

Rozszerzone spojrzenie w zawężonej przestrzeni Kieślowski i kwestia transcendencji

VIVIAN SOBCHACK

Pisząc o „myśli niecoswojej” i jej wyrafinowanych – chociaż „odmiennych” – sposobach nadawania sensu światu, Claude Lévi-Strauss mówi: *Trzeba przyznać, że ludy zwane prymitywnymi potrafiły wypracować rozumne metody dla wszczepienia – w jego dwoistym aspekcie logicznej przypadkowości i emocjonalnego niepokoju – elementu irracjonalnego do racjonalności*¹. W niniejszym tekście chciałabym się skupić na podobnie dwoistym zakłóceniu racjonalności, jakie przenika filmowe – i filozoficzne – „spojrzenie” Krzysztofa Kieślowskiego na ziemską i ludzką egzystencję: z jednej strony mamy materialnie konkretny, immanentny, irracjonalny efekt *logicznej przypadkowości*; z drugiej zaś niematerialny, abstrakcyjny, transcendentny, irracjonalny efekt *emocjonalnego niepokoju*. Są one podobne i zbieżne w podważaniu powierzchniowej spójności codziennego świata, a jednak zupełnie różne w swojej substancji i znaczeniu. W swoich filmach Kieślowski nie tylko przyjmuje, ale i wnikliwie bada tajemniczy sposób pojawiania się i zbiegania ze sobą owych dwojakich i przeciwstawnych aspektów irracjonalności w specyfice ludzkiego życia i materialnej egzystencji. Zatem, choć *logiczna przypadkowość* podważa racjonalność i uświadamia nam istnienie „innego” w skrajnie odmienny sposób niż *emocjonalny niepokój*, widoczne jest, że zbieżność tych kategorii w konkretnych sytuacjach osłabia abstrakcyjne rozróżnienia, jakie zwykliśmy między nimi (a także między ich następstwami: „przypadkiem” i „przeznaczeniem”) ustanawiać. Zamiast nich pojawia się specyficzne egzystencjalnie „pomieszenie” (*confusion*) fizycznego i metafizycznego: owa empiryczna zagadkowość, którą nazywamy zbiegiem okoliczności (*coincidence*)².

Zacznijmy więc od bardzo dobrze ilustrującego owe rozważania fragmentu z *Dekalogu I* (1988), który będzie dla mnie głównym materiałem badawczym – fragmentu jednocześnie pełnego przypadkowości i szczególnie złowieszczego. Siedząc przy biurku nad jakimiś dokumentami, Krzysztof – imiennik reżysera, profesor lingwistyki i kochający ojciec bardzo wyjątkowego chłopca – nagle przerywa pisanie. Z zainteresowaniem graniczącym z przerażeniem przygląda się początkowo jeszcze bladej, tajemniczej plamie, która w niewyjaśniony sposób pojawia się na papierach, powoli ciemnieje i rozrasta, a w końcu złowrogo pochłania całą pracę. Później dowiadujemy się, że prawdopodobnie w tym właśnie momencie jego ukochany syn Paweł, który po odwołaniu lekcji angielskiego poszedł na łyżwy, utonął po załamaniu się lodu na zamrzniętym jeziorze. Krót-

ko po tym jak Krzysztof odkrywa niewytłumaczalne pęknięcie buteleczki z atramentem – która (racjonalnie rzecz biorąc) spowodowała płamę – i na dźwięk natarczywego dzwonka idzie otworzyć drzwi, a potem obmywa ręce z tuszu, słyszymy złowrogie wycie syren i wraz z bohaterem spieszymy do okna, by zobaczyć, jak karetka, poza kadrem, przejeżdża ulicą pod blokiem.

