

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1198>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Mirosław Przyłipiak
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0002-7552-8112>

W poszukiwaniu siebie. Biograficzny dyptyk Łozińskich w kontekście Lacanowskiej fazy lustra

Słowa kluczowe:

ojciec i syn;
Paweł Łoziński;
Marcel Łoziński;
faza lustra;
psychoanaliza

Abstrakt

W filmach *Ojciec i syn* (2013) Pawła Łozińskiego oraz *Ojciec i syn w podróży* (2013) Marcela Łozińskiego znajduje się ujęcie z archiwum rodzinnego: ojciec stoi przed lustrem, trzymając w jednym ręku kamerę, którą filmuje, a drugą przytrzymując kilkumiesięcznego synka. Ujęcie to wydaje się idealnie wręcz ilustrować Lacanowską koncepcję fazy lustra, wedle której wraz z momentem rozpoznania siebie w lustrze dziecko nabiera poczucia własnej odrębności, a zarazem separacji od opiekuna. Celem niniejszego artykułu jest przeanalizowanie tego ujęcia przez pryzmat Lacanowskiej koncepcji, przy uwzględnieniu montażowych kontekstów każdego z dwóch filmów.



Ujęcie, o którym chcę pisać, przedstawia lustro, w którym widać odbicie mężczyzny i niemowlęcia. Mężczyzna w jednym ręku trzyma skierowaną w stronę lustra kamerę i filmuje, drugą ręką przytrzymuje zaś dziecko. Mężczyzną tym jest Marcel Łoziński, który niebawem stanie się wybitnym polskim dokumentalistą, a dzieckiem jego syn Paweł Łoziński, który również, choć nieco później, wyrośnie na wybitnego dokumentalistę. Ujęcie to pojawia się w dwóch filmach, różnych, choć spokrewnionych: *Ojciec i syn* Pawła Łozińskiego oraz *Ojciec i syn w podróży* Marcela Łozińskiego, oba z roku 2013.

Historia tych dwóch filmów jest dobrze znana: ojciec z synem, dwaj rozpoznawalni i cenieni dokumentaliści, wybrali się w podróż do Paryża, na symboliczny grób matki Marcela. Wyprawie przyświecał także cel terapeutyczny: miała służyć – by użyć słów inicjatora przedsięwzięcia, Pawła Łozińskiego – *rozliczeniu przeszłości, oczyszczeniu stosunków*¹, wypowiedzeniu i może załagodzeniu traum, bolesnych miejsc, urazów we wzajemnych relacjach ojca i syna. Materialnym efektem tej podróży miał być film dokumentalny. Panowie zamontowali w „psychobusie”², którym podróżowali, kilka kamer, wzięli też ze sobą przenośny sprzęt, aby móc rejestrować materiał również poza pojazdem. Po powrocie z wyprawy Paweł przygotował pierwszą wersję filmu, ale Marcel nie zgodził się na nią, a mówiąc ściślej, *na początku ją nawet zaakceptował, potem zaczął naciskać: wyrzuc to, wyrzuc tamto. Syn odmówił*³. Według Pawła Łozińskiego: *ojciec dorzucił trochę swoich rzeczy, ale przy okazji ocenzurował siebie i mnie w kilku scenach*⁴. Ostatecznie więc każdy z nich zamontował własny film. Dokument Marcela jest o kilkanaście minut dłuższy, zawiera sceny, których u Pawła nie ma, ale generalnie większość materiałów w obu filmach się powtarza, choć są inaczej zamontowane.

Ujęcie z lustrem zainteresowało mnie przede wszystkim ze względu na jego niezwykle wręcz podobieństwo do Lacanowskiego opisu fazy lustra. Jest może swoistym chichotem historii to, że przy moim dość sceptycznym stosunku do psychoanalizy postanowiłem wyprawić się na jej teren. Jednak film Łozińskiego, a raczej duet filmów Łozińskich, aż sam się o to prosi. W najbardziej ewi-

dentnej, bezpośredniej warstwie oba dokumenty mają charakter edypalny, bo są rejestracją serii konfrontacji między ojcem a synem. Dużo miejsca zajmują w nich traumy z okresu dzieciństwa, zwłaszcza ojca, Marcela Łozińskiego. W jakimś więc stopniu filmy obrazują zjawisko postpamięci, dziedzicznej traumy, a także wyparcia⁵. Mamy tu historię odrzucenia (Marcel Łoziński został oddany przez rodziców do domu dziecka), a także samobójstwa matki Marcela i porzucenia przez niego z kolei swojej rodziny. Całość więc zdaje się domagać interpretacji w kluczu którejś z licznych szkół psychologicznych i aż dziw, że taka analiza dotąd nie powstała. Psychoanaliza jest jedną z tych szkół, a niniejszy tekst stanowi jedynie rekonesans po tym nieznanym lądzie. Zanim jednak przejdę do fazy lustra, chciałbym skomentować usytuowanie omawianego ujęcia w każdym z tych dwóch filmów.

W obu filmach występuje ono w podobnym momencie, około trzeciej minuty, ale za każdym razem w innym kontekście. W filmie syna (*Ojciec i syn*) jest umieszczone około trzeciej minuty filmu i trwa 18 sekund. Ujęcie poprzedzone jest następującą rozmową podczas monotonnej jazdy samochodem:

Ojciec: *Nuda.*

Syn: *Powiedz coś ciekawego.*

Ojciec: *Jeśli chcesz coś wiedzieć, zapytaj.*

Syn: *Najszczęśliwszy dzień w życiu? Był taki?*

Ojciec: *Był. Aż się zdziwisz. Czwartego grudnia tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego piątego. Akurat tego dnia spadł pierwszy śnieg. To zupełnie było tak jak teraz, przedtem, i nagle strasznie dużo śniegu spadło i nad ranem się urodziłeś.*

W tym momencie pojawia się rzeczony ujęcie, a tak naprawdę dwa ujęcia, bo po kilku sekundach następuje przejście do bliższego planu (początkowo widać zwierciadło wiszące na ścianie, następnie już tylko postacie odbite w lustrze i fragmenty obramowania). Zbliżeniu towarzyszy nostalgiczna muzyka, następnie kobieta zaczyna śpiewać po francusku. Widać, że taśma jest stara, na nagraniu występują liczne żółtawe zaświecenia oraz migotania. Zaraz po przejściu do bliższego planu wyświetlony zostaje napis, tytuł filmu: *Ojciec i syn*. Cały ten fragment trwa około 15 sekund. Po nim mamy dalsze ujęcia z archiwum rodzinnego. Obserwujemy więc, jak niemowlę jest pielęgnowane i kąpane przez tatę, następnie widzimy chłopca przy piersi mamy, wreszcie, już trochę starszy, nagi, gdzieś w lesie wsiada do volkswagena „garbusa” i siedzi przy kierownicy. Cały ten archiwalny fragment składa się z dziesięciu ujęć, trwających łącznie około minuty. Po nich powracamy do wnętrza „psychobusa”, Marcel nalega, aby Paweł wyprzedził jakiś samochód, natarczywie mówi: *wyprzedź, wyprzedź*, po czym wyjaśnia: *tak zawsze mówiłeś, kiedy byłeś dzieckiem – wyprzedź go, wyprzedź*.

W filmie ojca (*Ojciec i syn w podróży*) omawiane ujęcie zostaje usytuowane nieco inaczej. Pojawia się równie wcześnie – około drugiej minuty i czterdziestej sekundy filmu – i jest poprzedzone sceną rozgrywającą się bezpośrednio przed wyruszeniem w podróż. Ojciec i syn siedzą w busie, widać ich w podzielonym ekranie, sprawdzają działanie kamer, następnie obejmują się, mówią: *w drogę*. W tym momencie pojawia się rzeczony ujęcie. Następuje kilka scen niepowiązanych z jego tematyką, potem opisana powyżej rozmowa, rozpoczęta od pyta-

nia o najpiękniejszy dzień w życiu, a po niej, około ósmej minuty i czterdziestej sekundy filmu, pozostałe materiały archiwalne – jednak nieco zmodyfikowane. Widzimy ojca pielęgnującego, kąpiącego i karmiącego synka, następnie Marcela z kamerą odbitego w kołpaku samochodu i wspomniane już ujęcia małego Pawła w volkswagenie.

Warto porównać montażowe konteksty interesującego nas ujęcia w każdym z tych filmów i przyrzeć się występującym między nimi znaczącym różnicom.

