

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Magdalena Sobolska  
Nr albumu: 308437

Bez obrazu – nieistnienie  
O traumatyzującej obawie przed byciem  
pominiętym przez obraz

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem:  
dr hab. Wojciech Michera  
Instytut Kultury Polskiej  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Warszawa, czerwiec 2017

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Tematem pracy są związki obrazu ze zjawiskiem traumy. Punkt wyjścia stanowi analiza dwóch utworów filmowych: amerykański serial „Mr. Robot” zestawiam z kambodżańskim filmem „The Last Reel”. W serialu „Mr. Robot” analizie zostaje poddana prowadzona w nim narracja, którą interpretuję jako odmianę wytwarzania obrazu. W filmie „The Last Reel” badam relację głównej bohaterki z intradiegetycznymi obrazami oraz rekonstruuje tło historyczne filmu, którym jest Reżim Czerwonych Khmerów. W wyniku zestawienia tych dwóch dzieł oraz prezentowanych w nich strategii posługiwania się obrazami, stawiam tezę o możliwości wytwarzania traumatycznego aspektu rzeczywistości poprzez praktyki obrazowe. W pracy posługuję się głównie teoriami Jeana Baudrillarda, Cathy Caruth oraz Ulricha Baera.

## **Słowa kluczowe**

trauma, obraz, materia obrazu, kultura wizualna, „Mr. Robot”, „The Last Reel”, narratologia, focalizacja, glitch

**Without an Image – Non-existence: On the Traumatizing Fear of Being Overlooked by the Image**

**Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 Kulturoznawstwo

## Spis treści

<b>CZEŚĆ I: Wobec obrazów</b> .....	5
Stać się obrazem .....	7
Elliot i Sophoun, narracja i trauma .....	9
<b>CZEŚĆ II: Obraz (ze) mnie</b> .....	19
W narratologicznym gąszczu.....	20
Pomiędzy .....	23
Spojrzenie zatopione w czasie .....	32
Obnażenie obrazu .....	34
<b>CZEŚĆ III: Poza obrazem</b> .....	40
Pierwsze spotkanie .....	40
Odmiany ciemności .....	43
Obraz: stworzyć, odtworzyć, wytworzyć .....	50
W świetle (projektora) .....	54
<b>CZEŚĆ IV: Bez obrazu – nieistnienie</b> .....	60
Pośród obrazów .....	61
W obrazie.....	67
Zniknięcie i przebudzenie.....	70
Bez obrazu grozi nieistnienie .....	77
Bibliografia.....	84
Spis ilustracji .....	88

## CZEŚĆ I

### Wobec obrazów

*Po wyjściu z ekranów, obrazy są poskręcane, zniszczone, wcielone i przetasowane. Nie trafiły w swoje cele, źle zrozumiały własne intencje, pomyliły kształty i kolory.*

Hito Steyerl, *Too Much World: Is The Internet Dead?*

Hito Steyerl, niemiecka artystka oraz badaczka kultury wizualnej, w swoim eseju *Too Much World: Is the Internet Dead?* snuje refleksję dotyczącą potencjału, czy też, jak sugeruje sam tytuł, „żywności” medium Internetu. Wskazuje jego możliwości wyjścia poza wirtualne ścieżki – eksplozji w rzeczywistość, która odbywa się (między innymi) poprzez migrację obrazów. Autorka dowodzi, że nie tylko ekrany stały się wszechobecne, lecz same obrazy wyszły z nich, „by zamieszkać między nami”. Obrazy potraktowane zostają jako rodzaj aktywnych istnień, węzłów energii (*nodes of energy*), dla których zmiana przestrzeni życiowej oznacza zmianę dotykającą ich wręcz na poziomie organicznym, zmieniającą ich „stan skupienia” – „zostały przetłumaczone, przekręcone, poobijane i ustanowione na nowo. Zmieniły swoją perspektywę, świat oraz ujęcie”<sup>1</sup>. Po wyjściu z ekranów objawiają się w postaci zamieszek wywołanych *viralowym* filmikiem, który umieszczony został na Instagramie; w ciałach po nieudanych operacjach plastycznych, które miały je upodobnić do ciał celebrytów; w makijażach dziewcząt malujących się na modłę popularnego w danym okresie tutorialu. Gdy wkraczają w nasz świat, potrafią przejawiać się w formie materialnej, fizycznej. Mają moc sprawczą i oddziałują z intensywnością, za sprawą której to rzeczywistość zmienia się na podobieństwo obrazu. Nie jest to jednak jedyny wymiar tej „inwazji”. Obrazy przysyłają rzeczywistość w sposób dosłowny. Wiaty przystanków autobusowych, miejsce codziennego oczekiwania na transport w czasie rutynowej podróży do pracy, wypełnione są kolorowymi reklamami egzotycznych podróży. Szare budynki,

---

<sup>1</sup> H. Steyerl, *Too Much World: Is The Internet Dead?*, e-flux, <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>, data dostępu: 5.02.2017.

przypominające czasy architektury modernizmu i socrealizmu (albo i jeszcze dawniejszych okresów), zasłaniane są reklamami epatującymi cudami konsumpcjonizmu. Oferują luksus samochodów hybrydowych, zegarki odmierzające czas do lepszego życia i ubrania, które uczynią z nas kogoś innego. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu klasycznej już opowieści o mapie pokrywającej terytorium u Jorge'a Luisa Borgesa. Przywołuje ją zarówno Streyerl, jak i Jean Baudrillard, który również zagości na stronach tej pracy.

Istnieje także odwrotny kierunek przemieszczenia się. My sami bowiem intensywnie wtłaczamy otaczającą nas rzeczywistość w ekrany. Bezustannie nosimy ze sobą smartfony, które oferują szereg aplikacji bazujących, w większym lub mniejszym stopniu, na snuciu obrazowych opowieści o własnym życiu. Do najpopularniejszych serwisów *social media* należą takie portale oraz aplikacje jak Facebook, Instagram, Snapchat. Na pierwszym z wymienionych, gdzie królują zapisy własnych przemyśleń oraz dzielenie się tym, co nas interesuje, wypada wszystko opatrzyć zdjęciem. Facebook zdaje się nakłaniać: jeśli jesz obiad gdzieś na mieście lub przyrządziłaś/eś samodzielnie istne kulinarne cudo, uwiecznij to. Jeśli dzielisz się tak zwanym „wydarzeniem z życia”, zamieść jego odpowiednią wizualizację. Spotkania z przyjaciółmi, udział w manifestacjach, podróże – wszystkiemu temu grozi osunięcie się w otchłań nieistnienia, jeśli nie zostanie uwiecznione i pokazane innym. Instagram z kolei jest aplikacją w pełni ukierunkowaną na przekaz bazujący na materiale fotograficznym (oraz wideo, choć wciąż jeszcze w mniejszym stopniu). Sposób użytkowania Instagrama przez większość jego zwolenników, wskazuje na to, że wypada zamieszczać zdjęcia starannie wyselekcjonowane, bardziej wysmakowane, poprawione w edytorze oferowanym przez aplikację. Można również zainstalować dodatkowe programy, oferujące szerszą paletę zmian, ulepszeń jakości czy kolorystycznych przeróbek obrazów. Wprowadzona na początku 2016 roku funkcja „wielu kont” w aplikacji Instagram umożliwiła dodatkowo posiadanie kilku profili, bez uciążliwego wylogowywania się z aplikacji, aby zmienić profil, na którym pragnie się dodać zdjęcie. Dzięki temu można szybko przełączać się między oficjalną narracją wizualną marki, dla której się pracuje, a narracją swojego życia czy nawet kota, jeśli założyliśmy poświęcone mu konto. Ostatnia z wymienionych aplikacji – Snapchat – zdradza swoim funkcjonowaniem najwięcej pewnego rodzaju neurotyczności. Zamieszczane tam zdjęcia oraz krótkie filmiki (trwające do dziesięciu sekund) będą istnieć jedynie przez dwadzieścia cztery godziny, jeśli zostaną dodane do tak zwanej „My Story”, albo znikną po jednym wyświetleniu przez adresata, jeśli zostaną wysłane w wiadomości prywatnej. Aplikacją przesyła się zdjęcia zrobione w chwili tuż przed ich wysłaniem, filmiki

kręcone w czasie rzeczywistym, „teraz”, niczym w impulsywnej potrzebie przesłania widoku tego, co się robi, co nas otacza. Przesyła się do osób, które są gdzieś indziej – do obejrzenia, do wcielenia się w rolę świadka wydarzenia. I choć wydarzenie to, w momencie odtworzenia pliku, najprawdopodobniej przestało już się rozgrywać, na drobną chwilę zaistnieje ponownie, zyska widza, przetrwa przez choć odrobinę dłuższy czas<sup>2</sup>.

Dzięki naszym praktykom empiryczna rzeczywistość jest zamieniana w cyfrowe obrazy, w konsekwencji czego także ulega przekształceniu, rozerwaniu oraz zmianom na niemal organicznym poziomie.

### **Stać się obrazem**

Rzeczywistość wtłaczana w ekrany i odtwarzana w świecie wirtualnym, internetowym, coraz bardziej odchodzi od suchej, dokumentacyjnej rejestracji, która byłaby obrazową reprezentacją jeden do jednego (co i tak należy podać w wątpliwość). Oprócz podstawowych aspektów przemiany rzeczywistości w obraz – takich jak przekształcenie w dwa wymiary, wykadrowanie ścinające wszystko, co poza ramami, uchwycenie tego, a nie innego momentu – pojawia się coraz więcej możliwości cyfrowych przemian. Software, rozmaite oprogramowania pozwalają coś do obrazu niepostrzeżenie dodać, wygładzić go, zmienić kolorystykę, odjąć kilka kilogramów ciała na obrazie lub nawet przenieść je w zupełnie inne otoczenie. Steyerl opisuje to zjawisko (fragment eseju zatytułowany „Postprodukcja”), zwracając uwagę na to, jak oddziałuje tego rodzaju modyfikowanie obrazowej wersji rzeczywistości:

Rzeczywistość sama w sobie jest poddana postprodukcji i uprzednio zaplanowana, efekty zostały post-efektami. [...] produkcja przemieniła się w postprodukcję, znaczenie świata może zostać zrozumiane, ale także przekształcone poprzez jego narzędzia. Narzędzia postprodukcji: edytowanie, korekcja kolorów, nakładanie filtrów, przycinanie i inne, nie mają na celu osiągnięcia reprezentacji. Stały się środkiem tworzenia nie tylko obrazów, lecz także świata, w którym te się budzą<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Twórcy Instagrama, nie chcąc pozostać w tyle, również udostępnili użytkownikom swojej aplikacji możliwość wrzucania zdjęć oraz filmików, które znikają po dwudziestu czterech godzinach od ich wstawienia. Co ciekawe, osoby posiadające obie aplikacje (Instagram oraz Snapchat), często dublują pokazywane treści, zamieszczając to samo na obu platformach. Ponad to na Instagramie dołożona została możliwość transmisji, której treść i obrazy nie zostają nigdzie zapisane, dla tych, którzy nie towarzyszą jej w świecie rzeczywistym. Dostępna jest ona wyłącznie w momencie jej nadawania.

<sup>3</sup> H. Steyerl, dz. cyt.

Obrazy w procesie powstawania zaczęły przetwarzać swoje źródło – a może to źródło zapragnęło być niczym obraz, który pierwotnie z niego czerpał? Ten cykl przemian nasuwa na myśl powstawanie przestrzeni symulakrycznej, hiperrzeczywistości opisywanej przez Jeana Baudrillarda. Symulacja podważa porządek następstwa, przestaje istnieć referencyjność, zanika zasada ekwiwalencji znaku i rzeczywistości. Baudrillard wyróżnia cztery stadia obrazu. Pierwszym jest „odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości”<sup>4</sup>. W drugim owa rzeczywistość zaczyna podlegać zniekształceniom. W trzecim obraz „skrywa *nieobecność* głębokiej rzeczywistości”<sup>5</sup>, aby w ostatnim przeobrazić się w czysty symulakr, nieposiadający żadnych związków z rzeczywistością. Postprodukcja i jej powszechność niewątpliwie zaciera widoczną granicę pomiędzy empiryczną rzeczywistością (rozumianą jako to, na podobieństwo czego pierwotnie powstał obraz), jej obrazem a obrazem-symulakrem, który nie jest reprezentacją, lecz jedynie znakiem rzeczywistości, którą sam wytwarza poprzez swoje istnienie. Przekształcając rzeczywistość w tego rodzaju symulakryczne obrazy, zniekształcamy również samych siebie, podporządkowując się wizualnej narracji.

W interesujący sposób przenikanie z rzeczywistości do obrazu i w odwrotnym kierunku, a przez to powolne zatracanie cech pierwotnych obu światów, które się z tym łączy, przedstawione zostało w koreańskim serialu *W – Two Worlds* (reż. Jung Dae-Yoon, 2016). Pierwszoplanowymi bohaterami są: autor internetowego komiksu (oryginalna nazwa określająca koreański komiks to *만화*, w romanizacji *manhwa*) zatytułowanego „W” Oh Sung-Moo, jego córka Oh Yeon-Joo oraz główna męska postać rysowanego komiksu Kang Chul. Postacie te reprezentują tytułowe dwa światy, oznaczające porządek ludzkiego świata oraz świata obrazu. Akcja serialu rozpoczyna się w momencie, gdy Sung-Moo postanawia uśmiercić głównego bohatera swojej *manhwy*. Planowany gwałt na świecie komiksu sprawia, że ekran tabletu ilustratora staje się bramą, przez którą Chul, umierający od rany zadanej mu przez tajemniczego mordercę, wciąga w obraz przypadkowo znajdującą się w pracowni ojca Yeon-Joo. Z czasem bohaterka zaczyna regularnie przekraczać granicę między światami i uczyć się zasad panujących wewnątrz komiksu. Między innymi tego, że czas płynie w rytm działań głównej postaci „W”, a odcinek musi zakończyć się zaskoczeniem lub dramatyczną zmianą emocji Kang Chula. Dowiaduje się także jakie są motywacje i rodzaje zdarzeń napędzające rozwój fabuły serialu gatunkowego oraz odkrywa granice własnego

<sup>4</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 11.

<sup>5</sup> Tamże, s. 12.



funkcjonowania w świecie komiksu – nie należąc do niego w pełni, nie może zostać fizycznie zraniona w jego obrębie. Wśród licznych zwrotów akcji bohaterowie przemieszczają się pomiędzy obydwojma światami, przez co ulegają przemianom. Można (znów) powiedzieć, że na poziomie organicznym, pozostając przy rozpoznaniach Steyerl. Kang Chul pozbawiony roli głównego bohatera oraz „sensu życia” jako postać (było nim odnalezienie morderców swoich rodziców oraz pomszczenie ich, co wpisuje się w gatunek serialu o zabarwieniu kryminalnym) zaczyna dosłownie zanikać. Zostaje to pokazane jako pojawiający się chwilami migoczący rysunek ręki, zamiast jej cielesnej wersji. Yeon-Joo w coraz większym stopniu zaczyna przynależeć do świata komiksu, co sprawia, że staje się podatna na rany w nim zadawane. Ponadto przenoszenie się pomiędzy dwoma rzeczywistościami osłabiają ją fizycznie w jej rodzimym świecie, jakby traciła siły witalne, dzięki którym ludzie z krwi i kości żyją oraz działają. Autor komiksu, oddając swoją twarz jednej z postaci w świecie „W” (mordercy rodziców Kang Chul), rzeczywiście traci ją w swoim świecie, a na jej miejsce pojawia się płaska, cielistą masą pozbawioną rysów. Wchodzenie w świat komiksu, a więc nazywając rzeczy dosadnie: stawanie się obrazem, niesie za sobą konsekwencje w postaci dezintegracji istnienia w rzeczywistości, do której pierwotnie należeli bohaterowie. Jednocześnie bezustanne przechodzenie pomiędzy obrazem a światem zewnętrznym, rozmyło granice pomiędzy nimi, w pewnym sensie zespoliło je, zaburzając kierunek związku przyczynowo-skutkowego, który pierwotnie zachodził między światem autora komiksu a tym przez niego wytwarzanym.

Wychodzące z ekranów obrazy zmieniają swoje funkcje, wpływają na świat, do którego się przedostały, a także oddziałują i kształtują ludzi. Po wyjściu z ekranów zmienia się ich substancja i forma – lecz analogicznie, wprowadzając części rzeczywistości w obrazy zmieniamy jej właściwości. W pewien sposób dezintegrujemy także samych siebie na rzecz przeobrażenia w inną formę własnego (nie)istnienia.

### **Elliot i Sophoun, narracja i trauma**

Mieke Bal w analizie obrazu *Ważąca perły* Jana Vermeera czyni światło swoim przewodnikiem po możliwych sposobach odczytywania tego dzieła. „Światło prowadzi – decyduje o znaczeniu i rozprasza je”<sup>6</sup>. Badaczka wykorzystuje pojęcie „rozsiewania”, które

---

<sup>6</sup> M. Bal, *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Almanach Antropologiczny. Communicare 3. Słowo/obraz*, red. G. Godlewski et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 79.

do dyskursu filozoficznego wprowadził Jacques Derrida. Rozsiewanie, przeniesione przez nią na grunt analizy sztuk wizualnych, ma posłużyć jako „skuteczne narzędzie służące rozbiciu monolitycznego dyskursu źródłowości”<sup>7</sup>. Ikonografia zakłada sztywne zachowanie chronologii, wpływu wcześniejszych czasowo dzieł, motywów i nurtów na te powstałe później. Natomiast jednym z fundamentów, które składają się na działanie rozsiewania, jest zasada intertekstualności, „pociągająca za sobą rozproszenie źródeł”<sup>8</sup> danego dzieła sztuki. Pozwala to na podążanie za światłem, które przez analizy ikonograficzne, lubujące się w konkretności (kształtach, motywach, kolorach i innych), nie zwykło być brane pod uwagę. Kolejną zasadą rozsiewania jest polisemia, która zakłada brak jednego, pierwotnie nadanego obrazowi znaczenia, a ostatnią z nich – przesunięcie pozycji znaczenia. Odwołując się do teorii Ernsta van Alphen, Bal wskazuje na aktywną, performatywną rolę odbiorcy obrazu w procesie wytwarzania jego znaczeń. Intencja zawarta pierwotnie w dziele stanowi zaledwie część znaczenia (nazwana przez Alphen pierwszym momentem wytwarzania znaczenia), które można ostatecznie uzyskać w procesie jego odczytania (drugi moment wytwarzania znaczenia). Dane dzieło jest w istocie pre-tekstem – „[zestawem] wcześniejszych dyskursów wprawiających w ruch nowy tekst [...] historyczn[ą], biograficzn[ą] i ideologiczn[ą] rzeczywistość[cią], z której wywodzi się tekst”<sup>9</sup> – zarówno dla autora, który czyni zeń tekst, jak i następnie dla czytelnika, który w procesie analizy także uczyni zeń (odmienny) tekst<sup>10</sup>.

Napomnienie o analizie Bal, która również mówi o zagubieniu źródłowości, choć nie w znaczeniu, które już się tu pojawiło, stanowi pretekst (oraz do pewnego stopnia i pre-tekst), aby rozpocząć wstępne wyjaśnienie, jak doszło do zestawienia ze sobą dwóch tekstów kultury, które poddam analizie. Są nim serial oraz film, zdające się należeć do zupełnie odrębnych światów, których nie łączy choćby najcieńsza nić pokrewieństwa. W wywodzie Bal pada zdanie: „Jasne już jest, że skoro widz wnosi do obrazów własny kulturowy bagaż, to nie może istnieć nic takiego jak gotowe, z góry ustalone czy uspołnione znaczenie”<sup>11</sup>. Mój osobisty „bagaż” intelektualny zawiera w sobie (między innymi) zainteresowanie kulturami krajów azjatyckich. Pozwoliło mi ono dostrzec pewne analogie, współgrające trajektorie ruchów bohaterów tych utworów. Chcę światło jednego z tych dzieł (filmu) rzucić na drugie (serial), umożliwiając dzięki temu pewne odczytania zawartych w nim znaczeń. Połączenie

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 79.

<sup>8</sup> Tamże, s. 80.

<sup>9</sup> Tamże, s. 89.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 84.

ich ze sobą w jednej pracy i wyciągnięcie wniosków, które nasuwają się przy takim zestawieniu, zaowocowało jednocześnie możliwością dokonania pewnych rozpoznań.

Pierwszym z utworów, które poddam analizie, jest pierwszy sezon amerykańskiego serialu telewizyjnego *Mr. Robot* Sama Esmaila, wyprodukowany w 2015 roku. Głównym bohaterem jest Elliot, mniej więcej trzydziestoletni mężczyzna z depresją i innymi zaburzeniami psychicznymi. Będąc jednostką wysoce aspołeczną swoje relacje z innymi ludźmi opiera w dużej mierze na dokonywaniu hakerskiej inwigilacji osób, z którymi ma kontakt. Na co dzień pracuje w firmie AllSafe, odpowiadającej za cyberbezpieczeństwo swoich klientów. Głównym zleceniodawcą jest firma E Corp, dla której kiedyś pracował nieżyjący ojciec bohatera (zmarł na białaczkę, ponieważ spółka nie przestrzegała zasad bezpieczeństwa dotyczących toksycznych odpadków). E Corp jest niesamowicie potężną korporacją, która przedstawiana jest jako posiadająca wpływ na wiele dziedzin życia przeciętnego człowieka – od rozrywki, przez produkcję rozmaitych sprzętów elektronicznych, po promowanie określonego stylu życia i kwestie związane z bankowością, w tym z kredytami. Akcja serialu zawiązuje się, gdy Elliot zostaje zaczepiony w metrze przez tajemniczego mężczyznę, którego kieszeń kurtki ozdabia naszywka z napisem Mr. Robot. Proponuje on bohaterowi przystąpienie do grupy hakerów, ukrywających się pod pseudonimem fsociety, i dokonanie wspólnego ataku na E Corp, który ma zupełnie pogрузić firmę, a osobom uzależnionym finansowo od korporacji anulować wszelkie długi. Bohater przyłącza się do nich. Rozpoczynają wspólne planowanie oraz wcielają w życie kolejne kroki zniszczenia serwerów oraz magazynowanych na nich danych opresyjnego tytana.

Drugim analizowanym dziełem jest kambodżański film *The Last Reel*, w reżyserii Sotho Kulikar, wyprodukowany w 2014 roku. Główną bohaterką jest nastoletnia Sophoun, która buntuje się przeciwko narzucanym jej przez społeczeństwo oraz kulturę zasadom – między innymi aranżowanemu małżeństwu oraz szeregowi restrykcji dotyczących zachowań i ubioru młodej dziewczyny. Gdy pewnej nocy wraca z zabawy, trafia przypadkiem na projekcję filmu w opuszczonym kinie. Wyświetlany *The Long Way Home* powstał jeszcze przed czasami reżimu Czerwonych Khmerów. Sophoun poznając historię jego produkcji oraz zagubienia ostatniej rolki filmu, poznaje jednocześnie traumatyczne losy mieszkańców Kambodży, w tym swojej matki oraz kinowego dozorca. Dziewczyna postanawia dokręcić zakończenie filmu, wokół czego rozwija się fabuła.

W obu tych utworach filmowych „motorem napędowym” staje się obraz. Zagadnieniu „obrazu” poświęcona jest także cała niniejsza praca. Dlatego nie uniknę obowiązku zwięzłego

przedstawienia, czym jest „obraz” oraz jak będzie on przeze mnie traktowany, mając świadomość wysokiego stopnia trudności tej powinności. Zaczę od kwestii konkretnych (formy, medium w jakim są wyrażone poszczególne obrazy) po kwestie teoretyczne (materię, istotę obrazu). Pojawi się tu cała kawalkada obrazów różnej maści: fotografie (analogowe oraz cyfrowe), filmy, obrazy mentalne (wspomnienia), obrazy malarskie, reklamy, czy też fragmenty relacji z wydarzeń. Dojdzie do tego także rozumienie prowadzenia narracji jako procesu wytwarzania obrazu – zostanie to dokładniej opisane w *Części II*, ponieważ stanowi ważny etap moich rozważań. Nie podejmę się skonstruowania jednej definicji omawianego pojęcia, tak aby objęła ona wszystkie te emanacje oraz wcielenia „obrazu”. Znamienne jest zresztą to, że w książce *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych* Mieke Bal rozpoczęła rozdział *Obraz* od przedstawienia aż ośmiu z możliwych rozumień tego pojęcia<sup>12</sup>.

Dotychczas pojawiały się wskazówki zdradzające do jakiej tradycji intelektualnej dotyczącej podejścia do obrazu jest mi najbliższej. Jest nim podejście animistyczne, traktowanie obrazu jako czegoś ożywionego, organicznego. Czegoś co posiada siłę sprawczą, możliwość oddziaływania na rzeczywistość pozaobrazową. Podejście prezentowane między innymi przez takich badaczy jak William J. T. Mitchell czy David Freedberg. Mitchell wskazuje na przypisywaną obrazom możliwość posiadania pragnień, które naznaczają je brakiem (pożądają tego, czego nie mają) i tym samym czynią je słabymi. W takim ujęciu obraz może posiadać także „własne życie”. Co warto podkreślić, jest ono nieodłącznie związane z praktykami, którym jest poddawany. Jak pisze Mitchell:

Obrazy ożywają, ponieważ w ich życie wierzą widzowie, jak w przypadku płaczących Madonn i niemych idoli, żądających ludzkiej ofiary lub moralnej przemiany. Albo też ożywają, ponieważ mądry artysta/mechanik zaprojektował je tak, by w y g l ą d a ł y na żywe, jak wówczas, gdy lalkarz/brzuchomówca animuje swoją kukielkę, nadając jej ruchy i głos, lub gdy malarz zdaje się oddawać pociągnięciami pędzla życie modela.

---

<sup>12</sup> Zwrócili na to uwagę także autorzy wstępu do polskiego wydania książki *Czego chcą obrazy* W.J.T. Mitchella – Iwona Kurz oraz Łukasz Zaremba: „Jest ono [pojęcie „obrazu”] niełatwe, przypomina w *Wędrujących pojęciach w naukach humanistycznych* [...] inna badaczka wizualności, Mieke Bal, rozpoczynając rozdział *Obraz* listą ośmiu słownikowych definicji tego pojęcia rozciągających się od «przedstawienia», przez «podobieństwo», «figurę retoryczną», po tak niestabilne pojęcie jak «koncepcja»”. (I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, w: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 12). Sam Mitchell pisze w *Przedmowie* o obrazie następująco: „«Obraz» rozumiem jako wszelkie podobieństwo, figurę, motyw lub formę ukazujące się w dowolnym medium. «Przedmiot» rozumiem jako fizyczną podstawę, w której lub na której pojawia się obraz, albo rzecz, do której się on odnosi lub którą pokazuje. [...] «Medium» rozumiem jako zespół fizycznych praktyk łączących obraz z przedstawieniem, by wytworzyć przedstawienie wizualne”. (W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 27.)

Zatem idea obrazów jako form życia zawsze waha się pomiędzy kwestiami wiary i wiedzy, fantazji i technologii, golema i klona<sup>13</sup>.

Moim zamiarem jest prześledzenie strategii posługiwania się obrazami przez głównych bohaterów *Mr. Robot* oraz *The Last Reel*, aby wskazać powiązanie istnienia pewnych obrazów oraz ich braku ze zjawiskiem traumy. Chciałabym pokazać, jak przekształcanie siebie oraz otoczenia w obrazy, „powielanie” w postaci obrazowej, może posiadać aspekt traumatyczny, a właściwie – traumatyzujący. Tyczyć się to będzie Elliota oraz jego rzeczywistości, po brzegi wypełnionej najróżniejszymi obrazami, którym nadaje specyficzną wartość, warunkując tym samym ich moc oddziaływania na niego. Praktyki obrazowe podejmowane przez Sophoun posłużą nakreśleniu kontekstu, powiązania tych zagadnień z traumą. Będą światłem rzucanym na postępowanie głównego bohatera serialu *Mr. Robot*. Światłem pozwalającym na ukazanie zagrożenia traumą, czającą się także i w tym utworze filmowym.

Można oczywiście zakwestionować zupełnie niewytłumaczone użycie słowa „rzeczywistość”, które dodatkowo używane będzie jako opozycja do „obrazu”. Jeśli bowiem chodzi o „rzeczywistość” pojawia się pytanie: „Czy była ona kiedykolwiek dostępna w twardej postaci [...]? Czy człowiek nie operował na niej zawsze za pomocą znaków?”<sup>14</sup>. Ponieważ jednak chcę się skoncentrować na praktykach związanych z obrazami, bez dodawania komponentu analizy samego konstruktów „rzeczywistości”, pojęcie to rozumiem będą w sposób uproszczony: jako empiryczną rzeczywistość otaczających nas zdarzeń, fizycznych obiektów oraz istot.

