

## *Posybilizm metafizyczny w filmie i serialu najnowszym*

**ABSTRACT.** Biedny Jan, *Posybilizm metafizyczny w filmie i serialu najnowszym* [Metaphysical possibilism in recent film and television series]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 263–280. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.13.

The article focuses on the reading of Waldemar Frąć's film theory in the context of the newest film examples. In the first part, the author presents the most important features of the "possible cinema" and expands it with a philosophical possible worlds theory, and also gives the context of mind-game films. In the second part, the author proposes an interpretation of two films: *Annihilation* and *Arrival*, and the *Dark* series in the face of the presented theoretical solutions. The main point of the analysis is to show how the worlds presented in the given films exist, how the concept of possibility/the possible world is manifested, and what changes occur at the level of the film narrative itself. Interpretation of the film examples leads the author to the conclusion that metaphysical possibilism in the film and series reveals not only ontological themes, but also has significant intercultural value and moves existential reflection.

**KEYWORDS:** "possible cinema", metaphysical possibilism, possibility, film and metaphysics, possible worlds, Waldemar Frąć, film narrative, mind-game film

Największą trudnością w pracy nad wszelką metafizyką jest obawa przed myśleniem nienaturalnym, rozmiągającym się z konieczności z akceptowanymi zazwyczaj sądami, obawa podważająca wiarę w samą sensowność wysiłku.

Leszek Nowak

W niniejszym artykule chciałbym zastanowić się nad fenomenem posybilizmu metafizycznego w kontekście filmowym. Postaram się przeanalizować koncepcję kina możliwego i wpisać ją w szerszą refleksję nad modalnością wywiedzioną z metafizycznej koncepcji światów możliwych oraz uzupełnić o koncepcję kina gier umysłowych. Głównym celem artykułu jest pokazanie, że posybilizm metafizyczny jest silnie wykorzystywany i eksponowany przez twórców współczesnych zarówno w filmie, jak i serialu. Co więcej, eksplorowanie przez twórców światów możliwych nie ma charakteru jedynie retorycznego czy estetycznego. Uważam, że wpisuje się w szerszą współczesną filozoficzną dyskusję nad statusem obrazu jako takiego oraz jego epistemologicznych implikacji dla odbiorcy dzieła filmowego. Na kilku przykładach postaram się ukazać pewną egzystencjalną prawdę na temat człowieka.

Aby uzasadnić te tezy, posłużę się kilkoma przykładami filmowymi i jednym serialowym; pokażę, jak działają przedstawione w nich światy w kontekście refleksji filozoficznej zorientowanej wokół pojęcia

możliwości. Kino eksplorujące światy możliwe znacznie zwiększyło swoją reprezentację właśnie w XXI wieku. Przyczyn tego można upatrywać w kilku zjawiskach. Po pierwsze, możliwości technologiczne, związane między innymi z zapisem cyfrowym czy z efektami specjalnymi (a co za tym idzie – większą możliwością realizacji ambicji twórczych), umożliwiły swobodniejsze przedstawianie światów – ogólnie mówiąc – nierealnych. Po drugie, być może prawdą jest twierdzenie Thomasa Elsaessera o tym, że kino epoki cyfrowej – ze wszystkimi swoimi zmianami narracyjnymi i tendencjami – jest trzecim wielkim systemem reprezentacji, który stanie się „znakiem czasu” naszego stulecia[1].

Warto także zaznaczyć, że posybilizm metafizyczny – a więc pojęcie, którego tutaj używam, aby zbiorczo określić wszelkie praktyki twórców mające na celu eksplorowanie pojęcia możliwości w tekstach filmowych – jest częścią szerszej tendencji, którą niewątpliwie obserwujemy we współczesnej teorii i praktyce filmowej. Coraz częściej filmoznawcy i filozofowie zauważają istotowe powiązania filmu i filozofii[2]. Jak wskazuje Elsaesser (a za nim Mirosław Przyłipiak), mamy obecnie do czynienia ze „zwrotem filozoficznym” w teorii filmu[3]. Nie chodzi przy tym o filozoficzną interpretację konkretnych dzieł filmowych ani o filmy prezentujące jakąś filozoficzną tezę, teorię czy poglądy – taka praktyka nie jest żadną nowością. Chodzi o pokazanie pewnych nierozzerwalnych i szczególnych związków dzieła filmowego z myślą filozoficzną, z filozofią samą. Zjawisko to wymaga oczywiście szerszego i dogłębnierzego zbadania[4] (szczególnie na gruncie polskim), natomiast w tym miejscu postaram się przedstawić tylko jedną z (*nomen omen*) możliwych dróg filozoficznego myślenia o kinie.

Film i metafizyka mają niewątpliwie wiele punktów wspólnych. Analizy i interpretacje filmoznawcze często zawierają w sobie odniesienia do transcendencji, wartości duchowych i ogólnych filozoficznych kategorii. Chciałbym w tym miejscu zakreślić pewne ramy metodologiczne i pojęciowe dla tego artykułu, które – jak sądzę – będą konieczne, aby możliwie jak najściślej przedstawić refleksję związaną z posybilizmem metafizycznym.

Przed wszystkim zajmowanie się metafizyką należy uznać za aktywność specyficznie różnorodną. Jak wskazuje Leszek Nowak, to

[1] T. Elsaesser, *Kino gier umysłowych*, [w:] idem, *Kino – maszyna myślenia*, Gdańsk 2018, s. 20. Elsaesserowi chodzi głównie o kino gier umysłowych, o którym jeszcze w tym artykule będzie mowa, jednak – jak sądzę – bardzo wiele filmów, które określa on mianem gier umysłowych, można z powodzeniem wpisać także w posybilizm metafizyczny.

[2] Zob. na przykład D. Frampton *Filmosophy*, New York, 2006; T. Elsaesser, *European Cinema and Continental Philosophy*, New York, 2019; *New Takes in Film-Philosophy*, red. H. Carel, G. Tuck, New York, 2011.

[3] T. Elsaesser, *Stepping Sideways. SCMS Lifetime Membership Award*, „Cinema Journal” 2009, nr 49

(Fall), s. 125. Cyt za: M. Przyłipiak, *Wprowadzenie: Thomas Elsaesser a studia filmoznawcze*, [w:] T. Elsaesser, *Kino – maszyna myślenia...*, s. 17.

[4] Chodzi tutaj konkretnie o wszelkie filozoficzne teorie filmu, które w ostatnich dwudziestu latach diametralnie zwiększyły swoją ilość. Pojawiające się koncepcje koncentrują się na wskazywaniu, że film w swojej konstrukcji i przez ontologiczne właściwości może odzwierciedlać niektóre filozoficzne kategorie (myśl, eksperyment myślowy) albo filozofię jako taką. Por. M. Pepliński, *Myślenie kina. Nowa filozofia filmu*, „Ekrany” 2017, nr 5 (39).

właśnie pluralizm, wielość poglądów, wielość opisów rzeczywistości i niewspółmierność systemów filozoficznych jest sednem metafizyki jako takiej. Dodatkowo: „Systemy filozoficzne różnią się od teorii naukowych czy dzieł sztuki tym, iż są obrazami Całości, nie zaś obrazami fragmentów czegoś, o czym się nie wie” [5]. Filozofia (metafizyka) różni się od sztuki, nauki, religii tym, że zawsze próbuje ująć Całość – pretenduje zatem do najbardziej ogólnej dyscypliny ludzkiej aktywności; jest ogólna, bo zajmuje się bytem Całym, bytem jako bytem w ogólności. Filozofowanie i konstruowanie systemów metafizycznych w ramach paradygmatu lingwistycznego [6] jest dodatkowo ściśle związane z językiem. Jak pokazał Willard van Orman Quine, konstruowanie ontologii wyznaczone jest przez „zmiennę kwantyfikacji takie jak «coś», «nic» czy «wszystko» niezależnie jaka by ta ontologia nie była” [7]. Nowak twierdzi także, że filozoficzne systemy metafizyczne powinny atakować naturalne, niefilozoficzne intuicje metafizyczne „zwykłych ludzi” (na przykład intuicje, że świat istnieje, że jest jeden, że jest niezmienny, że nie istnieje nicość itp.) i na ruinach tych intuicji budować nowy, własny system (jak najbardziej radykalny, „dziwny” – jak powiada Nowak [8]). Chęć ujęcia Całości zaprowadziła filozofów także do pytania o to, co w bycie jest możliwe, konieczne, niemożliwe, tylko przypadkowe itd.

