



„Jestem swoim własnym dziadkiem” – spacjalizacja czasu w *Przeznaczeniu* Michaela i Petera Spierigów

W artykule *Space, Time and Modern Culture* David Gross identyfikuje spacjalizację, czyli uprzestrzennienie czasu, jako niezwykle ważny proces społeczny, który miał miejsce pod koniec XX wieku. Spacjalizacja, jak wyjaśnia Aharon Kellerman, to „tendencja do kondensowania relacji czasowych – które są kluczowym składnikiem znaczenia osobistego i społecznego – w relacje przestrzenne”¹. Zjawiska, które rozumiano za pomocą kategorii ciągłości i trwania, traktuje się teraz za pomocą kategorii przestrzeni i miary. Spacjalizacja polega na myśleniu o czasie w kategoriach przestrzeni, mierzeniu go i racjonalizowaniu, dzieleniu na jednostki i interwały. Manifestuje się ona poprzez „pęd do natychmiastowości w życiu współczesnym, przestrzennych, a nie czasowych tożsamościach i analogiach w porównaniach oraz niehistoryczną świadomością”². Jak pokazuje Kellerman, spacjalizacja czasu doprowadziła do tego, że czas przejął niektóre cechy przestrzeni. Czas wykorzystuje się teraz intensywnie, a więc tak efektywnie, jak to możliwe, pod presją, by zmieścić jak najwięcej czynności w jak najkrótszym okresie, w wyniku czego czas i przestrzeń, jak zauważa David Harvey, uległy kompresji³. Wszystkie działania w kapitalizmie rządzą się logiką skompresowanego uprzestrzennionego czasu, który zastępuje różnorodny przepływ czasu uprzedmiotowioną „rzeczą, którą można połączyć na części składowe w celu ich kupienia, sprzedania i wykorzystania”⁴. W procesie tym, w którym czas „zamarza w dokładnie wyznaczone, wymierne kontinuum, wypełnione wymiernymi »rzeczami«”⁵, stając się przestrzenią, jednostka „przestaje prze-

1. Aharon Kellerman, *Time, Space and Society: Geographical Societal Perspectives*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London 1989, s. 33. [Przeł. S.F.].

2. Kellerman, *Time, Space and Society*, s. 33 [Przeł. S.F.].

3. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge, MA, and Oxford, UK, 1990, s. 284.

4. Todd McGowan, *Out of Time. Desire in Atemporal Cinema*, University of Minnesota Press, 2011, s. 21 [Przeł. S.F.].

5. Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, przekł. Rodney Livingston, MIT Press, Cambridge, MA, 1968, cyt. za: McGowan, *Out of Time*, s. 21 [Przeł. S.F.].

żywać czas, a zaczyna go mieć”⁶. Jednocześnie, natychmiastowość i szybkość stały się najbardziej cenionymi cechami codziennych praktyk we współzależnej, połączonej przestrzeni globalnej późnego kapitalizmu.

Spacjalizacji czasu towarzyszy temporalizacja przestrzeni, którą można opisać jako taki sposób myślenia o przestrzeni, który podkreśla kategorie ciągłości i trwania, a także przedkłada relacje wertykalne nad horyzontalne⁷. Temporalizacja polega na mierzeniu przestrzeni w jednostkach czasowych, a nie w jednostkach odległości. W efekcie przestrzeń stała się bardziej ekstensywna, to znaczy czynności mogą być rozciągnięte w przestrzeni dzięki technologiom informacyjnym oraz zwiększonej mobilności, które wpłynęły na zmniejszenie znaczenia dystansu i lokalizacji.

Fredric Jameson – który twierdzi, że nastąpił wręcz zwrot ku przestrzeni („spatial turn”) w postmodernizmie, gdyż zarówno nasze życie codzienne, jak i pejzaż wewnętrzny zdominowane zostały kategoriami przestrzeni⁸ – łączy spacjalizację z zanurzeniem człowieka postmodernizmu w wiecznej terażniejszości. Jak pisze Harvey, terażniejszość ta kreowana jest przez „zmiennosc i ulotność mód, produktów, technik produkcyjnych, procesów pracy, idei i ideologii, wartości i ustanowionych praktyk”⁹. Jameson argumentuje, że ponieważ „[c]zas stał się wieczną terażniejszością”, jest „przestrzenny. Nasza relacja z przeszłością jest teraz przestrzenna”¹⁰. Terażniejszość jest miejscem współlistnienia różnych temporalności – przeszłości, terażniejszości i przyszłości – które funkcjonują na tym samym poziomie, pozabawiając terażniejszość głębi. Przyspieszenie cykli produkcji i konsumpcji prowadzi do pochłonięcia przyszłości przez terażniejszość, podczas gdy zmienność i ulotność neutralizuje jakiegokolwiek poczucie ciągłości¹¹. Szybki przepływ mikrowydarzeń odseparowuje podmiot od przeszłości i przyszłości w horyzontach czasowych zawężonych do „punktu, w którym terażniejszość to wszystko, co jest”¹². W procesie dekonstrukcji temporalności jednostki traci ona więc historię jako punkt odniesienia, zamiast tego żyjąc we „fragmentach czasu, z których każdy biegnie swoim własnym torem i natychmiast znika”¹³.

6. McGowan, *Out of Time*, s. 21 [Przeł. S.F.].

7. Kellerman, *Time, Space and Society*, s. 33.

8. Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC 1991, s. 16.

9. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 285 [Przeł. S.F.].

10. Anders Stephanson, *Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson*, w: *Universal Abandon. The Politics of Postmodernism*, red. Andrew Ross, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 6. [Przeł. S.F.].

11. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 291 [Przeł. S.F.].

12. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 240 [Przeł. S.F.].

13. Italo Calvino, *If on a winter's night a traveler*, przeł. William Weaver, A Helen and Kurt Wolff Book, New York 1981, s. 8, cyt. za: Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 291.

Epoka cyfrowa reprezentuje nową fazę w uprzestrzennieniu czasu. Podczas gdy telewizja łączyła różnorodność elementów czasowych i przestrzennych z różnych epok historycznych i miejsc geograficznych, Internet również tak czyni, jednak pozwala on także jednostce aktywnie nawigować, porządkować te elementy i manipulować nimi. Technologia pozwala zachować przeszłość osobistą (zdjęcia, filmy wideo, wpisy na portalach społecznościowych, korespondencję elektroniczną) ze wszystkimi szczegółami, które zawsze pozostaną w niezmienionej formie, w przeciwieństwie do formy zachowanej w pamięci, która musi się poddać niszczącemu upływowi czasu. Kolejną cechą nowej fazy w uprzestrzennieniu czasu jest wykreowana przez technologie cyfrowe temporalność, która jest jeszcze bardziej odizolowana od ludzkiego doświadczenia czasu. Podczas gdy zegar (a nie maszyna parowa) był najważniejszym urządzeniem w epoce industrialnej, gdyż umożliwił pomiar czasu oraz odizolowanie czasu mechanicznego od czasu ludzkiego, rządzonego psychologiczną percepcją czasu i temporalnymi cyklami natury¹⁴, technologie cyfrowe wytworzyły „kulturę nanosekundy”, w której nanosekunda, czyli miliardowa sekundy, stanowi jednostkę rozliczeniową. Pomimo że zegar oddzielił podmiot od naturalnej temporalności, nadal regulował on naturalny cykl dnia, dostrzegalny przez ludzką świadomość¹⁵. Czas cyfrowy natomiast to sekwencja cyfr, odizolowana od procesów naturalnych i zachodząca „dużo poniżej progu ludzkiej percepcji i świadomości czasowej”¹⁶. Dlatego też sieć okazuje się, słowami Roberta Hassana, „nową, pustą, zdetemporalizowaną następczynią zegara”¹⁷.

Kellerman rozróżnia pomiędzy czasem i przestrzenią jako pasywnymi i aktywnymi wymiarami na poziomie urbanistyczno-społecznym, a także pomiędzy absolutnym i względnym czasem i przestrzenią: „W absolutnym czasie i przestrzeni, wymiary te postrzega się jako pasywne konteksty lub jak ramy i »pojemniki« na życie ludzkie. Względność czasu i przestrzeni odnosi się do aktywnego użycia tych wymiarów i zasobów przez jednostki i społeczeństwa. Odnosi się ona także do przekształcania przez jednostki i społeczeństwa czasu i przestrzeni jako pojemników”¹⁸. Przestrzeń w kontekście społecznym nie może być ujęta jako wielkość fizyczna, ale jako jakość kreowana i konstruowana w rezultacie interakcji społecznych¹⁹.

14. Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York 1963, s. 14.

15. Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 44.

16. Heise, *Chronoschisms*, s. 44 [Przeł. S.F.].

17. Robert Hassan, *Network Time and the New Knowledge Epoch*, „Time & Society”, 2008, 12 (2–3), s. 235–236 [Przeł. S.F.].

18. Kellerman, *Time, Space and Society*, s. 3 [Przeł. S.F.].

19. Manuel Castells, *The Urban Question: A Marxist Approach*, Arnold, London 1977, s. 442, za: Kellerman, *Time, Space and Society*, s. 20.

Dominacja spacjiacji nad temporalizacją w kulturze nie nadaje większego znaczenia przestrzeni w życiu społecznym²⁰. Zwrot ku logice przestrzennej nie jest prostym przejściem z koncentracji na czasie jako dominancie kulturowej do koncentracji na przestrzeni, ale stanowi symptom zmian w relacjach czasowo-przestrzennych²¹. Niektórzy moderniści, np. kubiści, traktują przestrzeń w kategoriach abstrakcyjnych, jako „pojemnik, w którym przedstawiają czas, unieruchomiony i zamrożony w beładnych ramach czy momentach”²², inni znowu eksperymentują z alternatywnymi przestrzennymi i temporalnymi konstruktami rzeczywistości. U wielu pisarzy anglo-amerykańskich widoczny jest wpływ teorii Einsteina oraz odkryć fizyki kwantowej na konstrukcję świata przedstawionego, w którym zarówno przestrzeń, jak i czas jawią się jako jakości dynamiczne, wielowarstwowe i relacyjne. Joseph Frank w eseju *Spatial Form in Modern Literature* pokazuje, że w tekście modernistycznym relacje synchroniczne stają się ważniejsze niż referencyjność diachroniczna²³. Te relacje synchroniczne mogą się objawiać, jak u Virginii Woolf, zestawieniem obok siebie różnych punktów widzenia na te same wydarzenia, czy też, jak u Marcela Prousta, połączeniem w jednym fragmencie opisującym daną sytuację czy emocję materiału z wielu innych podobnych sytuacji²⁴. Przedstawienie w taki sposób paralelnych perspektyw i wątków narracyjnych przyczynia się do spacjiacji w powieści.