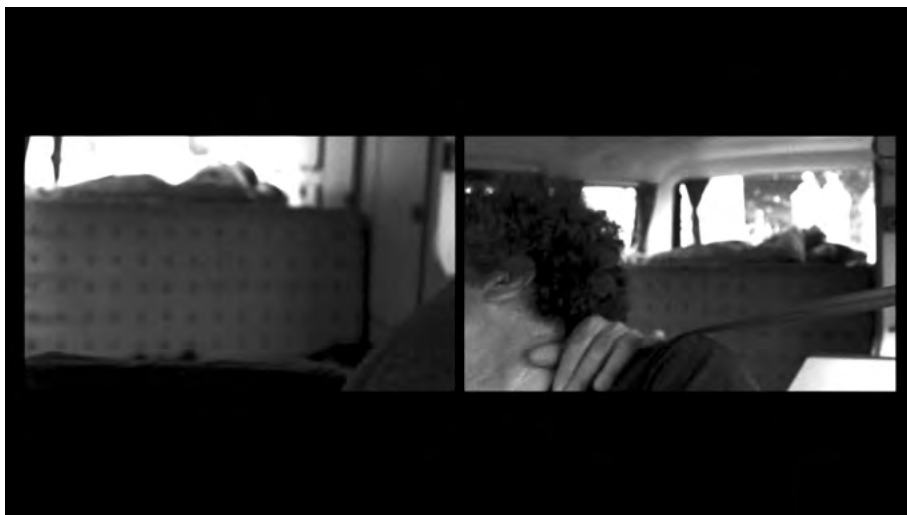
Sposób usytuowania ujęcia z lustrem w filmie syna wydaje się bardziej naturalny niż w filmie ojca. W tym pierwszym stanowi ono przedłużenie opowieści Marcela o narodzinach potomka. Równie naturalna jest jego kontynuacja, pokazująca inne sceny z wczesnego dzieciństwa Pawła. W drugim natomiast usytuowanie tego ujęcia jest zagadkowe. Poprzedza je scena uścisku ojca i syna oraz zawołanie *w drogę*. Uścisk ten jest jednak jakby wadliwy, niepełny, bo przedstawiony na podzielonym ekranie: każdy z mężczyzn opuszcza swój kadr, uścisk dokonuje się poza zasięgiem kamer. Podzielony ekran, podobnie zresztą jak to, że uścisk następuje poza kadrem, można interpretować najprościej jako symbol podziałów, konfliktu między ojcem a synem. W tym kontekście rzeczony ujęcie może stanowić formę fantazmatycznego pojednania, powrotu do czasu, kiedy ojciec i syn stanowili jedność. Można nawet iść o krok dalej: narodziny syna stają się efektem uścisku ojca i syna. Taką interpretację wydaje się wspierać to, że w filmie ojca matka została z archiwaliów wyeliminowana. Powrócimy do tej kwestii za chwilę.

W filmie ojca po wiadomym ujęciu następuje sześć minut rozmów zupełnie z nim niepowiązanych, nie dotyczących dzieciństwa, tak jakby tamta chwila uchwycona w zwierciadle była wyjęta z naturalnego porządku spraw, jakby pochodziła z innego świata. Można też spojrzeć na to inaczej. W sześciominutowej luce, która oddziela omawiane ujęcie od fragmentu zawierającego pozostałe materiały archiwalne, mieści się sześć scen, z których dwie skrajne (pierwsza i ostatnia) mają charakter prywatny i dotyczą centralnego dla filmu napięcia między nakładaniem się a oddzielaniem osobowości ojca i syna, pozostałe cztery zaś dotyczą etycznych aspektów filmowania⁶. Jeśli przyjmiemy (o czym więcej za chwilę), że w ujęciu z lustrem utrwalono moment, w którym Paweł Łoziński został niejako pasowany na reżysera filmów dokumentalnych, to wówczas więź tematyczna między tym ujęciem a fragmentem, który po nim następuje, zostaje utrzymana. U Marcela sfera prywatnej relacji z synem jest nieodłączna od aktu rejestrowania, co zresztą widać już w rzeczonym ujęciu. Wszystkie cztery sceny w gruncie rzeczy dotyczą klasycznego dylematu z zakresu etyki dokumentalisty, tj. konsekwencji, jakie akt filmowania może mieć dla osoby filmowanej. Marcel Łoziński zresztą wielokrotnie się na ten temat wypowiadał, na przykład krytykując takie filmy jak *Arizona* (reż. Ewa Borzęcka, 1997) czy *Takiego pięknego syna urodziłam* (reż. Marcin Koszałka, 1999). Pytanie tylko, czy ten sam dylemat, dotyczący konsekwencji filmowania dla osoby filmowanej, obejmuje również sytuację, gdy dorosły Marcel Łoziński nagrywa swojego małego synka. Tym bardziej że ten fragment archiwalny zamykają zdjęcia uroczego nagiego chłopczyka (choć bez widocznych sfer intymnych) – obecnie upublicznianie tego rodzaju materiałów jest praktyką coraz częściej krytykowaną przez obrońców praw dziecka⁷. Inna rzecz, że zamieszczając te ujęcia w swoim filmie, Paweł Łoziński niejako wyraził zgodę na udostępnienie wizerunku.

Druga istotna różnica dotyczy nie samego ujęcia, lecz montażu materiałów archiwalnych, który w filmie syna jest zespolony z tymże ujęciem, a w filmie ojca następuje po sześciominutowej luce. Oba fragmenty są do siebie podobne, składają się w większości z tych samych nagrań. Podstawowa różnica dotyczy karmienia dziecka. W filmie syna niemowlę karmi matka. Widać to na dwóch ujęciach, z czego pierwsze pokazuje niemowlę przy piersi (ponieważ w poprzednich scenach widoczny był tylko ojciec, może się pojawić pierwsze wrażenie, że jest to pierś ojca – tak było w każdym razie w moim przypadku), w drugim zaś, w planie ogólnym, widać kobietę karmiącą dziecko. W filmie ojca natomiast dziecko karmi on sam, łyżeczką. W kolejnym ujęciu, którego nie ma w filmie syna, widać ojca z kamerą w rękę, odbitego w kołpaku samochodu. Można więc powiedzieć, że film ojca jest – w tym przynajmniej fragmencie – bardziej narcystyczny. Matka zostaje usunięta, pozostają tylko ojciec i syn. Paweł Łoziński nazwał to pominięcie matki *rodzajem ojcowskiego dzieworódstwa, zapowiadającym to, co się potem w życiu bohaterów właściwie wydarzyło*⁸.

Trzecia istotna różnica dotyczy ścieżki dźwiękowej. W filmie ojca omawianemu ujęciu towarzyszy podkład muzyczny – część koncertu Jana Sebastiana Bacha F moll BWV 1056. Wydaje się, że ta muzyka ma wymiar wyłącznie emocjonalny, jej rolą jest ewokowanie nostalgii. W filmie syna rzecz jest o wiele bardziej skomplikowana, rzeczonemu ujęciu, jak i całemu fragmentowi archiwalnemu, towarzyszy piosenka francuska pt. *Domino*, śpiewana przez Lucienne Delyle, popularną piosenkarkę francuską z lat 40. i 50. XX w. Wydaje się, że piosenka, wielki przebój lat 50., śpiewana zresztą przez wielu różnych wykonawców, powinna się znaleźć raczej w filmie ojca, bo on jest z Francją mocniej związany (w końcu tam się urodził), a utwór pochodzi z czasów jego młodości. Tymczasem umieścił ją w swoim filmie syn⁹, co może być kolejnym, jednym z wielu, przejawów zamazywania granic i zlewania się osobowości protagonistów. Kiedy wsłuchamy się w słowa piosenki (o ile, rzecz jasna, zrozumiemy tekst francuski, co dla polskiego odbiorcy raczej nie jest typowe), sytuacja jeszcze bardziej się komplikuje, bo mają one silny, a w jednym momencie wręcz dosłowny związek z tym, co widzimy na ekranie. Ujęciu z lustrem towarzyszą pierwsze słowa piosenki: *Domino, Domino / le printemps chante en moi / Dominique / le soleil s'est fait beau (Domino, Domino / wiosna śpiewa we mnie / Dominiku / słońce pięknie świeci)*. Zwraca uwagę podobieństwo między poprzedzającymi ujęciem słowami Marcela a przytoczonym fragmentem piosenki: w obu mamy powiązanie pogody z uczuciem do drugiego człowieka. To, że w opowieści Marcela jest to piękna zima i nagły opad śniegu, a w piosence słoneczna wiosna, ma znaczenie drugorzędne wobec tego fundamentalnego podobieństwa: przyroda wyraża nasze uczucia do drugiego człowieka, a może nawet je wyprzedza, zapowiada i wywołuje¹⁰. Jesteśmy połączeni z przyrodą, z naturą, sekretnym węzłem, jesteśmy jej częścią.

Druga część piosenki towarzyszy ujęciom pielęgnowania i karmienia małego Pawła. Padają następujące słowa: *J'ai besoin de toi / De tes mains sur moi / De ton corps doux et chaud / J'ai envie d'être aimée / Domino (Potrzebuję cię / Twoich rąk na mnie / Twojego miłego i ciepłego ciała / Chcę być kochana / Domino)*¹¹. Przy słowach *twoich rąk na mnie* widzimy Marcela, który trzyma ręce na nagim ciele synka, wcierając krem (pod koniec tego ujęcia synek krzywi się i płacze). Jest to więc moment największej przyległości słów i obrazu, właściwie redundancji, gdy obraz dokładnie ilustruje



słowa piosenki. O ile jednak słowa *potrzebuję twych rąk na mnie* dotyczą momentu, gdy Marcel trzyma ręce na ciele Pawła, więc, można powiedzieć, wyrażają uczucia syna, o tyle następny wers (*potrzebuję twojego miłego i ciepłego ciała*) wydaje się bliższy pozycji ojca, bo to miłe i ciepłe ciało dziecka jest obiektem jego zabiegów.