Swoją pracę dzielę na cztery części. Forma ta wymagać będzie od Czytelnika skupienia uwagi, a także czujności, ponieważ pierwsze trzy z nich są z założenia niekonkluzywne. *Część I*, którą czytelnik w tej chwili czyta, jest wstępem: wprowadza i nakreśla interesującą mnie tematykę. *Część II* dotyczy serialu *Mr. Robot* oraz prowadzonej w nim narracji, a także możliwych jej odczytań. *Część III* poświęcona jest analizie filmu *The Last Reel*, dotyka zagadnień traumy oraz posługiwania się obrazem przez główną bohaterkę. W *Części IV* skupiam się na opisie związków Elliota z obrazami oraz będę splatać ze sobą wątki, które nakreśliłam w poprzednich częściach, aby dojść do konkluzji dotyczącej traumatyzującej właściwości użytkowania obrazu przez głównego bohatera serialu *Mr. Robot*.

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 322.

<sup>14</sup> S. Sikora, *Filozoficzne okna albo kłopoty z rzeczywistością*, „Kwartalnik filmowy” 2006, nr 54-55, s. 8.

W związku z tym, że analizę opierać będę między innymi na teorii traumy, chciałabym ją pokrótce zarysować już teraz. Otóż trauma potocznie rozumiana jest jako uraz psychiczny, który wystąpić może po drastycznych wydarzeniach, urazach fizycznych lub zagrożeniu życia. Pojęcie to (pochodzące od greckiego słowa τραῦμα, oznaczającego ranę) uwikłane jest w dyskursy medyczne, psychiatryczne oraz prawnicze. Użycie nazwy „trauma” związane było z zagadnieniami ściśle fizyczno-medycznymi,

[trauma] stanowiła pierwotnie określenie rany operacyjnej, które odwoływało się do wzorca przerwanej skóry czy powłoki ochronnej ciała, prowadzącej do katastrofalnej reakcji całego organizmu<sup>15</sup>.

Tomasz Łysak, pisząc o genealogii pojęcia, przywołuje Rogera Luckhurtsa, który początki występowania traumy jako pewnego rodzaju zjawiska datuje na lata 60. XIX wieku. Wtedy to zaczęło dochodzić do katastrof kolejowych, które powodowały wiele urazów (głównie kręgosłupa) kwalifikowanych nie tylko jako somatyczne, ale również posiadających podłoże psychologiczne. Wymagało to zatem opisanie i wskazania wytycznych dla diagnozy, aby móc wprowadzić adekwatny system wypłat odszkodowań, co od razu usytuowało to „schorzenie” jako istotne tak dla medycyny, jak i dla prawodawstwa<sup>16</sup>. Cathy Caruth wskazuje z kolei, że pojęcie traumy pojawiło się „na przełomie XIX i XX wieku w pismach Sigmunda Freuda oraz Pierre’a Janeta”<sup>17</sup>. Historia pojęcia rozwijała się niejednostajnie i nie jest w pełni spójna. Towarzyszyły mu nagle przyływy zainteresowania – pojawiło się w kontekście I wojny światowej, wojny w Wietnamie czy też w odniesieniu do przemocy seksualnej dotykającej kobiet<sup>18</sup>. Na polu medycznym zespół stresu pourazowego (zwany PTSD – *Posttraumatic Stress Disorder*) został oficjalnie uznany za jednostkę chorobową i dopisany do listy Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego dopiero w 1980 roku<sup>19</sup>.

W jaki sposób można więc definiować traumę jako taką? Według Caruth:

Najbardziej ogólna definicja określa traumę jako reakcję na niespodziewane, przytłaczające i nagłe zdarzenie lub zdarzenia, których nie sposób w pełni uchwycić,

<sup>15</sup> R. Leys, *Freud i trauma*, tłum. A. Rejniak-Majewska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015, s. 110.

<sup>16</sup> T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: *Antologia studiów...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>17</sup> C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenie (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, tłum. K. Bojarska, w: *Antologia studiów...*, dz. cyt., s. 319.

<sup>18</sup> Tomasz Łysak śledzi dokładniej losy pojęcia oraz to jak się rozwijało. Tutaj przedstawiam jedynie najistotniejsze punkty, zainteresowanych odsyłam do zapoznania się z całą rekonstrukcją Łysaka (T. Łysak, dz. cyt., s. 5–30).

<sup>19</sup> Tamże, s. 12.

kiedy się wydarzają. Powracają one z opóźnieniem we flashbackach, koszmarach sennych i innych powtarzających się zjawiskach. Doświadczenie traumatyczne powoduje nie tylko cierpienie psychiczne, lecz wskazuje także na swoisty paradoks: najbardziej bezpośredniemu widzeniu pełnego przemocy wydarzenia może towarzyszyć całkowita niemożność jego (roz)poznania<sup>20</sup>.

Trauma analizowana jest wielokrotnie właśnie w kontekście konkretnego zdarzenia historycznego, jak np. bombardowania w Hiroszynie czy ataku terrorystycznego z 11 września 2001 roku. Tak ujęta, związana z określonym wydarzeniem, które owocuje utratą leżącą u jej podstaw, według definicji Dominica LaCapry nazywana jest traumą historyczną. Będziemy mieć z nią do czynienia w analizowanym przez mnie filmie *The Last Reel*. LaCapra kontrastuje z nią traumę strukturalną, u której podstaw leży nie utrata, lecz nieobecność, podkreślając zupełnie inne znaczenie tych dwóch terminów. Według jego rozróżnienia nieobecność usytuować można zazwyczaj na poziomie ponadhistorycznym, podczas gdy utrata ma ścisły związek z realiami historycznymi. Trauma strukturalna związana jest z kulturą i społeczeństwem, z jego strukturą i wykształconymi w nim ideami – jak oddzielenie od matki, utracony raj lub wejście w język. Przedmiot nieobecności nie jest utracony, a w konsekwencji – nie można go odzyskać (wszelkie próby dokonania tego skazane są na porażkę). Różnica między ujęciem strukturalnym i historycznym traumy da się zauważyć w krótkim zdaniu, które doskonale ją uwypukla: „Raj nieobecny to nie to samo, co utracony”<sup>21</sup>.

Oprócz postrzegania traumy w ścisłym związku z drastycznym wydarzeniem, w teorii traumy podkreślany jest również aspekt (nie)widzialności związany z doświadczonym zdarzeniem. Aspekt ten będzie dla mnie tym najistotniejszym – zarówno w kwestii *The Last Reel*, jak i serialu *Mr. Robot*. Ulrich Baer pisze, że „teoria traumy narodziła się [...] z woli widzenia”<sup>22</sup>. Badacz przywołuje praktyki dziewiętnastowiecznego neurologa Jeana-Martina Charcota, który fotografował kobiety cierpiące na histerię w chwili ataku historycznego, aby uwiecznić w ten sposób traumatyczny moment i doświadczenie, które zostają pominięte przez pamięć pacjentek<sup>23</sup>. Caruth pisze natomiast o traumie doświadczanej także przez zbyt dużą

---

<sup>20</sup> C. Caruth, dz. cyt., s. 31–32.

<sup>21</sup> D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 75. Dominic LaCapra w swoim tekście porusza przede wszystkim kwestię nieobecności z poziomu ponadhistorycznego oraz komplikacji, czy też konsekwencji jakie następują, gdy za źródło traumy uznaje się tego rodzaju nieobecność. Ponieważ jednak nie jest to rozpoznanie kluczowe dla mojego wywodu, ograniczę się jedynie do przywołania tego rozróżnienia.

<sup>22</sup> U. Baer, *Ku spojrzeniu demokrytejskiemu*, tłum. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 194.

<sup>23</sup> Tamże, s. 193–197.

prędkość zdarzeń, która sprawia, że nie można ich w pełni zobaczyć, poznać. A to spycha je w brak reprezentacji<sup>24</sup>. Położenie nacisku na kwestie niemożności zobaczenia wydarzeń posłuży mi za podstawę dla moich rozpoznań, dotyczących użycia obrazów w sposób, który może wpływać na odczuwanie rzeczywistości pozaobrazowej jako traumatycznej.

Zajścia leżące u podstaw doświadczania traumy nie muszą być wyłącznie „ekstremalnymi wydarzeniami w przestrzeni i czasie”<sup>25</sup>, a jak pisze Stef Craps, można takie znaczenie przypisać także długotrwałym sytuacjom społecznym (jak chociażby dyskryminacji), choć nie jest to perspektywa często stosowana<sup>26</sup>. Badacz skupia się przede wszystkim na etycznym wymiarze pisania o traumie i, odwołując się do rozpoznań Caruth, pisze o możliwościach wyciągnięcia nie tylko jednostek, ale i całych kultur z alienacji wywołanej traumą:

Jeśli trauma stanowi pomost między odmiennymi doświadczeniami historycznymi, to słuchanie o traumie innej osoby może przyczynić się do wytworzenia solidarności międzykulturowej oraz nowych form wspólnotowości<sup>27</sup>.

Podkreśla jednocześnie, że dotychczasowe teorie traumy nie osiągnęły jednoczącego pułapu, spełnienia „obietnicy międzykulturowego zaangażowania etycznego”<sup>28</sup>, wciąż dyskryminując chociażby kultury niezachodnie czy mniejszościowe<sup>29</sup>. Obserwowanie braku czy pomijania utworów kultur niezachodnich (samo to pojęcie zdradza uprzywilejowanie i nierówność) jako przykładów do teorii oraz analiz różnego rodzaju zjawisk filmowych lub też kulturowych, stało się jedną z przyczyn wyboru utworu pochodzenia azjatyckiego w mojej pracy. Pozostając przy zagadnieniu traumy, nietrudno zauważyć, że liczni autorzy piszący o traumie, między innymi ci cytowani przeze mnie w niniejszej pracy, odnoszą się bezustannie do Auschwitz, Hiroshimy, Wietnamu. I chociaż wydawałoby się, że oznacza to także reprezentację traum, których rozdzierające wydarzenie źródłowe osadzone było w Azji,

<sup>24</sup> C. Caruth, dz. cyt., s. 49–52. Caruth odwołuje się tym samym do Freuda i jego spojrzenia na doświadczanie traumy. Wątki związane z powtórzeniem oraz odtworzeniem zdarzeń traumatycznych, ustanowienie ich traumatycznego statusu poprzez ich odczytanie dopiero po zajściu pierwotnego zdarzenia, porusza on m.in. w *Poza zasadą przyjemności* oraz *Dwie nerwice dziecięce*. Por. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012; S. Freud, *Dwie nerwice dziecięce*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

<sup>25</sup> S. Craps, *Poza eurocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, tłum. J. Burzyński, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 423.

<sup>26</sup> Tamże, s. 423.

<sup>27</sup> Tamże, s. 419.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Oprócz dyskryminacji wskazuje jako problem także przyjęcie zachodnich definicji traumy jako uniwersalnych oraz faworyzowanie dotychczasowo wypracowanej estetyki, w ramach której wyrażają się formy świadectwa traumy. Badacz określa ją jako „modernistyczną estetykę fragmentu i aporii”. Tamże.



perspektywa ta ukierunkowana jest wcale nie na Azję, lecz na Amerykę i Europę, czyli rejony kulturowo „zachodnie”. Gdy w „zachodnim” dyskursie naukowym mówi się o Wietnamie, analizowane przekazy pochodzą głównie ze strony amerykańskiej. Często odniesieniem staje się również *Czas Apokalipsy* (reż. Francis Ford Coppola, 1979). Nie mówi się o sztuce chociażby Din Q. Lee, współczesnego amerykańskiego artysty wietnamskiego pochodzenia, który niejednokrotnie poruszał (i wciąż porusza) w swoich pracach temat wojny w Wietnamie. Gdy mówi się o Hiroszynie, pojawia się Alain Resnais, a z przymrużeniem oka traktowane są filmy z gatunku *kaijū-eiga*, do których należą słynne produkcje z Godzillą, a właściwie Gojirą, mające u swoich źródeł próbę poradzenia sobie z narodową traumą. To również u Crapsa odnaleźć można polemikę z analizą filmu *Hiroshima, moja miłość* (reż. Alain Resnais, 1959), którą napisała Caruth. Film ten jawi się badaczowi wcale nie jako przejaw nawiązania międzykulturowego porozumienia łączącego odmienne perspektywy w obliczu tramy, lecz – ponownie – nakierowanie na ukazanie europejskiego doświadczenia:

W końcu możemy tu usłyszeć – pisze Craps – jedynie opowieść Francuzki; zarówno traumatyczna historia Hiroszimy, jak i indywidualna historia Japończyka zostały w dużej mierze pominięte milczeniem. Hiroszima tym samym ogranicza się do sceny, na której może rozegrać się dramat Europejki, zmagającej się z osobistą traumą. Japończyk liczy się głównie jako katalizator i wsparcie dla tego procesu<sup>30</sup>.

Pokazuje to siłę oddziaływania eurocentryzmu nawet w sytuacjach, w których pozornie chce się od niego odejść. Częścią problemu jest, jak sądzę, niezrozumienie przez „zachodniego” odbiorcę dalekowschodniej stylistyki, formy, a może nawet języka filmowego użytego w tych utworach.

O filmie *The Last Reel* pisałam już w pracy *Uratować kino: Ostatni akt, kicz i obraz traumy*, opublikowanej w książce *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej* pod redakcją Jagody Murczyńskiej<sup>31</sup>. Skupiłam się w niej na rekonstrukcji historii kina Kambodży oraz analizowałam film *The Last Reel* pod kątem użycia medium filmowego do radzenia sobie z traumą, podjęcia próby przepracowania jej oraz posługiwania się w tym celu konkretną estetyką nawiązującą do kina sprzed okresu reżimu. Estetyką, która jeśli jest nierozpoznana i niezrozumiana, może łatwo doprowadzić do zignorowania filmu, wytknięcia mu infantylizmu czy też kiczowatości. Jest ona bowiem odmienna od ponurych,

<sup>30</sup> Tamże, s. 422.

<sup>31</sup> M. Sobolska, *Uratować kino: Ostatni akt, kicz i obraz traumy*, w: *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-wschodniej*, red. Jagoda Murczyńska, Korporacja ha!art, Kraków-Warszawa 2016.

ciężkich obrazów dotyczących traum, do których my, Europejczycy, jesteśmy przyzwyczajeni<sup>32</sup>. Teraz natomiast moja analiza tego filmu, choć wciąż w obszarze badań nad traumą, służy innym rozpoznaniom, dotyczącym drugiego analizowanego dzieła. Sięgnięcie po utwór kultury azjatyckiej jest jednak dla mnie w obecnym przypadku gestem równie znaczącym. Chciałabym przez to pokazać, że dziełem z odmiennego obszaru kulturowego można posługiwać się na różne sposoby i badać pod różnymi kątami, zestawiając z różnorodnymi dziełami, zamiast pomijać, spychać na margines, niczym coś odmiennego, zbyt charakterystycznego, by było użyteczne w analizach dotyczących tekstów bliższych nam kulturowo<sup>33</sup>.

Po tym wprowadzeniu, wyjaśnieniach i wytyczeniu ścieżek możliwych interpretacji – czas ostatecznie na nie wkroczyć. Przenieśmy się więc najpierw do rzeczywistości serialu *Mr. Robot*.

---

<sup>32</sup> Pozwolę sobie znów zacytować Crapsa, ponieważ dokładnie oddaje on towarzyszącą mi myśl, pisząc: „Sądzę [...], że należy przyjrzeć się łatwości, z jaką deprecjonujemy bądź ignorujemy jako wsteczne i nieistotne wszystko to, co dobiega od obowiązującej estetyki” (S. Craps, dz. cyt., s. 429).

<sup>33</sup> Oczywiście serial *Mr. Robot* nie jest utworem europejskim. Jednak, co nietrudno zauważyć, nie wprowadza się tak silnego rozróżnienia pomiędzy kulturą europejską a amerykańską, jak pomiędzy europejską a azjatycką. Stąd też pozwalam sobie na ogólne potraktowanie tego serialu jako wpisującego się w nurt serialowych produktów mainstreamowych, który jest kulturowo zrozumiałym oraz łatwo przyswajalnym dla odbiorcy europejskiego.

## CZEŚĆ II

### Obraz (ze) mnie

*Bo Fotografia to nadejście mnie samego jako innego: przebiegle  
rozbicie świadomości własnej tożsamości.*

Roland Barthes, *Camera lucida*<sup>34</sup>

Na początku jest ciemność. Pierwszym kadrem, a może ujęciem lub sceną (jak trudno dopasować tu stosowny termin filmologiczny), serialu *Mr. Robot* jest nieprzenikniona czerń. Czerń, której statusu narracyjnego nie sposób jednoznacznie określić – nie wiadomo, czy należy do diegezy opowieści, czy też pozostaje poza jej porządkiem. Wtem rozlega się męski głos:

Cześć, przyjacielu. Cześć, przyjacielu? Kiepsko to brzmi. Może powinienem nadać ci imię, ale to równia pochyła. Jesteś tylko w mojej głowie. Musimy o tym pamiętać... Cholera. To się naprawdę dzieje. Mówię do wymyślonej osoby<sup>35</sup>.

Głosowi towarzyszy muzyka, której głośność narasta w trakcie trwania wypowiedzi. Pojawiają się pierwsze nazwiska twórców serialu, powodując jeszcze większą przepaść pomiędzy zwykłymi, zdawałoby się, napisami początkowymi na czarnym tle a już rozpoczętą narracją. Znajduje się ona na granicy filmowego obrazu i ekstradiegetycznych plansz czołówki<sup>36</sup>. Po tym zwerbalizowanym stworzeniu odbiorcy, spersonalizowanego poprzez

---

<sup>34</sup> Roland Barthes, *Camera lucida*, wybór fragmentów i przekład Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), WUW, Warszawa 2012, s. 232.

<sup>35</sup> Cytat z oryginalnej ścieżki dźwiękowej serialu, tłumaczenie własne – podobnie jak reszty przytaczanych tu cytatów z serialu.

<sup>36</sup> Katarzyna Statkiewicz-Zawadzka w ciekawy sposób problematyzuje kwestię napisów w filmie jako granicy z filmową diegezą: „napisy końcowe możemy określić mianem «peritekstu», czyli paratekstu umieszczonego w tekście, którego dotyczy. Jest on elementem należącym równocześnie do dzieła i rzeczywistości empirycznej, a także stanowiącym granicę między nimi. Jest czymś, co zarówno łączy ze sobą dwa poziomy, jak i je rozdziela; to rodzaj niezdefiniowanej strefy między wnętrzem dzieła a jego zewnętrżnością” (K. Statkiewicz-Zawadzka, *Let's Make a Meta-movie. Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a i Charliego Kaufmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70-71, s. 239). Autorka przywołuje tym samym pracę Gérarda Genette'a *Palimpsesty* i pojęcie „paratekstów”. Paratekst definiowany jest jako to wszystko, co jest książką, ale nie jest narracją, jak między innymi okładka czy czcionka (Por. G. Genette, *Palimpsesty*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014). Takie spojrzenie wzmacnia dodatkowo odczucie „graniczności” opisywanego rozpoczęcia serialu, wyłanianie się narratora i odbiorcy usytuowanych gdzieś tuż na skraju diegezy.

zaadresowane bezpośrednio do niego zwroty, następuje dalsza część opowieści. Dotyczy ona wielkich korporacji oraz niewidzialnych postaci, które kierują wszystkim na najwyższych szczeblach władzy. Ciemność nagle zaczyna się poruszać, przeobrażając w zarysy postaci na tle rozjaśnionego dziennym światłem okna, niczym w teatrze cieni. Wraz z oddalającym się ruchem kamery wyłania się z niej więcej szczegółów, obraz „łapie ostrość”, nadając figurom cielesności i wydobywając rysy twarzy, choć wciąż pozostają one w cieniu. Rój postaci wypełnia całą rozciągłość kadru, aż znów, na krótką chwilę, powraca nieruchoma czerń. W niej zakończony zostaje początkowy monolog: „A teraz myślę, że mnie śledzą”. Kolejne ujęcie: wewnątrz wagonu metra, zakapturzona męska postać umieszczona w prawym dolnym rogu kadru, widać zaledwie część jej twarzy. Spogląda w głąb wagonu, który kryje się poza kadrem. Na przedłużeniu linii jej wzroku: dwóch biznesmenów. Zaczynają do siebie szeptać. Powrót do uciętej postaci, tym razem widoczna jest już cała twarz, choć wciąż umiejscowiona w rogu kadru. Wznowiony zostaje głos z offu, a my zaczynamy podejrzewać, że zakapturzona postać to właśnie on, uchwycony narrator. Spersonalizowany, ucieleśniony w formie jednego z bohaterów.

### **W narratologicznym gąszczu**

Oba teksty kultury poddane przeze mnie analizie są tekstami narracyjnymi, co oznacza, że każdy z nich jest „tekstem, w którym agens [*agent*] lub podmiot pokazuje odbiorcy [...] opowieść za pomocą określonego medium, którym mogą być język, obraz, dźwięk, budowla lub połączenie wymienionych”<sup>37</sup>. Ponieważ będę posługiwać się narzędziami oraz terminami z dziedziny narratologii, na wstępie pokrótce przedstawię te, które są kluczowe dla poprowadzonego wywodu. Należą do nich następujące pojęcia: diegeza, narrator, odbiorca (inaczej *narrataire* lub *narratee*) oraz fokalizacja. Pogłębienie tych zagadnień oraz opis wielu niuansów, które im towarzyszą, odnaleźć można w takich pracach jak *Narrarologia: Wprowadzenie do teorii narracji* Mieke Bal, *Analiza filmu* Jacquesa Aumonta i Michel Marie, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu* Wojciecha Michery, czy też *Focalisation in film narrative* Deleyto Celestino. Posłużyły mi one za fundament stworzenia niniejszego uproszczonego wprowadzenia.

<sup>37</sup> Jest to skrótowa definicja zaproponowana przez Mieke Bal, którą posłużę się ze względu na jej esencjonalność. Dla mojego dalszego wywodu jest ona w pełni wystarczająca. Podobnie rzecz się ma, jeśli chodzi o znaczenie słowa „tekst”, któremu poświęcono wiele rozpraw, jednak w tym miejscu przyjmuję uproszczone jego znaczenie, także oferowane przez Bal: „[tekst] jest zatem skończoną i uporządkowaną całością składającą się ze znaków”. M. Bal Mieke, *Narrarologia: Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 3.

Diegeza jest poziomem fabularnym opowiadanej historii. Mówiąc inaczej, diegeza to świat przedstawiony z pominięciem samej formy, w jakiej został on przedstawiony (język, obraz etc.)<sup>38</sup>. O opowieści mówimy, gdy elementy fabuły – wydarzenia, aktorzy, miejsce oraz czas – ułożone są w całość. Opowieść posiada pewne zabarwienie emocjonalne oraz estetykę, uzyskane dzięki konkretnej ekspozycji tych elementów (kolejności, długości czasu im poświęconego, nakreślonej pomiędzy nimi relacji)<sup>39</sup>. Dyskurs, zwany także *sjuzetem*, jest natomiast poziomem przedstawiania wydarzeń fabularnych. Jest uwikłaniem w formę, w jaką je ubrano, gdy zostały zapożyczone poprzez opowiadanie. *Sjuzet* uwidacznia się w zestawie konkretnych znaków wybranego medium<sup>40</sup>.

W utworze narracyjnym dwie najważniejsze, często polimorficzne, instancje to narrator oraz odbiorca. Funkcję narratora może pełnić jeden z bohaterów, jednak nigdy nie będzie on jedynym narratorem danego tekstu. Zawsze istnieje bowiem narrator będący znajdującą się poza poziomem diegezy „instancją narracyjną”, czyli częścią składową dyskursu, systemem formalnym. Narrator bowiem wytwarza znaki, które składają się na dyskurs. Jak pisze o nim Mieke Bal, to „podmiot (językowy, wizualny lub kinematograficzny) będący nie osobą, lecz funkcją, która wyraża się w języku tworzącym tekst”<sup>41</sup>. Status narratora w tekście może być różny. Według rozróżnienia Gérarda Genette’a można określić go poprzez stosunek do opowiadanej historii (własne w niej uczestnictwo) oraz poziom narracyjny. Narrator homodiegetyczny zarówno przedstawia opowieść, jak i jest jednym z jej uczestników. Narrator heterodiegetyczny – jedynie opowiada. Poziomy narracji są dwa, różniące się ze względu na usytuowanie narratora względem diegezy. Narrator ekstradiegetyczny, czyli narracja pierwszego stopnia, występuje gdy narrator znajduje się poza diegezą. Narrator intradiegetyczny, czyli narracja drugiego stopnia, występuje gdy narrator jest obecny w diegezie, widzimy go opowiadającego<sup>42</sup>.

Analogicznie wygląda sytuacja dotycząca *narrataire*. Choćby był najbardziej przejrzysty i niedostrzegalny, wpisany jest w samą tkankę narracji, w ramach systemu znaków, które wysyłane są „do kogoś” przez narratora. Według klasyfikacji *narrataire* Geralda Prince’a, istnieją trzy warianty jego obecności. Może on być niewidzialny, bez

<sup>38</sup> W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 118.

<sup>39</sup> M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>40</sup> W. Michera, *Piękna...*, dz. cyt., s. 118.

<sup>41</sup> M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 15.

<sup>42</sup> Wszelkie odniesienia do teorii narratologicznych Gérarda Genette’a oraz Geralda Prince’a pochodzą z: W. Michera, *Piękna...*, dz. cyt., s. 80–93. Chyba, że przypis stanowi inaczej.

żadnych charakterystycznych cech, które pozwoliłyby go uchwycić i nadać fizyczność (mówi się wtedy o *narrataire* poziomu zerowego). Widzialny i niespersonalizowany, gdy narrator zwraca się do odbiorcy w sposób, który w pewnym stopniu go określa, jednak nie pojawia się on jako konkretna osoba albo grupa w diegezie. Może też być jedną z postaci opowiadania. W trzecim wypadku sytuacja ta rozgałęzia się także na trzy możliwości: (1) *Narrataire*, który jest bohaterem wyłącznie słuchającym; (2) Głównie słuchającym, który czasem przejmuje funkcję opowiadacza; (3) pełniącym jednocześnie rolę narratora i odbiorcy. Każdemu narratorowi przypada odbiorca, znajdujący się na tym samym poziomie diegetycznym.

Kolejnym niezbędnym w mojej analizie terminem jest focalizacja. Pojęcie przysparzające teoretykom najwięcej problemów. Jego sformalizowanie przypisywane jest także Gérardowi Genette'owi, który opisał je po raz pierwszy w *Figures III* w 1972 roku<sup>43</sup>. Inaczej zwana jest zogniskowaniem, perspektywą lub punktem widzenia. Genette określa focalizację jako stylizację literacką, wynikającą z przyjęcia w opowiadaniu punktu widzenia danej postaci, co oznacza także, że istnieje możliwość narracji niesfokalizowanej. Natomiast u Mieke Bal, która istotnie zmienia przypisywane jej znaczenie, jest „relacją między widzeniem i tym, co «widziane», postrzegane”<sup>44</sup>. Fokalizacja ujęta jako relacja oznacza punkt widzenia tak zwanego „fokalizatora”, czyli podmiotu focalizacji. Może on być jednym z bohaterów, jednak może również znajdować się poza diegezą. W takim ujęciu focalizacja jest zawsze obecna, ponieważ nawet gdy brak focalizatora intradiegetycznego (wewnętrznego), mamy do czynienia z focalizacją ektradiegetyczną (organizowaną widzeniem focalizatora zewnętrznego). Prowadzi to do podziału focalizacji na poziomy, analogiczny do tego, któremu podlega narracja. Na pierwszym poziomie focalizacji znajduje się focalizator ektradiegetyczny, na drugim intradiegetyczny. Cały proces focalizacji sytuuje się na poziomie dyskursu, czyli w terminologii Bal – „opowieści”. To, jaki obraz danej rzeczy (a więc przedmiotu focalizacji) otrzymamy, zależy od focalizatora, który na nią patrzy<sup>45</sup>. W mojej analizie skłaniać będę się ku rozumieniu focalizacji w rozumieniu Mieke Bal.

Jak zatem wygląda sytuacja narracyjna, która rysuje się w *Mr. Robocie*, i co ujawnia, czy też sugeruje, swoją formą?

<sup>43</sup> C. Deleyto, *Focalisation in film narrative*, „Atlantis” 1991, vol. XIII, nr 1-2, s. 159.

<sup>44</sup> M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>45</sup> Tamże, s. 151–164.