Posybilizm metafizyczny jest więc u Nowaka negatywną odpowiedzią na pytanie o to, czy istnieje tylko jeden świat [9]. Jest to oczywiście tylko jedna cecha jego systemu metafizycznego – nie chodzi tutaj o jego rekonstrukcję, lecz o wskazanie, że posybilizm metafizyczny sprzeciwia się wszelkim naturalnym intuicjom metafizycznym głoszącym, że jest tylko jeden świat (jakkolwiek rozumiany). Od razu może pojawić się w tym miejscu teza o tym, że to sztuka (literatura, malarstwo, film) jest dziedziną, która odpowiedzialna jest za tworzenie tych „dodatkowych” światów. Jakkolwiek ciekawa i humanistycznie rozwijająca jest ta teza, Nowakowi i innym filozofom zajmującym się modalnością chodzi o jak najbardziej realne i konkretne światy metafizyczne (ewentualnie abstrakcyjne światy przedmiotów matematycznych), a nie o światy generowane w ramach jakiejś twórczości artystycznej.

Chciałbym w tym miejscu przedstawić dwie intuicje stojące za wykorzystywaniem kategorii możliwości w filmie, a także podać szerszy kontekst dla metafizyki światów możliwych. Pierwsza intuicja brzmi „rzeczy mogłyby być inaczej niż są” – czyli jest to czysto metafizyczna intuicja dotycząca natury aktualnej rzeczywistości, związana z wyobraźnią/twórczością. Przekonanie, że to, co widzimy, czego doświadczamy

### Pojęcie możliwości i jego filmowe inklinacje

[5] L. Nowak, *Byt i myśl*, Poznań 1998, t. 1, s. 69.

[6] Przyjmuje się, że zmiana paradygmatu na lingwistyczny nastąpiła wraz z opublikowaniem przez Ludwig Wittgensteina *Traktatu logiczno-filozoficznego* w 1922 roku.

[7] W.V.O. Quine, *O tym co istnieje*, [w:] *Z punktu widzenia logiki: Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. i słowem wstępnym poprzedziła B. Stanosz, Warszawa 1969, s. 25.

[8] L. Nowak, op.cit., s. 8, 68.

[9] Ibidem, s. 113.

i co robimy, mogłoby być inne, jest raczej mało kontrowersyjne. Można też je inaczej ująć: jako przeświadczenie, że każda „życiowa ścieżka” (ludzkie decyzje kształtujące los, indywidualne wybory, czyli – ogólnie mówiąc – historia pojedynczego człowieka) mogłaby przebiegać inaczej, bo życie składa się z wielu momentów, w których musimy podjąć jakąś decyzję, która to kształtuje nasze dalsze życie. Wybór jednej ścieżki zamyka inną. Jest to czynnik, który wpływa często na egzystencjalną formę dzieł eksplorujących kategorię możliwości, a dodatkowo niesie ze sobą silną refleksję o charakterze ogólnokulturowym.

Druga intuicja powiązana jest z pierwszą, ale ma głębszy filozoficzny wydźwięk, chodzi bowiem o pojęcie „świata możliwego” zaczerpnięte z *Monadologii* Gottfrieda Wilhelma Leibniza<sup>[10]</sup>. Dla niemieckiego filozofa fakt istnienia naszego świata był wyrazem doskonałości Boga, gdyż według niego jest nieskończenie wiele sposobów, na które można by urządzić świat. Te inne sposoby to właśnie światy możliwe nieureczywistnione, gdyż według Boga miały one w sobie jakiś element, który nie był pożądanym do zaistnienia. Współczesna metafizyka analityczna często odwołuje się do tej intuicji pozybilizmu metafizycznego, interpretując ją już w nieco inny sposób. Dzisiejsze koncepcje wychodzą raczej z założenia, że światy możliwe to byty w ten czy inny sposób ureczywistnione, a niebędące jedynie elementem jakiejś preegzystencji w umyśle Boga. Pomimo że teorie światów możliwych nie mają już silnego aspektu etycznego (który był kluczowym elementem metafizyki Leibniza), nie da się zaprzeczyć, że koncepcja Leibniza niepodważalnie zaszczepiła w filozofii konkretną myśl, że struktura bytu może być o wiele bardziej rozbudowana niż to pierwotnie wyobrażano.

Pojęcie możliwości było głównie domeną refleksji logicznej i sięga swoją historią właściwie do samego początku filozofii (Arystotelesowska sylogistyka zdań modalnych). W ramach metafizyki współczesnej zyskało na znaczeniu szczególnie w drugiej połowie XX wieku w ramach filozofii analitycznej za sprawą odkryć w logice (Gottlob Frege i Bertrand Russell) i skonstruowania pierwszej semantyki dla logiki modalnej (semantyki światów możliwych). Tak mocno obciążone metafizycznie pojęcie domaga się pewnego wyjaśnienia. Możemy wyróżnić kilka stanowisk w ramach istnienia światów możliwych. Pierwsze stanowisko, zwane realizmem modalnym, jest dziełem Davida Lewisa. Według niego światy możliwe to światy dokładnie takie jak nasz, ale znajdujące się w zupełnie innej przestrzeni i czasie. W ich skład wchodzi fizyczne obiekty, takie jak na przykład ludzie, krzesła i gwiazdy. Wszystko istnieje na podobnej zasadzie jak w naszym świecie, ale gdzieś indziej. Stanowiskiem metafizycznie łagodniejszym od realizmu jest modalny aktualizm głoszony między innymi przez Alvina Plantingę i Roberta Stalnackera. Ta koncepcja zakłada, że światy możliwe istnieją, ale nie jako obiekty fizyczne, a raczej abstrakcyjne

[10] G.W. Leibniz, *Monadologia*, przeł. i słowem wstępnym poprzedził H. Elzenberg, Toruń 1991, s. 58.

(jak na przykład obiekty matematyczne w naszym świecie). W ramach aktualizmu można prowadzić dalsze rozróżnienia ze względu na rodzaj tych abstrakcyjnych bytów (na przykład czy są to zbiory zdań, czy inne językowe obiekty). Trzecim wyjaśnieniem w kwestii istnienia światów możliwych jest meinongianizm, wedle którego światy możliwe posiadają jedynie *quasi*-bycie na wzór metafizyki Alexiusa Meinonga. Światy możliwe istnieją wtedy na podobnej zasadzie jak wróżki, Święty Mikołaj czy flogiston – wiemy, że nie istnieją w sensie realnym, ale są przedmiotem możliwego sądu<sup>[11]</sup>.