W całej tej sekwencji dosłownie widzimy – i słyszymy – zbieżność „logicznej przypadkowości” i „emocjonalnego niepokoju”, „przypadku” i „losu” w przestrzenno-czasowej koincydencji. Złe przeczucia powiązane są ze sobą bardzo materialnie i analogicznie – przez skojarzeniowy montaż wyizolowanych dźwięków i obrazów, takich jak: odgłos pozostającego poza kadrem samolotu na początku sekwencji; zbliżenie rozprzestrzeniającej się plamy; pełne fascynacji, ale i niepokoju spojrzenie Krzysztofa na ów dowód nagłego, niewytłumaczalnego zaburzenia porządku; odkrycie wcześniej niewidzianej buteleczki atramentu, z której, choć racjonalnie tłumaczy niepokojącą płamę, skapują jeszcze krople na jego tekst; zbyt ostry i głośny dzwonek do drzwi i dziewczynka pytająca: *Czy Paweł jest w domu?*; zamieszanie i lekka (ale uobecniona) desperacja Krzysztofa gdy ściera atrament z rąk; wycie syreny przywołującej go do okna, a po niej złowieszczy i natrętny dźwięk dzwoniącego telefonu. Wraz z pojawieniem się plamy każdy empiryczny przedmiot i dźwięk zaczyna być odczuwany (i przez Krzysztofa, i przez nas) jako złowieszczy znak, że jest czymś więcej niż to, czym rzeczywiście empirycznie jest, jak zapowiedź czegoś okropnego, co podważa ustaloną racjonalność i porządek rzeczy. W bardzo szczegółowo opisanym i dokładnie rozpracowanym „tu i teraz” tej sekwencji wydarzenia zdają się incydentalne, a jednak wszystkie wydają się równie istotne; zatem każde „przypadkowe” zdarzenie – plama, dziewczynka dzwoniąca do drzwi, syrena, a w końcu dzwonek telefonu – coraz mocniej przeniknięte jest grozą i coraz silniej ciąży ku „przeznaczeniu”. Rzeczywiście, w rozmowie ze swoją siostrą Ireną zdenerwowany Krzysztof otwarcie – chociaż irracjonalnie – określa płamę jako złowrogą, mimetyczną i pierwszy znak chaotycznej spójności, w której pozornie odrębne i względne wydarzenia są ze sobą przerażająco powiązane i połączone przyczynowo. *Czy coś się stało?* Pyta Irena, a zwykle racjonalny Krzysztof odpowiada: *Butelka pękła i rozlało się. A Paweł... nie wiem. Chyba łódź pękła na jeziorze.*

Mówiąc o takiej mimetycznej (i rzekomo „prymitywnej”) analogii, Lévi-Strauss zaznacza, że *analiza działań urzeczowionych wskrzesza po prostu język animizmu*³. I jakiś element tej analogii, chociaż w różnym stopniu i gdzieś u samych podstaw, powtarza się w całym kinie narracyjnym. A zatem kino mogłoby być trwałą, choć „modernistyczną”, formą „myśli niecoswojej”, określaną przez Lévi-Straussa jako system pojęć uwięzionych w obrazach⁴. Kino Kieślowskiego wyróżnia jednak fakt, że ten rodzaj mimetyczności i analogii wysuwa się tu na plan pierwszy, by stać się podstawą chłodnej, filozoficznej zagadkowości i intensywnego dramatu egzystencjalnego. Co więcej, nie wyraża się ani w kategoriach empatii czy współczucia, ani w technikach ekspresjonizmu czy melodramatu – obie te konwencje przedkładają raczej emocjonalny niepokój ponad logiczną przypadkowość, niż „mieszają” je ze sobą⁵. Opisana sekwencja (i wiele innych w filmach Kieślowskiego) jest dlatego tak bardzo tajemnicza i niepokojąca, bo obecna empiryczna – czy też logiczna – przypadkowość i nie-

pokój emocjonalny są istotne w równym stopniu. Ich wartości są tak „wypoziomowane”, że przyczyna i skutek, ontyczna i ontologiczna egzystencja, przypadek i przeznaczenie, wypadek i tragedia, synchronicznie ko-incydują (*co-incide*) w nie-hierarchicznych, choć w ludzkim wymiarze znaczących, powiązaniach, których nie można zredukować ani do wymiaru wyłącznie ludzkiego i zindywidualizowanego, ani do wyłącznie materialnego. Dla Kieślowskiego hierarchia w ko-incidencji nie istnieje. Powodowana i przyczynowa, ale też bardzo złożona i nieliniarna, ko-incidencja ludzi i rzeczy leży poza kalkulacją człowieka. A jednak za sumę owej ko-incidencji jesteśmy, w sensie dosłownym, odpowiedzialni – choćby z powodu „bycia” czy „nie bycia” tu czy tam w określonej sieci zbieżności. A zatem dla Kieślowskiego i przypadek, i przeznaczenie pojawiają się i mieszają w konkretnej czasoprzestrzeni materialnej ko-incidencji, która, w swej przyczynie i skutku jest jednocześnie chaotyczna i uporządkowana. Tak jak w pełnej grozy sekwencji z *Dekalogu I* logiczna ko-incidencja przypadkowych (a „drobnych”) rzeczy „sumuje się” – ale przy takiej złożoności emocjonalny i fizyczny niepokój powodowany przez owe rzeczy nie może zostać ani trafnie przewidziany, ani skalkulowany⁶.