Pierwsze strofy piosenki, jak widać, wyrażają radość, miłość, pragnienie, pożądanie. W dalszej części nastroj ulega zmianie, pojawiają się gorycz i zawód. I tak, końcowemu ujęciu pielęgnacji Pawła przez ojca, a więc kąpieli chłopca, towarzyszą słowa: *Tu t'amuses des mes peines* (*Ty bawisz się moimi smutkami*), co może nawiązywać do płaczu dziecka. Po tym ujęciu następują dwa kolejne, pokazujące karmiącą matkę. Pierwsze z nich zestawione jest ze słowami: *Et je m'use de t'aimer* (*a mnie męczy kochanie cię*), w drugim powracamy do pierwszej zwrotki, o pięknej wiośnie (będącej zarazem refrenem piosenki), która towarzyszy ujęciom nagiego dziecka wsiadającego do samochodu.

Te dwa niepokojące wersy, z których pierwszy zestawiony jest ze sceną ojca kąpiącego syna, a drugi – z obrazem niemowlęcia przy piersi matki, stanowią dysonans w stosunku zarówno do generalnie optymistycznych słów wcześniejszego fragmentu piosenki, jak i do *idylliczno-nostalgicznego nastroju*¹², jaki sama muzyka i śpiew mogą ewokować u osób nieznających języka francuskiego. Jeżeliby traktować powiązanie tekstu z obrazami poważnie, można by słowa *bawisz się moimi smutkami* odczytać jako skierowany do ojca wyrzut, że wykorzystuje swojego syna (np. filmując go), że przenosi na niego swoje pasje, zainteresowania, pragnienia albo też, w bardziej potocznej terminologii, że uczynił z niego bohatera filmu, tym samym wnosząc cały kontekst eksploatacyjnego charakteru relacji między osobami znajdującymi się po dwóch stronach kamery, który zawsze pojawia się w filmie dokumentalnym.

Drugi wers, *Et je m'use de t'aimer* (*A mnie mężczy kochanie cię*), jest o tyle zagadkowy, że towarzyszy ujęciu chłopca karmionego piersią. Jest to pierś kobieca, pierś matczyna. Do kogo skierowane są te słowa? Zapewne do ojca, jeśli przyjąć, że cała druga zwrotka piosenki to skierowane do niego słowa syna. Dlaczego wobec tego pojawia się matka? Jeśli odrzucić odpowiedzi zdroworozsądkowe (np. że koincydencja jest przypadkowa, wynika z rytmu piosenki), to można zaproponować trzy inne interpretacje: (1) że w istocie nastąpił transfer osobowości, ojciec przejął funkcję matki, a matka w dalszym ciągu jest ojcem (taki kierunek sugeruje kontekst, w jakim osadzony jest ten fragment w filmie ojca); (2) że jednak są to słowa skierowane do matki, a chłopiec mężczy się kochaniem jej, na przykład dlatego, że zakłóca to jego miłość do ojca; (3) że są to słowa matki skierowane do syna (co rezonuje z oddaniem Marcela przez matkę do domu dziecka i może ewokować motyw postpamięci, dziedziczonej traumy). Wątek matki, a raczej matek (bo ważnym kontekstem jest też matka Marcela), jest ciekawy w obu filmach. Obie są w zasadzie nieobecne, pojawiają się tylko na krótkie chwile, w rozmowach mężczyzn albo w materiałach archiwalnych, obie też utrudniają relację między ojcem a synem.

Jeżeli popatrzymy nie na te fragmenty piosenki, które się w filmie znalazły, lecz na te, które zostały pominięte, rzecz komplikuje się jeszcze bardziej, bo wbrew pozorom nie jest to piosenka pogodna i melancholijna, dominują w niej gorycz i zawód. Jedno pominięcie jest szczególnie znaczące, gdyż realizator po prostu usunął część piosenki. Między optymistycznym fragmentem o wiosnie, świecącym słońcu i pragnieniu miłości a wersami o zabawianiu się uczuciami i zmęczeniu miłością powinny znajdować się następujące słowa:

*Méfie-toi, mon amour, je t'ai trop pardonné
J'ai perdu plus de nuits que tu m'en as données
Bien plus d'heures à t'attendre
Qu'à te prendre sur mon coeur
Il se peut qu'à mon tour je te fasse du mal
Tu m'en as fait toi-même et ça t'est bien égal*¹³.

Paweł Łoziński, zapytany przeze mnie o tę kwestię, odpowiedział następująco: *Zwrotkę drugą pominąłem z powodów muzycznych, nie ten rytm, ale też z powodu tekstu, który zupełnie nie pasował w moim przekonaniu do tematu. W tym fragmencie*

jest już mowa na wprost [sic! – red.] o relacji erotycznej¹⁴. Skądinąd, wynika z tego, że jednak tekst był ważny. Pozwolę sobie też mieć odmienne zdanie od autora filmu co do potencjału znaczeniowego pominiętego fragmentu. Mówiąc bowiem ogólnie, paradygmatyczna oś wyboru jest równie ważna jak syntagmatyczna oś zestawienia, czyli to, co pominięte, jest równie znaczące jak to, co pozostało, a treści pominiętej zwrotki nie trzeba koniecznie czytać w kontekście relacji erotycznej. Mowa w niej bowiem o zawodzie i rozczarowaniu, o poczuciu, że nie jest się kimś dość ważnym dla osoby obdarowywanej uczuciem (Marcel Łoziński wypomina Pawłowi, że ten jako dziecko był niezwykle zaborczy), wreszcie o chęci rewanzu. Tego typu uczucia są co najmniej równie istotne, jeśli nie istotniejsze, w relacji między dziećmi i rodzicami; te zresztą wyznaczają model późniejszych relacji erotycznych¹⁵. W drugiej części piosenki, która się w filmie nie zmieściła, pojawia się zazdrość (*myśl, której nie mogę znieść / że ktoś mógłby zająć moje miejsce w twoich ramionach*), zarzut lekkoduchostwa (*jesteś lekkoduchem / nie możesz się zmienić* – ten zarzut Paweł formułuje w stosunku do ojca w toku filmu kilkakrotnie), a wreszcie rezygnacja wobec siły uczucia (*zawsze wybaczam / ale wróc (...) nic więcej ci nie powiem*).

Oczywiście otwarta pozostaje kwestia, na ile znaczące są słowa, których większość odbiorców nie rozumie. Niezależnie od tego współbieżność tekstu piosenki i tematyki całego filmu jest uderzająca. Mamy więc relację miłosną, pragnienie i gorycz zawodu, a do tego zlewanie się osobowości protagonistów. Piosenka nie tylko ilustruje relacje widoczne w filmie, ale i je wyodrębnia, wskazuje na ich węzły i zapętlenia.

Faza lustra: formowanie tożsamości

Lacanowska koncepcja fazy lustra jest dobrze znana, ale dla porządku pokrótce ją zreferuję. Jej punktem wyjścia jest zjawisko „Aha!” (*Aha-Erlebnis*), obserwowane – wedle Lacana – u dzieci między szóstym a osiemnastym miesiącem życia, polegające na tym, że takie dziecko, widząc siebie w lustrze, *ludycznie doświadcza związków między swoimi ruchami ukazanymi w obrazie a odbiciem otoczenia*¹⁶. Ten *frapujący spektakl* w opisie Lacana wygląda następująco: *niemowlę przed lustrem, niemowlę, które jeszcze nie potrafi ani chodzić, ani samo stać, trzymane przez kogoś na rękach, wychylające się w radosnym zaciekawieniu z tych podtrzymujących je więzów, wychylone do przodu, stara się uchwycić, zatrzymać ten ulotny obraz*¹⁷. Zdaniem Lacana następuje wówczas identyfikacja *w pełnym, psychoanalitycznym znaczeniu tego słowa*, transformacja w podmiocie, kiedy przyswaja on swój obraz. Innymi słowy, niemowlę utożsamia się ze swoim odbiciem – i to utożsamienie umożliwia *wykształcenie się pierwotnej formy Ja, zanim jeszcze zobiektywizuje się ono w dialektyce identyfikacji z drugim człowiekiem i zanim jeszcze język wyznaczy mu w obrębie powszechności funkcję podmiotu*¹⁸. W ten sposób niemowlę, mały człowiek, po raz pierwszy zdaje sobie sprawę z własnej odrębności, po raz pierwszy powstaje u niego wyobrażenie i poczucie samego siebie. Zdaniem Anny Turczyn *ta wizualna operacja stanowi rodzaj matrycy, coś w rodzaju punktu oparcia dla późniejszych procesów zachodzących w podmiocie w trakcie wchodzenia w porządek społeczny, symboliczny*¹⁹.