## Pomiędzy

Początkowe sceny serialu (Sekwencja 1)<sup>46</sup> są bezustannym przeskakiwaniem pomiędzy widzialnością a brakiem wizji, poszarpanym uwidacznianiem się zarówno narratora, jak i odpowiadającego mu *narrataire*. Jako pierwszą z tych dwóch figur potrafimy (do pewnego stopnia) określić postać *narrataire*. Jest nim „wymyślony przyjaciel”, do którego zwraca się rozbrzmiewający głos. Dopiero w drugiej scenie (lub trzeciej, gdyby pierwszą ciemność uznać za odrębną scenę) widzimy bohatera, którego utożsamiamy z tym, kogo słyszymy<sup>47</sup>. Narratorem jest Elliot, główny bohater, którego obecność w diegezie i uczestnictwo w wydarzeniach są proste do zdiagnozowania, pozwalając tym samym na określenie go jako narratora zarówno homodiegetycznego (uczestniczącego w opowiadanych wydarzeniach), jak i intradiegetycznego (czyli będącego jedną z postaci diegezy). Do pewnego stopnia, gdyż kwestia jego intradiegetyczności nie jest jednak aż tak klarowna. Początkowo bowiem wydaje się, że narrator jest ekstradiegetyczny – mamy do czynienia jedynie z jego głosem, który rozlega się spoza kadru czerni. Przez to też nie od razu oczywisty jest jego homodiegetyczny status. Odsłania się on, a może p r z e o b r a ż a , powoli. Kiedy narracja filmowa dochodzi do punktu, w którym pojawia się obraz mężczyzny w metrze, identyfikujemy narratora jako intradiegetyczną postać. Głos, który słyszymy, odnosi się do tego, co zazwyczaj dzieje się w chwili obecnej lub też przywołuje wspomnienia. Koresponduje on z obrazem i czynnościami wykonywanymi przez bohatera w sposób, który pozwala na zidentyfikowanie go jako głosu w głowie Elliota, jego myśli, które stają się narracją. To sytuuje go jako tak zwany „intrediegetyczny głos wewnętrzny”.

Czy Elliot jest również głównym fokalizatorem intradiegetycznym? Wiele zdaje się na to wskazywać. Narracja dotyczy jego życia: bohater pokazuje je, mówiąc (a właściwie

---

<sup>46</sup> Dla klarowności mojego wywodu analizowanym przeze mnie scenom i sekwencjom nadawać będę nazwy kolejnych Sekwencji. Numery odpowiadać będą kolejności analizowanych Sekwencji w tekście, nie zaś ich występowania w serialu. Część z nich w rzeczywistości będzie scenami – wedle definicji: „faza montażowa najczęściej złożona z wielu ujęć, w obrębie których zachowano jedność miejsca i czasu” (D. Borwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014, s. 566). Jednak wybieram określenie Sekwencja zamiast Scena, ponieważ jest to pojęcie pojemniejsze – „w znaczeniu dramaturgicznym jednostka wyższego rzędu od sceny, stanowiąca samodzielną całość kompozycyjną utworu. To seria logicznie i dramaturgicznie powiązanych scen” (tamże). O tyle więc, o ile jest ono nieco na wyrost dla scen w ten sposób nazwanych, nie umniejsza ono sekwencji, które pojawiać będą się w analizie częściej lub będą obszerniej opisane.

<sup>47</sup> Żeby być drobiazgowym, należałoby przyznać, że pełnej identyfikacji jesteśmy w stanie dokonać dopiero w kolejnej scenie, gdy głos przywołuje swoje wspomnienie z dnia poprzedniego, a w nim znów pojawia się zakapturzony mężczyzna. Pojawia i zaczyna rozmawiać z innym bohaterem, dając tym samym ostateczne potwierdzenie zbieżności brzmienia głosów. Jednak to, jak silnie mężczyzna przykuwa nasze spojrzenie, mimo swojej granicznej obecności w kadrze, oraz treść wypowiedzi sprawia, że przekonanie o tym, do kogo należy głos, zyskuje się wcześniej, przed definitywnym empirycznym potwierdzeniem zbieżności.

myśląc) w czasie terażniejszym, klarownie wprowadza retrospekcje, które są jego wspomnieniami, a tym samym wzmacnia przekonanie, że wszystko, co widzimy, jest opowieścią przez niego przefiltrowaną. Dodatkowo utwierdza nas w tym pewien szczegół w warstwie językowej: znenawidzona przez Elliota korporacja nosi nazwę E Corp, jednak bohater informuje, że zwykł nazywać ją *Evil Corp* (czyli diabelna, nikczemna). Za każdym też razem, gdy rozmawia z kimś i pada nazwa firmy, wybrzmiewa ona jako „Evil Corp”, nawet gdy wymawia ją któryś z jej pracowników. Co więcej, przecież to sam Elliot rozpoczyna opowieść (swoją i o sobie), wcielając się w narratora i powołując konkretnego odbiorcę.

Według rozpoznania Rolanda Barthesa opowiadanie posiada strukturę piętrową, a sensy zawarte na jednym jego poziomie można odczytywać w pełni dopiero z poziomu wyższego<sup>48</sup>. Zatem ujęcie tego w ten sposób – identyfikowanie Elliota jako narratora, który ustanawia *narrataire* dla swojej opowieści – wymaga bycia poza diegezą (lub nawet poza tekstem). Bohater nie posiada, wręcz nie może posiadać dostępu do tej klasyfikacji, do postrzegania siebie w sposób, który określa go jako część aparatu narracyjnego. A jednak coś frapuje w sposobie przywołania pierwszej retrospekcji (znajduje się ona w obrębie Sekwencji 1), która pojawia się w serialu. Elliot, zaniepokojony jadącymi z nim metrem mężczyznami w garniturach, myśli, że poprzedniego wieczoru powinien był iść na urodziny przyjaciółki zamiast... Tu następuje cięcie montażowe, a po nim wprowadzona zostaje retrospekcja. Werbalna część narracji urywa się wraz z tym cięciem, widzowi zatem pozostaje oglądać to, co się rozgrywa przed jego oczami. Przeskok jest nagły, brutalny, zwracający na siebie uwagę. Poprzedza go minimalne przesunięcie wzroku głównego bohatera w prawą stronę kadru, gdzie jak wiemy, znajdują się niepożądani mężczyźni. Tym razem, w wyniku cięcia montażowego, pojawia się w to miejsce retrospekcja, zbliżenie na zakapturzoną głowę Elliota w innej przestrzeni, wypełnionej innymi odgłosami. Sprawia to wrażenie, jakby to sam bohater był odpowiedzialny za zmianę obrazu – z poziomu, na którym dokonuje się cięcie montażowych.

W ujęciu Celestino Deleyto focalizacja filmowa różni się od focalizacji zdefiniowanej w obszarze narracji literackiej. Różnica polega na tym, że o ile w literaturze jedynie narracja jest „tekstotwórcza”, focalizacja pozostaje zaś elementem wewnątrztekstowego dyskursu, to w narracji filmowej, w której tekstem jest zarówno obraz, jak i słowa, taką tekstotwórczą

---

<sup>48</sup> R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, w: *Narratologia, słowo/obraz terytoria*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 41.



funkcję pełni zarówno narracja, jak i focalizacja. Fokalizacja filmowa dokonuje więc subiektywizacji obrazu filmowego<sup>49</sup>. Deleyto wylicza cztery kody, które służą podkreśleniu faktu istnienia intradiegetycznego focalizatora, jednocześnie nie eliminując widzialności ektradiegetycznego focalizatora: ruch kamery, aranżacja kadru, *mise-en-scène* oraz montaż. Wymienia dwie związane z montażem najważniejsze techniki służące uwypukleniu roli intradiegetycznego focalizatora w subiektywizacji opowieści. Pierwsza z nich polega na prezentowaniu tego, co znajduje się na linii wzroku (*eyeline match*) focalizatora. Pokazane zostaje to, na co patrzy bohater zwracając wzrok ku przestrzeni, która nie jest ujęta w kadrze. Ponieważ jednak kamera nie przyjmuje fizycznego punktu widzenia, w którym znajduje się patrzący, technika ta zdradza także istnienie zewnętrznego focalizatora. Druga – polega na stosowaniu kompozycji ujęcie-przeciwujęcie<sup>50</sup>.

Wprowadzenie pierwszej retrospekcji przypomina poniekąd strategię *eyeline match* poprzez nieznaczny ruch oczu poprzedzający cięcie. Jednocześnie, ponieważ jest przeniesieniem w zupełnie inną czasoprzestrzeń, sprawia wrażenie, jakby to Elliot, bohater, był sprawczym organem, będącym w stanie dokonać cięcia, po którym przywoła kolejne wytwarzane przez siebie treści. O ile ta interpretacja może budzić wątpliwości, to w jednej z późniejszych scen Elliot prezentuje samego siebie już wprost, jako kogoś posiadającego możliwość sterowania obrazem. Idzie wtedy zdenerwowany ulicą, tuż po spotkaniu z przedstawicielem Dark Army, ugrupowania najpotężniejszych hakerów, z którymi to fsociety pragnie nawiązać współpracę. Zwracając się do swojego odbiorcy (w formie głosu z *offu*), bohater deklaruje, że chciałby móc być obserwatorem, tak jak on, bo byłby wtedy spokojniejszy. Obraz, który wcześniej był niestabilny, ruchliwy, przez co oddawał dynamikę idącego w pośpiechu człowieka, teraz zaczyna zwalniać, ruch kamery zaś staje się płynny, miękki. Widzimy ludzi mijających Elliota w trybie *slow motion*. Bohater uśmiecha się powoli, jakby napawając momentem zwolnienia. Kontynuuje swój monolog:

Właściwie, czuję jakbym w ten sposób mógł zobaczyć wszystko, wiedzieć wszystko. Hmm. Czy wiesz więcej ode mnie? To nie byłoby fair, mój wymyślony przyjaciel wie więcej niż ja<sup>51</sup>.

Powoli wszystko powraca do swojego zwyczajowego tempa. Dzwoni Darleen, członkini fsociety. Dochodzi jednak do pewnego rozdwojenia – słyszymy równocześnie głos z *offu* i

<sup>49</sup> C. Deleyto, dz. cyt., s. 165–167.

<sup>50</sup> Tamże, s. 171.

<sup>51</sup> Cytat pochodzi z odcinka ósmego.

urywki rozmowy prowadzonej przez Elliota przez telefon. Następuje przedstawienie dalszego planu ataku hackerskiego, aż do chwili, gdy mężczyzna stwierdza, że byłoby o wiele prościej zwracać uwagę tylko na to, co istotne. „Żeby po prostu...”. Cięcie. Elliot znajduje się w biurze, zbliżenie na jego twarz, którą na początku lekko unosi, sprawiając wrażenie, jakby rzeczywiście tuż przed sekundą ocknął się w tym miejscu. „...Przejsz od razu do wniosków. Czy to właśnie robisz?”. W kolejnej scenie przeprasza odbiorcę, że nie pokazał, jak włamuje się do poczty elektronicznej swojego szefa, jednak musiał zminimalizować okienko, aby uniknąć zdemaskowania. Zapewnia, że udało mu się to zrobić, choć nie została pokazana sama czynność.

Te specyficzne, połączone ze sobą sceny (Sekwencja 2) zdradzają pewną sprzeczność. Z jednej strony zauważyć można poczucie władzy Elliota nad sposobem, w jaki pokazywane są treści, z drugiej odczuwalny brak tego poczucia, gdy wprost artykułuje obawę, że odbiorca nie tylko wie więcej, ale i posługuje się jednocześnie opowieścią w inny niż on sposób. Paradoksalne jest to, że bohater poprzez „wywołanie” spowolnienia czy elipsy pokazuje, jak można odbierać jego opowieść, a zarazem wyraża niepokój związany z możliwością takiego odbioru. Postawa ta jest niczym przyznanie *narrataire* wyższego stopnia władzy nad opowieścią, która powinna być przecież zależna wyłącznie od narratora oraz fokalizatora.

Tak silne zaznaczenie obecności instancji *narrataire*, do którego bezustannie odnosi się Elliot, działa rozpraszająco, sprawia, że staje się on – jak na swoją bezcielesność – zadziwiająco widoczny. Wymyślony przyjaciel jest, wedle teorii, odbiorcą z poziomu Elliota, co czyni z niego poniekąd bohatera diegezy. Jednak jego status opiera się przede wszystkim na wierze Elliota w możliwość patrzenia, (bezustannej) obserwacji przez wymyślonego przyjaciela. Ich relacja, współistnienie, oparte jest na podwojeniu. *Narrataire* jest stworzony na podobieństwo Elliota, w tym znaczeniu, że jest on wytworem jego umysłu, ma dostęp do wiedzy Elliota i jego perspektywy, rozumianej jako sposób postrzegania rzeczywistości. Jednak jego spojrzenie ma odwrotny wektor – jest skierowane na opowiadającego. Widzimy to, co widzi *narrataire*. Pojawia się jednak także myśl, że widzimy tak jak on, w sposób jemu właściwy, mimo przypisania roli fokalizatora Elliotowi. Sugeruje to przymus dostosowania się Elliota do odbiorcy, do tego, w jaki sposób on widzi – co obejmuje także możliwość istnienia cięć montażowych, spowolnień, elips oraz retrospekcji. Pojawia się nie tylko wspomniana obawa przed odczytywaniem i odbieraniem opowieści inaczej, niż chciałby ją przekazać narrator-postać, ale i zapytanie, czy może on wi(e)dzieć coś więcej, obserwować inne historie, które omijają samego głównego bohatera? A

także, jeśli odpowiedź brzmi twierdząco, co dzieje się wtedy z opowieścią Elliota? Z samym Eliotem? Powrócę do tych wątków w *Części IV*, ponieważ będą one kluczowe dla moich rozpoznań.

By lepiej zrozumieć zagadnienie dotyczące punktu widzenia postaci, warto sięgnąć do analizy, której dokonał Nick Browne. Sporządził on dokładny rejestr spojrzeń, jakie wymieniają bohaterowie jednej ze scen filmu *Dyliżans* (reż. John Frond, 1939). Autor stawia pytanie, czy to, co widzimy, jest spojrzeniem postaci, czy kadrowaniem zdradzającym narratora. Opis Browne'ego jest niezwykle drobiazgowy i prowadzi do spostrzeżenia, że obraz skierowany do odbiorcy jest całościową informacją dotyczącą statusu postaci, jej przekonania o sobie oraz relacji, jakie łączą ją z otaczającą rzeczywistością. W obrazie zakodowana jest cała „psychologia” sceny, zestaw przekonań postaci o samej sobie. Dzięki takiemu ujęciu punkt widzenia zyskuje znaczenie o wiele szersze niż „fizyczne” umiejscowienie spojrzenia<sup>52</sup>.

W przypadku analizowanego serialu *narrataire* nie widzi fizycznie tego, co Elliot (choć częściowo nim jest), lecz całą sytuację, w której ten się znajduje, wraz z jej konstrukcją społeczno-psychologiczną. Chodzi o „metaforyczny sens” punktu widzenia, konstrukcję zainteresowania bohatera w danej scenie<sup>53</sup>. Elliot prowadzi narrację, aby mieć przy sobie – a jeszcze dokładniej: na sobie – spojrzenie wymyślonego przyjaciela, które chłonąć będzie cały kompleks znaczeń. Takie ujęcie ponownie odsyła do głównego bohatera jako intradiegetycznego fokalizatora i narratora, chociaż nie eliminuje nakreślonych uprzednio wątpliwości. Między innymi dlatego proponuję w tym miejscu zrobić to, przed czym wzbraniał się sam bohater i owego przyjaciela nazwać. Nazwijmy go więc Spojrzeniem.

Na krótką chwilę warto zatrzymać się przy kwestii pozycji, jaką zajmuje Spojrzenie. Jest to płaszczyzna, na której rozgrywa się fokalizacja zewnętrzna, bo „na poziomie tekstu, fokalizator zawsze zajmuje pozycję kamery. Ruch kamery i środki wyrazu montażu (cięcie, przenikanie, rozmycie, zamazanie etc.) sugerują zmianę pozycji fokalizatora”<sup>54</sup>. I chociaż *narrataire* i fokalizator to dwie odrębne instancje, sytuuje to Spojrzenie jako przyjmujące rolę gdzieś pomiędzy odbiorcą intradiegetycznym a ektradiegetycznym. Wspomniany komentarz Elliota wyrażający obawę, że Spojrzenie wie więcej, również sytuuje je w pozycji, która zdaje się móc „odklejać” od narratora-bohatera i jego poziomu diegetycznego oraz posiadanej

<sup>52</sup> N. Browne, *The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of “Stagecoach”*, „Film Quarterly” 1975–1976, nr 29/2 (Winter), s. 27-30.

<sup>53</sup> Tamże, s. 34–35.

<sup>54</sup> C. Deleyto, dz. cyt., s. 167.

przezeń wiedzy. Przez to wydaje się, że zarówno pozycja Spojrzenia, jak i zachowanie Elliota, które sugeruje możliwość przechodzenia między poziomami narracji i zarządzanie znakami wizualnymi, można potraktować jako graniczne.

Wypada wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie. Bardzo często Elliot wypowiada się w drugiej osobie; w połączeniu z brakiem *narrataire* jako postaci w diegezie sprawia to, że pozatekstowy, empiryczny widz może momentami doznawać złudzenia, jakby to on był adresatem. Tym samym przyjmuje niemożliwy scenariusz rzeczywistej interakcji z diegetycznym bohaterem. Ta iluzja napędzana jest – ponownie – pozycją wirtualnej instancji *narrataire*. Otóż może się wydawać, że znajduje się on gdzieś pomiędzy nami a bohaterem w przestrzeni diegetycznej. Jego przejrzyistość mamy. Jest usytuowany na granicy, na płaszczyźnie ekranu/świata przedstawionego jednak – bez względu na to, czy to skupiamy się na ekranie, czy na świecie przedstawionym – wciąż nie mamy możliwości, by dostrzec jego samego. Jest kimś egzystującym na granicy własnego istnienia – zarówno w sferze widzialności, jak i fabularnie, jako wytwór umysłu (lub w umyśle) Elliota.

Zwroty w formie narracji drugoosobowej mogą także wzmacniać poczucie utożsamienia się Elliota z osobą, do której się zwraca. Bal, opisując tego typu narrację w powieści *Przemiana* Michela Butora, dochodzi do wniosku, iż:

„Ty” nie może zostać przypisane pozycji, jaką zajmuje czytelnik; nie może również zostać skonstruowane jako adresat apostrofy, jak to się dzieje w liryce. „Ty” jest po prostu zakamuflowanym „ja” – narratorem „w pierwszej osobie”, mówiącym do siebie<sup>55</sup>.

Gdyby rozważyć taką możliwość w kontekście omawianej narracji, sytuowałoby to bohatera jako narratora zwracającego się do samego siebie, jak w trakcie monologu wewnętrznego, w którym nakłania samego siebie do uważności, przyglądania się rzeczywistości i sięgania do wspomnień. Takie odczytanie mogłoby korespondować z podwojeniem postaci Elliota, o którym już wspomniałam. Jednak wraz z rozwojem fabuły oraz relacji bohater-Spojrzenie, sformułowania, których używa Elliot zwracając się do Spojrzenia, uwypuklają różnicę pomiędzy tymi dwiema postaciami. Mężczyzna zaczyna wręcz oczekiwać od Spojrzenia wiedzy o sytuacjach, które sam przeoczył, w których nie uczestniczył. Zwraca się do odbiorcy w sposób, który wyklucza monolog. Co więcej, Elliot na niego patrzy. A swoim

---

<sup>55</sup> M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 30.

spojrzeniem przesywa przestrzeń diegezy, poziomy narracji i światy, ten filmowy, jak i pozatekstowy, które stykają się na powierzchni ekranu – jest to bowiem spojrzenie w kamerę.

Pod koniec pierwszego odcinka Elliot zostaje zaprowadzony do pomieszczenia, które pojawia się w scenie początkowej. Idzie ciemnym korytarzem, przed nim majaczą niewyraźne kształty na jasnym tle. Następuje sekwencja ujęć i przeciwujęć: tył głowy Elliota na tle poruszających się postaci, zbliżenie na jego twarz ze wzrokiem wodzącym po pomieszczeniu, półzbliżenie na niewyraźne postaci, znów pojawia się twarz Elliota, po czym następuje wyostrenie twarzy postaci siedzącej przy stole. Jest nią jeden z kierowników E Corp – Tyrell Wellick, który wita nowo przybyłego. Kamera powraca ku Elliotowi, a ten delikatnie zwraca głowę w stronę Spojrzenia/kamery/nas, patrząc z błagalnym wyrazem twarzy. „Proszę, powiedz mi, że też to widzisz” – rozlega się głos Elliota, oczywiście w formie głosu z offu (Sekwencja 3). Chociaż przedstawione powitanie mężczyzn opiera się na sekwencji ujęcie-przeciwujęcie, przy pomocy której często przedstawiane są rozmowy bohaterów, linia łącząca ich spojrzenia w pewnym momencie zostaje przerwana. Jeśli za punkt centralny uznamy umiejscowienie obiektywu kamery, przebieg linii spojrzeń bohaterów można opisać następująco: Wellick patrzy tuż ponad kamerą, co odpowiada jego pozycji siedzącej, Elliot początkowo tuż obok niej – wzrok ma skierowany lekko ku dolnemu lewemu rogowi, co można połączyć z linią spojrzenia pierwszego mężczyzny. Lecz po krótkiej chwili główny bohater zwraca się już ku Spojrzeniu, to z nim się konfrontując. Efekt ten potęguje uprzednie poprowadzenie linii spojrzeń tak, aby nie przechodziła ona przez centrum – dzięki czemu to jedynie główny bohater patrzy prosto w oko kamery. Co istotne, pytanie zadane przez Elliota zdradza, że sytuacja ma zyskać legitymizację właśnie poprzez potwierdzenie jej Spojrzeniem.

Spojrzenie w kamerę łączy ze sobą trzy (czaso)przestrzenie – zdjęcia na planie filmowym (gdzie istnieje kamera, a patrzy aktor), spojrzenia bohatera w świecie diegetycznym oraz widza przed ekranem w świecie ekstratekstowym<sup>56</sup>. Tego typu połączenie przestrzeni przypomina sytuację rzadkiego układu konstelacji planet, z którym mamy do czynienia w czasie koniunkcji, co w filmach wykorzystywane bywa jako pretekst do wydarzeń niecodziennych oraz otwierania się portali między światami<sup>57</sup>. Ponadto takie spojrzenie uwidacznia instancję konstruującą film i eksponuje voyeryzm widza poprzez chwilowy bezpośredni kontakt przestrzeni widza kinowego i przestrzeni filmowej.

<sup>56</sup> M. Vernet, *The Look at the Camera*, „Cinema Journal” 1989, nr 28/2 (Winter), s. 48–49.

<sup>57</sup> Za przykład posłużyć mogą posłużyć amerykańskie superprodukcje takie jak *Lara Croft: Tomb Raider* (reż. Simon West, 2001) lub *Thor: Mroczny świat* (reż. Alan Taylor, 2013). Momenty ustawienia planet na jednej linii zawsze grożą zagładą dla świata planety, na której rozgrywa się fabuła i oznaczają możliwość poruszania się pomiędzy różnymi światami, które zazwyczaj są dla siebie nawzajem nieosiągalne.



**Ilustracje 1-7** Spojrzenie w kamerę Elliota podczas spotkania z Tyrellem Wellickiem  
(kadry z Sekwencji 3)

Sytuacja „spojrzenia w kamerę” zostaje uwypuklona wyjątkowo spektakularnie w analizowanej scenie (z Sekwencji 3) ze względu na sposób prowadzonej narracji – przezroczystość *narrataire* znajdującego się pomiędzy nami a bohaterem i zwroty skierowane do niego w gramatycznej formie drugoosobowej.

Badający kwestię „spojrzenia w kamerę” Marc Vernet wskazuje odmienne funkcje tego zjawiska w zależności od gatunku filmowego. Przykładowo w musicalu jest ono nawiązaniem do scenicznej wersji tego gatunku, przeniesieniem zachowań oraz zwrotów do publiczności, zasiadającej w wypadku filmu na abstrakcyjnej widowni, którą można rozszerzyć na całe odbiorcze uniwersum. Jednocześnie tego typu odmiana omawianego spojrzenia nie zagrażałaby konstrukcji filmowej, nie niszczyłaby kodów stojących za narracją<sup>58</sup>. Kolejną kwestią jest to, kogo dosięga owo spojrzenie: „zaobserwowaliśmy, że spojrzenie znane jako «spojrzenie w kamerę» może być wymierzone w postać, w kamerę, w widza albo w... nikogo”<sup>59</sup>. W omawianym przypadku, trzymając się twardych rozgraniczeń poziomów diegetycznych, jest ono skierowane ku postaci *narrataire*, która tylko dzięki złudzeniu wydaje nam się spojrzeniem dalej, głębiej, aż przebijającym ekran, przed którym się znajdujemy. Bohater wyposaża się w Spojrzenie, które skierowane jest na niego. Warto zauważyć, że taka relacja zamienia go w pewnym sensie w obraz własnego doświadczenia, w którym szuka potwierdzenia przytrafiających mu się zdarzeń. Tym samym sprawia to, że Elliot poniekąd nie patrzy na nic, a właściwie patrzy w próżnię, ponieważ nie ma on dostępu do obrazów, które sam roztacza przed Spojrzeniem (a przynajmniej początkowo wydaje się, że świadomie je roztacza). Stawiając się w pozycji obiektu przed Spojrzeniem, pytając o to, co ten widzi, zdaje się sam znajdować się pomiędzy poziomami narracji. Biorąc pod uwagę poziom diegetyczny Elliota – naprzeciwko niego znajduje się Tyrell. Jednak to nie Tyrella wydaje się mieć przed oczami mężczyzna ustawiony przed Spojrzeniem. Chociaż zgodnie z teoriami narratologicznymi *narrataire* opowieści Elliota istnieje na tym samym poziomie diegetycznym, co on, odbiorca ten funkcjonuje bardziej jako instancja, niż postać. Staje się granicą, powierzchnią obrazu, którym jest Elliot.

---

<sup>58</sup> M. Vernet, dz. cyt., s. 51–53.

<sup>59</sup> Tamże, s. 51.

## Spojrzenie zatopione w czasie

Zestawienie początkowej i końcowej sceny pierwszego odcinka również ukazuje pewne pomieszanie. Zaburzenie porządku czasowego zakłóca ciąg przyczynowo-skutkowy. Gdy mowa o czasowości w narracji, oprócz chronologicznego porządku zdarzeń, występować mogą także anachronie. Wśród nich rozróżnia się analepsy (inaczej nazywane retrospekcjami, czyli przywołanie zdarzeń z przeszłości) oraz prolepsy (inaczej – futurospekcje, czyli pojawienie się zdarzeń z przyszłości)<sup>60</sup>. Zarówno analepsy, jak i prolepsy podzielić można na zewnętrzne (gdy dotyczą w całości czasu spoza fabuły), wewnętrzne (gdy dotyczą wydarzeń, które mieszczą się w obrębie czasu fabularnego) oraz mieszane<sup>61</sup>. Anachronie są często stosowane i mogą posłużyć wielu zabiegom, takim jak wyjaśnienie zawłości fabuły poprzez odniesienie się do przeszłości<sup>62</sup>. W pierwszej ze scen, gdy stworzony zostaje odbiorca (Sekwencja 1), widać ciemny korytarz, którym ostatecznie przejdzie Elliot, by skonfrontować się z Tyrellem w scenie wieńczącej odcinek (Sekwencja 3).

Jeśli jest to moment, w którym zostaje ustanowiony *narrataire* z poziomu diegetycznego w formie Spojrzenia, oznaczałoby to, że Elliot wyznacza go na swojego towarzysza już po odbyciu się wszystkich przedstawionych wydarzeń. Tym samym zyskałyby one miano retrospekcji. Wtedy jednak *narrataire* nie mógłby mu towarzyszyć przez cały czas, aż do wejścia do pokoju, by pełnoprawnym było pytanie, a może bardziej prośba, „proszę, powiedz mi, że też to widzisz”. Odnosi się ono bowiem do całości zdarzeń, które poddane były Spojrzeniu i które doprowadziły Elliota do obecnej sytuacji. Dodatkowo pojawiają się retrospekcje zewnętrzne, które nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do swojego statusu ze względu na ich językowe obudowanie. Podczas wizyty u terapeutki Elliot opowiada o swoim poprzednim wieczorze (Sekwencja 4). Pokazuje to relację Elliot-*narrataire* jako bazującą na obrazowej szczerości, gdyż przywołane obrazy wspomnień różnią się znacząco od samej opowieści bohatera, której słucha terapeutka (i która jest słyszalna także w formie głosu z offu). Interesujące, że prawda legitymizuje się tu poprzez obrazy, a nie słowa.

Jeśli natomiast scena z korytarza to futurospekcja, zdradzałaby zupełnie innego narratora, którego Elliot nie może być świadomy. Narratora ekstradiegetycznego, system znaków wizualnych, który zdradzić się może między innymi poprzez montaż. Ciemność

<sup>60</sup> B. Henderson, *Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)*, „Film Quarterly” 1983, nr 36/4 (Summer), s. 5–6.

<sup>61</sup> M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 91, 97.

<sup>62</sup> Tamże, s. 84–85.



rozpoczynająca film byłaby częścią ekstradiegetycznej narracji (tuż obok intradiegetycznej narracji bohatera artykułowanej wtedy werbalnie), która zostałaby zakamufLOWANA w momencie ukazania się mężczyzny w metrze.

Futurospekcje mogą być mniej lub bardziej jawne, co uzależnione jest od tego, czy zostaną one zakomunikowane wprost, czy tylko zasugerowane. Te, które zdradza zaledwie sugestia możliwe są do wychwycenia dopiero z czasem<sup>63</sup>. Tak też dzieje się i w tym przypadku – wraz z pojawieniem się pierwszego fragmentu z pomieszczenia pełnego mężczyzn w garniturach, nie jesteśmy w stanie rozpoznać, że jest to miejsce, do którego doprowadzi bohatera rozwój wydarzeń. Wydaje się ono wymagowaną wizją narratora na temat spotkań ludzi, którzy władają światem ze szczytów korporacyjnej hierarchii. Potraktowanie opisanego zestawienia scen jako futurospekcji mogłaby znów wskazywać na moment „odklejenia się” Spojrzenia od poziomu narracji Elliota i dostęp do opowieści, która wytwarzana jest przez innego narratora.