Dlaczego zatem warto pytać o wykorzystanie filozoficznego pojęcia możliwości przez twórców filmowych i serialowych? Jak wskazuje Waldemar Frąć, chodzi o teoretyczne ujęcie ewolucji kina. U podstaw jego refleksji – co kilkakrotnie podkreśla autor *Kina możliwego*<sup>[12]</sup>, stoi przekonanie, że współczesne kino różni się zarówno na poziomie zewnętrznym, jak i wewnętrznym<sup>[13]</sup> od klasycznego. Jest to oczywiście teza powszechnie przyjmowana, ale Frąć zwraca uwagę na charakter tych zmian oraz na to, że są one konsekwencją zachwiania kategorii *mimesis* w oparciu o kategorię możliwości. Frąć argumentuje, że kategoria możliwości (a więc także powyższe metafizyczne intuicje dotyczące rzeczywistości i światów możliwych) odegrała istotową rolę w kształtowaniu tych przemian, gdyż widz coraz częściej staje przed „ofertą *pola możliwości* zamiast typowego rozwiązania”<sup>[14]</sup>.

Prześledźmy zatem, czym ma być „kino możliwe”. Pośród wielu opisów istotowe wydają mi się następujące cechy – w kinie gatunków: transformacje światów przedstawionych na poziomie bytowym, odrzucenie pewności u widza związane z częściowym brakiem finalizmu fabuły i wewnętrznej teleologii zdarzeń, wszelako i na różne sposoby prezentowana atmosfera tajemnicy i brak konkluzywności; w kinie autorskim: brak wewnętrznej teleologii, a także „urzeczywistnianie specyficznego charakteru rzeczywistości – niejednoznaczności, nieprzewidywalności, otwartości”<sup>[15]</sup>. „Kino możliwe” jest więc czymś, co stara się zbliżyć swoim charakterem do samej rzeczywistości, ale nie poprzez mechaniczną reprodukcję, jak chciał tego André Bazin, albo poprzez logiczną i przyczynowo-skutkową narrację kina klasycznego, ale przez ujawnienie mechanizmu rzeczywistości samej – czyli jej metafizycznej otwartości, braku schematów i przeświadczenia, że wiemy, dokąd zmierzamy<sup>[16]</sup>.

Ponadto „kino możliwe” próbuje ująć ogólną „problematykę samego dzieła filmowego, jego ontologicznego charakteru”<sup>[17]</sup>. Frąć

[11] G. Priest, *An Introduction to Non-Classical Logic*, Cambridge 2008, s. 28–31. Należy tutaj zaznaczyć, że zaprezentowana przez Priestę klasyfikacja jest tylko jedną z wielu. Nie ma jednoznacznego rozstrzygnięcia dla stanowisk w kwestii światów możliwych, jednak większość z nich odwołuje się do zaprezentowanego powyżej modelu. Zob. np. U. Żegleń, *Modalność w logice i w filozofii*, Warszawa 1990, s. 129–130; S. Haack, *Philosophy of Logics*, Cambridge 1978, s. 191.

[12] Zob. W. Frąć, *Kino możliwe*, Kraków 2003, s. 9, 34, 50, 117.

[13] Ibidem, s. 10.

[14] Ibidem, s. 15.

[15] Ibidem, s. 28.

[16] Ibidem, s. 27–29.

[17] Ibidem, s. 47.

proponuje w tym zakresie rozróżnienie na: a) światy na wół przedstawione, b) światy zwielokrotnione. W tym tekście szczególnie interesować będzie mnie druga klasyfikacja, gdy „dzieło filmowe uwidacznia swoistą niejednorodność bytową, jak gdyby zwielokrotnienie świata przedstawionego [...] ukazuje pewien wyobrażony świat, z którego derywowane są jeszcze jakieś inne jego poziomy czy raczej odrębne światy” [18]. Warto wspomnieć jeszcze, że Frąc wyróżnia trzy poziomy refleksji wokół kina, które są niezbędne przy analizie bytowego charakteru światów przedstawionych (z czego jego i nas interesować będą dwa, na których to zasadza się refleksja nad „kinem możliwym”), te trzy poziomy to: materialny (ten nie dotyczy „kina możliwego”), podmiotowy i przedmiotowy.

Na poziomie podmiotowym dzieła sztuki chodzi o „artystyczne motywacje i założenia”, które są „wyrazem związku pomiędzy dziełem i twórcą” i sięgają „w źródłowy sens dzieła sztuki”, ale przy tym „dzieło zawsze transcenduje poziom podmiotowego ufundowania” [19]. Z tego poziomu – twierdzi Frąc – daje się wskazać „transformacje, jakie dokonują się w strukturze bytowej światów przedstawionych” oraz że „wyrazem twórczych motywacji, postrzeganych z perspektywy światów przedstawionych, są wszelkie praktyki narracyjne” – tak więc pierwszym tropem do analizowania transformacji, o które chodzi w „kinie możliwym”, są przetworzenia na poziomie narracji [20]. Drugi trop wynika z poziomu przedmiotowego, czyli z jak najszerzej rozumianego odniesienia filmu do świata zewnętrznego. Kino jest sztuką o tyle interesującą, że opiera się na mechanicznej reprodukcji, dlatego mimetyczność jest dopiero punktem wyjścia dla dalszej artystycznej kreacji (a nie punktem dojścia, jak na przykład w przypadku malarstwa). A to pozwala na eksperymenty formalne zupełnie innego rodzaju niż są prezentowane w innych sztukach. Analiza tekstów filmowych w ramach tych dwóch tropów pozwala na rozróżnienie przykładów standardowych od tych, które trzeba rozpatrywać właśnie w ramach „kina możliwego” [21].

Jest jeszcze jeden istotny powód, aby wykorzystywać inspiracje płynące z tak rozumianego kina i jego metamorfoz bytowych (wewnętrznych i zewnętrznych). Pomimo że teoria Frąca jest raczej mało rozpoznana i eksplorowana, już pewne intuicje (ale inaczej wyrażone) związane z ewolucją kina, które autor zauważa, mają więcej zwolenników i prętnie istnieją w obiegu filmoznawczym. Zobaczmy, jak według Elsaessera funkcjonuje wspomniane wyżej kino gier umysłowych. Spośród trzech głównych typów tego kina na pewno dwa przynależą do „kina możliwego”, jak je opisaliśmy powyżej. Elsaesser pisze: „Oprócz tego [pierwszego typu kina gier umysłowych – przyp. J.B.] istnieją filmy, w których grę prowadzi się z widzem, ukrywając kluczowe informacje albo podając je w sposób niejednoznaczny [...]. Informacje mogą być

[18] Ibidem, s. 87.

[19] Ibidem, s. 50.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem, s. 51–53.

ukrywane jednocześnie przed postaciami i publicznością”[22]. Trzeci typ Elsaesser charakteryzuje następująco:

W innych filmach o skłonnościach do prowadzenia gier umysłowych kładzie się nacisk na „umysł”, przedstawiając bohaterów o skrajnej, niestabilnej lub patologicznej kondycji umysłowej, ale nie są to jednak studia przypadków chorobowych. [...] Filmy te ponownie więc „prowadzą grę” tym razem z postrzeganiem rzeczywistości przez publiczność (a także inne postacie). Zmuszają więc do wyboru między na pozór równorzędnymi, ale w istocie nieprzystawalnymi do siebie „rzeczywistościami” czy „multiwersami”[23].

Widzimy więc już na wstępie, że istnieją pewne strukturalne podobieństwa w charakterystyce filmów „kina możliwego” i kina gier umysłowych. Uwidaczniają się one na poziomie świata przedstawionego, który jest z jakiegoś powodu niepełny, ujawnia swoją otwartość (na różne sposoby i przez różne zabiegi formalne). Kino gier umysłowych także nie proponuje prostych rozwiązań fabularnych i finalizmu wynikającego z ciągu przyczynowo-skutkowego, a raczej chce zachwiać pewność widza, zmusić go do zakwestionowania wcześniej zdobytej wiedzy i porzucenia schematów myślowych. Co ważne, obaj autorzy zwracają uwagę, że prezentowane przez nich rozróżnienie jest obecne zarówno w kinie gatunkowym, jak i autorskim.