Wraz z odrzuceniem binarnego myślenia o czasie i przestrzeni, kategorie te stają się bardziej płynne. W nauce, kulturze i naukach społecznych czas i przestrzeń traktowane są jako całość. Nie są one już zestawiane w sposób redukcyjny na zasadzie kontrastu, ale podkreślana jest ich integralność. Dlatego też pojęcie chronotopu Michaiła Bachtina stanowi użyteczne narzędzie do analizy relacji czasowo-przestrzennych w dziełach literackich i filmowych, jako że w jego ujęciu – za Einsteinem – czas i przestrzeń łączą się, tworząc współzależną czasoprzestrzeń, tak że jedna część składowa nie może istnieć bez drugiej²⁵. Zamiast próbować ustalić dominację jednego nad drugim, zadanie polega na „opisaniu różnorodnych czasoprzestrzeni, które społeczeństwo stworzyło”²⁶. W fuzji czasu i przestrzeni

20. Kellerman, *Time, Space and Society*, s. 33.

21. Paul Smethurst, *The Postmodern Chronotype. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Rodopi, Amsterdam 2000, s. 36 [Przeł. S.F.].

22. Smethurst, *The Postmodern Chronotype*, s. 36. [Przeł. S.F.].

23. Zob. Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1991.

24. Frederik Tygstrup, *Still Life: The Experience of Space in Modernist Prose*, w: *Modernism*, red. Astradur Eysteinnsson, Vivian Liska, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2007, s. 259 [Przeł. S.F.].

25. Michael Holquist red., *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, przeł. Caryl Emerson i Michael Holquist, University of Texas Press, Austin 1981, s. 86.

26. Smethurst, *The Postmodern Chronotype*, s. 39 [Przeł. S.F.].

przestrzeń nie zachowuje się już jak statyczny pojemnik, w którym wydarzenia mają miejsce, „ani nie jest całkowicie kształtowana przez wydarzenia. Wpływa ona raczej na wydarzenia, i one mają wpływ na nią. Wydarzenia zarówno kreują czasoprzestrzeń, jak i mają miejsce w czasoprzestrzeni”²⁷.

Spacjalizacja czasu w kinie

Zarówno temporalność, jak i przestrzenność, z którymi temporalizacja i spacjalizacja są związane, odzwierciedlają zmiany w koncepcjach i użyciu czasu i przestrzeni²⁸. Kino jest jednym z obszarów kultury, który pokazuje te zmiany w naszym doświadczaniu i konceptualizowaniu czasu. Uprzestrzennienie czasu ma miejsce w większości filmów klasycznych (obrazów-ruchu²⁹), w których czas podporządkowany jest opowieści; jest on uporządkowany i deterministyczny, „odmierzany, porównywany i pokazywany jako seria oddzielnych segmentów w łańcuchu wydarzeń”, podporządkowanych priorytetowi pokazywania ruchu³⁰. Innymi słowy, czasoprzestrzeń jest w tych filmach konceptualizowana jako jakość absolutna, statyczny pojemnik, w którym zachodzą wydarzenia.

Filmy postklasyczne, charakteryzujące się złożoną narracją, manifestują skłonność do temporalności modularnej³¹. Demontują one strukturę narracyjną, dzieląc fabułę na moduły czy też segmenty czasoprzestrzeni i przearanżowując je w niechronologiczny sjużet. Ta analityczna wizja czasu, której poddają się te narracje, jest niekompatybilna z czasem ludzkim, zwłaszcza gdy bierzemy pod uwagę skalę genetyki, geologii, kosmologii i komputera³². Analityczna modularna orientacja tych narracji inskrybuje spacjalizację i filmy te z jednej strony upręstrzenniają czas, a z drugiej strony odzwierciedlają zmieniające się w epoce cyfrowej relacje pomiędzy czasem i przestrzenią. Traktują one czas i przestrzeń jako aktywne zasoby, których użycie stanowi ciągły proces. Postklasyczne filmy przedstawiają czas jako wewnętrzny doświadczeniu, ściśle z nim związany; różnorodny, złożony i wielowymiarowy w subiektywnym doświadczeniu. W filmach tych reżyserzy próbują odzyskać autentyczne doświadczenie czasu,

27. Smethurst, *The Postmodern Chronotype*, s. 39 [Przeł. S.F.].

28. Kellerman, *Time, Space and Society*, s. 34.

29. Zob. Gilles Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008.

30. Bruce Isaacs, *The Image of Time in Post-classical Hollywood: Donnie Darko and Southland Tales*, w: *Hollywood Puzzle Films*, red. Warren Buckland, Routledge, New York and London 2015, s. 200–201 [Przeł. S.F.].

31. Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke 2008, s. 43.

32. Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, s. 21, 31.

odrzucając zracjonalizowany stosunek do niego, który uważają za nieadekwatny do opisu ludzkiego doświadczenia czasu. Razem ze spacjalizacją czasu, często odzwierciedlają one temporalizację przestrzeni w narracjach, w których bohaterowie „zamieszkują dynamiczne, a nie statyczne moduły czasoprzestrzeni, z których każdy porusza się z inną prędkością i w innej trajektorii”³³.