James Winchell trafnie opisuje reżyserię Kieślowskiego jako konstruujałą *nieoczekiwane racjonalną metafizykę: afektywną materialność, a nie dialektyczny materializm, historii*. I kontynuuje: *Ów proces wizualnego skojarzenia i alegoryzacji pojawia się w kadrze Kieślowskiego niemalże wbrew możliwym wyobrażeniom „realnego” czy „codziennego świata”, jakie może mieć widz. Za pomocą sieci symboli, pojawiającej się wraz z łączeniem przez widza wybranych przejawów pozornie obiektywnego przypadku, włącza on do obiegu metafizyczną ekonomię na poziomie odniesienia*⁷. Sam Kieślowski w *Krzysztof Kieślowski: Jest mi tak sobie*, filmie uważanym za jego „autoryzowaną” biografię, mówi o *rodzaju sekretnej metafizyki*, jaka tkwi w istnieniu i której nie można ani zredukować, ani „ocenzuować”. Wymowę tego stwierdzenia podkreśla następujące po nim ujęcie szeregowców, których uporządkowanie i spokój zostają nagle zaburzone nieprzystawalnym, tajemniczym i nieoczekiwanym pojawieniem się spacerującego przed domami słonia⁸.

Reasumując, filmowe spojrzenie Kieślowskiego (a także, w kluczowych momentach świadomości, spojrzenie jego postaci) rozszerza się, by zmieścić we wnętrzu egzystencji coś, co zawsze jest potencjalnie „straszne” i godne podziwu w swojej nie-antropocentrycznej materialności oraz w statusie egzystencjalnej równości, w degradacji prymatu ludzkiego istnienia, treści i porządku, a zarazem w afirmacji egzystencji, która w wymiarze ludzkim jest przecież jednak zawsze pełna znaczenia.

W tym rozszerzonym, niehierarchicznym i zdecentralizowanym sposobie widzenia nie-ludzkie i nieożywione przedmioty zdają się odwzajemniać spojrzenie i nam, i postaciom. Domagając się fizycznej – i ściśle nieludzkiej – „obecności”, owo „nieożywione” rzeczywiście *wskrzesza język animizmu*. Znaczy to, że bardzo wiele filmowych przedmiotów Kieślowskiego domaga się mocy oznaczania i tajemniczej autonomii, jaka przejawia się w hiperbolicznym nadmiarze wykreowanym przez zbliżenia i w hiper-empirycznym wyszczególnianiu ich materialnego uobecnienia i obecności. W *Dekalogu I* do przedmiotów, które odwzajemniają spojrzenie i rozbijają ramę – a także i ciągłość – codziennego

i „władczego” sposobu widzenia postaci (i nas samych) należą: przyczajony na parapecie gołąb z plamką krwi, martwy pies w śniegu, mleko rozplywające się w szklance porannej kawy, zamrożone mleko w butelce, błyszczące w ciemnościach nowe łyżwy Pawła, rozlewająca się po papierach Krzysztofa plama atramentu, natarczywy dzwonek u drzwi, wyczekujący zielonkawy ekran komputera i mrugający kursor, który wzywa do reakcji na wezwanie: *Jestem gotowy (I'm ready)*.