Jednak najważniejszą cechą kina gier umysłowych zbliżającą do „kina możliwego” wydaje mi się jego „chęć dezorientowania – niektórzy powiedzieliby – wprowadzania w błąd odbiorcy, [...] wprowadzania ich w inne światy, inne możliwości (oprócz starannie ukrywanych lub całkowicie usuwanych informacji, częste są zwroty akcji oraz fałszywe zakończenia, a także chwile znakomicie «zawieszonego poruszenia» i wahania ontologicznego)”[24].

Według Frąca i Elsaessea kino współczesne coraz częściej zrywa zatem z „pozorem istnienia”[25], czyli bardziej niż opowiadanie zamkniętej historii interesuje je pozostawienie rzeczywistości w samych możliwościach lub/i oszukanie widza, zabawienie się z jego przyzwyczajeniami i odkrycie przed nim czegoś, o co nie podejrzewałby wcześniej danego tekstu (zarówno na poziomie całościowej narracji – odkrycia jakiejś tajemnicy w finale fabuły dotyczącej epistemologicznych i ontologicznych właściwości świata przedstawionego i/lub postaci – jak i na poziomie odniesienia filmu do świata zewnętrznego).

Skutek zabiegów opisanych powyżej jest charakteryzowany tak samo u obu badaczy. Chodzi bowiem o ukazanie przez film problemów filozoficznych, zarówno z poziomu epistemologicznego (kino gier umysłowych wprost, a „kino możliwe” pośrednio zachęca do refleksji nad innymi umysłami, tożsamością i podmiotem poznania oraz pyta o charakter naszej wiedzy – o samym świecie przedstawionym i na poziomie informacji podawanych w diegezie/narracji), jak i ontologicznego

[22] T. Elsaesser, op.cit., s. 30.

[23] Ibidem, s. 30–31.

[24] Ibidem.

[25] W. Frąc, op.cit., s. 57.

(zakwestionowanie naturalnych intuicji metafizycznych i zamienienie ich na refleksję związaną z innymi, możliwymi światami). Problemy epistemologiczne i ontologiczne sprowadzają się do wątpliwości, wahań, zawieszenia sądu. Widz w obliczu tekstu filmowego musi zawiesić swoje wszelkie przedsady na temat świata i otworzyć się na różne możliwości metafizyczne i problemy epistemologiczne.

### Jak widzieć metafizykę modalności w kinie współczesnym

W tym podrozdziale skupię się na kilku przykładach filmowych i serialowych zrealizowanych w XXI wieku, które potwierdzają ogólną tezę Frąca o immanentnej cesze kina, mianowicie o jego zdolności do metamorfozy. Dwie dekady nowego stulecia przyniosły zaskakująco wiele nowych prądów filmowych, które z powodzeniem można określić jako nowatorskie, świeże czy odkrywcze. Jak będę starał się dowieść, metamorfozy kina współczesnego rezonują z metafizycznym pojęciem możliwości i światów możliwych nawet w jeszcze większym stopniu, niż opisywał to Frąc, i tym samym być może potwierdzają tezę Elsaessera o nowym systemie reprezentacji, jaki narodził się na przełomie XX i XXI wieku.

Wciąż wiarygodna pozostaje teza, że gatunkiem najbardziej podatnym na kategorię możliwości jest *science fiction*, a także, że kino (neo)modernistyczne szczególnie upodobało sobie eksplorowanie możliwości w sensie egzystencjalnym ze względu na otwarty charakter wielu dzieł współczesnego *slow cinema*. Moja analiza będzie dotyczyć filmów *Nowy początek* (2009, reż. Denis Villeneuve), *Anihilacja* (2018, reż. Alex Garland) oraz serialu *Dark* (2017–2020, reż. Baran bo Odar). Nie chcę, aby filmy i serial były rozpatrywane jako po prostu kolejne egzemplifikacje „kina możliwego”. Sądzę, że ich główny walor dla przedstawianej tu teorii objawia się w czymś, co można roboczo nazwać literalnym potraktowaniem świata możliwego i pojęcia możliwości. Jak pisałem wyżej, „kino możliwe” objawia swój charakter w eksplorowaniu przez twórców pojęcia możliwości i eksploracja ta prowadzi do istotowych zmian w samym świecie przedstawionym. Zobaczmy zatem, na czym polega dosłowne potraktowanie eksploracji świata możliwego.

W *Anihilacji* wydarzeniem organizującym fabułę jest pojawienie się na planecie nowego i nieznanego tworu ontologicznego nazwanego Iskrzeniem. Już zatem w punkcie wyjścia pojawia się klasyczna dla gatunku opowieść o kontakcie, ale następuje pewne przełamanie konwencji – nowy byt jest autonomiczny, nieantropomorficzny, bardzo trudno go zlokalizować i zakreślić jego granice, nie ma „twardości” bytowej, jest raczej powłoką, tajemniczą mgłą, nieznaną siłą niż bytem stałym i niezmiennym. To właśnie zmienność, ciągły ruch, rozrastanie się są jego cechami dystynktywnymi. Nie można się z nim porozumieć ani go zatrzymać, nic o nim nie wiadomo – żadna z ekip badawczych wysłanych w głąb Iskrzenia nie powróciła żywa. Wiemy o nim tylko tyle, że zatacza coraz szerszy krąg, rozrasta się i jeśli nie zostanie jakoś zatrzymane – oplecie całą Ziemię.

Zalążkiem fabularnym *Anihilacji* jest zatem nowy byt (niebędący wcześniej elementem naszej planety) – a więc pewne wykorzystanie



możliwości w sferze ontologicznej. W świecie przedstawionym pojawia się coś nowego i nieznanego. Już na samym początku Garland eksploduje możliwość w sferze relacji planeta–kosmos, człowiek–nieczłowiek. Przybysz z kosmosu jest oczywiście znanym motywem w literaturze i filmie *science fiction*, jednak w *Anihilacji* mamy do czynienia z bytem niemającym nic wspólnego z człowiekiem – nie tylko na poziomie ontycznym, ale szerszym – epistemicznym[26]. Iskrzenie nie zauważa człowieka, jest obojętne wobec niego (jak i zwierząt i roślin), nie ma w nim innego wewnętrznego celu poza ciągłym rozrostem i wprowadzaniem zmiany. Nie wchodzi w żaden intencjonalny kontakt z człowiekiem. Jest w pewnym sensie bytem z wyższego poziomu, zasadą organizującą przestrzeń wokół siebie, a nie podporządkowującą się prawom zastanym. Człowiek – jako byt wyróżniony na Ziemi – miał czynić sobie inne byty poddanymi. U Garlanda następuje przełamanie – to Iskrzenie zdaje się przyczyną sprawczą dla wszelkiej zmiany.

Ale *Anihilacja* sięga jeszcze o krok dalej. Żeby w pełni zrozumieć, co reżyser chce osiągnąć w swoim dziele, musimy postawić pytanie o charakter pokazanej tu zmiany i o możliwości, jakie ma Iskrzenie. Wyprawa naukowczyni (kolejne przetworzenie na poziomie gatunkowym – wyprawa ratunkowa składa się z osób, które mają poznać i zrozumieć nowy byt, a nie z nim walczyć lub pertraktować) prowadzi do szczególnych odkryć. Iskrzenie wprowadza zmianę na najbardziej podstawowym poziomie – zmienia kod genetyczny żywych istot. Jest nie tylko zmianą, ale zasadą zmiany – tworzy nowy porządek ontologiczny. Obserwujemy, jak Iskrzenie wprowadza w zastany ekosystem gatunki i krzyżówki, które według biologiki nie miały prawa zaistnieć. Oczywiście tylko z „ludzkiego” i „ziemskiego” punktu widzenia; jeżeli bowiem wprowadzimy do refleksji byt kosmiczny, demiurgiczny wręcz, to okaże się, że wszystkie zmiany biologiczne (ontologiczne) są właśnie możliwe, a więc istnieje świat możliwy, w którym zdania je opisujące są prawdziwe. Działanie Iskrzenia można wyobrazić sobie jako wielokrotnie przyspieszoną ewolucję w innych warunkach biologicznych. Film tym samym ewokuje to, co Frąc opisuje jako „twórczość, która nie tyle naśladuje jakiegoś bytu, nadając im pozór istnienia, ile raczej jako pewną naturę bytu – właśnie jego potencję, możliwość przemiany” [27].