Niepewność związana z anachronicznością, swoistą multczasowością – retrospekcje w retrospekcji, możliwe, że usytuowane tuż obok futurospekcji – zdradza kolejne zatarcie granic lub kamuflowanie czegoś, co kryje się w cieniu procesów przysłaniania poziomami narracji<sup>64</sup>. Jest to pewnego rodzaju pęknięcie (ponownie) zdradzające braki we władzy samego Elliota, który przedstawia siebie jako głównego – i jedyne – narratora, zdolnego wejść na poziom ekstradiegetyczny. Znów fragmenty, które miały ukazywać procesy stojące za prowadzeniem opowieści przez głównego bohatera (jak ustanowienie *narrataire*) zdradzają jednocześnie dodatkową „postać” tego przedstawienia – narratora ekstradiegetycznego, wizualną instancję narracyjną. A ta zdaje się prowadzić z nim grę poprzez pokazywanie obrazów, które nie są integralną częścią opowieści Elliota, jak chociażby ciemny korytarz znajdujący się poza konkretnym czasem. Ciekawie jest przyjrzeć się czerni początku serialu z tak zarysowanej perspektywy. Czy obraz narratora-postaci (czyli Elliota) istnieje już w chwili, gdy rozbrzmiewa sam głos, ustanawiający Spojrzenie? Kto ostatecznie powołuje „do życia” obraz Elliota?

---

<sup>63</sup> Tamże, s. 98.

<sup>64</sup> Drobny szczegół *mise-en-scène*, który w opisanych okolicznościach zwraca na siebie uwagę: Angela, przyjaciółka Elliota, przychodzi do niego, aby wspólnie obejrzeć jego ulubiony film. W ręce dzierży pudełko z produkcją o nazwie *Back to Future (Powrót do przyszłości)*.

## Obnażenie obrazu

W znacznie późniejszej scenie dochodzi do erupcji obrazów, które w pewien sposób zdradzają niezależność obrazu na zasadzie podobnej do tej, którą omówiłam w poprzednich akapitach. Wraz z rozwojem fabuły Elliot, pomimo spotkań z psychoterapeutką, coraz mocniej uzależnia się od morfiny. Postanawia przestać ją zażywać, przez co musi zmierzyć się ze skutkami odstawienia. Gdy dochodzi do stanu, w którym ledwo wytrzymuje ból oraz gorączkę, postanawia wziąć jeszcze ostatnią działkę. Obecny przy nim Mr. Robot, choć z oporami, zgadza się na to i jedzie z nim do dilerka. Na miejscu okazuje się, że jedynym dostępnym narkotykiem jest heroina, którą w desperacji pozwala sobie wstrzyknąć. Tuż po zażyciu narkotyku w mieszkaniu rozpoczyna się niespodziewana strzelanina i napastnik rani Elliota. Ten na skraju śmierci patrzy jeszcze w telewizor (widzimy to, na co patrzy z poziomu jego leżącej na podłodze głowy, obraz jest lekko przekrzywiony), na którego ekranie pojawia się komunikat od fsociety, przerywający informacje o pogodzie. Ujęcie: zbliżenie twarzy Elliota; przeciwujęcie: zbliżenie komunikatu telewizyjnego. Emitowany obraz jest kwadratowy, nie obejmuje całości „naszego” ekranu, choć nie widać już ram telewizora. Znow pokazana zostaje twarz Elliota, który zamyka oczy, a w przeciwujęciu widać tym razem jedynie feerię barw, przez obraz przechodzi elektroniczny zgrzyt – tak zwany *glitch*, elektroniczne zakłócenie obrazu – co ma miejsce na całej płaszczyźnie serialowego obrazu. Następuje lawina ujęć i scen, które zdają się do siebie nie przystawać w logiczny sposób, choć między niektórymi występuje pewnego rodzaju ciągłość, opierająca się na wizualnych skojarzeniach. Najpierw pojawia się kamera wymierzona wprost w „nas”. Cięcie. Kolejne ujęcie pokazuje tę samą kamerę z tyłu, a przed nią zamaskowanego członka fsociety, do którego podchodzi Elliot. Cięcie. Widzimy zapis z kamery (byliśmy przed nią, byliśmy za, teraz znajdujemy się „wewnątrz”), co sugeruje zmienioną kolorystykę, lekko ziarnista jakość, prostopadły kąt widzenia i kwadratowy format obrazu. Zamaskowany człowiek zdejmuje z szyi klucz, z twarzy maskę (odsłaniając kolejną) i podaje ją bohaterowi. Towarzyszy temu znow *glitch*. Cięcie. Krystalicznie ostry obraz pokazuje teraz dwa wieżowce ze znanym symbolem E Corp – wielką literą E. Pojawiają się scenki reklamujące różne produkty z udziałem pięknych, uśmiechniętych ludzi, wiodących idealne życie, o którym każdy powinien marzyć. Cięcie. Elliot znajduje się na przedmieściach. W miejscu, które skrzynka pocztowa pozwala rozpoznać jako jego dom, stoi jedynie drewniany słup z przybitą doń białą kartką, na której wydrukowano (charakterystycznym fontem o rozpixelowanych brzegach) „Error 404 Not found”. Za Elliotem pojawia się dziewczynka na hulajnodze, która nuci piosenkę.

Bohater również zaczyna ją nucić, robi krok w przód i wchodzi do swojego mieszkania, w którym siedzi Wellick z kluczem w ręce. Elliot rozmawia ze swoją rybką Qwerty. Cięcie. Ujęcie z góry, widać kobiece dłonie krojące wielką rybę wśród warzyw podanych na talerzu. To Angela pałaszująca Qwerty'ego. W restauracji każdy je w oddzielnym boksie. Boksy przypominają te pracownicze z firmy AllSafe. W jednym, nieco oddalonym, Elliot widzi siebie jako chłopca w towarzystwie matki, która wmusza w niego jedzenie. W tym samym czasie dostaje ciasto malinowe, z którego wyciąga klucz. Angela wstaje zachwycona – „tak, tak, zgadzam się” – reaguje jak na oświadczyzny. Wychodzi, mężczyzna podąża za nią. Cięcie. Otwiera drzwi do siedziby fsociety ubrany w smoking. Tam czeka nań Angela w sukni ślubnej i rozpoczyna dziwną rozmowę, która urywa się na pytaniu, czy Elliot wie, że tak naprawdę nie jest Elliotem, jest... Cięcie. W oddali zapala się światło, Elliot znajduje się przed kamerą, na której zawieszona jest maska. Zakłada ją. Maszyny do gier zaczynają wariować, hałas robi się nieznośny. Budzi się w łóżku przerażony (Sekwencja 5)<sup>65</sup>. Przedstawiona sekwencja jest halucynacją, zbiorem obrazów zrodzonych w wyobraźni lub też we śnie, a może za sprawą utraty przytomności. Aż do momentu wystąpienia *glitchu* na całej płaszczyźnie głównego obrazu i drastycznej zmiany przestrzeni intradiegetycznej, która po nim następuje nie pojawiają się przesłanki, które pozwoliłyby zakwestionować realność tych wydarzeń fabularnych – złamanie postanowienia odwyku i pójście po kolejną dawkę narkotyku. Spojrzenie śledzi więc nie tylko to, co dzieje się z Elliotem, ale również w nim, jeśli weźmiemy pod uwagę obrazy mentalne, takie jak wspomnienia.

Według Celestino Deleyto sny i wizje bohaterów-fokalizatorów mogą być momentami, w których zewnętrzna focalizacja może prawie całkowicie zanikać<sup>66</sup>. Natomiast Markus Kuhn konstruując schemat poziomów narracji (w nawiązaniu do teorii Rolfa Fiegutha i Wolfa Schmid) plasuje sytuacje takie jak sen bohatera na poziomie metadiegetycznym (lub nawet metametadiegetycznym)<sup>67</sup>.

Krótkie wyjaśnienie: określenie „metadiegetyczny” zaproponował Gérard Genette. Pochodzący z języka greckiego przedrostek „meta” odnosi się do tego, co znajduje się „poza”,

<sup>65</sup> Opisywana sekwencja rozgrywa się w odcinku czwartym.

<sup>66</sup> C. Deleyto, dz. cyt., s. 169.

<sup>67</sup> Pełny model Kuhna obejmuje następujące poziomy narracji oraz pary narrator–*narrataire* (zaczynając od najbardziej zewnętrznego poziomu): poziom ekstratekstualny (rzeczywisty reżyser filmu – rzeczywisty widz), poziom intratekstualny (domyślny, czy też inaczej: wpisany w tekst, reżyser i domyślny odbiorca), poziom ekstradiegetyczny (wizualna lub werbalna instancja narracyjna i ekstradiegetyczny *narrataire*), poziom intradiegetyczny (narrator i *narrataire* są także bohaterami), poziom metadiegetyczny. Kuhn Markus, *Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films*, w: *Point of View, Perspective, Focalization: Modeling Mediacy in Narrative*, red. P. Hühn, W. Schmid, J. Schönert, Walter de Gruyter, Berlin 2009, s. 261.

i wskazuje drugi, zależny poziom narracji. Ponieważ jednak może on budzić mylne skojarzenie z poziomem nadrzędnym (bo takie znaczenie ma na przykład w określeniu „meta-język”), Mieke Bal zaproponowała alternatywny termin: „hipodiegetyczny”<sup>68</sup>. Nim też będę się w dalszej części mojej pracy posługiwać.

Opisane wizje Elliota można odczytać jako halucynacyjne obrazy, których doświadcza główny bohater, a Spojrzenie temu towarzyszy, zanurzając się coraz głębiej w to, co powstaje w umyśle mężczyzny. Poziomem intradiegetycznym byłaby sytuacja jeszcze przed „wyruszeniem” po narkotyki. W którymś momencie płynnie wchodziłaby ona na hipodiegetyczny poziom halucynacji bohatera, gdy opuszcza on pokój, aby udać się do diler. Na tym jednak nie koniec, dochodzi także do wnikięcia w obraz telewizyjny, który staje się głównym obrazem serialu i przestaje być jedynie prezentowany na hipodiegetycznym ekranie. Oznaczałoby to wejścia na poziom hipohipodiegetyczny.

Proponuję jednak z gołą odmienną interpretację. Moment rozprzestrzenienia się telewizyjnego obrazu pragnę potraktować jako moment wyzwolenia się samego obrazu, znaków wizualnych i narratora ektradiegetycznego.

Zwróćmy uwagę na pewien szczegół, którym jest występowanie *glitchu*. *Glitch* oznacza dosłownie „krótkotrwałe zakłócenie” i jest ściśle związany z technologią, zwłaszcza cyfrową, przez co nazywany jest także cyfrowym szumem, zakłóceniem (*digital noise*)<sup>69</sup>. Tego rodzaju „zgrzyty” zakłócające dźwięk lub obraz są wynikiem spięcia, błędu w oprogramowaniu, czy też wadliwego sprzętu. Jak pisze Rosa Menkman, badaczka związana z nurtem sztuki noszącym miano *glitch artu*: „etymologicznie termin nawiązuje do stanu agresji, trwogi i potężnych fenomenów dźwiękowych w naturze (*rauschen*), takich jak burza, grzmot czy huczące morze”<sup>70</sup>. Podaje ona następnie rozmaite sposoby rozumienia pojęcia „zakłócenie” (*noise*): jako nieakceptowanych dźwięków, nieprawidłowych wiadomości, przerwy w linearnym przesyle danych. Przerwa ta wytwarza pustkę, która rozumiana jest jako brak znaczenia<sup>71</sup>. Jednocześnie będąc zaledwie przerwą, zakłóceniem, *glitch* pojmowany jest jako coś, co znika prawie od razu w chwili pojawienia się. Gdy zostaje uchwycony i nazwany<sup>72</sup>, przestaje jednocześnie być *glitchem*. Przez to, używany w sztuce, przeistacza się

<sup>68</sup> M. Bal, *Notes on Narrative Embedding*, „Poetics Today” 1981, t. 2, nr 2, s. 41-43.

<sup>69</sup> R. Menkman, *Glitch Studies Manifesto*, w: *Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube*, red. G. Lovink, R. S. Miles, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2011, s. 339.

<sup>70</sup> Tamże, s. 340.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Gdy *glitch* wykorzystywany jest w dziełach sztuki, poszczególnym wariantom zmian w układzie pikseli w obrazie nadaje się nazwy.

w formę nowego języka mediów cyfrowych, tworzy inne, oryginalne dzieła poprzez zakłócenie lub destrukcję poprzedniej formy<sup>73</sup>.

Proponuję dodatkowe spojrzenie na to zjawisko, gdy dotyka ono kwestii obrazu – jako na aktywność samego obrazu, niekontrolowany przebłysk jego materii. Nieuchwytny i zakłócający. Jeśli „glitch nie tylko przywołuje śmierć autora, ale także śmierć maszynierii, medium lub narzędzia”<sup>74</sup>, można mu przypisać potencjał objawiania samej materii, jako że w swojej naturze bardziej nie-jest niż jest. Nie jest on treścią obrazu, przedstawieniem, ale nie jest również spięciem elektrycznym, czy kodem zero-jedynkowym, w którym ten jest zamknięty, gdy mowa o jego cyfrowej ontologii. Gdy *glitch* się pojawia i udaje się uchwycić obraz, w którym jest on zwizualizowany – w postaci barwnej plamy, przesunięcia pikseli czy też innych zakłóceń – mamy do czynienia z nowopowstałym obrazem, a nie z samą istotą tego, czym jest *glitch*. Ten ostatni jest przebłyskiem przeobrażenia, czymś pomiędzy jednym a drugim przybraniem przez obraz szaty imitacji, naśladownictwa. Jak pisze Wojciech Michera:

jeżeli materia sama, jako obraz bez formy, pozostaje czystą nieokreślonością i potencjalnością, to i obraz tego obrazu musi brak właściwości zachować [...] Chodzi o pokazanie, że materia – zgodnie z nauką Arystotelesa – nie jest przeciwieństwem czegokolwiek; że jej natura jest absolutnie od wszystkiego odmienna, odrębna, i że choć wszystko w sobie zawiera (wszelkie sprzeczności i przeciwieństwa), sama niczego nie doznaje, nic na nią – ani ona na nic – nie oddziałuje<sup>75</sup>.

Interpretacja *glitchu* jako ujawnienia się materii obrazu (cyfrowego) koresponduje z poziomami focalizacji, które również ulegają w serialu pewnej demaskacji. Mieke Bal zwraca uwagę na trzy pytania dotyczące procesu focalizacji: co jest focalizowane, przez kogo oraz w jaki sposób dany focalizator to robi (z jakim nastawieniem)<sup>76</sup>. Skupmy się na dwóch pierwszych. Wydaje się, że głównym focalizatorem jest Elliot i wszystkie dotykające go

<sup>73</sup> R. Menkman, dz. cyt., s. 341.

<sup>74</sup> Tamże, s. 344.

<sup>75</sup> W. Michera, *Kompleks Echidny (Bestia wizualna)*, „Konteksty” 2006, nr 1/2016, s. 50–51. Głównym tematem zainteresowania Wojciecha Michery jest „kształtująca się u schyłku starożytności struktura konceptualna, uzasadniająca włączenie figury sfeminizowanego węża w dyskurs na temat pochodzenia zła”. Istotnym aspektem tego intelektualnego dochodzenia jest kwestia bycia i nie-bycia, (nie)istnienia oraz tego, czym (nie)jest materia. Przywołane zostają w tym temacie między innymi rozważania Plotyna oraz Arystotelesa. Chociaż kwestia zła ukrytego w potencjalności materii nie jest dla mnie kluczowa, używam tu tego odwołania, ponieważ w przebłysku *glitchu* widzę przebłysk materii takiej, jaka została ona wyłuskana i oddana w tym opracowaniu. O tyle, o ile nie chcę przypisywać (w tym przypadku) obrazowi wartości negatywnych, ważne jest dla mnie zwrócenie uwagi na sam potencjał mamienia, przeobrażania i nie bycia tym, co powierzchownie się zeń odczytuje.

<sup>76</sup> M. Bal, *Narratologia...*, dz. cyt., s. 155.



Ilustracje 8-16 Pojawienie się *glitchu* i wejście w głąb obrazu (kadry z Sekwencji 5)

sprawy oraz postacie, z którymi się styka, są właśnie przez niego fokalizowane. Jednak obrazy zdają mu się wymykać, co wraz z rozwojem fabuły staje się coraz bardziej widoczne. Mimo że pragnie mieć przy sobie Spojrzenie jako swoiste potwierdzenie rozgrywającej się wokół niego rzeczywistości, powoli przestaje mu ufać – nabiera podejrzania, że nie jest ono mu podporządkowane w stopniu, jaki pierwotnie założył. Potęguje to niepokój Elliota. Cała relacja główny bohater-*narrataire* wydaje się podszyta pewną obawą głównego bohatera o to, że nie wszystko rozegra się przed Spojrzeniem (co oznacza, że Elliot pozbawiony zostanie świadka zdarzeń) lub też coś nie rozegra się przed nim samym, a tylko przed Spojrzeniem (co pozbawi go rozeznania w sytuacji i odciągnie od niego Spojrzenie ku innym wydarzeniom). Mnożą się sceny, które pokazują postępowanie innych bohaterów, a więc prezentują wydarzenia, których Elliot nie jest świadkiem, nie wie o nich i nie mogą być częścią narracji, która jest przez niego fokalizowana. Choć na pierwszy rzut oka zabiegi, których dokonuje Elliot – panowanie nad przeskokami w akcji, spowalnianie obrazu – wydają się pokazywać jego niesamowitą świadomość działania narracji czy konstruowania formy, ujawniają jednocześnie wyższy poziom narracji, do którego uzurpuje sobie prawo dostępu. Ten rozdźwięk prowadzi do zniwelowania przeźroczystości fokalizacji ektradiegetycznej i pozbawia Elliota (jako narratora) części posiadanej przez niego władzy. Początek halucynacji odczytać można zatem jako zagubienie w obrazie, w znakach wizualnych ektradiegetycznej instancji narracyjnej. Przeskok *glitchu*, który – jak się wydaje – ma miejsce w głębokiej hipohipodiegetycznej warstwie, w istocie wynosi narrację ku ektradiegetycznej produkcji znaków oraz treści, które nie są reprezentacją żadnych wydarzeń fabularnych. Wśród tej kaskady obrazów Elliot staje się raczej przedmiotem fokalizacji zewnętrznej, niż fokalizatorem. Narracja jest nie tylko zapożyczona poprzez obrazy, ale i w pewnym stopniu przez nie „pożyczona” bohaterowi – czas fokalizowania przez Elliota jest „wypożyczoną mu” możliwością wykorzystania obrazu, którym zarządza wizualna, ektradiegetyczna instancja narracyjna. Pod tym względem skazany jest na łaskę i niełaskę owej instancji, bo gdy znajduje się poza kadrem, zdaje się nie istnieć. On i wszystko, co go spotyka.

Zanim przejdę do konsekwencji takiego odczytania narratologicznej sytuacji w *Mr. Robocie* oraz intelektualnego potencjału, który w nim drzemie, chcę prześledzić inny rodzaj braku oraz nieistnienia, które odnaleźć można w filmie *The Last Reel*.

### CZEŚĆ III

#### Poza obrazem

*Trauma historii to skutek klęski naszego wzroku.*

Todd McGowan, *Realne spojrzenie*

Na początku panuje ciemność. Rozjaśniają ją jedynie niewyraźne rozbłyски kolorowego światła. Migają aż do momentu wyklarowania się przestrzeni, w której zaraz rozegra się akcja. W wesołym miasteczku grupa młodych ludzi bawi się beztrósko. Przy jednej z budek, w której można wygrać najróżniejsze pluszowe fanty strzelając do balonów, jeden z chłopaków pyta swoją dziewczynę, jaką zdobyć dla niej nagrodę. Gdy jednak nie udaje mu się zestrzelić wymaganej liczby balonów, a pracownica punktu odmawia wydania nagrody, wyjmując broń, której wystrzał przeszywa powietrze.

#### **Pierwsze spotkanie**

Nastoletnia Sophoun, główna bohaterka filmu *The Last Reel*, wracając pewnego wieczoru sama do domu, trafia przypadkiem na projekcję filmu w dawnym, opuszczonym kinie, które służy młodzieży ze szkoły naprzeciwko wyłącznie za parking dla motorów. Zafascynowana postacią strojnie ubranego księcia na białym koniu, schodzi z wyższego piętra do poziomu sali kinowej, zmierzając ku ekranowi. Jest oczarowana obrazem niczym widz naiwny, pierwszy raz stykający się z filmem, aż nasuwa się skojarzenie ze słynną sceną w kinie z filmu *Karabinierzy* (reż. Jean-Luc Godard, 1963)<sup>77</sup>. Księżę w swoim świecie również podąża ku czemuś. Na ekranie pojawia się kobieta. Stoi w jeziorze pokrytym liliami wodnymi odwrócona tyłem do kamery. W momencie, gdy Sophoun podchodzi bardzo blisko ekranu, kobieta stojąca wśród lilii odwraca się, śpiewając. Stwarza to iluzję spojrzenia sięgającego poprzez ekran ku dziewczynie w kinie. Nie jest to jednak przeszywająca iluzja wymiany

---

<sup>77</sup> Młody karabinier korzystający z czasu wolnego udaje się na projekcję filmu. Początkowo zupełnie oślepiiony nieprzeniknioną ciemnością sali, w której się znalazł, po omacku szuka wolnego miejsca. Trafia na projekcję paru filmów braci Lumière, między innymi *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat*, przed którym zasłania się rękami by uniknąć zderzenia z rozpędzonym pociągiem. Wyświetlany jest także film ze sceną przedstawiającą piękną kobietę w kąpeli. Gdy ta znika poza kadrem, chłopak usiłuje przemieścić się tak, aby wciąż ją widzieć. Zmierza ku ekranowi, by ostatecznie, rozochocony, spróbować wedrzeć się do filmu, co skutkuje jedynie zderzeniem płachty ekranu i upadkiem na ziemię.





**Ilustracje 17-22** Pierwsze zetknięcie Sophoun z filmem *The Long Way Home*  
(kadry z filmu *The Last Reel*)

spojrzeń. Trajektoria jednego z nich zdaje się być odrobinę przesunięta względem drugiego. Przeciwnie ukazuje Sophoun wpatrującą się w ekran, podczas gdy tuż nad jej lewym ramieniem widnieje jasny punkt światła projektora.

Opisane spojrzenie „prawie przebijające” ekran skłania do zadania pytania, czy miało ono miejsce, czy też jednak nie. W delikatny sposób zarysowana zostaje tym samym problematyka zetknięcia z obrazem i światem nań przedstawionym oraz budowania z nimi relacji. Ta właśnie relacja będzie przepracowywana przez Sophoun w trakcie rozwoju fabuły. Proces ten zostanie zrekonstruowany w niniejszej części pracy. Wspomniane światło projektora, które pojawia się kilkakrotnie w filmie, zwraca na siebie uwagę w znaczący sposób. Zdaje się przypominać o technologicznym wsparciu obrazu, który będzie roztaczał się przed bohaterami – o projektorze, maszynie umożliwiającej istnienie obrazu w rzeczywistości głównej bohaterki. Wytwarzanie obrazu będzie także istotnym aspektem prowadzonej analizy.

Sophoun jest ludzako podobna do aktorki na ekranie, co sprawia, że rozpoznaje w niej swoją matkę z czasów młodości. Rozlega się głos pytający „kto tam?”. Sophoun ogląda się przez ramię: ku głosowi w głębi, ale jednocześnie ku jaśniejącemu oku projektora. Przez chwilę jest (znów: niedokładnym) odwzorowaniem kadru z wyświetlanego filmu. Mrużąc oczy przed światłem, rusza ku głosowi. Tam, w projektorze, odkrywa na ścianie zdjęcia, fotosy z planu filmowego oraz plakaty, na których także widnieje jej matka. Wpatruje się w nie z uporem, starając się uporządkować je w jakąś spójną historię, zrozumieć. Nieruchome obrazy popychają ją do zadawania pytań o kontekst ich powstania oraz co było „potem”, po ich zrobieniu. Pytań o to, co wypełniłoby przestrzeń pomiędzy ich nieruchomością, selektywnością, która uniemożliwia pełne zrozumienie ich treści, a czasami współczesnymi, do których zupełnie nie przystają. Rozpoczyna się budowanie narracji wokół odnalezionych obrazów oraz wytwarzanie nowych obrazów – jak się bowiem okazuje, odkryty film nie ma zakończenia.

Sophoun nawiązuje znajomość z kinowym dozorcą Vicheą, który staje się jej pierwszym przewodnikiem. Dziewczyna, podążając za swoim filmowym odkryciem, postanawia dokreślić zagubione zakończenie – tytułową ostatnią rolę<sup>78</sup>. Podejmuje się tego

---

<sup>78</sup> Angielski tytuł filmu, utworzony czy też przetłumaczony przez samych twórców, brzmi *The Last Reel*. Istnieje także polski tytuł tego filmu – *Ostatni akt* – zaproponowany w trakcie jego polskiej premiery podczas IX Festiwalu Filmowym Pięć Smaków w 2015 roku. Jednak ze względu na to, że tytuł „oryginalny” bardziej dotyka kwestii fizyczności zagubionego obrazu, zamiast jedynie fabularnego zakończenia, decyduję się przy nim pozostać.

zadania, w wyniku czego odkrywa nie tylko historię swojej matki, dozorcę kinowego czy ojca, ale także historię dramatycznych wydarzeń, które miały miejsce w zamieszkiwanym przez nią rejonie kraju, lub też – w jeszcze szerszym planie – w całej Kambodży. W trakcie przygotowań do zdjęć, podąża za zagubionymi obrazami, czy może raczej wydarzeniami, których znaczenia nie jest w stanie ująć, i wysłuchuje kolejnych historii: dozorcę, nauczyciela reżyserii ze szkoły, matki oraz innych postaci, które angażują się w proces odtworzenia filmu lub tych, które żyły w czasach reżimu odpowiedzialnego za jego zniszczenie. Narracja jest sfokalizowana intradiegetycznie, Sophoun pełni rolę fokalizatora. Nie pełni ona natomiast roli narratora, którego przez większą część trwania opowieści można zaklasyfikować jako ekstradiegetyczną oraz heterodiegetyczną instancję narracyjną. *Narrataire* poziomu zerowego poznaje świat diegezy wraz z bohaterką. Oprócz dominującego narratora ekstradiegetycznego, pojawiają się także narratorzy intradiegetyczni (Vichea, matka Sophoun i inni bohaterowie). Ich opowieści są wspomnieniami z czasów reżimu, a tym samym pełnią funkcję analeps zewnętrznych, które sytuują się na poziomie hipodiegetycznym. Bohaterowie rozpoczynają swoją opowieść zawsze jako narratorzy intradiegetyczni i homodiegetyczni, aby w momencie wejścia głębiej w historię stać się głosem z offu, podczas gdy ich wspomnienia stają się głównym obrazem w filmie. Jednocześnie przejmują wtedy rolę fokalizatorów prezentowanych treści. Sophoun wciela się w tych fragmentach w *narrataire* wewnętrznych opowieści, które dla *narrataire* ekstradiegetycznego przedstawiane są zawsze w formie obrazowej. Główna bohaterka staje się tym samym odbiorczynią wszelkich obrazów, na które się natyka, a w miarę ich poznawania komplikuje się coraz bardziej zadanie wytworzenia własnych. Splot zagadnień dotyczących patrzenia oraz samodzielnego budowania obrazu przez Sophoun posłuży za fundament refleksji nad obrazem jako narzędziem, pewną formą, poprzez którą postrzegana jest rzeczywistość. Warto także zauważyć, że to obraz – w tym wypadku odnaleziony przypadkowo film – zaczyna „wyznaczać” kolejne kroki głównej bohaterki. A więc, jak pisała Steyerl, obraz po zaistnieniu w empirycznej rzeczywistości potrafi (na Sophoun) aktywnie wpływać i przekształcać swoje nowe otoczenie. Zaczniemy jednak od tego, czego w filmie nie widać.