Nie jest zaskoczeniem, że owe obiekty oraz ich tajemnicze i dziwnie autonomiczne roszczenia wobec naszej uwagi przywodzą na myśl anegdotę Jacques'a Lacana o epifanicznym wizualnym spotkaniu z połyskującą puszką sardynek, zwykłym odpadkiem unoszącym się na oceanie u brzegów Bretanii. Nieożywiona puszka nie miała oczywiście sensorycznej zdolności obserwowania Lacana patrzącego na nią. A jednak w pewnym sensie jest on świadomy, że wydawała się *odwzajemniać spojrzenie* i wypiera jego samego⁹. Dla Lacana *źródłem tak dziwnie wzmocnionego spojrzenia zwrotnego puszki sardynek* jest wtargnięcie w nasze pole wizualne i wyrugowanie tego pola nie przez inne ludzkie spojrzenie (jak to widzi Jean-Paul Sartre), ale raczej *wdarcie się w nasze pole wizualne Elementu Znaczącego (Signifier)* – tej sieci przeszłego, teraźniejszego i przyszłego społecznego znaczenia, które istnieje zawsze w *différance* i zawsze w nadmiarze specyficznego i lokalnego kwestionowania naszego spojrzenia¹⁰. Tak więc, jeśli nawiązujemy kontakt wizualny z przedmiotem znaczącym, co do którego zdaje nam się, że odwzajemnia nasze spojrzenie i chwilami przeraża i unieruchamia nas swoją „irracjonalną” autonomią, to wydaje się on nieprzeźroczysty, decentralizując nas i unieważniając władczość naszej wizji – a to dlatego, że jego pełne znaczenie i obecność nie tylko się wymykają, ale i odrzucają ludzką redukcję.

Co więcej, obdarzając nas spojrzeniem zwrotnym, przedmiot znaczący patrzy również ponad nami w kierunku rozszerzonego (nawet jeśli jest ono odroczone) pola wizualnego i znaczenia, które włącza i wchłania redukujące (nawet jeśli docieklive i istotne) pytania zadawane owemu spojrzeniu przez nasze – przypadkowe, szczególne i osobiste. W całym cyklu *Dekalogu* inwazyjna, autonomiczna i bezosobowa obecność rzeczy, które obdarzają nas spojrzeniem zwrotnym, zostaje uwydatniona ponad ludzką subiektywność, która owo spojrzenie przyjmuje – nie tylko przez stosowanie izolujących (a więc i hiperbolizujących) zbliżeń zarówno obiektów, jak i postaci, ale też przez sam schemat kadrowania, kompozycji i montażu, schemat, który ogranicza wymianę spojrzeń i chwile, w których bohaterowie patrzą na siebie – albo w akcji Sartre'owskiej obiektywizacji i władzy, albo we wzajemnie subiektywizującej trosce i miłości¹¹. Toteż nawet w *Dekalogu I* wyróżniającym się spośród reszty odcinków tym, że wszystkie trzy główne postaci (Krzysztof, Paweł i ciotka Irena) bardzo się kochają, szanują, a także demonstrują to zarówno w słowach, jak i w działaniach, obecna jest formalna izolacja i „depersonalizacja” spojrzeń bohaterów (i Kieślowskiego). Spojrzenie to rozszerza pole wizualności i oznaczania filmu daleko poza empiryczne zacieśnienie w przestrzeni, a także epistemologiczne ograniczenie czysto – czy też głównie – antropocentrycznego widzenia.

Chciałabym na moment skupić się na Lacanowskim „spojrzeniu zwrotnym” i w kontekście *Dekalogu I* na złowieszczym pojawieniu się ciemniejącej plamy