Oczywiście, film Garlanda ma także głęboki wymiar humanistyczny (związany z troską o przyszłość naszej planety), jednak w kontekście prowadzonych tu rozważań sprawą najistotniejszą jest refleksja nad metamorfozą i możliwością. Według Frąca „kino możliwe” „dokonuje pewnych przeformułowań światów przedstawionych na ich

[26] Warto tutaj uściślić, że zarówno w literaturze, jak i filmie *science fiction* już wcześniej pojawiały się dzieła traktujące o kontakcie człowieka z bytem całkowicie różnym od człowieka na poziomie ontycznym i epistemicznym (np. *Solaris* Stanisława Lema czy *Piknik na skraju drogi* braci Strugackich), nie jest

to jednak dominujący model narracji o kontakcie. Co więcej, warto podkreślić, że w *Anihilacji* Iskrzenie jest nie tylko od człowieka różne, ale w ogóle zdaje się nie być bytem skonstruowanym dla człowieka. Jego funkcja jest całkowicie niezależna od bytu ludzkiego. [27] W. Frąc, op.cit., s. 17.

**poziomie ontycznym** [wyr. W.F.], transformuje ich bytowy status”[28]. W *Anihilacji* widzimy to na dwóch poziomach. Pierwszy związany jest ze zrzuceniem człowieka z piedestału istot wyróżnionych. Rozwiązanie filmu – pomimo że strukturalnie otwarte i niejednoznaczne interpretacyjnie – prowadzi do konstatacji, że życie człowieka, takie, jakie je znamy, jest niemożliwe na planecie, na której występuje Iskrzenie. Człowiek traci więc status bytu wyróżnionego, zmienia się jego pozycja w hierarchii bytów. Drugim poziomem (transformacji bytowego statusu świata przedstawionego) jest wprowadzenie możliwego porządku biologicznego, który cechuje nieprzewidywalność w zakresie kreacji nowych bytów. Parafrazując przysłowie, można powiedzieć, że niezbadane są wyroki Iskrzenia.

Istnienie w świecie filmowym bytu, który jest dosłowną emanacją tezy „kina możliwego” (gdyż Iskrzenie jest zmianą samą w sobie, która nie podlega prawom przyrody, a tworzy nową, nie-Ziemią przyrodę), zdaje się wprowadzać do filmu egzystencjalną płaszczyznę. Przypomnijmy, że każda z bohaterek wkraczających w głąb Iskrzenia ma świadomość, że najprawdopodobniej nie wróci żywa. Każda z nich jest naznaczona życiowo (utrata córki, zaginięcie męża, nieuleczalna choroba). Obserwujemy różne reakcje postaci na kontakt z nową przyrodą, ale tylko Josie Radek (Tessa Thompson) zdaje się prawdziwie rozumieć nowy stan rzeczy. W obliczu przemian przyrody jako jedyna nie walczy, nie uważa, że człowiek jest istotą wyróżnioną w hierarchii bytów. Dlatego też (dosłownie i w przenośni) odchodzi na stronę i tam staje się jednością z naturą, daje się porwać nowym prawom przyrody, które cechuje nieprzewidywalność, losowość i przypadkowość. Josie Radek staje się jednym bytem z przyrodą, zmienia swoją ontologiczną strukturę i egzystuje jako antropomorficzne drzewo.

Posybilizm w *Anihilacji* jest zatem przynajmniej dwustopniowy. Pierwszy stopień związany jest z przemianą świata przedstawionego. Iskrzenie jest nowym bytem, które, raz wprowadzone, w ruch, nie zatrzymuje się, przekształcając przyrodę w nieskończoność. Kierunek i wektor zmiany jest tajemnicą, nie można niczego przewidzieć. Ta konstatacja nie odnosi się jedynie do zasady działania Iskrzenia, gdyż drugim stopniem wprowadzenia możliwości w filmową materię jest zmiana w obrębie narracji. Garland nie oferuje wytłumaczenia, dlaczego Iskrzenie pojawiło się na naszej planecie – co więcej, konfrontacja Leny (Natalie Portman) ze źródłem znajdującym się w latarni morskiej jest kolejnym „odrzućnięciem pewności” w teorii Frąca, a nie finalizmem fabuły i doprowadzeniem tajemnicy do jej rozwiązania. Nawet jeżeli w diegezie filmu otrzymujemy wskazówki, które mogłyby nas prowadzić do interpretacji zakończenia (głównie chodzi o pytanie o tożsamość głównej bohaterki i jej męża po bezpośrednim kontakcie ze źródłem Iskrzenia), to z jednej strony mamy do czynienia z dziełem otwartym, tak jak pojmuje je „kino możliwe”, z drugiej zaś wciąż zasadne pozostaje

[28] Ibidem, s. 39.

pytanie o kierunek zmiany, jaka zachodzi na poziomie ontologicznym w świecie przedstawionym. I wydaje się, że biorąc pod uwagę fakt, że mamy do czynienia z demiurgiczną, kosmiczną siłą, nie możemy na nie jednoznacznie odpowiedzieć – to tak, jakbyśmy chcieli przewidzieć kierunek i skutki ewolucji w dalekiej przyszłości.

Na dość podobnej zasadzie odbywa się eksplorowanie pojęcia możliwości w filmie *Nowy początek*. To, co w *Anihilacji* było własnością jedynie jakiegoś kosmicznego bytu, w *Nowym początku* staje się pewną umiejętnością człowieka. *Nowy początek* jest także wprost podszyty refleksją na temat natury języka i jego relacji do rzeczywistości[29]. Wyjściowy problem jest podobny do tego w *Anihilacji*. Mamy do czynienia z lądowaniem nieludzkich bytów z kosmosu. Co ciekawe, również Villeneuve odchodzi od wizji antropomorficznych przybyszów z innej planety – w *Nowym początku* doświadczamy istot nazwanych później Heptapodami. Fabularny problem zasadza się na próbach porozumienia się ludzi z kosmitami. Do tego zadania zostaje wyznaczona profesor lingwistyki – Louise Banks (Amy Adams) – przez większą część filmu obserwujemy jej zmagania z nauką zupełnie nowego języka.

W diegezie wprost pada filozoficzno-językoznawcza koncepcja zwana hipotezą Sapira-Whorfa, głosząca językowy determinizm. Pogląd, wedle którego język, jakim się posługujemy, istotnie wpływa na sposób postrzegania przez nas rzeczywistości, jest w *Nowym początku* przefiltrowany przez artystyczną eksplorację możliwości metafizycznej. Nie jest tutaj moim zadaniem argumentować za tą tezą lub przeciwko niej (zresztą w filmie jest ona potraktowana nadzwyczaj dosłownie i swobodnie, co – jak sądzę – decyduje o jej wizualnej atrakcyjności – jest to pełne prawo swobodnej kreacji artystycznej). Hipoteza Sapira-Whorfa pierwotnie oczywiście miała odnosić się do języków „ludzkich”, jednak Villeneuve prezentuje możliwy scenariusz wydarzeń, gdyby była ona ogólnie prawdziwa w sensie kosmicznym. Jak postrzegalibyśmy świat, gdybyśmy umieli posługiwać się językiem innego gatunku niż ludzki? Czy umiejętność komunikacji w danym języku mogłaby przynieść jeszcze inną – niespodziewaną – zmianę w naszym „poruszaniu się” po rzeczywistości?