Ta pierwotna forma Ja u samego zarania jest jednak obciążona fundamentalną i nieusuwalną słabością: niemowlę utożsamia się ze swoim odbiciem, choć

przecież nim nie jest. Co więcej, jest to obraz fałszywy, bo lustrzanie odwrócony, a w dodatku statyczny²⁰, mimo iż samo niemowlę jest w ruchu. Ponadto w okresie poprzedzającym fazę lustra dziecko nie ma poczucia jedności własnego ciała, przeżywa koszmar fragmentaryzacji, wynikający ze słabości i braku koordynacji motorycznej w okresie niemowlęcym. Jest to zresztą przejaw *szczególnej przedwczesności narodzin u człowieka*²¹. W interpretacji Anny Turczyn *identyfikacja jest procesem rodzącym się dzięki woli, dzięki pragnieniu samego podmiotu, który na tym wczesnym życiowym etapie znajduje się w całkowitej motorycznej niemocy, owaładnięty siłą niepoahamowanego popędu. To w tym zasadza się nieustanna antycypacja, ruch wyprzedzania, projektowania, który powoduje, że na drodze percepcyjnego przeskoku, obraz zostaje kategoryzowany w świadomości jako aktualny, a nie antycypowany. (...) Dlatego, że u źródła postrzegamy nie to, co jest (niemoc i brak kontroli nad własnym ciałem), ale to, co antycypujemy, projektujemy do zaistnienia na podstawie obrazu. Półroczne dziecko nie widzi w lustrze swojej bezwładności, swojej całkowitej zależności od innego, widzi w swoim odbiciu kompletność, całość, jednolitość, stabilność, czy wręcz „posągowość” własnej postaci*²².

Faza lustra, poprzez nadanie wizerunkowi człowieka stałej formy, pozwala koszmar fragmentaryzacji pokonać, stwarza kolejne *fantazmaty, które przechodzą od obrazu porozrywanego ciała do formy, którą możemy nazwać ortopedyczną w swojej całościowości – a w końcu do alienującej identyczności, zbroid nakładanej na siebie, która wytwarza piętno swej sztywnej struktury na całym rozwoju psychicznym*²³. Ta całościowa forma ciała – stwierdza francuski badacz – *jawi się podmiotowi jako unieruchamiająca go płaskorzeźba i w odwróconej symetrii, w przeciwieństwie do doświadczanych przezeń gwałtownych, ożywiających go ruchów. (...) W ten sposób ów Gestalt symbolizuje trwałość psychiczną Ja i jednocześnie zapowiada jego przyszłą alienację*²⁴. Dlaczego Lacan uznał, że niemowlę nie widzi ruchów, które przecież w lustrze widać, trudno orzec, ale ogólny kierunek jego myśli jest jasny: obraz w lustrze decyduje o tym, jak człowiek siebie postrzega, i poprzez to nadaje mu stabilną formę. Jest rodzajem sztywnego rusztowania, które pozwala na przypisanie człowiekowi określonych cech i właściwości, ale zarazem ogranicza zmienność, płynność, ruchomość, potencjalność. Zdaniem Lacana więc cała sytuacja *sytuuje ego w planie fikcji, a jednostka stara się rozwiązać, z pozycji Ja, swoją niezgodność z własną realnością*²⁵.

Faza zwierciadła ma charakter narcystyczny: podmiot identyfikuje się tutaj z samym sobą, z własnym obrazem. Na kolejnym etapie rozwoju osobniczego następuje wyjście poza siebie, w kierunku innych ludzi. *Moment kończący stadium zwierciadła, zapoczątkowuje poprzez identyfikację z imago bliźniego i poprzez dramat pierwotnej zazdrości (...) dialektykę, która odtąd łączy [J]a z sytuacjami społecznymi*²⁶.

Dziecko pojawia się przed lustrem w ramionach opiekuna, zazwyczaj matki (choć – co warto podkreślić – Lacan nigdzie nie stwierdza, że musi to być matka, używa form neutralnych: „ktoś”, „osoba”). W ujęciu Mariusza Hybiaka, interpretującego myśl Lacana, dziecko zaczyna pojmować, że jest *samodzielnym organizmem, i przeżywa szok, ponieważ nie stanowi już jedności z matką. Rodzicielka jawi się jako brak, a tym samym staje się obiektem utraconym, z którym na powrót trzeba się zjednoczyć. Utracona bowiem została ta pierwotna całość, którą wcześniej odczuwało dziecko. (...) Dziecko zaczyna fantazjować o połączeniu z matką, co może wynikać z faktu, że zazwyczaj przed lustrem widzi siebie w jej objęciach*²⁷. Jak to ujmuje cytowany przez Hybiaka Zbigniew Sokolik, *dziecko identyfikuje się z pragnieniem matki i przez to łączy się z nią narcystycznie i ostatecznie powstaje wzajemne lustrzane odbicie: pra-*



gnienie matki staje się pragnieniem dziecka i odwrotnie, dziecko staje się odbiciem matki i matka dziecka²⁸. W ujęciu Agnieszki Piotrowskiej uświadomienie sobie przez dziecko nieobecności matki jest kluczowym momentem fazy lustra²⁹. Badaczka wspiera tę myśl cytatem z książki Elizabeth Grosz, następującej treści: *Od tego momentu jego życie budowane jest na modelu braku, luki, rozszczepienia. Będzie się ono starało wypełnić ten (niemożliwy, niewypełnialny) brak. Rozpoznanie braku jest sygnałem ontologicznego rozdziwisku z naturą lub Realnym. Ta luka skłoni je [dziecko – M. P.] do szukania identyfikacyjnego obrazu własnej stabilności i trwałości (Wyobrażone), a ostatecznie języka (Symboliczne), poprzez które ma nadzieję wypełnić brak*³⁰.

W powyższym modelu kryje się pewna niekonsekwencja. Faza lustra wydaje się narcystyczną formą identyfikacji z samym sobą, ale zarazem pragnienie zjednoczenia z matką oznacza identyfikację z drugą osobą. Tak to zresztą ujmuje Agnieszka Piotrowska, przywołując Mladena Dolara: *u wczesnego Lacana faza lustra oznacza reakcję na własne zwierciadlane odbicie, ale w późniejszym okresie określa ją reakcja na innego*³¹.

Do napisania tego artykułu skłoniła mnie odpowiedniość między omawianym ujęciem a Lacanowskim opisem fazy lustra, jednak zgodność ta nie jest całkowita. Po pierwsze, dziecko w filmie jest chyba młodsze, nie osiągnęło jeszcze szóstego miesiąca życia, a wrażenie to wzmacnia dodatkowo kontekst: scena z lustrem pojawia się zaraz po opowieści Marcela o narodzinach syna. W tym kontekście jest to właściwie noworodek. Skoro tak, to dziecko nie osiągnęło jeszcze rejestru Wyobrażonego, w Lacanowskiej terminologii znajduje się ciągle w fazie Realnego. Po drugie, nie widzimy efektu „Aha!”, a więc wyraźnego, demonstrowanego motorycznie i mimicznie, zainteresowania własnym odbiciem. Trzymane przez ojca niemowlę jest nieruchome, pod koniec ujęcia wydaje się wręcz odwracać głowę. Po trzecie i najważniejsze, w kadrze pojawia się przedmiot, który w Lacanowskim opisie zupełnie nie występuje: kamera filmowa. Czy wobec tych różnic można Lacanowski koncept odnosić do rzeczoności ujęcia? Moim zdaniem tak, a to dlatego, że ma on raczej wartość metaforyczną niż dosłowną. W sensie dosłownym występowanie zarówno efektu „Aha!”, jak i całej fazy lustra jest czystą spekulacją, bo przecież nie wiemy, czy niemowlę rzeczywiście przeżywa koszmar fragmentaryzacji, nie jesteśmy też w stanie stwierdzić, czy rozpoznanie samego siebie w lustrze rzeczywiście pozwala ten koszmar przezwyciężyć. Sam Lacan nie wspiera swoich tez dowodami, a ci, którzy próbowali przeprowadzić badania empiryczne, dochodzili do wniosków niezgodnych z jego twierdzeniami. Na przykład z badań wynika, że dzieci zaczynają rozpoznawać siebie w lustrze nie wcześniej niż w piętnastym miesiącu życia³², zwrócono uwagę, że gdyby ta teoria była prawdziwa, to osoby niewidome od urodzenia nie byłyby w stanie rozwinąć poczucia własnej tożsamości³³, zarzucano też Lacanowi, że *nie istnieją żadne dowody na poparcie teorii fazy lustra*³⁴. Sam Lacan zresztą na początku lat 50. XX w. zrewidował swoje poglądy, przestał wiązać fazę lustra z określonym momentem rozwoju osobniczego i uznał ją za stałą strukturę ludzkiej subiektywności³⁵. Wobec powyższego nie uważam niewolniczego trzymania się Lacanowskiego opisu za niezbędne. Uznaję ten opis za plastyczną, poręczną metaforę kluczowego dla ludzkiej egzystencji procesu formowania własnej tożsamości – i tak będę go traktował.

