16.

26. *Motyl i skafander*, reż. Julian Schnabel.

27. *Motyl i skafander*, reż. Julian Schnabel.

skazany na powtarzanie przeszłości w pamięci. Giambattista także doświadcza bogatego repertuaru stanów alternatywnych; zapada w śpiączkę, podświadomy wielowarstwowy stan, podczas którego wydaje się mieć „świadome” chwile – świadome w swojej własnej przewrotnej logice – oraz chwile, gdy wchodzi w swoją przeszłość czy też sen. Myśli on: „sam fakt, że mogę się odwoływać do logiki, dowodzi, iż nie śnię. Sen jest nielogiczny, śniąc, nie uskarżasz się, że tak jest”²⁸. Ale czy jest to przeszłość jaką pamięta czy przeszłość zmieniona przez prawa snu? Słowami Deleuze’a: „nie wiemy już, co jest wyobrażone czy rzeczywiste, fizyczne czy psychiczne w tej sytuacji, nie dlatego, że są pomieszane, ale dlatego, że nie musimy wiedzieć i że nie ma już nawet miejsca, z którego można by zapytać”²⁹. Osnute mgłą, fragmentaryczne sny o zaburzonej ciągłości przestrzennej i czasowej wydają się przedstawiać przeszłość, jaka została zapamiętana oraz ilustrować, jak fałszywe wspomnienia kształtują opowieść o nas samych. Jak w obrazie-czasie, świat mentalny i rzeczywisty ulegają wymieszaniu. Pomimo, że w tym momencie Giambattista zyskuje dostęp do swojej przeszłości, nie wszystko może sobie przypomnieć. Jego wspomnienia są niejasne, nieciągłe i postrzępione, i stanowią one wcześniej wspomniane Deleuze’owskie „zakłócenia pamięci i nieudane rozpoznania”. Powieść ta ilustruje jak w obrazie-czasie podmiot przechodzi przez cykl „porażek” pamięci, podróżując przez przeszłość, która jest, raczej niż włączając to, co widzi w przeszłość, która była. Bohater doświadcza w końcu fantasmagorycznej wizji czy też halucynacji na kształt transu, w której wszystkie fikcyjne i rzeczywiste postaci spotykają się w apokaliptycznym show.

Znajdujący się w pułapce swojego ciała i żyjący w terażniejszości nieustannie atakowanej przez przeszłość, bohaterowie ci nie mają przed sobą przyszłości. Ich czas nie jest skierowanym ku przyszłości czasem linearnym, ich przyszłość nie jest już „otwarta”; nie może być już kształtowana przez ich działania. Takie odcięcie, śmierć za życia, stanowi zagrożenie dla podmiotowości.

28. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 419.

29. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 7.