Główna bohaterka filmu w końcu odkrywa mechanizm działania nowego języka i dzięki temu zyskuje umiejętność „manipulowania” czasem. Nie jest to jednak opowieść o podróżach w czasie za sprawą zaawansowanej technologii, tajemniczych mocy lub przeskoków do innych wymiarów. Jest to po prostu konsekwencja posługiwania się innym językiem. Widzenie zdarzeń przyszłych jest czymś tak naturalnym jak widzenie drzew i kwiatów na łące – język daje możliwość ujęcia ontologii w ramy tego, czego się doświadcza. Czas jest tutaj powiązany z przestrzenią na sposób Kantowski, jest formą naoczności immanen-

[29] Jak sądzę, jest to kolejna wielka płaszczyzna, którą warto by było dogłębniej zbadać z wykorzystaniem filozoficznych teorii kina. Jak wiemy, relacja języka

do rzeczywistości jest jednym z głównych problemów filozofii współczesnej.

tnie (apriorycznie) obecną w naszym umyśle. Zmieniając percepcję czasu za pomocą języka, zmieniamy samą rzeczywistość. Ludzki aparat poznawczy nie jest w stanie wyjść poza granice własnej rzeczywistości, język jest rusztowaniem – modelem, który dopiero zostaje wypełniony jakąś treścią (obrazem danej rzeczywistości).

Film Villeneuve'a, wykorzystując *explicite* hipotezę determinizmu językowego (i, jak widzimy, *implicite* również bogatą tradycję filozoficzną od Kanta przez Wittgensteina do Quine'a), uświadamia nam bardzo ciekawą z perspektywy filozoficznej myśl – kiedy mówimy zupełnie innym językiem (nienależącym do ludzi), zmienia się nasze rusztowanie dla świata; język obcych jest zdecydowanie bardziej elastyczny, giętki – dosłownie kolisty (co obrazuje system zapisu tego języka). Zobrazowanie jakiejś rzeczywistości (tutaj: modalności dotyczącej zjawisk przyszłych) dokonuje się jedynie w ramach języka Heptapodów; *Nowy początek* mówi nam, że kiedy doświadczymy języka metafizycznie otwartego, nasza percepcja również się otworzy i będziemy świadkami zupełnie innej rzeczywistości. Nowa percepcja głównej bohaterki jest percepcją aktywną. Trudno wyobrazić sobie sytuację, w której za pomocą wzroku, słuchu lub smaku dokonujemy bezpośrednio jakichś zmian w zastanym świecie (na przykład przesuwamy wzrokiem szklankę). Możliwość jest więc tutaj ukazana z perspektywy językowej i dopiero wtedy oddziałuje na sferę ontologii.

Metamorfozy świata przedstawionego polegają w *Nowym początku* właśnie na otwarciu możliwego – świat staje się otwarty na radykalne zmiany w rozumieniu czasu i wpływaniu na zdarzenia z przeszłości i w przyszłości. Nie ma tutaj żadnych podróży w czasie, statków kosmicznych, wielkich maszyn, wojska i działania z poziomu państwa czy wielkich korporacji. Możliwe realności są rozpostarte na elastycznym rusztowaniu stworzonym przez nowy język. Wystarczy, że będziemy to koło (kolisty zapis języka Heptapodów odzwierciedla strukturę świata) widzieć jako jedno i potrafić nazwać – da to władzę do swobodnego przesuwania zdarzeń na osi czasu. *Modi* czasu są tutaj *modi* bycia.

Ciekawą stroną filmu jest jego narracja i chronologia przedstawionych wydarzeń. Na samym początku obserwujemy sekwencję montażową prezentującą relację córki z główną bohaterką – od narodzin do przedwczesnej śmierci. Sugestia narracyjna jest taka, że jest to retrospekcja – nawet pomimo słów Louise („Kiedyś myślałam, że to jest początek twojej historii”), gdyż pełnego sensu nabierają one dopiero w rozwiązaniu filmu wraz z odpowiedzią samej bohaterki: „Widzisz, Hannah. Tutaj zaczyna się twoja historia”. Sugestia utraty dziecka przez główną bohaterkę nie jest domeną przeszłości, jak sugeruje początek filmu, nie jest traumą, z którą bohaterka zmagą się obecnie (dopowiedzmy: ale będzie musiała w przyszłości), bo istnieje jako możliwość, która ma się dopiero urzeczywistnić. W pierwszej połowie filmu jeszcze kilka razy obserwujemy właśnie klasycznie przedstawiony zabieg retrospekcji (na zasadzie migawek). Mniej więcej w połowie filmu, podczas analizy kolistych znaków języka obcych, Louise znowu „przechodzi”

do „wspomnień” (córka pyta o znaczenie słowa „planeta”). Można wtedy zobaczyć pewne przełamanie – dwie perspektywy, te dwa światy nachodzą na siebie – Louise, siedząc w namiocie przy ekranie komputera, słyszy bardzo wyraźnie dźwięk przewracanych kartek książki; wcześniej dwie sfery ontologiczne – teraźniejszość i (fałszywa – jak się okazuje) przeszłość były wyraźnie oddzielone. W tej scenie lingwistka jest w dwóch miejscach naraz – może zobaczyć przyszłość, bo w niej egzystuje. Jest to także znak procesu nauki języka – Louise powoli zaczyna rozumieć język Heptapodów – najpierw to przechodzenie w sferę przyszłości jest sporadyczne, dziwne, wybija ją z rytmu. Później staje się koniecznością, by zjednoczyć ludzkość w jednym celu (rozmowa telefoniczna z chińskim generałem Shangiem).

W obliczu tak postawionej narracji trzeba zadać pytanie o egzystencjalny i humanistyczny wymiar filmu. Bohaterka widzi możliwości, jakie niesie jej przyszłe życie (ślub z Ianem, narodziny Hannah, sukces naukowy, rozwód i śmierć Hannah) i, mając te wszystkie informacje, postanawia nie ingerować w tę metafizyczną możliwość. Urzeczywistnienie się bytu, jakiejś formy możliwości, jest tutaj związane z problemem wolności i determinizmu, który również Frąc porusza w swojej teorii. Jak pisze, filmy „kina możliwego” „twórczo opowiadają się po stronie indeterminizmu, rozumianego jako pełna akceptacja wolności w wyborach człowieka”[30]. Louise nie rezygnuje z małżeństwa i dziecka, pomimo że oba wydarzenia kończą się tragicznie; oba przynoszą jej autentyczną radość i szczęście i są właśnie wyrazem życia samego – nie można uciec od tragicznych wydarzeń. Louise ma świadomość tej egzystencjalnej prawdy, pomimo że (a może: właśnie dlatego) potrafi językowo opisać przyszłe wydarzenia.

Ostatnim dziełem w mojej analizie, które to być może najbardziej radykalnie i najbardziej dosłownie wykorzystuje sferę możliwości, jest niemiecki serial *Dark* wyprodukowany przez Netflixa. W serialu możemy dostrzec egzemplifikację tezy Davida Lewisa o realizmie modalnym w kwestii światów możliwych. Poglądy Lewisa są oczywiście kontrowersyjne i były obiektem ataków mniej radykalnych filozofów[31], ale być może dlatego są tak atrakcyjne i inspirujące. Przypomnijmy w tym miejscu główną tezę Lewisa ze słynnego już tekstu:

Wierzę, że istnieją światy możliwe inne od tego, w którym przyszło nam mieszkać. Jeśli potrzeba na to dowodu, to przedstawia się on następująco: jest bezsporną prawdą, że rzeczy mogłyby być inaczej, niż są. Wierzę, tak jak i my wszyscy, że rzeczy mogłyby być odmienne na niezliczone sposoby. [...] wierzę w dopuszczalne parafrazy tego, o czym jestem przekonany; biorąc tę parafrazę dosłownie, wierzę zatem w istnienie bytów, które można by nazwać „sposobami, na jakie rzeczy mogłyby być”. Wolę je nazywać „światami możliwymi”[32].