Jakie więc światło rzuca Lacanowski koncept na ujęcie z lustrem z filmów Łozińskich? Przesłaniem najbardziej powszechnie wiązanim z fazą lustra jest błędne rozpoznanie: dziecko utożsamia się ze swoim zwierciadlanym odbiciem, którym przecież nie jest. Teoretycy kina podchwycili tę myśl, aby za jej pomocą scharakteryzować kondycję widza kinowego: widz w kinie nie jest tym, kim myśli, że jest, utożsamia się z fantazmatem, stworzonym przez maszynę produkcyjną. W tle kryje się konstatacja o charakterze socjopolitycznym: omamieni widzowie kinowi, niepotrafiący dostrzec prawdy o sobie, podtrzymują polityczny status quo, zamiast przeciw niemu występować³⁶. Takie zastosowanie Lacanowskiego konceptu mnie w niniejszym tekście nie interesuje – moim celem jest wyłącznie zinterpretowanie przez jego pryzmat ujęcia z niemowlęciem przed lustrem. Ponieważ niemowlęciem tym jest Paweł Łoziński, logicznie byłoby powiedzieć, że rzeczoność ujęcia symbolicznie obrazuje moment formowania się fałszywej tożsamości, która następnie – zgodnie z Lacanowskim opisem – zamieni się w krępującą ruchy zbroję. Lacan, niestety, nigdzie nie pokazuje, na czym mogłaby polegać „prawdziwa tożsamość”. Z jego opisu wynika nieuchronnie, że jesteśmy na

„fałszywą tożsamość” skazani, co jest konstatacją dość smutną, również dlatego, że nie pozwala ona na zróżnicowanie ludzkich losów. W innym wariantcie Lacanowska hipoteza mogłaby nas prowadzić w kierunku rozważań na dobrą sprawę zdroworozsądkowych (choć mających również silne zakorzenienie filozoficzne), na temat istnienia bądź nieistnienia „prawdziwej” tożsamości każdego człowieka, jej płynności bądź stałości, na temat tego, czy nasze zachowanie wynika z charakteru, czy też ze zbiegów okoliczności, a także tego, ile w nas jest nas, a ile naszych rodziców, tradycji, uwarunkowań kulturowych.

Oba filmy Łozińskich niewątpliwie tego właśnie dotyczą: stanowią próbę uporania się przez obu artystów, każdego na swój sposób, z rodzinną przeszłością³⁷, ale są też świadectwem chęci wydestylowania niejako samego siebie z gąszczy wielorakich uwarunkowań. Chodzi w nich także o to, aby skonfrontować się z przypisanym mu [Pawłowi – M. P.] dziedzictwem i wyzwolić się od niego³⁸. Wreszcie, na poziomie może najłatwiej uchwytnym, choć odbiegającym już nieco od myśli Lacana, w omawianym ujęciu oglądamy moment wytyczenia zawodowej ścieżki Pawła Łozińskiego. Paweł zidentyfikował się ze swoim ojcem, człowiekiem z kamera, i wskutek tego sam człowiekiem z kamerą został. Czy była to identyfikacja fałszywa? Bez wątplenia, bo Paweł Łoziński swoim ojcem nie jest. W tym wszakże sensie żadna identyfikacja nie jest prawdziwa. Czy gdyby Marcel Łoziński nie był filmowcem, to Paweł Łoziński by nim został? Prawdopodobnie nie. Ciekawie koresponduje z tym wyznanie Pawła Łozińskiego podczas jego rozmowy z Dawidem Karpiukiem: *Dlaczego postanowiłem zostać filmowcem? Nie wiem. To nie było z braku ojca. On był z tych kontrolujących, wszechobecných*³⁹. Może więc powodem nie był brak ojca, ale przeciwnie – jego nadmiar? Albo też brak w sensie psychoanalitycznym, wywołany niemożliwym do realizacji pragnieniem pełnego zjednoczenia? Czy to znaczy, że zawodowa tożsamość Pawła Łozińskiego jest zbudowana na fundamencie fałszywego rozpoznania? Na to pytanie, niestety, nie ma dobrej odpowiedzi. Trudno chyba tutaj o jednoznaczne rozstrzygnięcia, bo przypisane nam dziedzictwo zarazem nas więzi i określa. Bez niego jesteśmy wolni, ale jednocześnie pozbawieni właściwości. Być może zasługą Lacana jest to, że stworzył dla tej sytuacji plastyczną metaforę, pozwalającą ją uchwycić i zrozumieć.

W Lacanowskiej fazie lustra kryje się jednak znacznie więcej niż tylko fałszywe rozpoznanie. Ważnym jej aspektem jest kwestia władzy i kontroli. Oto bowiem niemowlę, ogarnięte koszmarem fragmentaryzacji, niekontrolujące swojej motoryki, postrzega w lustrze swoje „idealne Ja”, mające pełną władzę nad swoim ciałem. Co ciekawe, kwestia władzy nad własnym ciałem pojawia się również w obu filmach, na przykład w scenie stawania na głowie. Paweł robi to, dowodząc pełnego opanowania własnej motoryki, a zarazem wchodząc w skórę ojca, który – jak widać na starych zdjęciach – kiedyś również to potrafił. Rzecz jasna jednak, fantazmat kontrolowania własnego ciała – a do tego sprowadza się opisywana przez Lacana sytuacja – nie wyczerpuje wątku władzy i kontroli. W scenariuszu edypalnym mamy do czynienia z walką między ojcem a synem, w której syn pragnie przejąć symbol i atrybut ojcowskiej mocy, fallusa. W analizowanym tu ujęciu takim fallusem, „mrocznym przedmiotem pożądania” staje się kamera filmowa. W zgodzie z Lacanowskim opisem, chłopiec trzymany w ramionach przez ojca pragnie na powrót się z nim zjednoczyć, pragnie być taki jak on, a właściwie – być nim. Aby zaś tak się stało, musi zdobyć atrybut ojcowskiej mocy i władzy, fallu-

sa-kamerę. Ciekawy kontekst dla tej sytuacji tworzy scena otwierająca film Pawła Łozińskiego: ojciec i syn znajdują się naprzeciw siebie, obaj trzymają w ręku kamery (aparaty fotograficzne), którymi się nawzajem filmują. Syn instruuje przy tym ojca, w jaki sposób się tym sprzętem posługiwać, co jest jednym z wielu przykładów odwrócenia ról. Paweł wchodzi w posiadanie atrybutu mocy, staje się własnym ojcem, a nawet nadojcem, ojcem swojego ojca (bo przecież to on swojego ojca instruuje).

Na jeszcze inną możliwość zrozumienia fazy lustra wskazuje Todd McGowan. Zwraca on uwagę, że postrzeganie spojrzenia w kategoriach władzy oznacza w istocie „foucaultyzację” myśli Lacana, który sam w ten sposób sprawy nigdy nie ujmował, poza jednym artykułem na temat fazy lustra (w którym zresztą chodzi o władzę nad własnym wizerunkiem, a nie nad innymi ludźmi). To właśnie Michel Foucault postawił znak równości między spojrzeniem a władzą, co najpełniejszy może wyraz znalazło w metaforze Panoptykonu. Tymczasem McGowan, powołując się na artykuł Gaylyn Studlar *Masochism and Perverse Pleasures of the Cinema*⁴⁰, zwraca uwagę, że *pragnienie panowania nie jest najbardziej pierwotnym, najbardziej podstawowym pragnieniem człowieka – przededykalne pragnienie masochistyczne jest czymś wcześniejszym od edykalnego pragnienia panowania. Jak pisze Studlar, jeśli wiążemy pragnienie z panowaniem, jeśli postrzegamy pragnienie wyłącznie jako aktywny proces, umyka nam znacznie bardziej zasadniczy rodzaj pragnienia – pragnienie poddania się innemu. (...) Choć obiekt rozbudza pragnienie, podmiot nie rozkoszuje się zdobyciem obiektu pragnienia, ale właśnie jego niedostępnością. Pragnienie nie utrwała się dzięki sukcesowi (zdobyciu albo wchłonięciu obiektu), ale dzięki porażce (poddaniu się obiektowi). (...) Pragnienie zakłada, że pragnący podmiot oddaje kontrolę obiektowi i dzięki podległości podtrzymuje swoje pragnienie*⁴¹. Takie podejście koresponduje z zasygnalizowaną powyżej interpretacją fazy lustra nie w kategoriach fałszywego rozpoznania lub władzy i kontroli, lecz w kategoriach dramatu rozdzielenia. Dziecko, widząc w lustrze siebie w ramionach swojego opiekuna, uświadamia sobie swoją od niego oddzielność, co uruchamia pragnienie re-unifikacji, pełnego zjednoczenia, niejako roztopienia się w drugiej osobie. W tej perspektywie omawiane ujęcie obrazowałoby moment, w którym w niemowlęciu rozdziłoby się pragnienie powrotnego roztopienia się we własnym ojcu, bezwarunkowego poddania mu się. Jeżeli zawierzmy w tym miejscu intuicji Lacana, jeżeli przyznamy, że rzeczywiście ujęcie to symbolizuje moment uruchomienia się takiego „masochistycznego” pragnienia w małym człowieku, to pozostaje jeszcze pytanie, w jakim stopniu determinuje ono postępowanie czy odczuwanie tego samego człowieka nieomal 50 lat później. Czy jest ono, powtórzmy za Teresą Rutkowską, dziedzictwem, z którego należy się wyzwolić, czy też jednak istotną, choć podświadomą i wstydliwie wypieraną motywacją własnych działań?