### **Odmiany ciemności**

Zachłanne i całkowite oczarowanie Sophoun filmem nasuwa porównanie z działalnością francuskich nowofalowców, którzy wielokrotnie oglądali uwielbiane przez nich

filmy, po czym sami chwyтали za kamery, by opowiadać własne historie i zgłębiać technikę filmową<sup>79</sup>. To pewien rodzaj dziecięcego entuzjazmu w stosunku do kina oraz wiary w jego sprawczą moc. Skojarzenie to przywodzi na myśl jeszcze jedną analogię. Próbuująca nakręcić zakończenie filmu Sophoun chce tym samym przypomnieć schorowanej matce czasy jej młodości, kiedy to według córki była szczęśliwsza. W głębszym wymiarze podąża ona ku pełniejszemu obrazowi historii – zbiera odłamki opowieści, aby chociaż częściowo móc zasklepić obrazem wyrwę w widzialności, kryjówkę traumatycznych zdarzeń, do których sama nie posiada dostępu. To pragnienie poznania, które osadzone jest znaczeniowo w pragnieniu zobaczenia, staje się głównym motorem napędowym bohaterki, jeśli wyjdziemy poza motywację czysto fabularną. Podobnie jak kobiecy głos w sekwencji rozpoczynającej film Alaina Resnaisa *Hiroszima, moja miłość* (1959), Sophoun co chwilę spotyka się z zarzutem, że nic nie wie, w domyśle – nic nie widziała. W jednej ze scen ojciec Sophoun rozmawia na balkonie z jej bratem. Mówi do syna: „Gdy teraz patrzy się na Phnom Penh, miasto wygląda tak, jakby nic się nigdy nie wydarzyło”<sup>80</sup>. W przeciwieństwie widzimy szeroki plan miasta w nocnej ciemności z rozbłyskami latarni. To ciemność przypominająca tę, z której wyłania się cały film.

Kwestie związane z możliwością (lub brakiem możliwości) widzenia oraz medium filmu w ciekawy sposób problematyzuje Todd McGowan. Opiera się on na lacanowskiej terminologii, aby dokonać następującego rozróżnienia: „jeśli chodzi o wzrok, pragnienie zajmuje się tym, czego nie widzimy, a nie tym, co możemy zobaczyć, co pozwala nam odróżnić kino pragnienia od kina fantazji”<sup>81</sup>. Drugi rodzaj wskazanego przez niego gatunku kina, czyli kina fantazji, oferuje wręcz nadobecność obrazu. Opiera się ono na obecności różnego rodzaju scen. W następstwie czego dostarcza odbiorcy satysfakcji z mnogości rzeczy

---

<sup>79</sup> T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie filmu francuskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009, s. 21–40. Co interesujące, w historii kinematografii Kambodży również można zaobserwować okres analogicznego zachwyty kinem i sztuką filmową. Tak zwaną Złotą Erę Kina Khmerskiego rozpoczęła premiera pierwszego pełnometrażowego, niemego filmu *Kwitnący kwiat, więdnący kwiat*, w reżyserii Som Sam Ala, która odbyła się w 1958 roku. Założono wówczas ponad dwadzieścia firm produkcyjnych, a w samej stolicy działało około trzydziestu kin. Na wsiach filmy oglądano wieczorami w pagodach. Wyświetlano zagraniczne produkcje (między innymi bollywoodzkie, hollywoodzkie oraz francuskie i niemieckie), jednak to te lokalne cieszyły się największym zainteresowaniem. Mieszkańcy chodzili często parokrotnie na ten sam film, dzięki czemu najpopularniejsze wyświetlane bywały nawet i parę miesięcy. Po zdjęciu z ekranów część z nich wychodziła później w formie ilustrowanych książek. Ponieważ nie istniała wówczas żadna lokalna szkoła filmowa, niektórzy aspirujący filmowcy wysyłani byli przez króla do Francji, aby tam zdobyć niezbędną wiedzę. Jednak znakomita większość uczyła się sama, eksperymentując i szukając nowych rozwiązań na miejscu (choćby dla efektów specjalnych, takich jak latające mityczne konie, które należało wytwarzać „chałupniczo”). (Zob. M. Sobolska, dz. cyt., s. 161-163).

<sup>80</sup> Cytat pochodzi z angielskiej ścieżki dźwiękowej filmu (w moim tłumaczeniu).

<sup>81</sup> T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008, s. 96.

możliwych do zobaczenia. Natomiast kino pragnienia oferuje zbyt mało. Nie dostarcza obiektu, który odpowiedziałby na pragnienie widza, przez co dodatkowo je stymuluje<sup>82</sup>. Tak zwany *objet petit a* jest przyczyną danego pragnienia, tajemniczą cechą obiektu, która staje się motorem napędowym pragnienia i jednocześnie uniemożliwia pełne zaspokojenie poprzez konkretny przedmiot<sup>83</sup>. Jak pisze McGowan:

*Objet petit a* dostarcza satysfakcji dzięki temu, że podmiot krąży dookoła niego – jest czymś satysfakcjonującym tylko jako nieobecność – i właśnie takie doświadczenie narzuca widzowi kino pragnienia<sup>84</sup>.

Nieobecnością są w oczywisty sposób historia i przeszłość, do której stara się dotrzeć Sophoun. Stają się one tym samym niczym *objet petit a*, obiektem, do którego nie istnieje możliwości dotarcia. Bowiem „nie mamy dostępu do obiektu historycznego w takiej formie, w jakiej istniał”, nie mamy oraz mieć nie będziemy, co na zawsze czyni zeń „obiekt niemożliwy”, sprzyjający pragnieniu<sup>85</sup>. Dodatkowo ta nieobecność zdaje się całkowita, ponieważ nie ma po tych historiach namacalnego śladu; jest wyrwą, o właściwościach czarnej dziury, zasysającej wszelkie światło, które mogłoby choć trochę ją rozjaśnić.

Reżim Czerwonych Khmerów, który jest historycznym odniesieniem filmu, pogrążył kraj w wielu odmianach ciemności. Należy w tym miejscu skrótowo zrekonstruować te wydarzenia, ponieważ nie jest to historia powszechnie znana polskiemu odbiorcy, natomiast jest istotnym pozatekstowym odniesieniem. W dniu khmerskiego Nowego Roku, czyli 17 kwietnia 1975 roku, armia Czerwonych Khmerów obaliła poprzedniego khmerskiego dyktatora – Lon Nola – i przejęła władzę w Kambodży. Między tą datą a 7 stycznia 1979 zamordowanych zostało około 1,8 miliona mieszkańców, co równało się jednej czwartej populacji kraju. Reżim Czerwonych Khmerów uznawany jest za jedną z najkrwawszych dyktatur na świecie, mimo że trwał niespełna cztery lata. Niecałe czterdzieści lat temu rozdarł życie ludzi, którzy przetrwali, na czas „przed” reżimem i „po” reżimie, tworząc traumatyczną przepaść pomiędzy tymi epokami. Tę traumę, wedle rozróżnień Dominicka LaCapry,

---

<sup>82</sup> Tamże, s. 101.

<sup>83</sup> McGowan prezentuje oddziaływanie *objet petit a* na prostym, acz niezwykle przejrzystym przykładzie puszki coca-coli: „Na przykład, gdy piję coca-colę w puszcze, ta konkretna puszka coca-coli jest moim obiektem pragnienia. *Objet petit a* jest natomiast ową zagadkową jakością, którą przypisuję coca-coli – jakością, która wyróżnia ją spośród wszystkich innych napojów i czyni tę konkretną puszkę czymś upragnionym. Nie szukam *objet petit a* – szukam tej konkretnej puszki – a jednak to właśnie *petit objet a* napędza moje pragnienia. Wypicie konkretnej puszki coca-coli nigdy mnie nie zaspokaja, ale mogę doświadczyć satysfakcji, która towarzyszy samemu pragnieniu”. Tamże, s. 99.

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Tamże, s. 228.

zakwalifikować można jako traumę historyczną. Oznacza to, że charakteryzuje się ona rzeczywistą utratą poprzedniego życia – rodziny, dobytku, miejsca zamieszkania, a także poprzednich praw obowiązujących w społeczeństwie<sup>86</sup>. Prędkość, z jaką dokonały się tak dewastujące zmiany, oraz skala ich okrucieństwa sprawiły, że ta część historii – chociaż dzisiejsze społeczeństwo jest jej świadome – wydaje się okryta zasłoną niewidzialności.

Ly Boreth analizuje czas Reżimu jako okresu ściśle związanego z zarządzaniem spojrzeniem oraz prawem do patrzenia:

Jak wiele opresyjnych organizacji politycznych, Czerwoni Khmerzy – pisze Boreth – rozumieli siłę spojrzenia jako sposób kontroli społecznej. W tym sensie był to reżim skopiczny, który narzucał swoim ofiarom nadzór spojrzeniem i rozmyślnie traumatyzował oraz niszczył ich możliwość patrzenia<sup>87</sup>.

Do podkreślania własnego wszechspojrzaenia służyło hasło, które zawierało dość dosadną, acz chwytliwą metaforę: „Angka ma oczy jak ananas”<sup>88</sup>. Przedstawiało to tym samym władzę jako obdarzoną możliwością patrzenia we wszystkich możliwych kierunkach i czyniło z partii instancję nadzoru na miarę panoptikonu. Na celowniku spojrzenia, bezustannie obserwowani, znajdowali się obywatele. Łapanym do obozów pracy i obozów reedukacyjnych oraz zabieranym na egzekucje zawiązywano oczy, a następnie przetrzymywano w ciemnych pomieszczeniach. Oślepienie i dezorientacja były pograżeniem w ciemności także w wymiarze symbolicznym, odbierano bowiem w ten sposób „prawo do patrzenia”, a w konsekwencji niezależność oraz podmiotowość<sup>89</sup>. Nicholas Mirzoeff, śledząc kolonialną genealogię wizualności jako formy sprawowania władzy, przywołuje różnicę pomiędzy antycznym a nowoczesnym niewolnictwem. Starożytni Scytowie oślepiali swoich

<sup>86</sup> D. LaCapra, dz. cyt., s. 59–107.

<sup>87</sup> Ly Boreth wykorzystuje tu pojęcie „reżimu skopicznego” utworzone przez Christiana Metza. Pojęcie to zostało spopularyzowane w dużej mierze przez Martina Jaya i jego esej *Scopic Regimes of Modernity* (L. Boreth, *Devastated Vision(s): The Khmer Rouge Scopic Regime in Cambodia*, „Art Journal” 2003, nr 62, s. 72).

<sup>88</sup> Tamże, s. 72. Angka jest nazwą, którą określali się Czerwoni Khmerzy po przejęciu władzy. Jest to słowo khmerskiego pochodzenia, znaczące „organizacja”.

<sup>89</sup> „Prawo do patrzenia” jest terminem stosowanym przez Nicholasa Mirzoeffa, który nadaje mu znaczenie równe „prawu do rzeczywistości”. Odróżnia on to określenie od „prawa do widzenia”, którego konotacje są bardziej fizyczne, mniej związane z podmiotowością lub autonomią. „Prawo do patrzenia” przeciwstawiany jest tak zwany kompleks wizualności (inaczej: wizualność), który narzuca odbiorcy to, co widzi (a także: co w ogóle może zobaczyć). Władza wytwarza, a następnie narzuca konkretny typ wizualności, w ramach której konstruuje historię oraz rzeczywistość społeczną w formie, jakiej pożąda, podporządkowując sobie jednostki i odbierając im możliwość samodzielnego rozpoznania oraz „wynalezienia” innego. Na kompleks wizualności składają się procesy klasyfikowania, oddzielania oraz estetyzowania, dzięki którym przestrzeń publiczna zostaje okiełznana, uporządkowana i przez to łatwa do nadzoru. „Prawo do patrzenia” jest zatem prawem do bycia zindywidualizowanym, autonomicznym podmiotem w relacjach oraz możliwością poznania, zamiast biernego funkcjonowania w kompleksie wizualności sporządzanym przez władzę. N. Mirzoeff, *The Right to Look*, „Critical Inquiry” 2011, vol. 37, nr 3, s. 473-496.

niewolników, aby zapobiec ich ucieczce i skazać na bezwzględną zależność od pana. W rytuale tym zawiera się sugestia, że

niewolnictwo jest odebraniem prawa do patrzenia. Oślepienie czyni z człowieka niewolnika i uniemożliwia mu ponowne osiągnięcie statusu człowieka wolnego. Ten archetyp ślepoty niewolnictwa (*the blindness of slavery*) został przekształcony poprzez formalną praktykę wizualnego nadzoru w kompleksie plantacji<sup>90</sup>.

Punkty wspólne wydają się aż nadto widoczne – zarówno w warstwie nadzoru, w mniejszym i większym stopniu, symbolicznego, jak i fizycznego, unieruchamiającego jednostkę. Bez wątpienia takich przekształceń odbywało się coraz więcej i więcej, a wizualny nadzór przybierał i przybiera coraz to nowsze formy lub udoskonalał stare, jednak odświeżenie pamięci o tych początkowych formach, bezwzględność pierwotnego uzyskiwania władzy nad spojrzeniem pomaga dodatkowo uwypuklić zamiary stojące za wprowadzeniem ograniczenia prawa do patrzenia. Kambodżańscy więźniowie przywożeni do obozów byli sadzani lub stawiani pod białą ścianą, a po zdjęciu opasek pierwszą rzeczą, którą widzieli, był (dodatkowo jeszcze) oślepiający blask flesza<sup>91</sup>. Fotograficzne uprzedmiotowienie stawiało ich w sytuacji wykadrowanego obiektu zupełnie wyrwanego z pierwotnego kontekstu. Stając się fotografią, zaledwie obrazem, który oprawca mógł posiadać („fotografowanie jest równoznaczne z przywłaszczaniem sobie zdejmowanego przedmiotu”<sup>92</sup>), obywatele Kambodży mogli spodziewać się w nieodległej przyszłości stracenia. Analogię aparatu fotograficznego do broni wyłuskuje Susan Sontag: „podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia – stanowi sublimację morderstwa”<sup>93</sup>. Odbieranie prawa do patrzenia odbywało się także za pomocą odbierania możliwości dotarcia do odmiennych rzeczywistości oraz porządków – filmy i inne teksty kultury były bezwzględnie niszczone przez wojsko. W czasach reżimu jedynie członkowie Czerwonych Khmerów uzyskiwali pozwolenie (i nakaz) tworzenia pod okiem chińskich filmowców filmów, najczęściej krótkometrażowych. Były to przekazy o charakterze propagandowym, które pomijały cały aspekt ubóstwa, wyzysku i nieludzkiego traktowania obywateli, prezentując jedynie pozytywne wizje rozwoju kraju, który miał się rzekomo dokonywać. Wprowadzenie

<sup>90</sup> Tamże, s. 481. Mirzoeff odwołuje się tu do Philipa D. Curtina i jego *The Rise and Fall of the Plantation Complex: Essays in Atlantic History* (1990; New York, 1998), str. 82–83. Istnieje polski przekład tego fragmentu autorstwa Łukasza Zaremby, jednak przytoczone tłumaczenie jest mojego autorstwa.

<sup>91</sup> L. Boreth, dz. cyt., s. 73.

<sup>92</sup> S. Sontag, *W platońskiej jaskini*, tłum. S. Magala, w: tejsze, *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 10.

<sup>93</sup> Tamże, s. 22.

totalitarnej utopii połączone było także z sukcesywną i pełną determinacją likwidacją dorobku kinematograficznego – z mniej więcej trzystu pięćdziesięciu filmów wyprodukowanych do tego czasu ocalało zaledwie około trzydziestu – a przedstawiciele kina byli traktowani ze specjalnym okrucieństwem i eliminowani w pierwszej kolejności<sup>94</sup>. Te skutecznie zaplanowane działania sprawiły, że trauma związana z reżimem Czerwonych Khmerów rozgrywa się na styku (nie)widzialności. Tak bezwzględne odebranie możliwości widzenia wydaje się bowiem zradykalizowanym do ekstremum odebraniem „prawa do patrzenia”.

Panującej ciemności oraz niemożliwości widzenia/patrzenia przeciwstawione zostało wszechspojrzenie, które gotowe jest dotrzeć do wszelkich miejsc. Łączy się ono ze wspomnianą figurą panoptikonu, aparatu do sprawowania władzy opartej na przeświadczeniu jednostki podległej o byciu nieustannie obserwowaną oraz narosłą wokół tego ideą panoptyzmu. U fundamentów tej idei leży architektoniczny model więzienia – nazwanego właśnie panoptikonem – stworzony przez Jeremy’ego Benthama w XVIII wieku. Opis modelu nadzoru, jaki powstaje dzięki takiej konstrukcji, przedstawił Michel Foucault w *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*:

Zasada jest powszechnie znana: na obwodzie budynek w kształcie pierścienia, pośrodku wieża, w niej szerokie okna wychodzące na wewnętrzną fasadę pierścienia; okrągły budynek jest podzielony na cele, z których każda zajmuje całą jego grubość; mają one po dwa okna, jedno do wewnątrz, skierowane na okna wieży, drugie na zewnątrz, pozwalające światłu przenikać celę na wylot. Wystarczy teraz umieścić w centralnej wieży nadzorcę, a w każdej celi zamknąć szaleńca, chorego, skazańca, robotnika lub ucznia<sup>95</sup>.

Wnętrze wieży strażniczej miało być ukryte w ciemności, która podobnie jak w przypadku reżimu sprzyja sprawującym władzę, choć w innym wariacie. Nie ma tu miejsca na wymianę – „panoptikon jest machiną rozdzielającą związek «widzieć – być widzianym»”<sup>96</sup> – spojrzenie jest zawsze jednokierunkowe, nigdy nie uzyskuje odwzajemnienia. W tym systemie to „widzialność jest pułapką”<sup>97</sup>, gdyż samo ryzyko bycia bezustannie widzianym

<sup>94</sup> Na temat historii kinematografii Kambodży (w kontekście społeczno-politycznym) szerzej piszę w: M. Sobolska, dz. cyt., s. 159-173.

<sup>95</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 195.

<sup>96</sup> Tamże, s. 196.

<sup>97</sup> Tamże, s. 195.



wprowadza dyscyplinę oraz (auto)kontrolę. Jednostka w celi może stać się obiektem ulepszania.

Według autora system panoptyczny jest po części przekształceniem, innym stadium parcelacji, którą wcześniej obserwować można było w czasach, gdy miasta dziesiątkowała dżuma. Swoją analizę rozpoczyna właśnie od opisu procedur wprowadzanych w miastach dotkniętych zarazą. Bazowały one na rozdzielaniu, zamknięciu oraz obserwacji mieszkańców wraz z równoczesną rejestracją wszystkiego, co zostało zaobserwowane. Dżuma zostaje utytułowana pierwszą twórczynią schematów dyscyplinarnych, ponieważ tylko ład mógł okazać się remedium na potęgowany przez chorobę chaos.

Główną, wskazaną przez Foucaulta, różnicą pomiędzy tymi systemami jest wprowadzenie władzy pierwszego, jako odpowiedzi na dżumę, w stanie wyjątkowym, który miał zostać za wszelką cenę okiełznany, a okiełzanie to przyjmowało formy ekstremalne, „nacechowane skrajną przemocą”<sup>98</sup>. Wszechobecna władza, ucieleśniona w postaci licznych oddziałów żołnierzy, syndyków oraz innych wykonawców wprowadzanych reguł, rozporządzała jednostkami, które były przymuszane do uległości. Panoptikon natomiast „można przedstawić jako czysty system architektoniczny i optyczny”<sup>99</sup>, rozszerzając go tym samym do panoptyzmu. Działanie panoptyzmu opiera się na narzuceniu samemu sobie wymogów oraz nakazów dotyczących własnych działań pod wpływem przekonania o spojrzeniu skierowanym na nas i bacznie nas obserwującym, przez co wydaje się to o wiele łagodniejszym rozwiązaniem, niż w przypadku pierwowzoru tego typu władzy.

Oprócz zagadnienia dyscypliny, wysuwanego na pierwszy plan podczas analizy Foucaulta, panoptikon jako system optyczny ma jeszcze jedno znaczenie, które można dostrzec, gdy zostanie skonstrastowany z systemem stosowanym w czasach szerzącej się dżumy. Zdradza mianowicie wiarę w możliwość zapanowania nad sytuacją poprzez posiadanie jej obrazu. Z jednej strony odsyła to znów do kwestii pozycji podległej, do której sprowadzana jest jednostka-obszerny obraz, z drugiej jednak do problemu obrazu jako narzędzia, które pozwala uzyskać złudzenie kontroli, panowania oraz nadziei na opanowanie sytuacji, a co za tym idzie – także bezpieczeństwa.

---

<sup>98</sup> Tamże.

<sup>99</sup> Tamże, s. 200.

## **Obraz: stworzyć, odtworzyć, wytworzyć**

Poznaliśmy już pozadiegetyczne ciemności, które stanowią filmowy kontekst historyczny, czas spojrzeć na ich fabularne odcienie. Bohaterowie, którzy są przedstawicielami czasów traumy – matka, dozorca oraz jego brat osadzeni w obozie reedukacyjnym – przez większość czasu usytuowani są w dosłownej ciemności. Dozorca całe dni spędza w ciemnej kabinie projekcyjnej lub innych pozbawionych światła pomieszczeniach opuszczonego kina. Matka, chronicznie cierpiąca na niesprecyzowaną chorobę, większość czasu spędza w łóżku przy spuszczonej żaluzjach. Dodatkowo mówi wprost o metafizycznej ciemności, która ją otacza i dopada. Sophoun ucieka w noc, która jest dla niej namiastką wolności oraz chwilą swobody, gdy chowa się przed wymaganiami ojca. Wkracza jednocześnie w ciemność, której początkowo zupełnie nie jest świadoma. W ciemność traumatyczną, której doświadczają wyłącznie dotknięci nią bezpośrednio – ci, którzy pozbawieni są reprezentacji czasów traumy i skazani na nieobecność obrazu.

Obrazy, które występują w diegezie *The Last Reel* można podzielić na dwa rodzaje: nieruchome-fotograficzne oraz puszczane w ruch, czyli filmowe. „Przygoda z filmem” głównej bohaterki rozpoczyna się od wspomnianej projekcji, jednak mozolne poznawanie historii – od fotografii. Gdy Sophoun udaje się do kabiny projekcyjnej i znajduje na ścianie zdjęcia z planu, są one dla niej początkowo urywkami nieruchomej historii, których nie jest w stanie dopasować do teraźniejszości. Ich status względem rzeczywistości jest jasny – odsyłają do przeszłości, którą odwzorowują. Są obrazem tego, co kiedyś było, zatrzymaniem czasu. Kiedy bohaterka wyznacza sobie za zadanie dokręcenie zagubionej rolki filmu, chce zrobić to jak najlepiej – przez co rozumie jak najwierniej, zbliżając się najbardziej jak to tylko możliwe do realiów pierwotnego filmu. W tym celu sięga po kolejne fotografie. Na jej prośbę Vichea wydobywa więcej czarno-białych, lekko pożółkłych zdjęć z planu zdjęciowego, które stanowić mają kontekst powstawania filmu.

Ulrich Baer, analizując związki postrzegania historii z medium fotografii, rekonstruuje dwie koncepcje czasu. Każda na swój sposób pozwala zarysować połączenie fotografii z czasem i rzeczywistością, w których zostały wykonane. Pierwszą z nich jest koncepcja czasu jako nieustająco płynącej rzeki, której źródłem są pisma Heraklita<sup>100</sup>. Prezentuje ona historię jako płynną i spójną narrację. W odniesieniu do niej „fotografia może uchodzić za narzędzie, które mechanicznie zatrzymuje wirtualne fragmenty czasu, w rzeczywistości nieustannie

---

<sup>100</sup> U. Baer, dz. cyt., s. 178–179.

płynącego naprzód”<sup>101</sup>. Jednocześnie sama możliwość zatrzymania, wyjęcia z rzeki czasu zaledwie jego fragmentu dostarczała powodów do niepokoju, który objawiał się zwątpieniem w taką naturę czasu (i historii). Drugą z koncepcji, swoimi korzeniami sięgającą pism Demokryta z Abdery, przeciwstawioną poniekąd pierwszej, nazwać można modelem „naglego zdarzenia”<sup>102</sup>. To według Baera „koncepcja świata wyłaniającego się w wybuchach i przepływach”<sup>103</sup>. Zdaniem badacza Demokryt postrzegał świat jako „obfity deszcz. Wydarzenia pojawiają się wówczas, gdy pojedyncze krople przypadkiem się ze sobą zetkną”<sup>104</sup>. W jej świetle fotografia jawi się nie jako czynnik fragmentaryzujący, wyrywający chwile poprzez ich uwiecznianie, lecz jako forma rejestracji, pochwylenia świata z natury swej podzielonego na poszczególne zdarzenia. Obie koncepcje wskazują na możliwość uchwycenia przez fotografię rzeczywistości, która jest gotowa do dostarczenia w fotograficznej formie do odbiorcy w każdym innym, przysłym możliwym czasie:

W fotografii sam czas wydaje się wydobyty i bez szwanku przemieszczony w teraźniejszość patrzących; [...] Odbiorcy mają pozostać zakorzenieni bezpiecznie w tu i teraz, a fotografia ma odsyłać do wcześniejszego momentu, który daje się bezpiecznie zachować w jakimś tam i wtedy<sup>105</sup>.

W miarę rozwoju akcji *The Last Reel* pojawiają się kolejne fotografie bohaterów, uwieczniające zarówno ich przeszłość, jak i aktualne życie. Pełnią rolę reprezentacji poszczególnych etapów życia bohaterów, jednak poprzez swoje unieruchomienie sprawiają wrażenie nieprzystających do siebie chwil, brak pomiędzy nimi ciągłości. Fotografie pokazują „rozdarcie” przedstawionej na nich osoby na zupełnie różne postaci, uniemożliwiając w konsekwencji identyfikację, która mogłaby leż u podstaw budowania spójnej tożsamości. Przekaz płynący ze zdjęć jest też niepełny w obrębie ich samych. Gdy Sophoun ogląda poźółkłe zdjęcia z planu zdjęciowego, Vichea opowiada o wybuchach i strzałach, które rozbrzmiewały w oddali, w czasie produkcji filmów. Na fotografiach widać jedynie sielankę, uśmiechniętych członków zespołu filmowego. Nieruchome obrazy, oderwane bezpowrotnie

---

<sup>101</sup> Tamże, s. 179.

<sup>102</sup> Baer podkreśla, że wskazanie takiego źródła dla omawianego postrzegania czasu jest mniej oczywistym wyborem. Zwrot ku koncepcji czasu jako fragmentarycznego można było zaobserwować w czasie zbliżonym do tego, w którym wynaleziono fotografię. Wynikał on z potrzeby wieku, w tym przemian rozwojowych w społeczeństwie, które wpływały na postrzeganie świata, a co za idzie także czasu i historii. Jednak sięgnięcie aż do starożytności jest u Baera gestem ważniejszym i to na nim opiera większość swojego wyводу, dlatego ograniczę się do przytoczenia tego źródła drugiej koncepcji czasu.

<sup>103</sup> Tamże, s. 180.

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> Tamże, s. 177.



**Ilustracje 23-27** Fotografie pojawiające się w filmie *The Last Reel*

od sytuacji i kontekstu historycznego, które im towarzyszyły w momencie powstawania, odsyłają do tego, czego na nich nie ma, czego nie przedstawiają, a więc – do braku, który wzbudza pragnienie poznania.

Sophoun obcuje z obrazem na dwa sposoby, pokazane niemalże równocześnie. Są one niczym dwie strony tego samego medalu. Pierwszym sposobem jest odbiór treści przedstawianych przez obraz. Bohaterka zapoznaje się z tym, co widać na zdjęciach, z filmem i obrazami wspomnień prezentowanych jej przez innych bohaterów<sup>106</sup>. Tego rodzaju odbiór warunkuje status obrazu jako mającego naturę referencyjną; klasyfikuje postrzeganie obrazu jako odbicia rzeczywistości (w tym przeszłości), jako czegoś, co nosi w sobie fragment tego, co zobrazowane. W tym ujęciu obraz fotograficzny jest niczym zatrzymanie lub wydarcie z biegu czasu zamkniętego w nim fragmentu. To podejście do obrazu analogiczne do zrekonstruowanego przez Baera.

Drugim rodzajem odbioru i postrzegania obrazu jest położenie nacisku na obraz jako twór zawsze zawarty w jakiejś formie, medium – rolce filmowej, papierowej fotografii i innych. Podejście to pozwala na zobaczenie obrazu jako czegoś, co może być także fikcyjne, dowolnie wytworzone przez człowieka. Pierwsze zetknięcie się bohaterki z obrazem jako produktem, symulacją, ma miejsce wtedy, gdy szukając sali zajęciowej na uniwersytecie, natyka się na zajęcia filmowe. Przyciągają ją, wzbudzają zainteresowanie, nie pozwalają jej od razu odejść. Dopiero później po raz pierwszy zobaczy projekcję *The Long Way Home*. Film (czy też szerzej: obraz) jako rzecz materialna, wytwarzana oraz odtwarzana z wykorzystaniem specjalistycznych narzędzi oraz maszyn, ukazany jest także, gdy dozorca zmusznie zakłada taśmę filmową na projektor. Sama Sophoun również uczy się obsługiwać kinematograf i puszczać maszynę w ruch. Zyskuje to wymiar symboliczny – scena ta pokazana jest po podjęciu przez dziewczynę decyzji o dokręceniu zagubionej rolki. Przedstawianie Sophoun jako widza w większości przypadków zawiera w sobie wizję obrazu jako czegoś okiełznanego, znajdującego się w ramie. To dodawanie specyficznej, nazwijmy to, fizyczności obrazom – objawiającej się zależnością od maszynierii projektora, taśmy celuloidowej, płachty ekranu – sprawia, że stają się one uprzedmiotowione.