[30] W. Frąc, op.cit., s. 114.

[31] Zob. R.C. Stalnaker, *Światy możliwe*, [w:] *Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin 1995.

[32] D. Lewis, *Światy możliwe*, [w:] R.C. Stalnaker, op.cit., s. 127.

Nie jest moim zadaniem w tym tekście rozwodzić się nad słusznością tej tezy i dowodem, jaki prezentuje Lewis, chcę skupić się na przełożeniu jego metafizycznej wiary na współczesne teksty kultury. Jak zobaczymy, *Dark* oferuje w finale opowieści bardzo ciekawą egzemplifikację powyższej tezy.

Najważniejszym założeniem w analizie tego serialu jest zdanie sobie sprawy, że w zależności od etapu historii możemy inaczej percypować świat przedstawiony i komplikacje formalno-logiczne. Przede wszystkim – przynajmniej na początku – jest to opowieść o trzech sferach czasowych oddzielonych od siebie o trzydzieści trzy lata i o pewnych paradoksalnych relacjach rodzinnych, które są wynikiem przenikania się tych trzech rzeczywistości i podróży bohaterów między nimi. Serial bardzo dobrze dawkuje informacje, jednocześnie przekraczając pierwotne rozmiary – okazuje się, że przestrzeni czasowych jest o wiele więcej. Z jednej strony na poziomie fabularnym motywatorem opowieści jest rozwikłanie zagadek tajemniczych zniknięć młodych chłopców. Trop wpieryw prowadzi do okultystycznej sekty, a później do zegarmistrza i naukowca Tannhause (Christian Steyer), rzekomego konstruktora maszyny do podróży w czasie. Z drugiej strony świat przedstawiony, a więc miasteczko Winden, zmierza ku apokalipsie (obecne są linie czasowe prezentujące świat po tym zdarzeniu). Widzimy zatem misterne skonstruowanie wielu sfer rzeczywistości (na razie na poziomie temporalnym). Twórcy bardzo dobrze posłużyli się formułą serialu, by przedstawić relacje i zależności między kilkoma pokoleniami kilku rodzin i wpleść w opowieść kryminalną intrygę. Sprawa komplikuje się o kolejny poziom, kiedy dowiadujemy się, że rozgrywka nie toczy się tylko w ramach jednego świata i wielu przestrzeni czasowych, ale że jest jeszcze kolejne wielkie multiwersum połączone z pierwszym i również tam mamy do czynienia z wieloma liniami czasowymi.

Ogólna formuła serialu w połączeniu z narracją, z jaką mamy do czynienia w *Dark*, bardzo dobrze oddaje naturę „kina możliwego” i jej literalny wręcz charakter. Rozciągnięcie historii na wiele odcinków pozwala na swobodne snucie każdego wątku fabularnego, a każdy z nich raczej rozszerza poczucie tajemnicy i stawia pytania o status ontyczny świata przedstawionego, aniżeli daje odpowiedzi. Serial poprzez różne zabiegi umożliwia „zawieszenie” odpowiedzi na poruszone kwestie do następnego odcinka czy sezonu. Ale niemiecka produkcja zdaje się rozciągać tę właściwość do granic możliwości i wytrzymałości – i, co zaskakujące, pozostaje spójną wewnątrznie opowieścią, do której można przykładać współczesne rozpoznania narratologiczne, a z pomocą analitycznych narzędzi i kultur fanowskich analizować sieci i relacje powiązań między przedziałami czasowymi, bohaterami, rodzinami i w końcu światami<sup>[33]</sup>. W tym więc sensie ostatni odcinek trzeciej

[33] Jako przykład niech posłuży następująca strona: <[https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Dark\\_Wiki](https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Dark_Wiki)>, dostęp: 24.01.2021, na której skrupulatnie zostają opi-

sane wszelkie powiązania między światami, poziomami czasowymi i bohaterami.

serii może wydać się nieco dezorientujący, niszczący dokonania widza, wręcz oszukujący go z powodu rozwiązania, jakie oferuje. Widzieliśmy, że jest to właśnie jedna z głównych cech „kina możliwego” i kina gier umysłowych, aby wprawiać widza w zakłopotanie i dezorientować przez wahania ontologiczne świata przedstawionego i problemy epistemologiczne, jakie się z tym wiążą. Co ciekawe – jak to zwykle bywa w produkcjach kina gier umysłowych – zabiegi formalne oraz skomplikowanie narracyjne całej historii (na przykład sam fakt paradoksów rodzinnych) jest pretekstem, by opowiedzieć o uniwersalnych wartościach egzystencjalnych i ogólnokulturowych.

*Dark* jest serialem bardzo płodnym, jeżeli chodzi o możliwe tropy, intertekstualne konteksty i ogólne interpretacje świata przedstawionego. Dzieje się tak z powodu złożoności narracji, wielości bohaterów, linii czasowych i odniesień *explicite* do innych motywów kulturowych i filozofii<sup>[34]</sup>. Główna linia fabularna toczy się wokół Jonasa (Louis Hofmann) i Marthy (Lisa Vicari), którzy później (w innej linii czasowej) dają się poznać jako Adam i Ewa. Kiedy już wiemy, że świat serialu nie jest stworzony tylko z jednego świata w wielu liniach czasowych, a mamy do czynienia z przynajmniej dwoma światami – głównym celem dwójki bohaterów staje się zniszczenie początku (lub końca) węzła, aby zakończyć dramatyczne i nieprzynoszące nic dobrego podróże w czasie i w konsekwencji – wciąż powtarzającą się apokalipsę. Problem polega na tym, że dla Jonasa (Adama) jego świat aktualny<sup>[35]</sup> jest tym realnym, „prawdziwym”, w którym istnieje jakaś Martha i inni bohaterowie. Jednak dla Marthy (Ewy) ten drugi świat jest aktualny (powiązania rodzinne w tym drugim świecie są trochę inne niż w tym pierwszym, poznany w pierwszym sezonie serialu). Rodzi się więc konflikt i rywalizacja między nimi o to, który świat unicestwić, a który pozostawić.

Jednak cała drobiazgowo zaprezentowana intryga fabularna zostaje zniweczona jednym faktem. Wszystko to, co doświadczyliśmy w Winden, jest jedynie wynikiem błędu spowodowanego bólem Tannhausa po stracie rodziny. Można bezpiecznie stwierdzić, że jego świat jest tym początkowym, chciałoby się powiedzieć „naszym”, a światy Jonasa i Marthy są tylko „fikcyjne”. W świecie początkowym skutek wypadku ginie syn, synowa i wnuczka Tannhausa (Charlotte), tym samym świat personalny zegarmistrza leży w gruzach. Nie mając nic do

[34] Dogłębna analiza i interpretacja podanych w serialu tropów znacząco przekroczyłaby zamysł tej pracy, jednak w tym miejscu wymienię te, które wydają się najciekawsze i powinny stanowić konieczny punkt odniesienia przy dalszej recepcji tego serialu: relacja nauka–religia, problem dobra i zła (jego genezy), tożsamość jednostki w oparciu o nielinearność czasu, filozoficzne pytanie o naturę czasoprzestrzeni oraz bodaj najważniejsze pytanie, jakie stawia serial: jaki jest status wolności człowieka (i jego woli)

w zdeterminowanym świecie i czy możemy się temu jakoś przeciwstawić albo usprawiedliwić z perspektywy epistemologicznej – czyli po prostu: czy i w jakim stopniu odpowiadamy za kształt świata.