Spojrzenie jako „obiekty małe a”

Jest w interesującym nas ujęciu punkt, który wymyka się dotychczasowym rozważaniom i który nie mieści się w Lacanowskim opisie fazy lustra. Chodzi o błysk światła w okolicy prawego nadgarstka Marcela Łozińskiego. Przez długi czas nie zwracałem nań uwagi, nie dostrzegałem go, a kiedy dostrzegłem, nie potrafiłem go ani zrozumieć, ani zinterpretować. W pierwszym momencie wydało

mi się, że Marcel Łoziński trzyma w lewej dłoni skierowaną poza kadr małą latarkę. Wyobraziłem sobie, że jest to – karkołomny co prawda – sposób doświetlenia planu, że poza kadrem znajduje się blenda, od której odbija się światło. Podzieliłem się tym odkryciem z Pawłem Łozińskim, na co odpowiedział: *To nie latarka, tylko blik od zegarka, który ojciec ma na ręku. To w końcu dokument kręcony na taśmie 8 mm, nie myślał o tym, żeby doświetlać to ujęcie*⁴². Zagadka została więc rozwiązana, jednak nie do końca. Taki blik oznacza bowiem, że gdzieś poza kadrem znajduje się źródło światła p a d a j ą c e g o z u k o s a , a to z kolei oznacza wtargnięcie w spójny dotychczas obraz jakiegoś elementu nadmiarowego, który się w nim nie mieści i zaburza go. Łatwo w tym dostrzec analogię do Lacanowskiego „obiek-tu małe a”, do specyficznie, po Lacanowsku pojmowanej kategorii Spojrzenia, a wreszcie, do Realnego, czyli punktu, w którym *załamuje się proces sygnifikacji*⁴³.

Jak pisze McGowan, *w kilkanaście lat po artykule o stadium lustra Lacan sformułował koncepcję spojrzenia jako czegoś, co podmiot (albo widz) napotyka w obiekcie (albo w samym filmie) – spojrzenie stało się raczej spojrzeniem z perspektywy obiektu niż podmiotu. Sposób, w jaki Lacan używa tej kategorii, odwraca nasze typowe myślenie o spojrzeniu, zwykle bowiem łączymy je z aktywnym, podmiotowym procesem. Działanie spojrzenia jako obiektu polega na wzrokowym rozbudzeniu naszego pragnienia. W związku z tym spojrzenie jako obiekt jest tym, co Lacan nazywa „objet petit a” albo obiektem – przyczyną pragnienia. Jak ujmuję to w Seminarium XI: „sposrzenie to obiekt małe a w polu widzenia”. To specyficzne określenie, „objet petit a”, świadczy o tym, że obiekt ów nie jest żadnym pozytywnym bytem, ale luką w polu widzenia. Nie chodzi o wzrok, który podmiot kieruje na obiekt, ale lukę w pozornie wszechmocnym widzeniu. Owa luka oznacza punkt, w którym nasze pragnienie manifestuje się w tym, co widzimy*⁴⁴. W Seminarium XI Lacan zobrazował tak pojmowane spojrzenie na przykładzie obrazu Hansa Holbeina *Ambasadorowie*. W jego dolnej części znajduje się obiekt niemożliwy do rozpoznania, przy normalnym oglądzie, na wprost. Kiedy jednak spojrzymy nań z u k o s a , od lewej i z dołu, rozpoznamy czaszkę. W ujęciu Lacana „objet petit a” w polu skopofilicznym, jeśli spróbujemy go przenieść na poziom estetyki, jest dokładnie pustym miejscem (albo – jeśli wolicie – ową czarną dziurką), czymś, czego brakuje za obrazem⁴⁵. McGowan nazywa tak pojmowane spojrzenie ślepą plamką (punktem, który zakłóca bieg i sens doświadczenia) w estetycznej strukturze filmu, a także punktem, w którym widz zostaje „ukośnię” [sic! – M. P.] do filmu włączony⁴⁶. Według niego spojrzenie przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidzialne, do odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego, ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu spojrzenia, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględnia pragnienie podmiotu⁴⁷. Kuba Mikurda zaś stwierdza we wstępie do książki McGowana: „objet petit a” to obiekt-przyczyna pragnienia, paradoksalny obiekt, który istnieje o tyle, o ile jest niedostępny, o ile jest „gdzie indziej” albo „kiedy indziej”, a którego szukamy w każdym upragnionym obiekcie empirycznym⁴⁸.

Analogia między wszystkimi tymi opisami a rozbłyskiem światła w ujęciu z lustrem wydaje mi się oczywista. Ów rozbłysk to szczelina, w której załamuje się racjonalny dyskurs o układaniu relacji między ojcem a synem czy o wyzwalaniu się z przypisanego dziedzictwa, a pojawia się Realne, rejestr narodzin i śmierci, skrajnych doznań, a także czystych emocji i popędów, do którego w normalnych warunkach nie mamy dostępu. W tym kontekście może warto jeszcze raz powró-

cić do analizowanej uprzednio piosenki. Paweł Łoziński usunął z niej fragment, który wprost dotyczy relacji erotycznej, ale, jak wiadomo, wyparte powraca i owo czysto erotyczne pożądanie, choć usunięte, jednak gdzieś się po tym filmie błąka. Nie chodzi przy tym o pożądanie ukierunkowane na konkretną osobę (to byłoby sprzeczne z ideą „obiekta małego a”), lecz o pożądanie czyste, niezakorzenione, będące konsekwencją dawnego oddzielenia. To pożądanie staje się widoczne tylko wtedy, gdy spojrzymy nie na wprost, lecz z ukosa, przez szczelinę, otwierającą się w jaskrawym rozbłysku światła.

Kamera jako zwierciadło: *mise en abyme*

Warto wreszcie, na koniec, zwrócić szczególną uwagę na to najpoważniejsze odstępstwo od Lacanowskiego opisu, jakim jest obecność kamery w kadrze. Była już mowa o tym, że kamera odgrywa rolę fallusa, atrybutu męskiej mocy. Zarazem jest ona przecież też formą zwierciadła, tyle że utajonego: ona również „przechwytuje” znajdujący się przed nią obraz, z tą różnicą, że nie zwraca go natychmiast, a dopiero po czasie. Zwierciadlaną naturę urządzenia rejestrującego obraz ujawnia tak dzisiaj popularna technika selfie, którą zresztą niektórzy w funkcji lustra wykorzystują. Skoro zaś kamera jest rodzajem lustra, to tak naprawdę mamy w tym ujęciu z filmów Łozińskich figurę *mise en abyme*, zwielokrotnionego zwierciadlanego odbicia, które według Gilles’a Deleuze’a stanowi podstawę struktury kryształu. Pojawia się ona zresztą w różnych kontekstach. Zdaniem Teresy Rutkowskiej oba omawiane tu filmy są *jak zwierciadła ustawione naprzeciwko siebie – odbijają się w sobie nawzajem*⁴⁹. Jest też widoczna we wspomnianej już scenie, otwierającej film Pawła Łozińskiego: ojciec i syn znajdują się naprzeciw siebie, trzymają w rękę kamery (aparaty fotograficzne), którymi się nawzajem filmują. Zwierciadlane odbicie określa też charakter relacji między nimi. W interpretacji Pawła Łozińskiego to ojciec, filmując małego syna, kierował się chęcią *sklonowania* siebie i *złania z obiektem*⁵⁰. W świetle Lacanowskiego opisu mamy do czynienia z ruchem przeciwnym: to syn dąży do złania się z ojcem, choć jednocześnie „wybija się” na niezależność i zaczyna formować własną tożsamość. W gruncie rzeczy mamy zaś w tych filmach ruchy przenikania w obie strony. W wielu scenach ojciec i syn zamieniają się rolami, ojciec naśladuje Pawła z czasu, gdy był mały, Paweł wchodzi w rolę ojca. Widać to znakomicie w obrazach z końca filmu Pawła. W ujęciach archiwalnych Marcel Łoziński staje na głowie, a jego synek próbuje go wspierać; następnie widzimy dorosłego już Pawła, jak staje na głowie, a Marcel go wspomaga. Jako że obaj pełnią w stosunku do siebie rolę terapeutów, zasadne byłoby sięgnięcie do jeszcze jednego fundamentalnego pojęcia z teorii Lacana – przeniesienia, oznaczającego *więź między osobą analizowaną a analitykiem, dzięki której praca analityczna w ogóle jest możliwa*⁵¹.

Ujęcie z lustrem rzeczywiście jest Deleuzjańskim kryształem, swoistym kodem DNA całego filmu, zagęszczonym obrazem, pełniącym funkcję wewnętrznej granicy wszystkich pozostałych obiegów. W figurze kryształu *aktualny obraz ma swój obraz wirtualny, odpowiadający mu jak sobowtór czy odbicie*⁵². W słowniku Deleuze’a pojęciom aktualności i wirtualności przypisane są szczególne znaczenia. Jak pisze Jakub Morawski, *wirtualne jest niepoddającym się trwałej symbolizacji żywio-*

łem, pierwotnym źródłem sensów, warunkującym możliwość zaistnienia i percepcji doświadczalnych form (materialnych, zmysłowych, jak również tych obrazowych). (...) Jest w pewnym przybliżeniu (...) tym, czym dla psychoanalizy w wydaniu Freuda jest ID – pierwotny system organizacji, źródło kształtowania się porządków, w tym ego i super-ego. (...) Z wirtualności dopiero wydobywają się wszelkie możliwe formy i porządki, umysł wprowadza opisy, idee, definicje i doświadczenia emocjonalne w geście podziału i opóźnienia wirtualności. Formy te (umysłowe, cielesne, zmysłowe i emocjonalne) Deleuze określa jako aktualności, tożsamości, które są wynikiem procesów indywiduacji⁵³. Tak więc, jakiś pierwotny wzór, praforma, przedświadomość, stają się podstawą kształtowania tożsamości; w figurze *mise en abyme* wzajemnie na siebie rzutują, odbijają się od siebie, łączą w nierozróżnialną jedność. Jak dalej pisze Deleuze, *obiekt realny odbija się w obrazie zwierciadlanym jako przedmiocie wirtualnym, spowijającym z kolei zarazem czy odzwierciadlającym rzeczywistość; między jednym a drugim następuje „stopień się”*. (...) *Percepcja i wspomnienie, to, co realne, i to, co wyobrażone, to, co fizyczne, i to, co mentalne, a raczej ich obrazy, nieustannie za sobą podążają, ścigając się wzajemnie wokół punktu nierozróżnialności. (...) Nierozróżnialność tego, co rzeczywiste, i tego, co wyobrażeniowe, albo tego, co teraźniejsze, i tego, co przeszłe, tego, co aktualne, i tego, co wirtualne, (...) stanowi obiektywną cechę pewnych istniejących obrazów, które są z natury dwoiste*⁵⁴. Trudno chyba o lepszą charakterystykę tego jednego ujęcia, które, wydobyte z przeszłości, tak dobrze określa teraźniejszość, a będąc obiektywnym zapisem pewnej sytuacji zarazem przenika do sedna naszych o sobie wyobrażeń.