atramentu. Plamy odczytanej przez Krzysztofa jako przerażający i nieuchwytny znak czegoś, co – zarówno w tym momencie, jak i po fakcie – pozostaje poza jego kontrolą i interpretacją, a mianowicie śmierci Pawła. Rzeczywiście, biorąc pod uwagę ten konkretny kontekst filmowy, mogłabym zapytać: Czy to jedynie ko-incydenca (Kieślowskiego, kamery, postaci i rekwizytów; mnie, filmu, mojego zetknięcia z konkretnym esejem), że owo wzmocnione, choć nieożywione „spojrzenie zwrotne”, owo wtargnięcie *Elementu Znaczącego* w nasze wizualne pole, Lacan określa jako plamę? Lacan twierdzi, że mroczny i przerażający cień rzucany przez taką „plamę” czy „ślepą plamkę” nie tylko zaciemnia widzenie i uświadamia nam nagle naszą depersonalizację w polu wizualności oraz znaczenie, które natychmiastowo i nieskończenie nas przekracza. Ów nadmiar mroku każe nam również zdać sobie sprawę z ludzkiej skończoności i śmierci¹². W *Dekalogu I* plama rzuca złowróżbny cień ciemności i śmierci na panowanie racjonalności prezentowane, zarówno w naukowych papierach Krzysztofa, jak i poprzez nie. Dokładnie taką samą wizualną ilustracją zaciemnienia i „umartwienia” (*mortification*) pola wizualnego jest słynny obraz Hansa Holbeina *Ambasadorzy* (1533), w którym irracjonalny obraz „głowy śmierci” wdiera się ukośnie w racjonalną, „prostą” i antropocentryczną wizję ludzkiego panowania nad światem¹³. Jak określa to historyk sztuki Norman Bryson, przedmioty na obrazie są *władcami nauki będącymi w posiadaniu wszystkich kodów wiedzy (...) ukształtowanej w jej społecznym otoczeniu*. A jednak ich *pole wizualne jest rozcięte wzdłuż przez coś, nad czym nie panują, czaszkę, która przez anamorfozę, rzutuje siebie w poprzek ich przestrzeni*. I dalej kontynuuje: *efektem wprowadzenia tutaj zastony, czaszki czy ślepej plamki, jest to, że podmiot patrzenia jest nie bardziej ośrodkiem wizualnego doświadczenia niż podmiot wypowiedzi ośrodkiem mowy*¹⁴.

Nie wydaje się, żeby Kieślowski czytał Lacana i z pewnością obaj żyli w przestrzeniach i momentach jeszcze bardziej od siebie odległych niż obie Weroniki. Niemniej, biorąc pod uwagę owo zespolenie wizualności, języka, mowy, anamorfozy i śmierci, można się zastanawiać, czy to przypadek, czy przeznaczenie – czy może zbieżność tych dwóch kategorii w (lub też jako) „zwykłej” ko-inceydencji – że *Dekalog I* ukazuje nie tylko wdzierający się Element Znaczący (*Signifier*) atramentowej plamy siejącej spustoszenie wśród poszczególnych elementów znaczących (papierów) Krzysztofa, ale także pewnego siebie profesora lingwistyki, który za sprawą „głowy śmierci” wkrótce zostanie ustawiony na właściwym miejscu czy też, dokładniej, poza nim. Wcześniej w filmie, obserwowany przez naznaczonego fatum synka, Krzysztof w swoim wykładzie z jednej strony uznaje, że mowa przerasta zasady lingwistyczne, które przecież powinny nią rządzić, a z drugiej (*z pychą* godną Ambasadorów) radośnie oznajmia, że pojawi się nowa rama, rodzaj tła, który ów nadmiar w sobie zmieści; owym tłem będzie ekran komputera¹⁵. Możemy się też zastanawiać czy to przypadek, przeznaczenie czy też zwykły zbieg okoliczności, że po raz pierwszy i ostatni oglądamy Pawła właśnie na monitorze. Jego niebieskawy i niewyraźny wizerunek – jak „głowa śmierci” z obrazu Holbeina – rzuca ukośnie złowróżbny, ale i finalny cień na pole wizualne *Dekalogu I*: chłopiec biegnie na skos w naszym kierunku, aż jego ruch jest zatrzymany w ostatecznym, zastygłym – i anamorficznym – momencie¹⁶.