Spacjalizacja czasu w *Przeznaczeniu*

Niektóre filmy nadal zakładają przestrzenną koncepcję czasu, w której przestrzeń zachowuje się statycznie, zwłaszcza filmy o podróżach w czasie, gdyż podróże w czasie przyjmują blokową teorię czasu czy też endurantyzm, czyli współistnienie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, które można nawigować w różnych kierunkach. Założenie, że czasoprzestrzeń nie ewoluje, ale po prostu istnieje, a czas stanowi – słowami fizyka Briana Greene’a – „zamrożoną rzekę”³⁴, czyni podróże w czasie teoretyczną możliwością³⁵. Podróże w czasie, połączone z niezmiennością przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, prowadzą jednak do paradoksów logicznych.

Film Michaela i Petera Spierigów *Przeznaczenie* (*Predestination*, 2014), powstały na podstawie opowiadania *Wszyscy wy zmartwychwstali...* (1959) Roberta A. Heinleina, łączy uprzestrzennienie czasu, charakterystyczne dla filmu klasycznego, gdzie czas i przestrzeń to pasywne wymiary, z postklasyczną nieliniarną organizacją fabuły. Film rządzi się rygorystyczną wewnętrzną logiką, zachowując relacje przyczynowo-skutkowe w niemożliwej fabule. Jego bohaterem jest Agent Temporalny, jeden z niewielu osobników obdarzonych zdolnością podróżowania w czasie, by zapobiegać przestępstwom. W wyniku wydarzeń, wśród których znajdują się uprowadzenie dziecka, zmiana płci i operacja plastyczna, okazuje się, że bohater/ka Jane/John jest swoją własną matką, ojcem i dzieckiem. Wszyscy główni bohaterowie filmu – Jane (Sarah Snook), John (Sarah Snook), John (Ethan Hawke) i zamachowiec (Ethan Hawke) – są tą samą osobą na różnych etapach życia. Dzięki takiej konstrukcji bohatera/bohaterki film pokazuje podmiotowość rządzoną nie poprzez ciągłość w czasie, ale poprzez kategorie przestrzeni.

33. Allan Cameron i Richard Misk, *Modular Spacetime in the 'Intelligent' Blockbuster: Inception and Source Code*, w: *Hollywood Puzzle Films*, red. Warren Buckland, s. 112–113 [Przeł. S.F.]. Cameron i Misk piszą o *Incepcji* (*Inception*, 2010) Nolana i *Kodzie nieśmiertelności* (*Source Code*, 2011) Jonesa, ale obserwacje te można też odnieść do wielu innych filmów.

34. Zob. Brian Greene, *Struktura kosmosu. Przestrzeń, czas i struktura rzeczywistości*, rozdział 5, przeł. Ewa L. Łokas i Bogumił Bierniok, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

35. O problemach podróży w czasie zob. Paul J. Nahin, *Time Machines. Time Travel in Physics, Metaphysics, and Science Fiction*, Springer, New York 1999.

By opisać sytuację egzystencjalną podróżującego w czasie, David Lewis w *The Paradoxes of Time Travel* rozróżnia czas zewnętrzny i czas osobisty podróżnika, wyznaczany przez jego zegarek, a także odnosi się do pendurantyzmu, czyli teorii części temporalnych, która uprzestrzenia czas. Według niego trwałe obiekty, do których można zaliczyć człowieka, posiadają zarówno temporalne, jak i przestrzenne części; są one jak „smugi czasowe: całości składające się z części temporalnych lub *etapów*, umiejscowionych w różnym czasie i miejscach”³⁶. Dorośli na przykład składają się z etapów czy też części temporalnych niemowlęctwa, dzieciństwa, lat nastoletnich i dorosłości. Jeśli chrononauta podróżuje w przeszłość, etap ten znajduje się później w czasie osobistym, ale wcześniej – w czasie zewnętrznym. Podróż taka mogłaby doprowadzić do spotkania samego siebie, gdyż „wydarzenie w życiu podróżnika w czasie może mieć więcej niż jedną lokalizację w jego czasie osobistym”³⁷. W takim spotkaniu dwa etapy czy części temporalne podróżnika są oddzielone w czasie osobistym, ale połączone w czasie zewnętrznym.

Widz zanurzony jest w kondycję epistemologiczną bohatera/bohaterki poprzez – w terminologii Leifa Frenzela – „węzły opowieści”, czyli wydarzenia, które mają miejsce raz, ale są przedstawione w filmie po kilka razy z różnych punktów widzenia, a także poprzez „fuzję perspektywy”, czyli połączenie doświadczenia tego samego wydarzenia przez dwie różne części temporalne bohatera/bohaterki. Techniki te podkreślają subiektywny charakter narracji, „to *perspektywy* się łączą, to znaczy punkty widzenia bohatera opowieści, podczas gdy z drugiej strony mamy dwa *różne* wydarzenia do zrelacjonowania (gdyż mamy *dwa* stadia bohatera, które różnią się przynajmniej niektórymi przeżyciami) – ale przeżyciami ciągle tej samej sytuacji (węzła opowieści)”³⁸. To właśnie w węzle opowieści bohater może spotkać samego siebie.

W *Przeznaczeniu* węzły opowieści i fuzja perspektywy służą wyjaśnieniu głównej zagadki filmu, która polega na identyfikacji przez widza i samego bohatera jego tożsamości. John (Snook) przychodzi do baru i opowiada Johnowi (Hawke)³⁹ historię swojego życia. Linearność tego opowiadania zakłócona jest skokami w czasie przez Johna (Hawke), które odbywa on, wychodząc na chwilę na zaplecze. Skoki te wnoszą nowe informacje i prowadzą do pętli czasowych, podobnie jak późniejsze podróże w czasie Johna (Snook). W filmie jest pięć

36. David Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, “Philosophical Papers II”, Oxford University Press, New York 1987, s. 3. Podkreślenie w oryginale [Przeł. S.F.].

37. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, s. 5 [Przeł. S.F.].

38. Leif Frenzel, *Narrative Patterns in Time Travel Fictions*, 2008 <<http://leiffrenzel.de/papers/timetravel-narrative.pdf>>, s. 11. (18.03.2016) [Przeł. S.F.].

39. Ponieważ John grany jest przez dwóch aktorów: Sarah Snook i Ethana Hawke’a, etapy te będą rozróżniać za pomocą określić John (Snook) i John (Hawke).

węzłów opowieści, z których każdy jest przedstawiony po dwa lub trzy razy. W pierwszym z nich mężczyzna próbuje rozbroić bombę, lecz ktoś go zaskakuje, wywiązuje się strzelanina, i gdy bomba wybucha, twarz bohatera zostaje poparzona. Inny mężczyzna podsuwa mu wehikuł czasu. Widz nie widzi twarzy żadnego z mężczyzn (jedynie poparzoną zniekształconą twarz). Za drugim razem scena ta pokazana jest z perspektywy Johna (Hawke), który skacze w czasie, by zatrzymać zamachowca. John (Hawke) pojawia się przed mężczyzną, który będzie próbował odbezpieczyć bombę i walczy z zamachowcem. Nie widzimy jednak twarzy zamachowca, a John (Hawke) nie rozpoznaje siebie z przyszłości. John (Hawke) wręcza mężczyźnie wehikuł czasu i to właśnie w tym momencie zdajemy sobie sprawę, że poparzony mężczyzna i John (Hawke) to ta sama osoba, ponieważ na początku filmu widzieliśmy odwijane bandaże, które ujawniły twarz Johna (Hawke). To także moment, w którym „[c]zas dogania duszę”⁴⁰, gdyż John (Hawke) zdaje sobie sprawę, że John (Snook) to jego młodsze ja, zyskując w ten sposób ciągłość psychologiczną.

Drugi węzeł opowieści to nagranie z instrukcjami. Najpierw John słucha taśmy po operacji rekonstrukcyjnej twarzy. Następnym razem słyszymy nagranie, gdy John (Hawke) przypomina sobie czas po operacji i nagrywa dla swojego młodszego ja taśmę, której właśnie słuchał. Na końcu filmu John słucha jej ponownie, ale teraz nagranie zyskuje nowe znaczenie w kontekście informacji, które pojawiły się pomiędzy pierwszym i trzecim odsłuchaniem taśmy.

Trzeci węzeł opowieści to pierwsze spotkanie Jane z jej tajemniczym kochankiem. Pomimo że John (Snook) opowiada historię swojego wcześniejszego życia jako dziewczynka i kobieta o imieniu Jane, wydarzenia te nie są pokazane z jej perspektywy. Widzimy Jane, ale nie mamy dostępu do tych samych informacji, co ona – informacja dotycząca tożsamości jej ukochanego jest zatajona. Dopiero gdy oglądamy te same wydarzenia z perspektywy Johna (Snook), który podróżuje w czasie do tego spotkania, widzimy twarz ukochanego Jane i przechodzimy przez ten sam proces zrozumienia, co John (Snook). Gdy zdaje on sobie sprawę, że to on sam jest tajemniczym kochankiem, dociera też do niego, że nie może zmienić przeszłości, zabijając go/się. Wcześniej John (Snook) nie wiedział, że to on jest ukochanym Jane, gdyż, pomimo że wydarzenia te odbyły się już w czasie zewnętrznym, nie miały one jeszcze miejsca w jego czasie osobistym.

Węzeł opowieści, w którym ukochany Jane wkrótce ją opuści, pokazany jest trzy razy. Najpierw narratorką jest Jane – widzimy ją i tył głowy mężczyzny, z którym rozmawia; za drugim razem widzimy twarz Johna (Snook), który wkrótce pójdzie porozmawiać z Johnem (Hawke) i w konsekwencji opuści Jane.

40. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig, dyst. Screen Australia, Australia, 2014.

Z trzecim powtórzeniem sceny nie jest związany kolejny skok w czasie, ale stanowi ono kontynuację poprzedniej sceny po cięciu, w trakcie którego ujawniona jest nowa informacja – jest to moment, gdy John (Snook) ma wystarczająco dużo informacji, by zrozumieć, kim jest John (Hawke).

Następny węzeł opowieści – uprowadzenie dziecka i pozostawienie go w sierocińcu – w podobny sposób jest najpierw zrelacjonowany przez Jane, a tożsamość porywacza utajona (widzimy tylko jego plecy). Za drugim razem scena ta ma miejsce po kluczowej rozmowie z Robertsonem (Noah Taylor), dyrektorem Biura Temporalnego. W węźle tym widz zdaje sobie sprawę, że to John (Hawke) jest porywaczem dziecka, które stanie się Jane (i nimi wszystkimi). W trakcie rozmowy z Johnem (Snook) w barze, gdy ten opowiada mu historię swego życia, John (Hawke) jednak jeszcze nie wie, że to on sam uprowadzi dziecko, gdyż znajduje się to w przyszłości jego czasu osobistego. Dopiero w samym momencie uprowadzenia, zdaje on sobie sprawę z tożsamości wszystkich swoich części temporalnych, gdyż mówi „Bezpiecznej podróży, Jane. Pozostań silny, John”⁴¹. Wraca po tym do roku 1963 do Johna (Snook) rozmawiającego z Jane na ławce i ogłasza, że zrozumiał, kim jest Jane i John (Snook), John (Snook) jest teraz w stanie zrozumieć, kim jest John (Hawke). To zrozumienie ciągłości swojej tożsamości zostanie jednak później wymazane w efekcie wybuchu bomby. Ostatnim szokiem dla Johna (Hawke) jest odkrycie, że zamachowiec to jego przyszłe ja.