Tekst piosenki *Domino* (kursywą zaznaczono fragmenty obecne w filmie)

Domino, Domino

Le printemps chante en moi

Dominique

Le soleil s'est fait beau

J'ai le coeur comme une boîte à musique

J'ai besoin de toi

De tes mains sur moi

De ton corps doux et chaud

J'ai envie d'être aimée

Domino

Méfie-toi, mon amour, je t'ai trop pardonné

J'ai perdu plus de nuits que tu m'en as données

Bien plus d'heures à t'attendre

Qu'à te prendre sur mon coeur

Il se peut qu'à mon tour je te fasse du mal

Tu m'en as fait toi-même et ça t'est bien égal

Tu t'amuses des mes peines

Et je m'use de t'aimer plus

Domino, Domino

Le printemps chante en moi

Dominique

Le soleil s'est fait beau

J'ai le coeur comme une boîte à musique

J'ai besoin de toi

De tes mains sur moi
 De ton corps doux et chaud
 J'ai envie d'être aimée
 Domino
 Il est une pensée que je ne souffre pas
 C'est qu'on puisse me prendre ma place en tes bras
 Je supporte bien des choses
 Mais à force, c'en est trop
 Et qu'une autre ait l'idée de me voler mon bien
 Je ne donne pas cher de ses jours et des tiens
 Je regarde qui t'entoure
 Prends bien garde mon amour
 Domino, Domino
 J'ai bien tort de me mettre en colère
 Avec toi, Domino
 Je sais trop qu'il n'y a rien à faire
 T'as le coeur léger
 Tu ne peux changer
 Mais je t'aime, que veux-tu?
 Je ne peux pas changer, moi non plus
 Domino, Domino
 Je pardonne toujours
 Mais reviens
 Domino, Domino
 Et je ne te dirai plus rien

¹ Ł. Knap, *Przecinanie pepowiny. (Wywiad z Pawłem Łozińskim)*, „Przekrój” 2013, nr 32-33, s. 54.

² Tamże.

³ D. Karpiuk, *Syn swojego ojca*, „Newsweek” 2013, nr 24, s. 95.

⁴ Ł. Knap, dz. cyt., s. 57.

⁵ Więcej na ten temat zob. T. Rutkowska, *Marnotrawne ojcostwo, marnotrawne synostwo i granat w piwnicy uczuć*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 103.

⁶ W pierwszej scenie, zaraz po wyruszeniu w drogę, Paweł dzwoni do swojej partnerki. Kiedy z nią rozmawia, ojciec dopowiada z boku, że syn kazał mu się iść „dogolić”, czyli porządnie ogolić. Ojciec, dopowiadając, niejako wchodzi w miejsce syna, który rozmowę prowadzi; z kolei to, że syn kazał ojcu poprawić golenie, oznacza, że to on w pewnym sensie wszedł w rolę ojca, który dba o wygląd swojego dziecka. Z kolei w scenie szóstej, jak gdyby obramowującej ten fragment, Marcel strofuje syna, mówiąc, że ten niepotrzebnie ciągle się z nim porównuje. *Jesteś przecież oddzielną jednostką*

– mówi. Pomiędzy tymi dwiema scenami znajdują się cztery dotyczące etycznych aspektów filmowania. Najpierw kobieta w punkcie poboru opłat przy wjeździe na autostradę zwraca uwagę, że nie wolno nagrywać, bo to jest strefa monitorowana, co Paweł komentuje słowami: *Czyli oni nas fotografują, a my ich nie możemy*. Następnie, na widok pracownicy seksualnej na poboczu autostrady, Paweł pyta ojca, czy jako filmowiec *przejąłby się takim losem*, na co Marcel odpowiada: *Być może we Francji bym taki film zrobił. A tu bym się nie odważył, bo zostałaby zakamienowana [sic! – red.] przez rodzinę. Krzyżem w łeb*. W trzeciej z tych scen Marcel protestuje, gdy syn nagrywa go podczas jeżdżenia, czuje się z tym wyraźnie nieswojo. W czwartej Marcel – podkreślając, że robi to wyłącznie na prośbę syna – siada na żeliwnym żółtuiu (co może być aluzją do praktyki inscenizowania scen w filmach dokumentalnych), a następnie, spełniając prośbę znajdującej się nieopodal pary, robi jej zdjęcie, co syn komentuje słowami: *uszczęśliwiłeś ludzi*.

- ⁷ Por. [tw], „Pomyśl zanim wrzucisz” – kampania do rodziców nt. zdjęć dzieci w internecie, WirtualneMedia.pl, <https://www.wirtualnemediapl.pl/artykul/pomysl-zanim-wrzucisz-kampania-do-rodzicow-nt-zdjec-dzieci-w-internecie> (dostęp: 20.06.2022); A. Borkowska, M. Witkowska, *Sharenting i wizerunek dziecka w sieci. Poradnik dla rodziców*, NASK Państwowy Instytut Badawczy, Warszawa 2020, s. 16.
- ⁸ Mail Pawła Łozińskiego do autora niniejszego tekstu, 1.05.2022. Archiwum autora.
- ⁹ Paweł Łoziński wyjaśnia: *Piosenki „Domino”, której tematem jest nieszczęśliwa miłość, użyłem bardziej dla melodii i sentymentalnego „francuskiego” tonu niż samego tekstu. Chociaż nie przypadkiem słowa mówią o trudnej relacji miłosnej, ale w tym wypadku męsko-damskiej*. Mail Pawła Łozińskiego do autora niniejszego tekstu, 1.05.2022. Archiwum autora.
- ¹⁰ Opowieść Marcela nosi skądinąd cechy dawnych żywotów świętych, w których narodzinom świętego towarzyszyły intensywne zjawiska atmosferyczne.
- ¹¹ Dziękuję Joannie Jereczek-Lipińskiej za pomoc w tłumaczeniu tekstu.
- ¹² T. Rutkowska, dz. cyt., s. 120.
- ¹³ *Strzeż się, kochanie, za dużo ci wybaczyłam / Straciłam więcej nocy, niż mi dałeś / Dużo więcej godzin czekałam na ciebie / Zamiast wziąć cię do mojego serca / Może się zdarzyć, że teraz ja cię skrzywdzę / Sam mnie taką stworzyłeś i jest ci to obojętne*. Pełny tekst piosenki znajduje się na końcu artykułu.
- ¹⁴ Mail Pawła Łozińskiego do autora niniejszego tekstu, 1.05.2022. Archiwum autora.
- ¹⁵ Piszę o tym m.in. Ewa Rojewska. E. Rojewska, *Rodzina o personalistycznej orientacji wychowawczej jako istotne środowisko dla rozwoju integracji seksualnej młodzieży*, w: *Rodzina, historia i współczesność*, red. B. Kiereś, M. Gromek, K. Hryszan, Katedra Pedagogiki Rodziny Instytutu Pedagogiki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2018.
- ¹⁶ J. Lacan, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, „Psychoterapia” 1987, nr 4 (63), s. 5.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Tamże, s. 6.
- ¹⁹ A. Turczyn, *Prawdziwy podmiot w doświadczeniu psychoanalitycznym według Jacques’a Lacana*, „Edukacja Etyczna” 2013, nr 6, s. 39.
- ²⁰ J. Lacan, *Stadium zwierciadła...* dz. cyt., s. 6.
- ²¹ Tamże, s. 7.
- ²² A. Turczyn, dz. cyt., s. 39.
- ²³ J. Lacan, *Stadium zwierciadła...* dz. cyt., s. 7.
- ²⁴ Tamże, s. 6.
- ²⁵ Tamże, s. 9.
- ²⁶ Tamże, s. 8.
- ²⁷ M. Hybiak, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2019, s. 23.
- ²⁸ Z. Sokolik, *Szkola psychoanalizy francuska – Lacana*, „Świat Psychoanalizy” 1999, nr 1 (9), s. 99.
- ²⁹ A. Piotrowska, *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*, Routledge, London – New York 2014, s. 23.
- ³⁰ E. Grosz, *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, Routledge, London – New York 1990, s. 35, cyt. za: A. Piotrowska, dz. cyt., s. 23-24. Tłumaczenie własne.
- ³¹ A. Piotrowska, dz. cyt., s. 99.
- ³² M. Lewis, J. Brooks-Gunn, J. Jaskir, *Individual Differences in Visual Self-recognition as a Function of Mother-infant Attachment Relationship*, „Developmental Psychobiology” 1985, t. 21, nr 6, s. 1181-1187.
- ³³ R. Tallis, *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*, Palgrave Macmillan, London 1988, s. 153.
- ³⁴ N. N. Holland, *The Trouble(s) With Lacan*, w: *Literature and Psychology: Proceedings of the Seventh International Conference on Literature and Psychology, Urbino, July 6-9*, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisbon 1990, [http://users.atw.hu/lacanian/LacanrolNorman%20N_%20Holland.%20The%20Trouble\(s\)%20with%20Lacan.htm](http://users.atw.hu/lacanian/LacanrolNorman%20N_%20Holland.%20The%20Trouble(s)%20with%20Lacan.htm) (dostęp: 20.06.2022).
- ³⁵ J. Lacan, *The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire*, w: tegoż, *Écrits: The First Complete Edition in English*, tłum. B. Fink, W. W. Norton and Company, New York and London 2006, s. 671-702.
- ³⁶ Por. E. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażeń realności w kinie*, „Estetyka i Krytyka” 2001, nr 1.
- ³⁷ T. Rutkowska, dz. cyt., s. 113.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ D. Karpiuk, dz. cyt., s. 93.
- ⁴⁰ G. Studlar, *Masochism and Perverse Pleasures of the Cinema*, w: *Movies and Methods*, t. 2, red. B. Nichols, University of California Press, Berkeley 1985, s. 602-624.
- ⁴¹ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 29-30.