W kinie Kieślowskiego bardzo często rzeczy nagle, ukośnie i momentalnie przecinają i wcinają się w nasze (a często też i postaci) zwężone i zrozumiałe pole wizualne – rozszerzając je poza zrozumienie i przemieniając w przeczcucie (a często też w przeczuwalność) czegoś więcej, czegoś ponad, czegoś „innego”. Jak na swój wiek, Paweł wydaje się bardzo świadomy obecności takich właśnie rzeczy. Kiedy obserwuje wykład ojca, jest lekko znudzony; jego pole widzenia częściowo jest zasłonięte przez projektor – widzimy, jak eksperymentuje z kadowaniem i fragmentaryzowaniem różnych sposobów patrzenia na ojca. W tym momencie Kieślowski robi dokładnie to samo w odniesieniu do Pawła – nie tylko kwestionując pewną siebie i pełną pychy władczość Krzysztofa, ale też wysuwając na pierwszy plan zazwyczaj ukryte obszary i sposoby widzenia. Rzeczywiście, tak jak sugeruje Ruth Perlmutter, wskazując na paralaktyczny obraz Krzysztofa, gdy Paweł patrzy na niego przez soczewki projektora, wydaje się, że chłopiec jest szczególnie „wyczulony” – zdolny dostrzec, przez własne, a także (wycinkowe) projektora, pole widzenia, ograniczoną ramę i zakres nie tylko ludzkiego rozumu, ale także ludzkiej egzystencji¹⁷. Taka świadomość skończoności ludzkiego istnienia pojawia się i jest pobudzana w całym cyklu *Dekalogu* – czy to przez kadry leżącego w śniegu martwego psa, który patrzy na Pawła (i na nas), czy przez osę próbującą wydostać się z kubka herbaty albo też przez ciężki mokry dywan, który, nagle wywieszony przez okno jakiegoś mieszkania, wydaje się w pewien sposób wymierzać policzek codziennej rzeczywistości, którą sam pozornie reprezentuje. Tak jak Paweł stajemy się „wyczulenii” na istnienie ukrytej i nie-antropocentrycznej ramy wizualności i znaczenia. Tak więc to, co Bryson mówi w odniesieniu do przeczcucia i strachu generowanego przez Lacanowską „plamę” rozszerzającego się i nieuchwytnego oznaczania, można również powiedzieć o „plamie” Kieślowskiego: *Wszystko, co widzę, jest zorkiestrowane z tworzeniem widzenia, które istnieje niezależnie od mojego życia i poza nim: moje indywidualne odkrycia, odkrycia mojego oka, które bada świat, odstawiają się w kategoriach stworzonych nie przeze mnie i obojętnych wobec mojej śmiertelności*¹⁸. Jest to coś, z czym Paweł się konfrontuje przy spotkaniu z martwym psem – a także coś, z czym Krzysztof musi sobie poradzić na końcu filmu.

Powyższe słowa (i inne przeze mnie cytowane) pochodzą z prowokacyjnego – a także, według mnie, inspirującego – eseju Brysona *Spojrzenie w rozszerzonym polu* (*The Gaze In the Expanded Field*), który bada koncepcję „spojrzenia”, najpierw w ujęciu Lacana i Sartre’a, a później w radykalnie krytycznym i zrewidowanym ujęciu japońskiego filozofa Keiji Nishitani (który na studiach zetknął się najpierw z Kitaru Nishidą, a potem z Martinem Heideggerem). Jak wyjaśnia Bryson, dla Nishitaniego *sposób myślenia wywodzący się od Sartre’a do Lacana w kluczowych kwestiach pozostaje ograniczony barierami koncepcyjnymi, tu widzenie wciąż jest teoretyzowane z punktu widzenia podmiotu, który stoi w centrum świata*¹⁹ – i to nawet wtedy, gdy zachodni filozofowie, idąc z postępem, próbowali radykalnie zdecentralizować podmiot, a co za tym idzie, rozszerzać pole wizualne: Sartre przez obiektywizację spojrzenia innej osoby, Lacan przez de-personalizację nieożywionego przedmiotu, który może, z pewnej perspektywy, „odwzajemniać spojrzenie” i wypierać patrzący podmiot. W obu przypadkach ukryte spojrzenie służy nie do unicestwienia podmiotu, ale w rzeczywistości do jego wzmocnienia. Jak pisze Bryson: *Poczucie istnienia jako podmiot jest*

zwiększone, a nie unieważnione: a to dlatego, idąc za myślą Nishitani, że cały scenariusz ogranicza się tylko do bliźniaczych punktów podmiotu i przedmiotu. Kwestia szerszej ramy widzenia pozostaje nadal nieprzemysłana²⁰.