Opisując temporalność podróżnika w czasie, należy pamiętać, że jedną z konsekwencji podróży w przeszłość jest odwrócona przyczynowość. Ciągłość przyczynowa etapów osoby zakłada, że kolejne etapy czasu osobistego są powiązane przyczynowo. W momencie, gdy czas osobisty i zewnętrzny odbiegają od siebie, przyczynowość zostaje odwrócona i zaczyna operować od późniejszych do wcześniejszych etapów w czasie zewnętrznym. Podczas gdy osoba, która nie podróżuje w czasie, jest „powiązana i ciągła” zarówno w odniesieniu do czasu osobistego, jak i zewnętrznego, „podróżnik w czasie jest powiązany i ciągły tylko w odniesieniu do swojego własnego czasu osobistego”⁴². Nie można jednak powiedzieć, że nie zachodzą tutaj żadne związki przyczynowo-skutkowe. Wręcz przeciwnie: w *Przeznaczeniu* wydarzenia mają się wydarzyć „we właściwej kolejności”, by wypełnić przeznaczenie bohatera/bohaterki, którym jest operowanie poza czasem zewnętrznym w pętli czasu, by „tworzyć historię i wpływać na dalszy bieg wydarzeń”⁴³. Bohater/bohaterka czuje się pod przymusem kontynuacji cyklu Uroborosowego „węża, który od zarania dziejów pożera własny ogon”⁴⁴, gdyż

41. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

42. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, s. 6.

43. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

44. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

jakiegokolwiek odstępstwo od przeznaczonego działania unieważniłoby jego/jej istnienie. Dyskusja, czy zmiana przeszłości jest możliwa, okazuje się bezzasadna w przypadku Jane/Johna, gdyż samo istnienie bohatera/bohaterki zależy od pętli przyczynowych, wynikających z podróży w czasie – nie istniał(a)by, gdyby nie podróże w czasie. Nawet najważniejsza misja Johna (Snook) i Johna (Hawke) – ściganie zamachowca – zależy od istnienia jego samego, i vice versa, gdyż zamachowiec to on sam w przyszłości. Próby powstrzymania zamachowca przez Johna (Hawke) są skazane na niepowodzenie, ponieważ zamachowiec je pamięta i uprzedza ruchy Johna (Hawke), zmieniając dzień wybuchu. Ich działania zazębiają się, potwierdzając stwierdzenie zamachowca: „[N]iektóre rzeczy są nam przeznaczone. Ja wpłynąłem na to, kim jesteś, a ty na to, kim jestem ja. To paradoks”⁴⁵.

Wolna wola nie wchodzi tu w grę, gdyż cykl musi być w nieskończoność powtarzany. Pomimo że John (Snook) decyduje się zmienić przeszłość i pozostać z Jane, poddaje się w końcu temu, co Frenzel nazywa „fiaskiem woli”⁴⁶ i daje się przekonać Johnowi (Hawke), że przeznaczone jest mu odejść. Niektóre wydarzenia są „nieuniknione”, niepoddające się zmianie, dlatego też John w swojej późniejszej inkarnacji zamachowca dochodzi do gorzkiej konkluzji: „Jesteśmy tylko marionetkami. Tak! Robertson – to on to wszystko ustawił. Wywiódł nas w pole. Układa całe to domino. My tylko patrzymy, jak wszystko się przewraca”, której nie podziela jego młodsze ja, zarzekając się: „Nigdy nie stanę się taki jak ty”⁴⁷. Nawet gdy John (Hawke) podąża za swoją radą z przyszłości i nielegalnie podróżuje w czasie, by zatrzymać zamachowca i zapobiec poparzeniu twarzy przez Johna (Snook), okazuje się, że ta nieautoryzowana podróż również została mu przeznaczona. Dociera to do niego, gdy widzi, że to on odwraca uwagę Johna (Snook) od rozbijania bomby, co skutkuje poparzeniem twarzy. Mimo że Agent Temporalny próbuje zapobiec wydarzeniom, które już miały miejsce, jego interwencja stanowi predestynowaną część trajektorii czasowej. Reakcja łańcuchowa, którą wprawia on w ruch, jest z góry przewidziana, dlatego też jego działania nie mogą naruszyć struktury kontinuum czasowo-przestrzennego. Paradoks czasowy filmu umożliwiony jest przez to, że bohater/bohaterka istnieje poza czasem – nie może on/ona doświadczać czasu w jego wielowymiarowej formie jako cechy wewnętrznej doświadczeniu, ale jedynie w jego uprzestrzennionej formie. Jego/jej umiejętność podróży w czasie zakłada, że nie ma subiektywnego strumienia czasu, ale jedynie przestrzenna obiektywność.

45. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

46. Frenzel, *Narrative Patterns in Time Travel Fictions*, s. 13.

47. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

Pętle przyczynowe, czy też zamknięta krzywa czasopodobna w terminologii fizyki, nie mogą zostać wyjaśnione, tak samo jak pytanie o pierwszeństwo. Gdybyśmy mieli wyjaśnić, dlaczego cała rzecz się wydarzyła, z pętli wynika, że nie można podać odpowiedzi. Słowami Lewisa, „części pętli można wyjaśnić, całej pętli nie”⁴⁸. Dlatego też na pytanie Jane/Johna: „Wiem, skąd pochodzę. Ale skąd pochodzą wszystkie zombie?”⁴⁹ nie ma odpowiedzi.

W sytuacji, gdy dwa lub trzy stadia podróżnika w czasie wyglądają jak dwie lub trzy osoby dla zewnętrznego obserwatora, powinno się je liczyć jako jedną osobę, gdyż łączy je relacja tożsamości osobistej, która, według Lewisa, zależy od ciągłości i spójności mentalnej⁵⁰. Definiuje on osobowość (*personhood*) jako agregat etapów osoby, z których każdy posiada relację ciągłości i spójności mentalnej z wszystkimi pozostałymi etapami osoby, a także nie stanowi części żadnego innego agregatu⁵¹. W sytuacji, gdy dwa (lub trzy) stadia podróżnika w czasie są obecne w tym samym momencie czasu zewnętrznego, na przykład rozmawiając ze sobą, stanowią one dwie (lub trzy) różne osoby dla zewnętrznego obserwatora, jednakże uważa się je za jedną osobę, ponieważ, zdaniem Lewisa, należy wziąć pod uwagę rozróżnienie mentalne/fizyczne. Ciągłość przyczynowa stanów psychologicznych protagonisty jest konsekwentna z punktu widzenia czasu osobistego, i chociaż z punktu widzenia czasu zewnętrznego dwóch ludzi bierze udział w tym samym zdarzeniu, „stan mentalny młodszego [ja] nie jest identyczny ze stanem mentalnym starszego [ja]. Ale te stany mentalne, te stadia życia [bohatera] nie są duplikatami tego samego stadium, lecz dwa momenty czasu osobistego zazębiają się w jednym momencie czasu zewnętrznego”⁵². Czas osobisty jest kluczowy w opisie tożsamości podróżnika w czasie, gdyż stanowi on środek, za pomocą którego podtrzymywana jest tożsamość podróżnika. Ponieważ istnieje on poza czasem zewnętrznym, konieczne jest w jego przypadku, by zdefiniować osobowość i czas osobisty jednocześnie.

Podróżnik w czasie w *Przeznaczeniu* to ta sama osoba; co więcej, cała zagadka filmu zależy od uświadomienia sobie tego przez widza. Według Lewisa, agregat stadiów osoby stanowi osobę, jeśli zmiany cech, które następują, zachodzą na znajome sposoby⁵³. Jeśli spojrzymy chronologicznie na etapy osoby, mental-

48. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, s. 7.

49. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

50. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, s. 5, 6.

51. David Lewis, *Survival and Identity*, w: *The Identities of Persons*, red. Amelie O. Rorty, University of California Press, Berkeley 1976, s. 20, 22.

52. Joel Hunter, *Personal Identity in Time Travel*, w: *Internet Encyclopedia of Philosophy* <<http://www.iep.utm.edu/timetrav/>> (18.03.2016) [Przeł S.F.].

53. Poprzez „znajome sposoby” Lewis rozumie, że „[n]ajpierw istnieją stadia niemówiące. Na końcu nadchodzą starcze. Wspomnienia się akumulują. Jedzenie ulega trawieniu. Włosy rosną.

ne i fizyczne zmiany powinny zachodzić stopniowo, i w żadnej chwili nagła zmiana nie powinna nastąpić w zbyt wielu aspektach jednocześnie⁵⁴. Bohater/bohaterka *Przeznaczenia* spełnia fizyczne kryterium tożsamości osobowej, gdyż ma to samo ciało i mózg, mimo że podlega ono radykalnej zmianie wskutek operacji płci, poparzenia twarzy i operacji plastycznej. Nagła zmiana wyglądu twarzy, pociągająca za sobą zmianę aktorów ze Snook na Hawke'a, jest więc uzasadniona wypadkiem i operacją. Lekarz wyjaśnia Johnowi, że po operacji będzie wyglądać inaczej i że jego głos zmieni się na wskutek uszkodzenia strun głosowych. Zmianie tej nie towarzyszą inne nagłe zmiany, na przykład psychologiczne. Ponadto, zgodnie z wytycznymi Lewisa, bohater/bohaterka jest unikatowy/unikatowa w tym sensie, że żadne z jego/jej stadiów nie należy do innego agregatu: „Jesteś czymś więcej niż agentem. Jesteś darem danym światu przez paradoks przeznaczenia. Jesteś jedyny. Wolny od historii, przodków”⁵⁵. To oprowanie wewnątrz pętli czasowej w uprzestrzennionym czasie definiuje tożsamość bohatera/bohaterki.