Film *The Long Way Home* przez większość czasu wyświetlany jest na ekranie, zyskując zakotwiczenie w świecie diegezy (tym samym tworząc się na poziomie

---

<sup>106</sup> Choć w obrębie diegezy wspomnienia innych nie są dla Sophoun obrazami – pomijając jeden przypadek zawsze przedstawiona jest jako jedynie słuchająca opowieści – pozwalam sobie na włączenie ich w listę obrazów, które „chłonnie” Sophoun, ponieważ są one prezentowane jako obraz filmowy na poziomie narracji ektradiegetycznej.

hipodiegetycznym). Kadry w tych ujęciach często obejmują także Sophoun oglądającą film – głównego odbiorcę, przed którym materializują się obrazy. Ramy utrzymujące w ryzach hipodiegetyczne obrazy są silnie zarysowane, zaledwie parę ujęć wyświetlanego filmu przejmują rolę głównego obrazu i „rozlewa się” na całą powierzchnię „naszego” ekranu.

W jednej ze scen ukazana została także pewna zależność od medium, dzięki któremu obraz powstaje czy jest przekazywany. Gdy ekipa filmowa szykuje się do reprodukcji zagubionego zakończenia filmu, Vichae wpada we wściekłość widząc kamery cyfrowe. To nie jest już jego film, taśma filmowa jako forma zapisu wyszła z użycia, nie jest już tak jak było – obraz został stracony w tamtej formie, więc nie jest już możliwy do odzyskania. Pokazuje to podejście do obrazu jako kompleksu imitowanych treści wraz z formą oraz materiałem, w których został zawarty. Ponownie można to przypisać odbiorowi obrazu jako pewnego przedmiotu, który jest konkretny, posiada określoną fizyczność (w tym wypadku taśmy lub pliku cyfrowego), a jakiegokolwiek zmiany niszczą go. Takie podejście chwyta obraz, uprzedmiotawia go do stopnia, który odbiera mu bycie czymś więcej niż konkretnym (na przykład) zdjęciem. Zawiera się w tym wartościowanie ze względu na przyleganie obrazu do „rzeczywistości”, w której powstał, lecz jednocześnie uwidacznia pewną martwość, brak istotowości, która mogłaby wykroczyć poza konkretną formę.

### **W świetle (projektora)**

Gdy Sophoun przychodzi porozmawiać z dozorcą na temat kręconego filmu, pojawia się między nimi rażąca oczy kula światła emitowanego przez rzutnik filmowy, powracające raz za razem źródło wyświetlanego obrazu. Po raz pierwszy ta emanująca światłość pojawia się przy scenie przypadkowego natrafienia na projekcję *The Long Way Home*. Dziewczyna kieruje się wówczas ku wiązce światła. Przypominając znów słowa Bal: „Światło prowadzi – decyduje o znaczeniu i rozprasza je”<sup>107</sup>. Światło projektora, „ten tańczący stożek, widzialny i niedostrzeżony, który przedziurawia przestrzeń niczym promień lasera”<sup>108</sup>, w *The Last Reel* jest niczym droga dwukierunkowa: nie tylko powołuje do życia obraz na ekranie, lecz także prowadzi ku procesowi jego wytwarzania. Pamiętać o tym świetle, to widzieć fabułę filmu i jednocześnie zdawać sobie sprawę z procesu wyświetlania oraz produkowania treści obrazu. Jest to poniekąd przeciwieństwo *glitchu*, który pojawia się w serialu *Mr. Robot*. O ile ten jest

<sup>107</sup> M. Bal, *Rozsiewanie obrazu...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>108</sup> R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: Wiesław Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 158.

przebłyskiem nieokiełznanej materii obrazu, to światło staje się wskazaniem samego medium, przez które obraz filmowy nieuchronnie musi się zapożyczyć – u źródła stoi projektor, wpleciona weń taśma. Światło nie jest jednak tym, do czego odsyła. Plotyn do ukazania właściwości materii używał przykładu lustra. Lustro pokazuje obrazy, jednocześnie nie będąc żadnym z nich (tworzy złudzenia) i nie zmieniając istoty tego, czym jest. Jednocześnie bez samego lustra, nie mogłyby powstać obrazy, które się w nim odbijają<sup>109</sup>. Pod tym względem światło przypominałoby lustro (oraz *glitch*), chociaż na pierwszym planie chciałabym wskazać na wspomnianą już w tej części pracy materialność obrazu.

Są jednak momenty, w których to światło zdaje się zanikać, może nie tyle ono samo, ile jego widzialność, podobnie jak granica pomiędzy obrazem przylegającym do rozgrywającej się dawniej rzeczywistości a tym zupełnie fikcyjnym – fabularnym, spreparowanym, wytworzonym na bazie scenariusza. Estetyka filmu *The Long Way Home* przedostaje się na płaszczyznę *The Last Reel* między innymi wtedy, gdy Sophoun mierzy stroje głównej bohaterki, którą początkowo ma zagrać. Sam proces odtworzenia ostatniej rolki poprzez zrekonstruowanie scenografii filmu i wizualne podobieństwo dziewczyny do matki ma postać upodabniania się do zagubionego obrazu. Ponowne nagranie tych samych scen doprowadza do wytworzenia obrazu (dawnego) obrazu. Nowopowstały obraz u swojego źródła mieć będzie inny obraz, co kojarzy się z osuwaniem w symulakryczną rzeczywistość. Można uznać, że to przeszłość jest odtwarzana poprzez jej odegranie, powołanie do życia sytuacji podobnej do tej, która miała miejsce podczas pierwotnego aktu nagrywania filmu. Jednak to zobaczenie filmu staje się bodźcem do podjęcia działania, to ono je inspiruje. Wytwarzany przez bohaterkę obraz jest odtworzeniem tego, który zaginął. Jest aranżacją przestrzeni i obecnej rzeczywistości, aby służyła powstawaniu nowego obrazu. Dlatego sytuacja przybiera formę symulakryczną, napędzaną przez obraz i jego „wymagania” (czy też w ujęciu Mitchella: jego pragnienia).

Gdy wysłuchująca coraz większej liczby opowieści z czasów reżimu Sophoun staje się *narrataire* ostatniego fragmentu historycznej układanki – historii fokalizowanej przez perspektywę ojca – pokazana zostaje jako postać wewnątrz jego hipodiegetycznego obrazu-wspomnienia, przechadzająca się jako niewidoczny (dla hipodiegetycznych bohaterów) widz. W pewien sposób przechodzi ona na stronę obrazu, podporządkowując się jego regułom, i przyznaje mu prawo do mówienia (prawdy) o przeszłości. Wszystko komplikuje się jednak, gdy wychodzi na jaw, że ostatnia rolka wcale nie została zagubiona, a dozorca skrywał

---

<sup>109</sup> W. Michera, *Kompleks Echidny*, ..., dz. cyt., s. 53.

wielką tajemnicę. Wykorzystując możliwość wytworzenia nowego obrazu, chciał przekłamać przeszłość, aby dokręcić zakończenie filmu, które odpowiadałoby jego preferencjom. Wśród tych obrazów – starych i nowych, analogowych i cyfrowych, odwzorowujących rzeczywistość empiryczną i wytwarzanych jako fikcja – Vichea staje się oraz bardziej wycofany, zabłąkany i majaczący. Sophoun natomiast staje przez wyborem, czy odtworzyć pierwotne zakończenie filmu, czy też stworzyć własne, a tam samym – jaką przyjąć pozycję w relacji do obrazu. Fabularnie posiada ona dwie możliwości. Może dokręcić scenę końcową tak, jak planowane było to od samego początku, a więc odmiennie względem oryginału, lub dokręcić scenę końcową zgodnie z oryginałem.

Warto w tym miejscu dokonać krótkiego streszczenia filmu *The Long Way Home*. Opowiada on historię wiejskiej dziewczyny (w tej roli matka Sophoun), w której zakochuje się księżę (grany przez brata dozorca). Dzień przed ich ślubem bohaterkę porywa zły brat pana młodego. Na drodze staje mu zamaskowany wiejski chłopak (dozorca), który w zamian za obiecane bogactwo godzi się zwrócić uprowadzoną księżciu. Zły brat korzysta następnie z pomocy czarnoksiężnika, co komplikuje powrót do domu, a wędrująca dwójka zaczyna się w sobie zakochiwać. Gdy zbliżają się do domu, dziewczyna staje przed koniecznością podjęcia wyboru. W oryginalnej wersji filmu wybiera ona jednak księcia, a zamaskowany wybawca zostaje odprawiony. W wersji, którą pierwotnie planowała dokręcić Sophoun to zamaskowany wiejski chłopak miał zdobyć serce księżniczki.

Oprócz oczywistej analogii do sytuacji Sophoun, która ma dokonać wyboru pomiędzy ukochanym nieakceptowanym przez ojca a aranżowanym małżeństwem, odnaleźć można także analogię pomiędzy zagubioną ostatnią rolką, która po odnalezieniu i jednokrotnym odtworzeniu płonie, a losem twórców filmu. Vichea napisał scenariusz, którego reżyserii podjął się jego brat, ponieważ darzył matkę Sophoun uczuciem. Film miał być drogą do jej serca. Na planie aktorka zakochała się jednak w reżyserze, grającym jednocześnie rolę księcia. Wkrótce po zakończeniu produkcji filmu władzę przejął Reżim Czerwonych Khmerów, a wszyscy twórcy trafili do reedukacyjnych obozów pracy. Brat dozorca został zamordowany, ponieważ Vichea wydał go, gdy ten planował ucieczkę wraz z matką Sophoun. Ta natomiast przeżyła dzięki zakochanemu w niej ojcu Sophoun, który należąc do Armii ocalił ją dzięki wzięciu z nią ślubu. Wcześniej jednak to na niego spada legitymizowany przez reżim obowiązek zamordowania ukochanego dziewczyny. Choć Sophoun nie robi filmu o traumie jako takiej, to ze względu na losy okalające historię powstawania *The Long Way Home* porusza się na jej granicy. Traumatyczne zajścia, mimo że nie prezentowane w filmie,



wpisane są w brak ostatniej rolki, jej spalanie, które w pewien sposób powieliło zniszczenie miłości oraz przypomina o czasie Reżimu. W całym filmie historyczny czas traumatyczny jest wielką utratą, wokoło której porusza się główna bohaterka. To *objet petit a*, który pozostaje nienazwany, a złudnym obiektem pragnienia staje się obraz filmowy, jego realizacja i uczynienie możliwym obejrzenia pełnego obrazu. Chociaż Sophoun chce przypomnieć matce „lepsze czasy” (w czym doszukiwać można się także chęci przywołania przeszłości poprzez obraz), bardziej wpływa na wydobywanie wspomnień, które są bolesne i kryją się poza baśniowym obrazem reprodukowanego filmu.

Przywołany już poprzednio McGowan stoi na stanowisku, które zakłada uszanowanie obiektu historycznego poprzez niepokazanie go i tym samym pozostawienie go na pozycji obiektu niemożliwego, którym w istocie jest<sup>110</sup>. Każde inne przedstawienie będzie niczym fantazja, naddatek obrazu, który nie jest wcale tym, za co chciałby uchodzić. Jednocześnie nie wyklucza on możliwości połączenia kina pragnienia z kinem fantazji, aby ich kontrast pomógł także w zbliżeniu się do obiektu historycznego. Analizując filmy Alaina Resnaisa opisuje, jak zostały w nich zestawione te dwie tendencje:

Resnais stwarza świat pragnienia, ale pokazuje również, jak w ów świat wkracza fantazja. Dostrzega, że historyczny obiekt jest obiektem niemożliwym, ale dostrzega także, że możemy go napotkać, jeśli zwrócimy się w stronę fantazji<sup>111</sup>.

W *Nocy i mgle* (reż. Alain Resnais, 1995) skontrastowane zostały aktualne kolorowe zdjęcia dawnych obozów koncentracyjnych z czarno-białymi zdjęciami archiwalnymi. Chociaż wydaje się, że zdjęcia dokumentalne aspirują do ukazania czystej prawdy o przeszłości, zestawienie ich z obrazami współczesności wskazuje na ich przynależność do świata fantazji. „Nie widzimy przeszłości, która leży poza naszym zasięgiem, ale taką, która istnieje w fantazmatycznej formie w obrębie naszej teraźniejszości”<sup>112</sup>. W pewien sposób, paradoksalnie, gdy akcja przemieszcza się pomiędzy jednym rodzajem zdjęć a drugim, od fantazji obecności po jej brak, zauważyć można niemożność dotarcia do obiektu w rzeczywistości:

Moment przejścia pozwala nam dostrzec porażkę naszego wzroku, której nie reprezentuje nieobecność (jak w przypadku kina pragnienia), ale obecny obiekt. Spotkanie z historycznym obiektem pozwala nam zobaczyć, że nie możemy go

---

<sup>110</sup> T. McGowan, dz. cyt., s. 230.

<sup>111</sup> Tamże, s. 230–231.

<sup>112</sup> Tamże, s. 231.

zobaczyć. Ta niemożliwość, ta klęska, którą ponosimy, gdy próbujemy włączyć traumatyczne spojrzenie w nasze pole widzenia, jest, zgodnie z sugestią filmu, tym, co wytwarza traumatyczne wydarzenie jako takie. Trauma historii to skutek klęski naszego wzroku<sup>113</sup>.

Gest Sophoun jest zbliżony do opisanych powyżej filmowych praktyk zbliżania się do obiektu historycznego. Ostatecznie nie wybiera ona żadnego z zakończeń filmu, które jawiły się jako fabularna alternatywa. Oryginalna wersja filmu kończy się, gdy księżniczka, na ostatnim już odcinku drogi powrotnej do domu, wsiada na łódź zostawiając wiejskiego chłopaka i odpływa. Następną sceną, dokreconą w terażniejszym czasie fabularnym, jest akcja, która (jak możemy się domyślić) miała miejsce jako jedno z wydarzeń diegetycznych. Dozorca przyjmuje święcenia i zostaje buddyjskim mnichem. Następnie idzie wraz z innymi mnichami do stupy upamiętniającej ofiary reżimu. Spotyka przy niej matkę Sophoun, która przebrana jest w strój filmowej księżniczki. Wymieniają spojrzenia, które przesycone są emocjami, kobieta płacze. Bezgłośnie pogodzenie się w miejscu pamięci jest w pewien sposób rozliczeniem, zaakceptowaniem tego, co się wydarzyło. Ostatnia scena filmu ukazuje, jak bohaterka odpływa na łodzi po gęsto porośniętym liliami jeziorze. Chociaż obiekt historyczny, przeszłość obejmująca traumatyczne wydarzenia z czasów Reżimu Czerwonych Khmerów nie została pokazana, istnieje poprzez jej widoczny brak. Podobnie bohaterka filmu *Hiroszima, moja miłość* widzi pewne rzeczy – czy to szpital w Hiroszynie, czy wystawę poświęconą tragicznym wydarzeniom – jednocześnie nie widząc Hiroszimy jako obiektu historycznego. Choć nie występuje on w rzeczywistości czasu terażniejszego, pewna jego obecność zawarta jest w fantazjach na temat domniemanej historii, jako rodzaj formy dostępu do obiektu niemożliwego<sup>114</sup>. Działania Sophoun określić można jako przechodzenie pomiędzy fantazją a pragnieniem.

Dla większości opowiadanych wspomnień dziewczyna była jedynie *narrataire*. Jednak ostatnia część historii, którą dzieli się z nią ojciec, przedstawiona jest jako odrębna hipodiegeza, a Sophoun jest w stanie wkroczyć w jej przestrzeń i stylistykę. Ich rozmowa ma miejsce pod stupą, pod którą dochodzi później do pojednania pomiędzy dozorczą i matką. Ojciec przyznaje się do wykonania rozkazu zabicia brata dozorcy. Narrator ekstradiegetyczny „oferuje” fantazmatyczną projekcję, która podkreśla jedynie brak tego, o czym mowa. Gdy historia się kończy, a dziewczyna powraca do diegezy, której jest pełnoprawną uczestniczką,

---

<sup>113</sup> Tamże, s. 231–232.

<sup>114</sup> Tamże, s. 232–233.

otrzymujemy obraz stupy, czaszek znajdujących się w niej i innych symboli traumatycznego czasu. W intradiegetycznej warstwie narracji Sophoun kontrastuje artefakty przeszłości ze współczesnością, pragnąc poznania tego, co było, a aktualnie jest nie do odzyskania. Jednocześnie w wytworzonej przez nią narracji, czyli dokręconym ostatnim akcie filmu, jeszcze mocniej uwypukla się konstytutywny brak. Pomiędzy radosnym, baśniowym, fikcyjnym filmem a jego ostatnią sceną z dokumentalnymi ujęciami przedstawiającymi konfrontację ocalałych z czasu reżimu, rozpościera się wszystko, czego niemożność przywołania została uszanowana – czas terroru, zabójstwo brata dozorca, wiele lat, które upłynęły, odciskając się w zmarszczkach aktorów.

Podczas gdy Sophoun przemierza drogę od traumatycznej pustki ku wytworzeniu obrazu, Elliot otoczony dziesiątkami różnorodnych obrazów zmierza prosto ku traumie rzeczywistości.

## CZEŚĆ IV

### Bez obrazu – nieistnienie

[...] *niebezpiecznie jest obnażać obrazy, gdyż ukrywają one to, że poza nimi niczego nie ma.*

Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*

Rzeczywistości diegetyczne Elliota i Sophoun istnieją na dwóch przeciwległych biegunach podejścia do obrazu<sup>115</sup>. Przestrzeń, w której funkcjonuje Sophoun, jest poniekąd wolna od obrazów i główna bohaterka musi je dopiero na nowo „wynaleźć”, odkryć ich znaczenie i przypisać im wartość według własnych rozpoznań oraz odczuć. Proces ten starałam się przedstawić w *Części III*. Mimo że początkowo Sophoun zachłystuje się filmowym obrazem i podąża za hipodiegetycznym *The Long Way Home* oraz zdjęciami (z) przeszłości, gotowa zrobić wszystko dla odtworzenia zagubionej ostatniej rolki filmu, dla jej symulakrycznego wskrzeszenia, to ostatecznie wybiera dla swojego obrazu – dokręconego zakończenia filmu – funkcję narzędzia, które może pomóc rzeczywistości. Posłużyć rozpoczęciu dialogu dotyczącego przeszłości, przy jednoczesnym uszanowaniu niemożliwości odzyskania obrazów z czasów traumy. Po wtargnięciu w jej życie, obraz zaczął je przeobrażać, kierować jej krokami, lecz ostatecznie to ona wybrała dla niego miejsce w swojej rzeczywistości. Obrazy występujące w *The Last Reel* to film (na taśmie oraz cyfrowy), zdjęcia (analogowe oraz niektóre cyfrowe), wspomnienia (obrazy mentalne).

Bohater serialu *Mr. Robot* jest natomiast zatopiony w świecie, który wypełnia morze obrazów – oglądanych, wkomponowanych, wklejonych, rozsadzających diegetyczną rzeczywistość Elliota. Zdjęcia cyfrowe, parę analogowych (w tym także zdigitalizowanych), billboardy, reklamy, programy telewizyjne, obrazy malarskie, wspomnienia i inne. W tym także hybrydyczny twór, jakim okazuje się *Mr. Robot*, czyli obraz, który staje się głównym impulsem do podjęcia działania przez Elliota. I napędzającym kolejne.

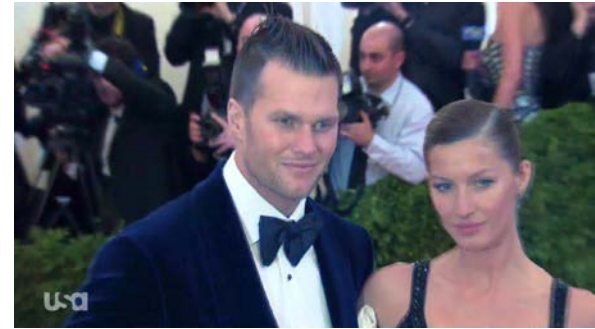
---

<sup>115</sup> Chciałabym podkreślić, że żadnego z nich nie chcę ani deprecjonować, ani wywyższać. Nie uważam także, aby była to różnica pomiędzy naiwnym podejściem do obrazu a „bardziej rozwiniętym”. Są one różne, jednak jest to różnica, która jest dla mnie wolna od nadawania jej chociażby najmniejszego zabarwienia pejoratywnego.

## Pośród obrazów

Przedstawianie „obrazowego świata” Elliota warto rozpocząć od przywołania kilku przykładów pokazujących, jak główny bohater z nimi funkcjonuje, aby następnie spróbować zinterpretować przypisywaną im wartość oraz oczekiwania im towarzyszące. Jak już wspomniałam, Elliot ze względu na swój społeczny charakter posługuje się hakerskimi „włamaniem” na profile społecznościowe swoich znajomych (oraz nieznajomych), aby dowiadywać się o różnych faktach z ich życia. Do wydawania osądów na temat „inwigilowanych” niejednokrotnie wystarczają mu zdjęcia; zrobione na wakacjach, przedstawiające uśmiechniętych ludzi – świadczą o szczęściu; z kotami – o samotności; z partnerem/partnerką – o udanym związku. Fotografie zastępują mu rzeczywistość, ich status nie ogranicza się do określenia ich jako referencyjnych, stają się równoznaczne z tym, co przedstawiają. Elliot często zadawała się nimi, nie szukając potwierdzenia swoich wniosków w rzeczywistości.

Do konstruowania swojego świata oraz światopoglądu mężczyzna używa licznych obrazów, które oderwane są od konkretnych osób z jego otoczenia. W czasie jednej z wizyt u terapeutki zostaje mu zadane pytanie o to, co wywołuje u niego złość i rozczarowanie w społeczeństwie (Sekwencja 4). Elliot zaczyna odpowiadać, przed Spojrzeniem pojawiają się różne sceny: Steve Jobs podczas przemówienia, dzieci pracujące w fabryce przy składaniu sprzętów elektronicznych, urywki (prawdopodobnie telewizyjnych) wywiadów z celebrytami na czerwonym dywanie. Gdy bohater mówi o głosowaniu, odpowiedzialności społecznej, świecie, który napawa go obrzydzeniem, pokazują to również obrazy – znaczek „I voted” w klapie zakietu pani psychiatry czy okładkę książki leżącej na wierzchu jej torebki, którą ta czyta. Wszystko, o czym mówi Elliot, zyskuje wizualną reprezentację – wspomnianych scenek, zdjęć, reklam na budynkach i siatek, wypełnionych zakupami. Jednocześnie wszystko to zaadresowane jest wyłącznie do Spojrzenia, w rzeczywistości rozgrywającej się w gabinecie terapeutki główny bohater siedzi milczący, aż kobieta przywołuje go, by się odezwał. Scenki obrazujące wypowiedź są między innymi przekazami telewizyjnymi, reklamowymi (co widać dzięki ich kolorystyce odmiennej od reszty estetyki serialu, sposobach użycia kamery). Nie są zatem zdarzeniami, w których uczestniczyłby bezpośrednio, czy widziałby „na własne oczy”. Mimo to stają się pełnoprawną częścią jego rzeczywistości. Inkorporuje je w swój świat nie różnicując ich względem tego, czego sam bezpośrednio doświadcza. Stają się częścią jego doświadczenia, a może nawet stają się



**Ilustracje 28-33** Obrazy, którymi Elliot posługuje się, aby opisać Spojrzeniu otaczającą go rzeczywistość (kadry z Sekwencji 4)

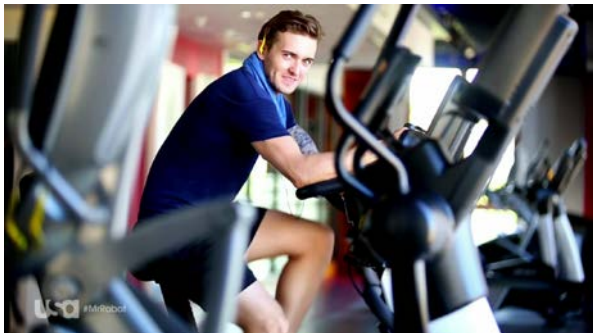
samym doświadczeniem. Co więcej – obrazy te są dla niego wyznacznikiem „normalności” świata, który jest codziennością dla większości ludzi, chociaż sam czuje się odeń zdystansowany.

Po przeprowadzeniu pierwszego etapu ataku na znenawidzone Evil Corp i doprowadzeniu do aresztowania jednego z kierowników Elliotowi wydaje się, że może to być ostatni etap całego planu i ostateczne zwycięstwo nad korporacją. Po odbytej w barze rozmowie z Mr. Robotem zaczyna się zastanawiać (swe myśli kierując oczywiście ku Spojrzeniu), czy to oznacza, że teraz wszystko będzie prostsze. „Czy to się dzieje naprawdę?”<sup>116</sup>. Elliot rozpoczyna planowanie tego, co nazywa „normalnym życiem” i co wreszcie będzie możliwe. Zanim jednak pojawią się wizje, nastaje całkowita ciemność. Obraz znika, pozostaje jedynie czerń. Po chwili pojawiają się szybko płynące chmury po błękitnym niebie nad Nowym Jorkiem, w przyspieszonym tempie ulicą mkną setki ludzi, a nad nimi z zawrotną prędkością zmieniają się obrazy wyświetlane na ogromnych telebimach (między innymi reklamy Disneya oraz różnych przedmiotów-obiektów pożądania). Pojawia się obraz mężczyzny w siłowni – może Elliot powinien zapisać się na siłownię? Sala kinowa wypełniona ludźmi – pójdzie na „jeden z głupich filmów Marvela, które wszyscy oglądają”<sup>117</sup>. Migawki przywołanych obrazów są niczym ze standardowej, lekko sztucznej bazy Stocka: sztuczne uśmiechy, sztuczne oświetlenie, sztuczne natężenie barw. Mężczyzna postanawia także zacząć używać aplikacji Instagram – kolejnego wyznacznika „normalnego życia”. W końcu znów widzimy samego Elliota. Wchodzi do pracy i do gabinetu swojego szefa, Gideona, z waniliowym latte z kawiarni Starbucks – pierwszym wizualnym atrybutem, obrazem-symbolem, który ma mu pomóc wpasować się w to zwizualizowane życie (Sekwencja 6). Opisaną fantazją płynnie wkleja siebie w obrazy rozumiane jako nowa rzeczywistość, której częścią chce się stać. Obrazy, które chłonie i do których się odnosi, stają się dla niego wyznacznikami tego, czym jest rzeczywistość. Być wśród nich, dostać się do ich panteonu, oznacza moc istnieć „naprawdę” oraz żyć „normalnie”. W konsekwencji następuje pewne sklejenie, związanie dwóch planów istnienia w przestrzeni społecznej. Obraz pozwala konstruować rzeczywistość, jest dla niej inspiracją. Jednak dopiero dostanie się ze swoim życiem pomiędzy obrazy oznacza pełne funkcjonowanie w empirycznej rzeczywistości.

---

<sup>116</sup> Sekwencja pochodzi z odcinka 2.

<sup>117</sup> Filmy produkowane przez wytwórnię filmową Marvel Studios. Są to cieszące się ogromną popularnością ekranizacje komiksów o superbohaterach, wydawanych przez Marvel Entertainment, Inc., najstarszego amerykańskiego wydawcę komiksów.



**Ilustracje 34-39** Poprzedzone ciemnością obrazy, którymi Elliot posługuje się, gdy planuje „normalne życie” (kadry z Sekwencji 6)



Jean Baudrillard pisze o hipermarkecie jako „formie życia społecznego”, która warunkuje ruch ludzi, zarządza ich krokami, wpływa na planowanie oraz zarządzanie czasem<sup>118</sup>. Nie chodzi już nawet o same towary i konsumpcjonizm, lecz „czasoprzestrzeń wszelkiej operacyjnej symulacji życia społecznego, każdej struktury środowiska i ruchu”<sup>119</sup>, o supermarket jako model – życia, społeczeństwa, funkcjonowania. Baudrillard pisze:

Supermarket jako *jądro*. Miasto, nawet nowoczesne, już nie jest w stanie go wchłonąć. To supermarket wyznacza orbitę, po której porusza się aglomeracja. [...] nie mamy już do czynienia z funkcjami (handel, praca, wiedza, czas wolny), uniezależniającymi się od siebie i przemieszczającymi się (co charakteryzuje jeszcze ”nowoczesny” rozwój miast), lecz z *modelem dezintegracji funkcji*, ich indeterminacją i dezintegracją samego miasta, które zostaje przeszczepione poza obszar miasta i traktowane jest jako hiperrealny model, jako jądro syntetycznej aglomeracji, nie mającej już nic wspólnego z miastem. Satelity jako negatyw miasta, stanowiące wyraz jego końca – końca miasta nowoczesnego – jako określonej, jakościowej przestrzeni, jako pierwotnej syntezy społecznej<sup>120</sup>.