[35] Według Davida Lewisa dla mieszkańców każdego świata możliwego ich świat jest dla nich aktualny, natomiast inne światy nie. To znaczy, że dla nas – mieszkańców Ziemi – nasz świat jest aktualny, ale dla mieszkańców innego świata możliwego ich świat jest aktualny dla nich.

stracenia, tworzy maszynę, która ma go przenieść do punktu w czasie, kiedy jego najbliżsi jeszcze żyli. W wyniku błędu tworzy dwa równoległe światy z własnymi wielkimi problemami egzystencjalnymi. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na pewien paradoks. Tannhaus w wyniku igrania z czasem tworzy niekończący się supeł dwóch światów, w których wydarzenia prowadzą zawsze do unicestwienia jednego z nich. Dopiero ingerencja Jonasa i Marthy (czyli bohaterów „wytworzonych” przez Tannhause) w świat początkowy może doprowadzić do zmiany biegu wydarzeń, a tym samym do sytuacji, w której światy Marthy i Jonasa nigdy nie powstaną. Mamy tutaj do czynienia z narracyjnym kołem, w którym przyczyna jakiegoś wydarzenia musi być zneutralizowana przez jego skutek.

Światy możliwe w *Dark* są ukazane jako choroba trawiąca zdrowy organizm. Przynoszą jedynie cierpienie i śmierć w niekończącym się splecie tych samych wydarzeń, w których bohaterowie muszą robić to, co robią, i niemożliwe jest przerwanie supła, gdyż rządzą nimi instynkty i prymarne żądze. Nie ma ucieczki od przeznaczenia i od losu, nie ma wolnej woli, gdyż każde wydarzenie już się wydarzyło i będzie musiało się wydarzyć ponownie. Tym samym światy możliwe prezentują dogłębnie katastroficzną i depresyjną wizję. Największą tragedią Jonasa i Marthy jest uświadomienie sobie, że nie powinni istnieć, że są „błędem w Matriksie”, że powstali na skutek pomyłki zegarmistrza i jego pragnienia przywrócenia zmarłej osoby oraz że ich motywacją powinno być przywrócenie porządku ontologicznego, co w tym przypadku oznacza ich własną anihilację. Bohaterowie są także uwikłani w poważną intrygę ontologiczno-temporalną, której konsekwencją jest niepewność epistemologiczna; są zwodzeni przez kolejnych bohaterów z przyszłości lub przeszłości, którzy manipulują nimi by spełnić własne cele. Historia jest poruszająca, wielu bohaterów przez splot wydarzeń popada w szaleństwo, traci rozum, nie jest w stanie pojąć tego świata i nie potrafi pogodzić się z utratą bliskich. Widz percypujący całą opowieść zostaje postawiony w bardzo kłopotliwej sytuacji. Który świat jest tym rzeczywistym? Względem których bohaterów powinienem czuć empatię, z kim się identyfikować? Czy taka refleksja w ogóle powinna się pojawić w obliczu skomplikowania narracyjnego całego serialu? Unicestwienie dwóch światów Winden jest chyba czymś pozytywnym – świat wraca do swej normalności, bohaterowie świata początkowego żyją szczęśliwie dalej, a bohaterowie światów stworzonych wreszcie przerywają supeł.

Ale jest jeszcze jedna istotna rzecz, którą chciałbym zakończyć moją refleksję nad tym serialem i nad posybilizmem metafizycznym. Mianowicie po scenie anihilacji bohaterów z Winden (która – co ciekawe – odbywała się przy słowach utworu „What a wonderful world”) następuje epilog. Przy stole siedzą bohaterowie znani z opowieści, znowu w trochę innych konfiguracjach partnersko-rodzinnych. Wyglądają na nieświadomych wcześniejszych wydarzeń, życie toczy się „normalnie”. Widzimy, że Hannah (Maja Shöne) jest w ciąży; opowiada ona



o swoim śnie i o przeżytym *déjà vu*. Sen bohaterki opowiada o fakcie końca świata, ale jest to dla niej wizja pozytywna – nie ma przyszłości ani przeszłości, jest tylko ciemność. Sen mówi o pewnym wyzwoleniu, jakie daje nieistnienie – bez pragnień, przymusów, jedynie ciemność. Sugestia całej sceny jest zatem następująca: światy możliwe z jakiegoś powodu nie przestały istnieć, błąd Tannhausa albo nie był prawdziwą przyczyną powstania innych światów, albo mamy do czynienia z kolejną iteracją innych światów, których przecież – jak powiada Lewis – istnieje nieskończona liczba. Co więcej, pada pytanie adresowane do Hannah o imię dla dziecka. Bohaterka, patrząc prosto w kamerę, odpowiada: „Myślę, że Jonas to piękne imię”.

Chciałbym w tym miejscu podsumować wyniki moich rozważań. Po pierwsze, teoria filmu mająca w swoim punkcie wyjścia refleksję nad filozoficznym pojęciem możliwości jest ciągle adekwatnym narzędziem do opisu ewolucji kina. Koncepcja Frąca, uzupełniona o koncepcję kina gier umysłowych i ogólnych rozważań filozoficznych wokół światów możliwych, daje ciekawy asumpt zarówno do dyskusji nad kinem, serialem współczesnym i jego wewnętrznymi metamorfozami, jak i nad problemem relacji filmu do rzeczywistości. Osobną i szerszą dyskusję może stanowić problem, dlaczego twórcy tak chętnie sięgają po taką formułę i jakie ewentualne wartości czy ideologie chcą przekazać.

Po drugie, filmy i seriale (jak sądzę, *Dark* nie jest wyjątkiem) za pomocą kategorii możliwości mają tendencję do przemycania silnych i bardzo wyraźnych refleksji egzystencjalnych. Z analiz przeze mnie przeprowadzonych wynika, że w każdym z omówionych przykładów bohaterowie mierzą się z jakąś traumą, są (albo będą, jak w przypadku Louise Banks) naznaczeni życiowo. Wprowadzenie w ich historię elementów lub całego świata możliwego ma charakter konsolacyjny (przypadek *Dark* jest nieco bardziej skomplikowany), jest środkiem do przezwyciężenia zaprezentowanej traumy. Jest to ciekawe nie tylko z etycznego punktu widzenia (rodzi się bowiem pytanie, czy „ucieczka” w świat możliwy jest w stanie być skutecznym środkiem do przezwyciężenia problemów egzystencjalnych), ale również z perspektywy ogólnokulturowej lub czysto filozoficznej.

## Podsumowanie

- Elsaesser T., *Kino – maszyna myślenia*, przeł. M. Przyłipiak i in., Gdańsk 2018  
 Elsaesser T., *European Cinema and Continental Philosophy*, New York 2019  
 Frampton D., *Filmosophy*, New York 2006  
 Frąc W., *Kino możliwe*, Kraków 2003  
 Haack S., *Philosophy of Logics*, Cambridge 1978  
 Leibniz G.W., *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń 1991  
*Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin 1995  
*New Takes in Film-Philosophy*, red. H. Carel, G. Tuck, New York 2011  
 Nowak L., *Byt i myśl*, t. 1, Poznań 1998  
 Pepliński M., *Myślenie kina. Nowa filozofia filmu*, „Ekrany” 2017, nr 5 (39)

## BIBLIOGRAFIA

Priest G., *An Introduction to Non-Classical Logic*, Cambridge 2008.

Quine W.V.O. *Z punktu widzenia logiki: Eseje logiczno-filozoficzne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 1969

Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997

Żegleń U., *Modalność w logice i w filozofii*, Warszawa 1990