Pamięć to cecha psychologiczna, która zapewnia ciągłość psychologiczną, i która uważana jest za fundamentalny warunek samoświadomości (*selfhood*) przez zachodnie tradycje psychologiczne i filozoficzne, a także współczesną neuronaukę i psychologię kognitywną. Kryterium to sproblematyzowane zostaje w filmie poprzez utratę pamięci przez Jane/Johna – nie pamięta on/ona niektórych wydarzeń i dlatego też nie zdaje sobie sprawy, że spotyka siebie samą/samego. Wyjaśnia się to w filmie jako efekt uboczny podróży w czasie, które mogą też prowadzić do psychozy i demencji. John (Hawke) ostrzega swoje młodsze ja: „Podróże w czasie mogą być dezorientujące. Nawet krótkie zadania mogą cię poturbować. Nie przekraczaj limitu skoków. To może powodować problemy”⁵⁶. Jeśli bohater składa się z pięciu głównych części temporalnych: dziecka, Jane, Johna (Snook), Johna (Hawke) i zamachowca, nie zachodzi tu ciągłość psychologiczna pomiędzy chwilowymi stadiami osoby i pomiędzy niektórymi z głównych stadiów: przed pierwszym skokiem w czasie John (Snook) ma wspomnienia Jane, a zamachowiec pamięta bycie Johnem (Hawke)

Wskazówki zegarka się poruszają”. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, s. 4.

54. Lewis, *The Paradoxes of Time Travel*, s. 6.

55. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig.

56. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig. W opowiadaniu Heinleina utrata pamięci uzasadniona jest zażyciem „proszku nasennego”: „Czułem nadchodzący ból głowy, lecz proszek nasenny jest jedyną rzeczą, jakiej nie używam. Kiedyś to zrobiłem i... wszyscy odeszliście”. Robert A. Heinlein, *Wszyscy wy zmartwychwstali...*, przeł. Marek Cegiela, <http://niniwa22.cba.pl/wszyscy_wy_zmartwychwstali.htm>. (Ang. „a headache powder is one thing I do not take. I did once – and you all went away”). Robert A. Heinlein, *All You Zombies*, w: *Isaac Asimov Presents the Golden Years of Science Fiction: 36 Stories and Novellas*, red. Isaac Asimov, Bonanza Books 1988, s. 414).

(wita swoje młodsze ja ciepło: „Dobrze wyglądasz. Tęskniłem za tobą”), nie ma natomiast ciągłości psychologicznej pomiędzy Johnem (Snook) i Johnem (Hawke). Wydaje się, że to wybuch spowodował zanik pamięci. Co ciekawe, John martwi się utratą wspomnień z przyszłości na skutek działania pola dystorsji czasu. Po wypadku świetnie pamięta przyszłość („Oto jesteś na początku nowego życia. Może przytłaczać cię świadomość tego, jaka przyszłość cię czeka, znając cel swojego życia”⁵⁷), ale nie pamięta przeszłości. Zdajemy sobie z tego sprawę, gdy John (Snook) wchodzi do baru, a John (Hawke) nie rozpoznaje swojego młodsze go ja, nie pamiętając, jak wyglądał kilka lat wcześniej. Gdy John (Snook) zaczyna swoją opowieść: „Gdy byłem małą dziewczynką...”, drugi John jest zszokowany. John (Snook) przyznaje, że nie pamięta swojego wyglądu jako dziewczyna („Nie mam żadnych zdjęć jako młoda dziewczyna. Nawet nie pamiętam, jak wyglądałem”), ani nie pamięta wyglądu swojego ukochanego. Gdy John (Hawke) i John (Snook) przenoszą się w czasie i John (Hawke) widzi parę, nadal ich nie rozpoznaje – nadal nie rozumie, że oni wszyscy to jedna i ta sama osoba. Przełomowym momentem jest rozmowa z Robertsonem, który wyjaśnia Johnowi jego unikalność. Po tej rozmowie John wie, ale czy pamięta? Nawet jeśli nie pamięta, wielu myślicieli przyzwala w swoich teoriach na luki w ząębających się wspomnieniach i utrzymuje, że ciągłość innych cech jest wystarczającym kryterium tożsamości osobowej. Zgadza się oni, że osoba zachowuje swoją tożsamość nawet w przypadku braku pamięci, na przykład w przypadku amnezji.

Wnioski

Czas i przestrzeń ujawniają się w filmie w swym aspekcie absolutnym, gdyż stanowią one pasywne ramy, w których ma miejsce życie bohatera/bohaterki. Mimo że wydaje się, iż kreuje on/ona wydarzenia i przepisuje przyszłość, wydarzenia te okazują się predestynowane, a więc nie może być tu mowy o wolnej woli. Podmiotowości bohatera/bohaterki nie można opisać za pomocą tradycyjnej formuły ciągłości w czasie, gdyż podlega on/ona tutaj kategoriom przestrzeni. Gdyby porównać „czterowymiarowy podmiot do sterty zdjęć zrobionych w różnych momentach jego/jej życia, podmiot [...] stanowi przypadkowo przetasowaną stertę umieszczoną w folderze”⁵⁸. Czas jest tu uprzestrzenniony,

57. *Przeznaczenie*, reż. i scen. Michael Spierig i Peter Spierig. (Ang.: „Here you are. At the beginning of your new life. It can be overwhelming knowing the future you’re about to create, knowing the purpose of that life”).

58. Elana Gomel, *Postmodern Science Fiction and Temporal Imagination*, Continuum, London 2010, s. 54 [Przeł. S.F.].

pokazany jako seria segmentów, czy też statycznych modułów, powiązanych z przestrzenią. Moduły te, sprawując kontrolę nad podmiotem, nie powodują jego rozproszenia, ale porządkują ciągłość jego tożsamości, której nie można opisać w odniesieniu do czasu zewnętrznego.