Jeśli przyjrzeć się obrazom, którym poddaje się Elliot – reklamowym, swoich znajomych na portalach społecznościowych i innym – to stają się one nowym jądrem, organizują jego ruch i stają się poniekąd modelem prawidłowego funkcjonowania. Nie ma znaczenia stopień ich symulakryczności, liczba przekształceń w programie graficznym Photoshop ani sztuczność sytuacji ich wytwarzania, ponieważ pełnią funkcję ośrodka, który warunkuje postępowanie. Staje się wspomnianą „normą”, do której główny bohater się odnosi. Dodaje to kolejną warstwę do „prawdziwego” istnienia, ponieważ nie wystarczy już tylko funkcjonować w empirycznej rzeczywistości, ale także w wersji „bycia obrazem”. Aby ostatecznie wszystkie czynności i zdarzenia mogły zostać zaprezentowane na portalu Instagram w formie zdjęć, które wpasują się w morze pozostałych, potwierdzając istnienie ich właściciela w świecie doświadczania obrazem. Nie chodzi wyłącznie o przesunięcie „miasta poza miasto”, ale funkcjonowanie zarówno w rzeczywistości, jak i jej obrazie-satelicie.

Gdy Elliot, wraz z innymi członkami fsociety, stara się włamać do siedziby E Corp w Steel Mountain, na jego drodze staje jeden z pracowników – Bill. Elliot zwyczajową metodą uprzednio „sprawdził” Billa i zdobył informacje, dzięki którym będzie mógł go

---

<sup>118</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 95.

<sup>119</sup> Tamże, s. 97.

<sup>120</sup> Tamże, s. 98. Kursywa zgodnie z oryginalnym tekstem

zmanipulować, aby doprowadził go tam, gdzie wymaga tego plan. Słuchając o Billu jako o idealnym, nieświadomym narzędziu pomocnym przy włamaniu na zakazane piętro budynku, oglądamy zdjęcia na Instagramie, które mają zdradzać kim jest wzięty pod lupę pracownik. Pokazywane są w formie jego konta na portalu, a także w formie zbliżeń wypełniających cały ekran. Oprócz fotografii prezentujących życie codzienne Billa, poszukiwane są także inne, przedstawiające życia wybranych pracowników firmy.

Sceny te przypominają poszukiwania Thomasa, bohatera filmu *Powiększenie* (reż. Michelangelo Antonioni, 1966), który bada zrobione przez siebie zdjęcia, aby poznać prawdę o przypadkowo uchwyconym na nich zdarzeniu. Mężczyzna powiększa i kadruje kolejne ich fragmenty. Stara się przyjąć punkt widzenia uwiecznionych na nich postaci, aby odszyfrować znaczenie nieruchomych kadrów, połączyć je w ciąg zdarzeń, które miały miejsce w momencie ich uchwycenia (oraz chwilę wcześniej). Jego czynności prowadzą aż do rozpikselowania obrazu, zbliżenia tak dużego, że nie widać na nim niczego. Wojciech Michera pisze o tej scenie w następujący sposób:

Zabieg ten jest podejmowany w nadziei na przedarcie powierzchni obrazu; w nadziei, że taka tranzytowość jest w ogóle możliwa, i że dzięki niej dotrzemy do „głębi” (zagadki), do ostatecznej (czyli „pierwotnej”) prawdy przedstawienia. Jest to jednak złudna nadzieja, bowiem wzrok zapuszczający się w tę intradiegetyczną otchłań, nawet uzbrojony w lupę, nie może osiągnąć celu: nim ujawni poszukiwany detal diegezy, ugrzęźnie w materii samego obrazu. [...] Zresztą, w niektórych ujęciach tej sceny podwieszane do deski fotogramy oglądamy od tyłu, prześwietlone padającym z przodu światłem, co nas niejako upewnia, że *poza* nimi niczego więcej już tam nie ma<sup>121</sup>.

Thomas sięga coraz głębiej w fotografię, coraz mniej znajdując. W sytuacjach prezentowanych w *Mr. Robocie* nie napotykamy jednak na taką przeszkodę. Opisywane zdjęcia różnych osób zdają się stanowić istotę, ostateczny dowód najróżniejszych prawd. Nie ma ukazanych w nich pikseli, sugestii, że są tylko pewną formą, zbiorem cyfrowych danych. To zdjęcia, których nigdy nie widać „od tyłu”. Brak również prześwietlającego ich światła. Można by powiedzieć, że brak tu światła, którego wariant widzieliśmy w *The Last Reel* – padającego z oka projektora na ekran, na którym wyświetlany był film. Przypominało ono o procesie wyświetlania obrazu, o jego byciu przedmiotem. Tymczasem postrzeganie i

---

<sup>121</sup> W. Michera, *Piękna...*, dz. cyt., s. 128. Podkreślenia oraz kursywa zgodnie z oryginalnym tekstem.

użytkowanie obrazów przez Elliota przyczynia się do stopniowej korozji granicy pomiędzy obrazami a rzeczywistością.

## W obrazie

Baudrillard pisząc o symulakrach przywołuje pojęcie hiperzeczywistości jako „rzeczywistości pozbawionej źródła i realności”<sup>122</sup>. Odwołując się do Borgesa i jego opowieści, w której kartografowie stworzyli mapę tak dokładną, że pokryła całe państwo, autor ten twierdzi, że terytorium rozpadło się i pozostały tylko jego resztki, które można jeszcze gdzieś odnaleźć na powierzchni mapy<sup>123</sup>. Zamiast rzeczywistości funkcjonują już tylko znaki rzeczywistości, które jej ani nie naśladują, ani nie podwajają. Skończyły się czasy, gdy obowiązywała zasada referencyjności, zatracił się punkt odniesienia. Pojęciem nieodłącznym od tej teorii jest proces symulacji. Symulować oznacza więcej niż tylko udawać, ponieważ symulujący posiada cechy lub objawy tego, co symulowane. Co oznacza, że także porządek następstwa zostaje zachwiany – „symulacja [...] podważa różnicę pomiędzy tym, co «prawdziwe» i tym, co «fałszywe»; tym, co «rzeczywiste» i tym, co «wyobrażone»”<sup>124</sup>. Wśród rozlicznych przykładów na taki stan rzeczy (i świata) wskazuje on symulantów choroby z jej objawami, ikony, które wypierają ideę samego Boga, oraz Disneyland, który za sprawą swojej kiczowatości i infantylności ukrywa fakt, że cała Ameryka jest właśnie taka – zdziecinniała i infantylna<sup>125</sup>. Co ważne symulakr nie jest nierzeczywisty, lecz jest odmienną rzeczywistością – to sposób generowania nowej rzeczywistości, która funkcjonuje na własnych zasadach. Jak wspominałam już w *Części I*, w *Precesji symulakrów* wyróżnione zostały cztery stadia przeistaczania się obrazu w symulakr, który nie ma już związku z rzeczywistością, zupełnie odrywając się od referencyjności i ekwiwalencji:

Reprezentacja wychodzi od zasady ekwiwalencji znaku i rzeczywistości (nawet jeśli owa równoważność stanowi utopię, jest podstawowym aksjomatem). Symulacja przeciwnie – wychodzi od utopijności zasady ekwiwalencji, wypływa z radykalnej negacji znaku jako wartości, wychodzi od znaku jako przywrócenia i wyroku śmierci na samą możliwość referencji. Podczas gdy przedstawienie stara się wchłonąć

---

<sup>122</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 6.

<sup>123</sup> Tamże.

<sup>124</sup> Tamże, s. 8.

<sup>125</sup> Tamże, s. 7-19.

symulację, interpretując ją jako fałszywą reprezentację, symulacja pochłania całą gamę przedstawienia jako symulakr<sup>126</sup>.

W odpowiedzi na symulakryczną odmianę świata nasza rzeczywistość stara się w jak największym stopniu neutralizować symulację każdy jej akt biorąc „na poważnie”, wplatając w swoją tkankę – Baudrillard proponuje przeprowadzenie symulowanego napadu, ze sztuczną bronią i umówionym zakładnikiem, który szybko zostanie wpleciony w rzeczywistość poprzez ingerencję policji, świadków oraz inne elementy takiej potencjalnej sytuacji. Tym samym obciąża ten akt znaczeniem, jak gdyby był w pełni „prawdziwym”<sup>127</sup>.

Świat Elliota jest nierozzerwalnym spletem empirycznej rzeczywistości (rozumianej jako świat jego diegezy), fotografii, z których odczytuje rzeczywistość znajomych oraz najróżniejszych przekazów obrazowych płynących z mediów (telewizji, portali internetowych i innych). Bohater zdaje się nie czynić między nimi rozróżnień. Niosą one dlań ten sam rodzaj „prawdy”, czy rzeczywistości. Zwróćmy uwagę, że jest on zarówno odbiorcą obrazów, które chłonie, jak i poniekąd ich wytwórcą. Jest przecież i ono: Spojrzenie. Jak podkreślałam w *Części II* – wytworzone zostało ono przez Elliota, aby bezustannie mu towarzyszyć. Obecność tę proponuję odczytać jako bezustanne konstruowanie się Elliota jako obrazu – jego opowieść to aktywne przemienianie siebie w obraz. Dzięki poprowadzonej w ten sposób narracji mężczyzna czyni z siebie znak wizualny i przy pomocy *narrataire*-Spojrzenia wtłacza siebie w świat, który jest dla niego silnie skorelowany z istnieniem obrazów oraz w nich, z nimi, poprzez nie (a możliwe, że tę listę przyimków można by dalej poszerzać).

Jeżeli Elliot reprezentuje rzeczywistość przekształcającą się w obraz – powielając siebie, a może adekwatniejszym określeniem będzie: robiąc z siebie kopię zapasową – uznać go można za pierwsze stadium obrazu, które „stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości”<sup>128</sup>. Narracja jest reprezentacją jego życia i wydarzających się w nim epizodów, co pretenduje do roli obrazu, który byłby ekwiwalentem prawdziwych zdarzeń. Na drugim końcu tej skali, u szczytu schodów prowadzących do symulakryczności, znajdziemy natomiast spotkanego w metrze Mr. Robota. Kim bowiem jest ten bohater? Kim, a precyzyjniej: czym? Mr. Robot, istota, która „pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie”<sup>129</sup>. Swoją aparycję zapożycza od nieżyjącego ojca Elliota, choć nie zostaje w niej rozpoznany przez głównego bohatera. Jest

<sup>126</sup> Tamże, s. 11.

<sup>127</sup> Tamże, s. 29.

<sup>128</sup> Tamże, s. 11.

<sup>129</sup> Tamże, s. 12.

„motorem napędowym” dla rozwoju wypadków, „podjudzaczem” głównego bohatera, przyczyną większości podejmowanych przez niego kroków. „W rzeczywistości” (a sformułowanie to zyskuje w tym wypadku także wymiar dosłowności) jest on ułudą, symulakrem, który istnieje wyłącznie przy Elliocie. Początkowo tylko przez niego widzianym, tylko z nim wchodzącym w interakcje. Lecz mimo to jego obecność grozi prawdziwym wybuchem w rzeczywistość, o którym napisać mogłaby sama Steyerl. Podczas wizyty Elliota w centrali fsociety, Mr. Robot przedstawia swój plan zniszczenia Evil Corp, a jest nim zniszczenie – wysadzenie w powietrze – serwerowni należącej do korporacji. Dysponując wiedzą na temat tego, „czym” jest Mr. Robot, scena ta może nabrać głębszego wymiaru skłaniającego do odczytania propozycji Mr. Robota jako pragnienia rozsadzenia rzeczywistości od środka. Doprowadzenia do jej (dosłowniej) eksplozji.

Zarysowana przeze mnie relacja głównego bohatera z licznymi oraz zróżnicowanymi obrazami wiąże się z dwoma zagadnieniami, które poprowadzą ku dalszym rozpoznaniom. Pierwszym z nich jest traktowanie (swojego) obrazu jako czegoś koniecznego do istnienia, funkcjonowania. Skłania to do zadania pytania: z czego wynika taka potrzeba? Stwarzanie siebie w opisany sposób w celu przyłączenia się do świata postrzeganego jako hybrydycznie złączonego z obrazem jest tu niewystarczającym uzasadnieniem. Drugim z nich – kwestia funkcjonowania Elliota jako obrazu. Stając się obrazem dla Spojrzenia musi podporządkować się jego regułom. Opisana narracja, wraz ze wskazanymi już próbami zawłaszczenia fokalizacji, sugeruje złudne panowanie nad obrazowym światem, do którego wkrada się bohater. Nie jest to bowiem przeniesienie do „rzeczywistości”, której to on jest głównym podmiotem sprawczym. Chociaż traktuje Spojrzenie jako podległą mu instancję, w istocie to on zaczyna być mu podległy i czuje swoją od niego zależność.

Działanie Elliota jest przystaniem na świat rozwarstwiony, symulakryczny i jednocześnie spleciony z obrazami wszystkich stadiów, które zagnieżdżają się w tkance rzeczywistości, biorą z niej swoje źródło, przekształcają lub jedynie przysiadają na jej powierzchni. Według Baudrillarda „strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy”<sup>130</sup>, według Streyel mapa prześcignęła terytorium, przygniotła ilością swoich warstw<sup>131</sup>. Osobiście skłaniam się ku stwierdzeniu, że chcemy być oznaczani na mapie jako jej element, wciąż chodząc po terytorium.

---

<sup>130</sup> Tamże, s. 6.

<sup>131</sup> H. Steyerl, dz. cyt.

## Zniknięcie i przebudzenie

Jeśli obrazy królują w telewizji, na portalach społecznościowych, ulicznych reklamach i rozświetlonych telebimach, to czy upodobnienie się do nich nie gwarantuje bycia istotnym i znaczącym? Świat symulakryczny, czy też obrazowy, nie znajduje się w pełni pod rządami „naszej rzeczywistości”, kierując się własnymi zasadami i działając w obrębie własnych znaków. Ciekawy jest analizowany przez Baudrillarda przykład *reality TV*, zrealizowanego w 1971 roku, którego bohaterami była rodzina Loudów – trzystugodzinna transmisja na żywo z życia zwykłej amerykańskiej rodziny, wyświetlana w telewizji przez siedem miesięcy. Głównym założeniem tego projektu miała być dokumentalna szczerść i prawdziwość. Podkreślano, że to życie prawdziwe, toczące się tak, jak toczyłoby się, gdyby kamer tam nie było – „rozkosz niewidocznej gołym okiem symulacji, która przenosi rzeczywistość w hiperrzeczywistość”<sup>132</sup>. Miała być to rodzina wzorcowa, co od samego początku sytuowało ją w przestrzeni hiperrzeczywistości, symulacji:

*Reality TV*. Zadziwiający termin, wzięwszy pod uwagę jego amfibologię; czy chodzi tu o prawdę owej rodziny, czy prawdę telewizji? W istocie, to telewizja stanowi prawdę rodziny Loudów, to ona jest prawdziwa, to ona czyni prawdziwym. To prawda, która nie jest już refleksyjną prawdą zwierciadła ani perspektywiczną prawdą systemu panoptikonu i spojrzenia, lecz prawdą manipulacją, prawdą testu, który sonduje i przesłuchuje, lasera, który skanuje i tnie, matryc, które kontrolują i zachowują wasze perforowane sekwencje, kodu genetycznego, który zarządza waszymi kombinacjami, komórek, które kształtują i informują wasz wszechświat zmysłów. To tej prawdzie za pośrednictwem medium telewizji podporządkowana została rodzina Loudów, w tym sensie chodzi tu właśnie o uśmiercenie (lecz czy chodzi tu jeszcze o prawdę?).<sup>133</sup>

Rodzina uległa obrazowi, aby ostatecznie rozpaść się w świecie rzeczywistym<sup>134</sup>. Pokazuje to pewne ryzyko przemiany, poddania się obrazowi i jego regułom, które może zakończyć się dezintegracją w rzeczywistości. Lecz możliwe także, że była to cena, którą opisana rodzina zapłaciła za bycie bezustannie widzianą, oglądaną i poddaną spojrzeniu.

<sup>132</sup> J. Baudrillard, dz. cyt., s. 39-40.

<sup>133</sup> Tamże, s. 40-41.

<sup>134</sup> Nie można oczywiście orzec z pewnością, że rodzina ta rozpadła się właśnie z powodu bezustannej obecności telewizji w jej życiu codziennym. Baudrillard odczytuje całe to zdarzenie jako rytuał ofiarniczy: „[...] została ona [rodzina], podobnie jak w antycznych rytach ofiarniczych, wybrana po to, by zostać uwzniośnioną i zginąć w płomieniach przekaźnika – oto współczesne fatum. Gdyż ogień z niebios nie spada już na zdeprawowane miasta, to obiektyw kamery jak laser przecina rzeczywistość doświadczenia, by zadać jej śmierć” (Tamże, s. 40).

Można tu zauważyć pewną analogię do Elliota i jego chęci bycia poddanym Spojrzeniu, dlatego warto zastanowić się nad tym, w jaki sposób to na niego wpływa. A przede wszystkim powrócić do zagadnienia, które zostało już zasygnalizowane w *Części II*. Mianowicie: co dzieje się z samym Eliotem, gdy Spojrzenie mu nie towarzyszy, bo pokazane są fragmenty historii innych bohaterów lub występują elipsy?

Elipsy są elementem narracji, który występuje w większości utworów narracyjnych. Jest to opuszczenie niektórych zdarzeń fabularnych, w większości przypadków wprowadzane w sposób, który pozwala odbiorcy domyślić się tego, co zostało pominięte. Służy to podtrzymaniu uwagi widza, budowaniu suspense, a także eliminowaniu scen, które byłyby, na przykład, nużące<sup>135</sup>. W przypadku serialu *Mr. Robot* jest ich wiele: zarówno takie, które tradycyjnie pomijają to, co zbędne dla wartkiego rozwoju akcji, jak i sprawiające, że nieobecność tego, co w nich zniknęło, zdaje się uwypuklone. W przypadku Elliota i jego hipotetycznego zarządzania obrazem stają się bardzo istotnym elementem narracji. Oprócz elips – a może bardziej: na ich granicach – mamy także do czynienia z ciemnością, czernią, pojawiającą się parokrotnie. W rozpoczęciu (Sekwencja 1), w opisywanej fantazji na temat przyszłego życia (Sekwencji 6), czy chociażby w odcinku siódmym, który rozpoczyna się od retrospekcji z dnia, w którym Elliot poznał Shayle, nową sąsiadkę. Po scenach wpisujących się w tę retrospekcję (która, co ciekawe, nie zostaje niczym poprzedzona, narrator wydaje się ekstradiegetyczny) następuje znów czerń absolutna. Głos Elliota zaczyna rozbrzmiewać na jej tle. „Przepraszam, że nie rozmawiałem z Tobą przez jakiś czas” – mówi Elliot. Tym samym sugeruje, że posiada panowanie nad tym, czego w obrazie nie było. Analogiczne werbalne podkreślenie nieobecności ma zresztą miejsce po scenie halucynacji, wykwiecie niesubordinowanego obrazu w Sekwencji 5. Elliot po wybudzeniu, czy też odzyskaniu świadomości, stwierdza przerażony: „Wszyscy odeszli. Zostałem sam”. Tyczy się to dwóch członków fsociety, którzy początkowo pilnowali go w trakcie jego oczyszczania się z narkotyków, ale także posiada głębszy wydźwięk. Na te słowa, jak za sprawą magicznego zaklęcia, ze spowitej cieniem części pokoju wychodzi Mr. Robot. Deklaruje, że z nim będzie i go nie opuści. Następnie poznajemy fragmenty historii innych bohaterów, aby na koniec odcinka powrócić do pokoju, w którym pozostał Elliot. Znowu pojawia się spojrzenie prosto w kamerę, prosto ku Spojrzeniu: „Witaj ponownie. Dawno się nie... Czymkolwiek jest to, co robimy. Tęskniłem. Gdzie poszedłeś? Ty odszedłeś czy ja?”. I niczym w odpowiedzi na zadane pytanie – co znamienne: po raz pierwszy – Spojrzenie jawnie odkleja się od Elliota.

<sup>135</sup> P. Pawłowska-Jądrzyk, *Elipsa w narracji literackiej i filmowej*. „Piknik pod wiszącą skalą”, „Kwartalnik filmowy” 2010, nr 71-72, s. 200.

Przed nami ukazuje się Darleen w siedzibie fociety. „Może obydwój”. Głos Elliota towarzyszy obrazom przedstawiającym historie innych bohaterów. „Może żadne z nas. To nie ma znaczenia”. To moment, który znów uwidacznia wysoką ambiwalentność dotyczącą związku ze Spojrzeniem, ale także i wytwarzanymi obrazami. Główny bohater znajduje się pomiędzy symulakrem, który go prowadzi, i Spojrzeniem, które konstytuuje jego samego jako obraz dający mu poczucie przynależności do świata oraz istnienia w nim. Elliot potwierdza także to, czego zdawało się nie jest świadom: Spojrzenie wcale nie towarzyszy mu bezustannie. Jest czymś więcej niż ustanowionym przez niego odbiorcą, którego zdawałoby się samodzielnie wykreował. Przyznaje dodatkowo, że wybuch obrazów w trakcie „halucynacji” odbył się w przestrzeni, co do której nie ma pewności czy znajdował się w niej on sam, czy może Obraz i Spojrzenie byli tam aktywnymi podmiotami. To prowadzi do stwierdzenia, że bycie obrazem to jednak nie bycie sobą – osobą z krwi i kości. Lecz utrata istoty podmiotowości, którą dzierży się w empirycznej rzeczywistości. Jak pisał Barthes:

Bo Fotografia to nadejście mnie samego jako innego: przebiegłe rozbitcie świadomości własnej tożsamości. [...] Fotografia (ta, wobec której mamy pewną intencję) przedstawia tę bardzo subtelną chwilę, gdy prawdę mówiąc, nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem: przeżywam wtedy mikro-doświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się widmem<sup>136</sup>.

Elipsy są chwilami pewnego zawieszenia, a także – nieistnienia. Najbardziej dojmująca z nich występuje w ostatnim odcinku serialu. Ostatecznie wybucha wielka rewolucja, wywołana przez atak hakerski. Wszystkie telewizje ogłaszają upadek finansowy wielu krajów europejskich, kolejne rządy ogłaszają stan wyjątkowy. Tymczasem Elliot budzi się w samochodzie Tyrella Wellicka. Od ataku minęły 3 dni, a informacja o nim zaskakuje Elliota: nie wie ani co się wydarzyło, ani jak znalazł się w miejscu, w którym się znajduje. W pierwszym odruchu pyta Spojrzenie – co pamięta, czy wie, czy z o b a c z y ł o. Pomimo tego, że wtedy jego zaufanie do tej instancji jest nadwątlone. Posiada przeczucie, graniczące z pewnością, że nie jest tym, za co chciałby je uważać. Przebudzenie przeraża Elliota. Elipsa, która je poprzedza, skrywa w sobie tajemnicę potencjalnej zbrodni, której dokonał – morderstwa Tyrella Wellicka. Potwierdzają się obawy głównego bohatera: nie powstał obraz wydarzeń, co oznaczać może coś strasznego, nieodwracalnego.

---

<sup>136</sup> R. Barthes, *Camera...*, dz. cyt., s. 232-233.



Prześledźmy teraz inne bolesne przebudzenie, które również dotyka zdarzeń traumatycznych. Otóż Cathy Caruth dokonuje w swoim tekście *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)* analizy dwóch słynnych interpretacji snu o płonącym dziecku, pierwszej – Zygmunta Freuda, który był także twórcą opisu tego snu, drugiej – Jacquesa Lacana, który nie zgodził się z jego odczytaniem<sup>137</sup>. Caruth, streszczając punkt niezgody pomiędzy psychoanalitykami, pisze:

Freud w *Objaśnieniu marzeń sennych* opisuje ów sen jako wzorcowy (choć enigmatyczny) wykład tego, dlaczego śpimy, nie mierząc się w sposób odpowiedni ze śmiercią, która wydarza się poza naszą świadomością. [...] W interpretacji Lacana nie chodzi już o ojca śpiącego w obliczu śmierci, która wydarza się poza nim, ale o to, jak w traumatycznym przebudzeniu dochodzi do ukonstytuowania się tożsamości ojca jako podmiotu, który przeżył własne dziecko<sup>138</sup>.

Sen, o którym mowa, przyśnił się pacjentowi Freuda wkrótce po tym, gdy po ciężkiej chorobie zmarł jego syn. Ciało dziecka wciąż znajdowało się w domu. Ojciec położył się do snu w swojej sypialni, zostawiając otwarte drzwi, aby mieć możliwość spoglądania na łóżko chłopca. We śnie pojawia się przed nim syn, który budzi go, mówiąc z wyrzutem „Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?”. Doprowadza to do rzeczywistego przebudzenia, a mężczyzna zauważa, że jedna z gromnic, które stały przy łóżku, przewróciła się i wywołała pożar<sup>139</sup>. Freud dowodzi, że sen ten, jako zdarzenie, skłania do refleksji nad swoją naturą, ponieważ śni się w momencie, w którym ojciec powinien reagować i działać zamiast śnić. Jego interpretacja opisuje to zajście jako spełnienie życzenia – sen pozwala ojcu na chwilę dłużej posiadać żywego syna, odsuwać od siebie jego rzeczywistą śmierć, a zatem spełnia marzenie o żywym dziecku. Śniąc opóźnia moment ponownego skonfrontowania się z niechcianą i bolesną sytuacją. Poglębiając ten temat dochodzi do zagadnienia chęci śnienia dłużej jako pragnienia świadomości, aby nie powracać do rzeczywistości, co jest nawet istotniejszym życzeniem, niż chęć przedłużenia życia syna. Lacan interweniuje jednak, zwracając uwagę w swojej analizie na fakt, że ojca wybudza raczej nie to, co jest na zewnątrz snu (łuna ognia), lecz skarga chłopca, która pada wewnątrz snu. Prowadzi to do wniosku, że sam sen budzi ojca. „Podczas gdy Freud pyta: *Co to znaczy spać?* Lacan odsłania w sercu tego pytania inne,

---

<sup>137</sup> C. Caruth, dz. cyt., s. 31-57.

<sup>138</sup> Tamże, s. 32.

<sup>139</sup> S. Freud, *Objaśnienia marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007, s. 428-433.

może nawet bardziej palące: *Co to znaczy się obudzić?*<sup>140</sup>. Wybudzenie się mężczyzny staje się nie tylko powrotem do sytuacji, w której jego syn jest już martwy, ale także ponownym ominięciem jego śmierci. We śnie chłopiec płonie, jednak ojciec odchodzi z tej sennej rzeczywistości zanim będzie dane mu to zobaczyć, co oznacza powtórzenie nieobecności przy śmierci dziecka. „Powtórzenie wcześniejszej porażki” sprawia, że „przebudzenie staje się miejscem traumy, traumy konieczności i niemożności reakcji na śmierć drugiej osoby”<sup>141</sup>. Przebudzenie staje się formą relacji między ojcem a synem, która zawiera w sobie traumę. Co istotne, jest to porażka nierozdzielnie połączona z zagadnieniem widzenia. Ojciec dwukrotnie nie był w stanie zobaczyć śmierci dziecka – ani w empirycznej rzeczywistości, ani we śnie, gdzie akt ten wydarzył się po raz drugi<sup>142</sup>. Sen będzie pod tym względem, w ujęciu lacanowskim, ukłonem w stronę przeoczonej rzeczywistości<sup>143</sup>.

Pragnę w tym miejscu przeprowadzić pewien eksperyment natury intelektualnej, podmieniając sen na zdjęcie, a szerzej: na obraz i na jego wytwarzanie. Aby to uczynić przywołam innego badacza, który został już wspomniany w *Części II* oraz *Części III* – Ulricha Baera. Píše on zarówno o związkach fotografii z czasem (zatrzymywaniem go), rekonstruując dwie koncepcje czasu, jak i o związkach tego medium z rzeczywistością, która jest przez fotografię „chwytana”. Baer zwraca uwagę na niezwykle silne przekonanie o tym, że fotografia odwzorowuje rzeczywistość, jest wierna temu, co przedstawia:

Choć krytycy zdemaskowali pretensje fotografii do bycia najwierniejszym – a zatem najbardziej realistycznym – trybem reprezentacji, a te dwa odmienne twierdzenia zlewają się w jedno na płaskiej powierzchni fotografii, wciąż postrzegamy zdjęcia jako zapis tego, co jest. Możemy pamiętać, że Trockiego w następstwie czystki stalinowskiej skrupulatnie wymazano ze słynnego zdjęcia sowieckiego biura politycznego, że zdjęcie pięknej plaży cyfrowo „podkrecono” i że krajobraz w reklamie nie jest wytworem natury, ale kodu zero-jedynkowego. Niemniej jednak traktujemy te wizerunki, jakby były rzeczywiste. Myślimy więc „O! Stalin naprawdę był dość niski” albo „Na tej piaszczystej plaży w południe po prostu roi się od niebieskawych krabów”. A kiedy patrzymy na te kraby, nie myślimy – choć przecież

<sup>140</sup> C. Caruth, dz. cyt., s. 39. Kursywa zgodnie z podkreśleniem Caruth.

<sup>141</sup> Tamże, s. 40.

<sup>142</sup> Tamże, s. 46.