- ⁴² Mail od Pawła Łozińskiego do autora niniejszego tekstu, 2.05.2022. Archiwum autora.
- ⁴³ T. McGowan, dz. cyt., s. 18.
- ⁴⁴ Tamże, s. 23.
- ⁴⁵ J. Lacan, *Le Seminaire, livre XVI: D'un a l'autre, 1968-1969*, Éditions du Seuil, Paris 2006, s. 289-290; cyt. za: T. McGowan, dz. cyt., s. 23.
- ⁴⁶ T. McGowan, dz. cyt., s. 27.
- ⁴⁷ Tamże, s. 24.
- ⁴⁸ K. Mikurda, *Ekran z dziurką*, w: T. McGowan, dz. cyt., s. 6.
- ⁴⁹ T. Rutkowska, dz. cyt., s. 123.
- ⁵⁰ Mail Pawła Łozińskiego do autora niniejszego tekstu, 1.05.2022. Archiwum autora.
- ⁵¹ A. Piotrowska, dz. cyt., s. 45.
- ⁵² G. Deleuze, *Kino, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 295.
- ⁵³ J. Morawski, *Europejska filozofia kina po Deleuzie*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Radkiewicz, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2021, s. 85-86.
- ⁵⁴ G. Deleuze, dz. cyt., s. 295-296.

Mirosław Przyłipiak

Historyk i teoretyk filmu, tłumacz, dyrektor Instytutu Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Harvarda (1998-1999) oraz Fundacji Rockefellera (2002). Autor książek: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego* (1994; poszerzone wyd. drugie: 2016), *Kino najnowsze* (1999, wraz z Jerzym Szyłakiem), *Poetyka kina dokumentalnego* (2000; Nagroda im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej roku), *Kino bezpośrednio 1960-1963* (t. I, 2008), *Kino bezpośrednio 1963-1970. Czas autorów* (t. II, 2014) oraz *Kino bezpośrednio 1963-1970. Między obserwacją a ideologią* (t. III, 2014). Jest też autorem stu kilkudziesięciu studiów z zakresu historii i teorii kina oraz komunikowania audiowizualnego, a ponadto kilkuset recenzji filmowych. Przetłumaczył kilkadziesiąt książek, przede wszystkim z dziedziny psychologii, filmu oraz kultury audiowizualnej. Wśród nich znalazły się takie pozycje, jak: *Dustin Hoffman* Ronalda Bergana (1992), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* Noëla Carrolla (2004) i *Filozofia sztuki masowej* tegoż autora (2011). Założyciel Akademickiej Telewizji Edukacyjnej przy Uniwersytecie Gdańskim, autor kilku filmów dokumentalnych, m.in. *Legendy o Janku Wiśniewskim* (1994) oraz *Czy było kiedy tyłu wspaniałych chłopców i dziewcząt* (1997).

Bibliografia

- Borkowska, A., Witkowska, M.** (2000). *Sharenting i wizerunek dziecka w sieci. Poradnik dla rodziców*. Warszawa: NASK Państwowy Instytut Badawczy.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Grosz, E.** (1990). *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London – New York: Routledge.
- Demby, L.** (2001). Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia rzeczywistości w kinie. *Estetyka i Krytyka*, nr (1), ss. 47-59.

- Holland, N. N.** (1991). The Trouble(s) With Lacan. W: *Literature and Psychology: Proceedings of the Seventh International Conference on Literature and Psychology, Urbino, July 6-9, 1990*, (ss. 3-10). Lisbon: Instituto Superior de Psicologia Aplicada. [http://users.atw.hu/lacanist/Lacanrol/Norman%20N_%20Holland,%20The%20Trouble\(s\)%20with%20Lacan.htm](http://users.atw.hu/lacanist/Lacanrol/Norman%20N_%20Holland,%20The%20Trouble(s)%20with%20Lacan.htm)
- Hybiak, M.** (2019). *W matni symbolicznego. FilmoŹa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*. Kraków: Wydawnictwo Avalon.
- Karpiuk, D.** (2013). Syn swojego ojca. *Newsweek*, (24), s. 93-95.
- Knap, L.** (2013). Przecinalanie pępowiny. *Przekrój*, (32-33), s. 54-57.
- Lacan, J.** (1987). Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego. *Psychoterapia*, 63 (4), ss. 5-9.
- Lacan, J.** (2006). *Le Seminaire, livre XVI: D'un a l'autre, 1968-1969*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J.** (2006). The Subversion of the Subject and the Dialectic of Desire. W: J. Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English* (tłum. B. Fink, ss. 671-702). New York – London: W. W. Norton and Company.
- Lewis, M., Brooks-Gunn, J., Jaskir, J.** (1985). Individual Differences in Visual Self-recognition as a Function of Mother-infant Attachment Relationship. *Developmental Psychobiology*, 21 (6), ss. 1181-1187.
- McGowan, T.** (2008). *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Morawski, J.** (2021). *Europejska filozofia kina po Deleuzie*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Radkiewicz. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Piotrowska, A.** (2014). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. London – New York: Routledge.
- Rojewska, E.** (2018). Rodzina o personalistycznej orientacji wychowawczej jako istotne środowisko dla rozwoju integracji seksualnej młodzieży. W: B. Kiereś, M. Gromek, K. Hryszan (red.), *Rodzina, historia i współczesność* (ss. 167-181). Lublin: Katedra Pedagogiki Rodziny Instytutu Pedagogiki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
- Rutkowska, T.** (2018). Marnotrawne ojcostwo, marnotrawne synostwo i granat w piwnicy uczuć. *Kwartalnik Filmowy*, (103), ss. 113-124.
- Sokolik, Z.** (1999). Szkoła psychoanalizy francuska – Lacana, *Świat psychoanalizy*, 9 (1), ss. 98-106.
- Studlar, G.** (1985). Masochism and Perverse Pleasures of the Cinema. W: B. Nichols (red.), *Movies and Methods* (t. 2, ss. 602-624). Berkeley: University of California Press.
- Tallis, R.** (1988). *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory*. London: Palgrave Macmillan.
- Turczyn, A.** (2013). Prawdziwy podmiot w doświadczeniu psychoanalitycznym według Jacques'a Lacana. *Edukacja Etyczna*, (6), ss. 37-50.
- [tw]** (2012, 31 sierpnia). „Pomyśl zanim wrzucisz” – kampania do rodziców nt. zdjęć dzieci w internecie. WirtualneMedia.pl. <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/pomysl-zanim-wrzucisz-kampania-do-rodzicow-nt-zdjec-dzieci-w-internecie>

Keywords:

father and son;
Paweł Łoziński;
Marcel Łoziński;
the mirror stage;
psychoanalysis

Abstract

Mirosław Przyłipiak

In Search of the Self: A Biographical Dyptych by the Łozińskis in the Context of the Lacanian Mirror Stage

The subject of this paper is one shot included in two films: *Ojciec i syn* [*Father and Son*] (2013) by Paweł Łoziński and *Ojciec i syn w podróży* [*Father and Son on a Journey*] (2013) by Marcel Łoziński. This shot from the Łozińskis' family archive displays the father (Marcel Łoziński) standing in front of a mirror with a film camera in one hand and his little son Paweł on the other arm. It seems to be a perfect illustration of Jacques Lacan's concept of the mirror stage, according to which the moment in which a baby recognizes itself in the mirror is a turning point, creating an awareness of individual identity, alongside with an awareness of its separateness from its principal caretaker. In this paper, the author analyses this shot through the prism of Lacanian theory, while also taking into account the differences in the editing of each film.