<sup>143</sup> Tamże, s. 49-50 Dalsza część analizy Caruth pogłębia interpretację Lacana dotyczącą poczucia odpowiedzialności wobec innych, imperatywu przeżycia, a co za tym idzie ukonstytuowania ojca jako podmiotu, który przeżył śmierć własnego dziecka. Nie jest to jednak istotne dla mojej pracy.

to wiemy – „cóż za przebiegłe użycie chemikaliów (albo pikseli)!”. Pomimo naszej wiedzy, rzeczy na zdjęciach wydają nam się rzeczywiste<sup>144</sup>.

Mechanizm postrzegania tego, co na zdjęciu, jako prawdy, odpowiednika rzeczywistości, w całej swojej okazałości zaobserwować można w opisywanym zachowaniu Elliota. Co jednak najistotniejsze, Baer zwraca się ku fotografii jako „innego rodzaju doświadczenia”, które może wiązać się z traumą<sup>145</sup>. Wrażenie realności fotografii zasadza się nie tylko na jej możliwościach rejestracji, ale także na przekonaniu, że ktoś tej zapisanej rzeczywistości jednocześnie doświadczał. Może to być tymczasem jedynie ułuda – „stajemy się świadkami mechanicznie zapisanej chwili, która niekoniecznie zapisała się w świadomości (będących tam i wtedy) podmiotów”<sup>146</sup>. Idąc dalej tym tropem, badacz porównuje to zjawisko do traumy, która w swej naturze zniekształca pamięć i sprawia, że ślad danego doświadczenia zostaje wypaczony, między innymi właśnie przez brak świadomego doświadczenia –

ponieważ trauma staje na przeszkodzie przekształceniu doświadczenia przez rutynowe procesy mentalne we wspomnienie lub zapomnienie, odzwierciedla niejako podstawową strukturę fotografii, która także chwyta wydarzenie wówczas, gdy ono zachodzi i blokuje przekształcenie go we wspomnienie<sup>147</sup>.

Proces wykonywania fotografii doprowadza do zmiany doświadczenia danego zdarzenia. Co więcej – jeśli zmienia on doświadczenie rzeczywistości poprzez wykonywanie dodatkowej czynności (którą jest fotografowanie), nie tylko modyfikuje on zapis wydarzenia, ale także sprawia, że może być ono nierozpoznawalne<sup>148</sup>. Fotografowanie może zastąpić doświadczenie, które obejmuje swoim zapisem. Zatem mocno wiąże wytwarzanie obrazu z traumą, ponieważ:

Trauma narzuca się poza zasięgiem naszego rozumienia. Spotkanie z rzeczywistością, które uwzględnia możliwość traumy, wyłania się zatem jako coś, co może pominąć doświadczenie, a jednak zapisać się z wielką siłą na ciele i w umyśle jednostki<sup>149</sup>.

Dokonuję tego zestawienia, by zadać kluczowe pytanie: czy bezustanne robienie zdjęć, czy też szerzej pojmowana przemiana w obraz, nie są w jakimś stopniu podobne do

---

<sup>144</sup> U. Baer, dz. cyt., s. 178.

<sup>145</sup> Tamże, s. 183.

<sup>146</sup> Tamże, s. 185.

<sup>147</sup> Tamże, s. 187.

<sup>148</sup> Tamże.

<sup>149</sup> Tamże, s. 188.

snu, a następnie przebudzenia? Trauma posiada swe źródło w zdarzeniu odbywającym się w rzeczywistości, którą należy w jakimś stopniu obłąskawić, okiełznać i usystematyzować. Robienie zdjęć, nagrywanie siebie, czy też bardziej abstrakcyjnie w formie narracji, jaką prowadzi Elliot i która również jest produkcją obrazu, sprawia pozorne wrażenie, że rzeczywistość zyskuje drugie istnienie poprzez obraz. Została opanowana, uchwycona. Posiadamy jej kopię zapasową. Nawet w wypadku zdarzenia, które może grozić traumą – będzie ono mogło zostać zobaczone. A w dalszym procesie: przywrócone, zrozumiane lub chociażby osadzone w kontekście. Nie zostanie przeoczone, ostatecznie utracone. Stąd pytanie Elliota do Spojrzenia: czy widziało? Kryje się za nim kolejne: czy wszystko zostało zarejestrowane? Dzięki czemu zyskałoby legitymizację swojego wydarzenia się. Elipsa urasta do rangi rozerwania, rany, a zatem – zagrożenia, którym w istocie, zaczyna się od pewnego momentu okazywać. Tym samym przeobrażanie się w obraz, dokonywane przez Elliota poprzez narrację, staje się zabezpieczeniem przed wydarzeniem, które mogłoby mu umknąć. Realność obrazu (fotograficznego lub Spojrzenia) sprawia wrażenie, że dałoby się zakląć rzeczywistość w nowe, a zarazem powtórne, istnienie, w nowej rzeczywistości obrazu. Jednak samo przeobrażenie w obraz powoduje to, przed czym ma chronić. Wytwarzanie obrazu pochłania, zastępuje doświadczenie, doprowadzając do problemu z rozpoznaniem „uwiecznionych” zająć. Zatraca się rzeczywistość.

W kontekście fotografii oraz w odniesieniu do Lacana i jego koncepcji „spojrzenia” jako ulokowanego poza podmiotem, Wojciech Michera pisze:

Koncepcja „bycia foto-grafowanym” przez owo spojrzenie – które, stanowiąc nadal część mojego pola wizualnego, jest „na zewnątrz” – sugeruje istnienie czegoś, „co ustanawia rozłamanie, rozdwojenie, rozdzielenie bytu”. Mówiąc inaczej, podmiot nie może się już w zewnętrznym obrazie po prostu zobaczyć, potwierdzając swoją integralną, źródłową tożsamość, ponieważ sam, stając się „obrazem”, nabiera cech inności<sup>150</sup>.

To rozdzielenie, a pragnę je w tym miejscu nazwać przeobrażeniem, towarzyszy również procesowi przemiany w obraz, której poddaje się bezustannie Elliot. Poddając się Spojrzeniu staje się przedmiotem i zaczynają obowiązywać go odmienne zasady. Jest kadrowany, występuje a to w zbliżeniu, a to w pełnym planie. Czasem znika, a czasem wypełnia sobą cały

---

<sup>150</sup> W. Michera, „*Po tej stronie rzęs*”. *Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 84.

ekran. Chociaż wydaje mu się, że to on panuje nad focalizacją, narracja wymyka mu się z rąk, co pokazane jest jako postępujący proces.

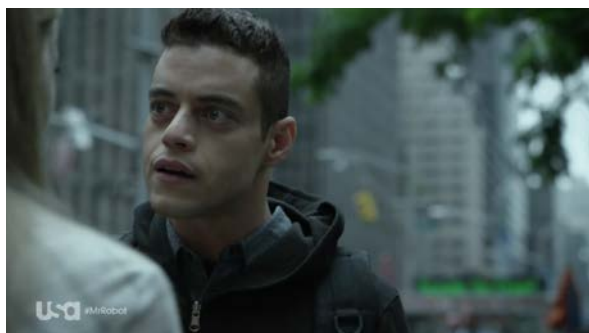
Jednym z przykładów scen, które uznać możemy za przeszukiwanie między focalizacją wewnętrzną a zewnętrzną jest rozmowa głównego bohatera z Angelą. Gdy Elliot idzie na spotkanie z przyjaciółką, Spojrzenie towarzyszy mu. Gdy podchodzi do dziewczyny – znajdują się na ruchliwej ulicy, przy sporych rozmiarów fontannie, a liczni przechodnie mijają ich pospiesznie – zostaje zastosowane półzbliżenie. Angela mówi Elliotowi, że była ostatnio szantażowana przez mężczyznę, który na ulicy sprzedał jej oraz jej chłopakowi płytę z muzyką. Zamiast muzyki znajdował się na niej komputerowy wirus, którym mieli zainfekować sieć komputerową AllSafe. W pewnym momencie pojawiają się także ujęcia, pokazujące parę bohaterów z dystansu, z drugiej strony fontanny. Powraca półzbliżenie, a po nim następuje ujęcie w pełnym planie, lecz tym razem z zupełnie innej strony oddzielającej nas od bohaterów fontanny, co wkomponowuje ich w tłum przechodniów. Powrót do półzbliżenia, a za chwilę z perspektywy lotu ptaka, która sprawia, że trzeba ich odszukać w tłumie. Przestaje być oczywiste, w którym miejscu kadru można odnaleźć bohaterów tym razem, przestają być jego dominantą (Sekwencja 7<sup>151</sup>). Przeskoki pomiędzy różnymi kątami patrzenia zdają się „wrywać z rąk” narrację Elliotowi. Jest on częścią obrazu, którego może być głównym bohaterem, ale może też być jednym z wielu elementów. Wcale nie tym najistotniejszym.

### **Bez obrazu grozi nieistnienie**

Po spotkaniu z przedstawicielami Dark Army, gdy do zwieńczenia planu ataku na Evil Corp jest już blisko, Elliot rozmawia z Darlene o bliskim sukcesie i w euforii postanawia ją pocałować. Próba ta demaskuje fakty, które czynią z tego gestu wykroczenie: Darlene okazuje się jego siostrą. Gdy mężczyzna przypomina sobie o tym, wpada w panikę i szybko odchodzi. Uciekając do najbliższej stacji metra, wylicza nerwowo wspomnienia z dzieciństwa, które dzieli z Darlene, nie istnieją jednak ich wizualne reprezentacje. Spojrzenie towarzyszy Elliotowi z niesamowitej bliskości, ruch kamery jest niespokojny, drżący, łapiący zaledwie fragmenty jego twarzy – pod różnymi kątami, rozkawałkowując go, rozrywając, nie pozwalając na złapanie stabilnego, jednorodnego obrazu. „Jestem szalony. Jak mogłem zapomnieć?”. Wsiada do wagonu metra, a jego błędny wzrok patrzy prosto „w kamerę”,

---

<sup>151</sup> Ma ona miejsce w odcinku ósmym.



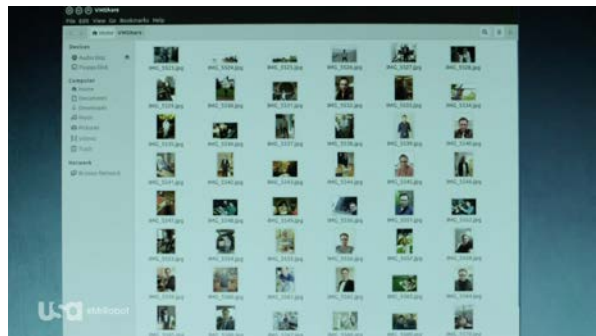
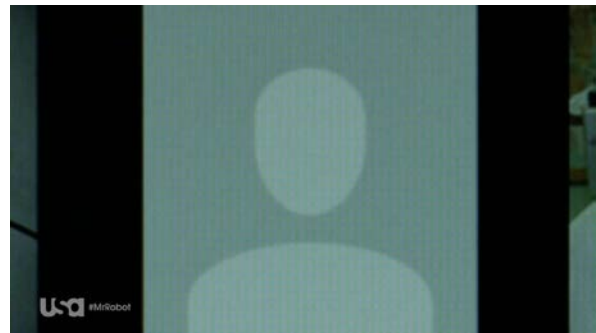
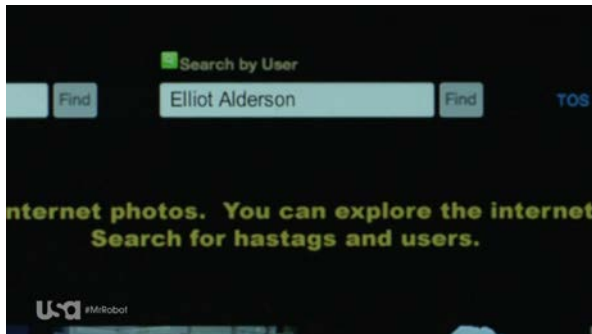
**Ilustracje 40-44** Kąty patrzenia kamery w trakcie rozmowy Elliota z Angellą  
(kadry z Sekwencji 7)

groźnie przybliży się do niej, jego twarz wypełnia kadr. „Wiedziałaś przez cały ten czas?... Wiedziałaś?!” – ostatnie zapytanie zostaje niespodziewanie i agresywnie wypowiedziane na głos, wprost do odbiorcy. Z wściekłością napada on na kamerę/Spojrzenie, zmuszając ją/go do spuszczenia oka obiektywu/wzorku, które ląduje na podłodze. Przekaz się urywa. Znów mamy do czynienia z czernią, jednak już po chwili obraz zostaje wznowiony. Elliot rozważa dalej swoje szaleństwo, może amnezję. Dochodzi do wniosku, że nie powinien był tworzyć Spojrzenia. Znajduje się w swoim mieszkaniu. Prowadząc wciąż monolog wewnętrzny, przygląda się odbiciu w łazienkowym lustrze. Obraz zaczyna przeskakiwać, za każdym razem lekko zmienia się perspektywa. Odbicia w lustrze także się zmieniają, widniejąca w nim twarz nie zawsze jest twarzą Elliota. Pojawia się odbicie Angeli, Mr. Robota, zamaskowanego człowieka jak z przekazów fsociety. Elliot zaczyna zastanawiać się nad swoim istnieniem, a następnie rozbija lustro i rusza ku komputerowi, aby rozpocząć poszukiwania – postanawia tym razem prześwietlić samego siebie. Nie odnajduje jednak żadnych danych, żadnych zdjęć, czy profili na portalach społecznościowych. Zbliżenia pokazują zdjęcia innych mężczyzn noszących jego nazwisko. Ostatecznie trafia na pusty kwadrat – miejsce z obrysem popiersia, przygotowane do wklejenia własnego zdjęcia profilowego – podpisany „Elliot Anderson”. „Żadnej tożsamości. Jestem duchem”. Ostatecznie sięga pod łóżko po segregator, w którym trzyma płyty CD, zawierające dane na temat osób, które dotychczasowo sprawdzał. Zastanawia się, czy sam siebie „wymazał”, umieszczając jedynie na pamięci zewnętrznej. Wyciąga jedyną niepodpisaną płytę, aby umieścić ją w komputerze. Po odcodowaniu zawartych na niej treści przed jego oczami ukazuje się mnogość zdjęć. Przedstawiają one Mr. Robota, a tak naprawdę nie jego, lecz ojca Elliota za życia. Znajdują się tam także wspólne zdjęcia z Elliotem z czasów dzieciństwa głównego bohatera. Wstaje od biurka, aby sięgnąć ku półce zawieszanej nieopodal okna, i zdejmuje z niej analogowe zdjęcie, na którym widnieje cała jego rodzina (Sekwencja 8<sup>152</sup>).

Z niesamowicie gęstej Sekwencji 8 warto wyłowić kilka najważniejszych, kierujących nas ku zwieńczeniu pracy rozpoznania. Po pierwsze: utracone wspomnienia z dzieciństwa nie uzyskały reprezentacji wizualnej nawet przy ich pozornym, zwerbalizowanym odzyskaniu przez Elliota. To wydarzenia, które nie zostały zarejestrowane, ich obrazy nie znajdują się „pod ręką”, a przez to zdają się nie do odzyskania, skazane na nieistnienie. Tym samym mogą być u podstaw zdarzeń o niepożądanych konsekwencjach. Po drugie: ponownie pojawiają się stwierdzenia skierowane do Spojrzenia, w których odnaleźć można potwierdzenie

---

<sup>152</sup> Pochodzi ona z odcinka ósmego.



Ilustracje 45-52 Elliot szuka swojej tożsamości w obrazach (kadry z Sekwencji 8)



niepokojących podejrzeń Elliota. Widzieć znaczy wiedzieć. Bez obrazu traci się rzeczywistość w sposób, który wywołuje zagubienie, niedopasowanie do świata. Chociaż Spojrzenie miało gwarantować Elliotowi przynależność poprzez obraz – uczyniło zeń obraz. Bohater przeszedł do krainy obrazu, a treści w ten sposób „produkowane” były dlań niedostępne. Kilukrotnie pojawiająca się czerń odczytywana może być jako przynależąca do obrazu, w pełni diegetyczna. Stanowi granicę pomiędzy światami – rzeczywistością empiryczną a rzeczywistością obrazu. Jest wizualizacją odrębności tych światów i braku możliwości spojrzenia w przeciwnym kierunku: od obrazu ku rzeczywistości. Elliot, wpleciony w tkanę obrazu, przeobrażony, nie może się już przedostać „z powrotem” – po rozpoczęciu narracji, która stała się wejściem w obraz, jego powierzchnia jest nieprzepuszczalna<sup>153</sup>. W konsekwencji wszystko, co pominięte, niezarejestrowane, zostaje utracone, niedoświadczane. Przez to, poprzez nierozpoznanie, grozi traumą. Po trzecie: obraz zrywa ze swoją referencyjnością. Może się zmieniać i przeobrażać. Wytwarzać nie poprzez odbijanie rzeczywistości, co pokazują migoczące zmiany tego, co w lustrzanym odbiciu. Korzystający z różnorodnych form obraz, jego materia, zdaje się samowystarczalna. Zapomniane, analogowe zdjęcie ściśle przylegające do dawnej rzeczywistości zostaje zapomniane i rzucone w kąt. Elliot wkroczył w świat (cyfrowego) obrazu, którego zasadom musi się podporządkowywać. A te nie służą mu w sposób, jaki sobie zaplanował.

Obrazowi wydaje się przypisana umiejętność przetrwania, przechowania kopii rzeczywistości. W.J.T. Mitchell, gdy pisze o bliźniaczych wieżach World Trade Center, traktuje je jako obraz, ikonę „globalizacji i zaawansowanego kapitalizmu”<sup>154</sup>. U w i e c z n i o n a chwila ich zniszczenia jest kolejnym, odrębnym obrazem, który dodatkowo „pokazuje możliwość niszczenia współczesnych obrazów, nową i bardziej jadowitą formę ikonoklazmu”<sup>155</sup>. Abstrahując jednak od poruszanych przez autora kwestii ich antropomorfizacji oraz bycia ożywionymi symbolami, chciałabym skupić na zagadnieniu „przeżycia” obrazu wież zdarzeń 11 września, pomimo zniszczenia fizycznych budynków w rzeczywistości<sup>156</sup>. Mitchell pisze o tym, jak obraz samych wież został wyparty przez obraz ich

<sup>153</sup> Ciekawym pomysłem byłoby spojrzenie na moment rozpoczęcia serialu – pobrzmiwający w ciemności głos z offu – jako jedyny moment narracji na poziomie intradiegetycznym. Pojawienie się obrazu jako przejście Elliota w sferę obrazu cały serial sytuowałoby na poziomie hipodiegetycznym. Gdyż do poziomu diegezy bohatera, który rozpoczął opowieść nie ma już dostępu.

<sup>154</sup> W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 50.

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> Mitchell analizuje WTC w zestawieniu z klonem, owcą Dolly. Jego rozważania koncentrują się wokół tych dwóch obrazów jako (mniej lub bardziej dosłownie) istot żywych, ożywionych obrazów, które w danym momencie zawłaszczają wszelką uwagę w przestrzeni publicznej, uznawane są za obraźliwe i stają się przyczyną różnych starć nazwanych „ikonostarciami” (Tamże, s. 50-53).

zniszczenia<sup>157</sup>. A ten z kolei domagać się będzie „przeciw-obrazu upamiętnienia i wskrzeszenia”, skąd biorą się coraz to nowsze projekty pomnika, który stanąć ma w miejscu pustki po budynkach<sup>158</sup>. Mając to na uwadze, trzeba zauważyć, że chociaż pierwszy obraz – same bliźniacze wieże – został zniszczony, unicestwiony, odrodził się on w obrazie własnego zniszczenia. Nic nie zostało pominięte, a wręcz stało się rażąco widoczne poprzez setki, tysiące gazet, wydań wiadomości i portali, które rozpowszechniały zdjęcia zajścia. Nieśmiertelność wież jako obrazu zagwarantowana jest także dzięki filmom, serialom, zdjęciom pamiątkowym. Chociaż w fizycznym miejscu ich dawnego istnienia pozostała pustka – obraz gwarantuje wieżom istnienie, zarówno w chwili chwały, jak i tragedii oraz zniszczenia. Nic nie jest tu skazane na traumatyczne przeoczenie czy niezajestrowanie.

Natomiast oba analizowane filmy wyłaniają się z ciemności, która skrywa w sobie przeoczone zdarzenia. Główni bohaterowie podążają za napotkanymi obrazami. W obu przypadkach są to obrazy któregoś z rodziców – matki, w przypadku Sophoun; ojca, w przypadku Elliota. Jednak wektory obranych przez nich ścieżek mają przeciwne kierunki. Sophoun podąża ku źródłu obrazu, buduje z nim relacje i ostatecznie obraz staje się medium, które pomaga zmierzyć się z traumą. Traumą, która silnie powiązana jest z (nie)możliwością zobaczenia. Dzięki zestawieniu tych dwóch narracji i posłużeniu się filmem *The Last Reel* jako narzędziem interpretacyjnym możliwym stało się ujrzenie czynności podejmowanych przez Elliota jako powiązanych ze zjawiskiem traumy. Główny bohater serialu *Mr. Robot* udaje się w pościg za obrazem–symulakrem o wyglądzie zmarłego ojca. Pragnąc widzieć, oddala się coraz bardziej od źródła obrazu, gubi w świecie zdominowanym przez obrazy, który wcale nie zapewnia bezustannej widzialności rzeczywistości. Staje się ona wręcz niemożliwa do zobaczenia – analogicznie do czasów traumy, z którymi zetknęła się Sophoun.

Zdawać się może, że w przeciwieństwie do Sophoun Elliot swoją narracją wybiera drogę ku kinu fantazji, natłoku obrazów, które pokazują złudne „wszystko”, nie pozostawiając przestrzeni na traumatyczne rozerwanie, ranę. Jednak główny bohater serialu *Mr. Robot*, ogarnięty obsesją widzenia, wiedziony jest wciąż pragnieniem. Wśród setek obrazów tworzy z rzeczywistości lukę. Spragniony obrazu, w procesie wytwarzania go pomija rzeczywistość, przez co staje się ona dla niego nierozpoznawalna – a w konsekwencji traumatyczna. Na granicy jego narracji widać czerń, przedsiónek obrazu, za który nie można

---

<sup>157</sup> Ten akt staje się częścią ikonoklastycznego ataku: „Innymi słowy, ikonoklazm jest czymś więcej niż niszczeniem obrazów: jest «niszczeniem twórczym», ponieważ dokładnie w momencie ataku na obraz-«cel» zostaje stworzony kolejny obraz – oszpecaenia lub unicestwiania” (Tamże, s. 54-55).

<sup>158</sup> Tamże, s. 58.

wyrzeć. Pożądając pełnego i ciągłego spojrzenia, które jest niemożliwe, aktywuje bezustanne pragnienie. Nie ma tu satysfakcji, lecz jest lęk przed utratą tego, co nie zostanie powielone w obrazie. W świecie splecionym z obrazami, gdzie istnienie zawiera się także w byciu obrazem, istniejemy w panicznym lęku bycia przezeń pominiętym. Istnienie przypisuje się zwłaszcza temu, co zostało uwikłane w obraz. Jednocześnie przy ciągłym procesie wytwarzania obrazu (z) rzeczywistości, traci się żywą tkankę zdarzeń, których w rezultacie „nie sposób w pełni uchwycić, kiedy się wydarzają”<sup>159</sup>.

Trauma swoje źródło posiada w rzeczywistości, zbyt szybkim wydarzeniu się, które umyka rejestracji. To, co poza obrazem, bez niego, grozi traumą, której dodatkowo nikt nie dostrzeże, skazując na definitywne nieistnienie. W odruchu obronnym ustanawiać obraz, który choć kawałkuje i przekształca, zdaje się obiecywać przetrwanie – oto nowy sposób traumatyzowania rzeczywistości. Tworzenia z niej luki samym procesem „obrazowania”. Samospełniająca się przepowiednia nadchodzącej grozy. Parafrazując McGowana: Trauma rzeczywistości to skutek klęski zanikania w obrazie.

---

<sup>159</sup> C. Caruth, dz. cyt., s. 31–32.

## Bibliografia

- Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, tłum. Maria Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Baer Ulrich, *Ku spojrzeniu demokrytejskiemu*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Tomasz Łysak (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.
- Bal Mieke, *Rozsiewanie obrazu. Opowieść Vermeera*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Almanach Antropologiczny. Comunicare 3. Słowo/obraz*, Grzegorz Godlewski (red.et al.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Bal Mieke, *Narrarologia: Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bal Mieke, *Notes on Narrative Embedding*, "Poetics Today" 1981, t. 2, nr 2, s. 41-59.
- Barthes Roland, *Camera lucida*, wybór fragmentów i przekład Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), WUW, Warszawa 2012.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes Roland, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. Wanda Błońska, [w:] *Narratologia*, Michał Głowiński (red.), słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Barthes Roland, *Wychodząc z kina*, tłum. Łucja Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego – antologia przekładów*, Wiesław Godzic (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.

Browne Nick, *The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of "Stagecoach"*, "Film Quarterly" 1975-1976, nr 29/2 (Winter), s. 26-38.

Caruth Cathy, *Traumatyczne przebudzenie (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Tomasz Łysak (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

Craps Stef, *Poza eurocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, tłum. Jan Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Tomasz Łysak (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

Deleyto Celestino, *Focalisation in film narrative*, "Atlantis" 1991, vol. 13, nr 1-2, s. 159-177.

Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Freud Sigmund, *Objaśnienia marzeń sennych*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2007.

Henderson Brian, *Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)*, "Film Quarterly" 1983, nr 36/4 (Summer), s. 4-17.

Kuhn Markus, *Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films*, [w:] *Point of View, Perspective, Focalization: Modeling Mediacy in Narrative*, Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (red.), Walter de Gruyter, Berlin 2009.

LaCapra Dominic, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Tomasz Łysak (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

Leys Ruth, *Freud i trauma*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Tomasz Łysak (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

Lubelski Tadeusz, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie filmu francuskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.

Ly Boreth, *Devastated Vision(s): The Khmer Rouge Scopic Regime in Cambodia*, „Art Journal” 2003, vol. 62, nr 1 (Spring), s. 66-81.

Łysak Tomasz, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad trauma*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Tomasz Łysak (red.), Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

McGowan Todd, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. Kuba Mikurda, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Menkman Rosa, *Glitch Studies Manifesto*, [w:] *Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube*, Geert Lovink, Rachel Somers Miles (red.), Institute of Network Cultures, Amsterdam 2011.

Michera Wojciech, *Kompleks Echidny (Bestia wizualna)*, „Konteksty” 2006, nr 01/2006, s. 47-67.

Michera Wojciech, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Michera Wojciech, „*Po tej stronie rzęs*”. *Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 83-92.

Mirzoeff Nicholas, *The Right to Look*, „Critical Inquiry” 2011, vol. 37, nr 3, s. 473-496.

Mitchell William J. T., *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

Pawłowska-Jądrzyk Paulina, *Elipsa w narracji literackiej i filmowej. "Piknik pod wiszącą skalą"*, „Kwartalnik filmowy” 2010, nr 71-72, s. 200-216.

Sikora Sławomir, *Filozoficzne okna albo kłopoty z rzeczywistością*, „Kwartalnik filmowy” 2006, nr 54-55, s. 6-15.

Sobolska Magdalena, *Uratować kino: Ostatni akt, kicz i obraz traumy*, [w:] *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-wschodniej*, Jagoda Murczyńska (red.), Korporacja ha!art, Kraków-Warszawa 2016.

Sontag Susan, *W platońskiej jaskini*, w: tejże, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

Statkiewicz-Zawadzka Katarzyna, *Let's Make a Meta-movie. Metalepsy i inne gry narracyjne Spike'a Jonze'a i Charliego Kaufmana*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 70-71, s. 230-246.

Steyerl Hito, *Too Much World: Is The Internet Dead?*, e-flux, <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>.

Vernet Marc, *The Look at the Camera*, „Cinema Journal” 1989, nr 28/2 (Winter), s. 48-63.

## Spis ilustracji

Ilustracje 1-7	Spojrzenie w kamerę Elliota podczas spotkania z Tyrellem Wellickiem (kadry z Sekwencji 3)	30
Ilustracje 8-16	Pojawienie się <i>glitchu</i> i wejście w głąb obrazu (kadry z Sekwencji 5)	38
Ilustracje 17-22	Pierwsze zetknięcie Sophoun z filmem <i>The Long Way Home</i> (kadry z filmu <i>The Last Reel</i> )	41
Ilustracje 23-27	Fotografie pojawiające się w filmie <i>The Last Reel</i>	52
Ilustracje 28-33	Obrazy, którymi Elliot posługuje się, aby opisać Spojrzeniu otaczającą go rzeczywistość (kadry z Sekwencji 4)	62
Ilustracje 34-39	Poprzedzone ciemnością obrazy, którymi Elliot posługuje się, gdy planuje „normalne życie” (kadry z Sekwencji 6)	64
Ilustracje 40-44	Kąty patrzenia kamery w trakcie rozmowy Elliota z Angelą (kadry z Sekwencji 7)	78
Ilustracje 45-52	Elliot szuka swojej tożsamości w obrazach (kadry z Sekwencji 8)	80