Pokazałam już, jak w *Dekalogu I* (tak jak w innych jego filmach) Kieślowski dramatyzuje poczucie zagrożenia, unieważnienia oraz „emocjonalnego niepokoju”, jaki w postaciach (a często też i w nas) powoduje spojrzenie zwrotne. Ale sugerowałam też, że Kieślowskiego równie mocno interesuje „logiczna przypadkowość”, która rozbija racjonalność, kwestionuje zwięzającą lekliwość antropocentrycznego spojrzenia i domaga się innego, obszerniejszego sposobu patrzenia. Rzeczywiście, rozszerzone widzenie samego Kieślowskiego wzbudza w nas migawkowe „sposrzenie zwrotne”. Tym samym spojrzeniem obdarza bohaterów. Jest ono nie-groźne w swojej rozpiętości, przypadkowości i otwartości na *différance* formy i znaczenia – rozszerza podmiot i jego widzenie raczej po to, by ów podmiot rozmyć niż by go unicestwić czy też rozwiązać. Jest to szczególnie widoczne w ujęciach otwierających *Podwójne życie Weroniki* (1991), który to film podkreśla i zapowiada wizję pewnego rodzaju „nadejścia” („*advent*”) podczas gdy my obserwujemy realizację egzystencjalnej przygody wstępowania w otwarty świat. Najpierw, z perspektywy małej Weroniki, widzimy odwrócony obraz ulicy i rozgwieżdżonego nieba – nieba, które w przeciwużęciu odwzajemnia spojrzenie. Po chwili oglądamy zbliżenie oka małej Véronique widzianego przez szkło powiększające. Véronique bada liść, a ten znowu odwzajemnia spojrzenie w bardzo szczegółowym przeciwużęciu²¹. W obu przypadkach to matki zachęcają dziewczynki do zgłębiania naturalnych cudów świata. Matki, pozostając poza kadrem, służą Kieślowskiemu jako surogaty, „kierują” widzenie dzieci na wyjątkowe szczegóły rozszerzające i pogłębiające nasze wizualne skoncentrowanie na badaniu obrazu. Co więcej, wywołują podziw dla oszałamiającej (nawet jeśli uporządkowanej) złożoności oraz dla nieskończoności znaczeń egzystencji i świata fizycznego.

We wcześniejszym *Dekalogu I* ta nie-groźna przemiana widzenia odkrywana jest również przez otwarte patrzenie dziecka. Chociaż starszy niż Weronika i Véronique Paweł jest wciąż na tyle mały, by cieszyć się różnorodnymi możliwościami spojrzenia jeszcze nie zorganizowanego w hierarchiczne relacje podmiotu i przedmiotu. Kiedy widzimy go przez okno, Paweł nie tylko patrzy na gołębia siedzącego na parapecie, ale zaczyna naśladować jego ruchy. W tej pozornie tradycyjnej strukturze zbliżeń montowanych na zasadzie „użęcie – przeciwużęcie” (która, biorąc pod uwagę jak egalitarnie, nie-hierarchicznie Kieślowski traktuje szczegóły, unieważnia hierarchiczne rozumienie figury „użęcie – przeciwużęcie”) widzimy Pawła, jak przechyla głowę, by „wyp próbować” sposób widzenia gołębia. W odpowiedzi gołąb także przekrzywia główkę – pytając i przenikliwie odwzajemnia spojrzenie Pawła, patrzy na – i ponad – chłopca, w całej jego przypadkowej odmienności. Paweł jest też jednak na tyle duży, by zacząć zwięzać zasięg swojego spojrzenia – jego subiektywność jest wystarczająco „wzmocniona”, by intensywnie odczuwać unicestwiająca moc „sposrzenia zwrotnego”. Moc, która zapowiada coś, co leży poza jego władzą i zrozumieniem i wypełnia go przecuciem własnej śmiertelności. Po tym jak widzi martwego psa w śniegu, dopytuje się o naturę śmierci – od racjonalnego ojca i religijnej ciotki otrzymuje bardzo różne odpowiedzi. Zakłopotany i pełen



Podwójne życie Weroniki, reż. Krzysztof Kieślowski (1991)

Dekalog 1, reż. Krzysztof Kieślowski (1989)



zału Paweł artykułuje nie tylko swój początkowy zachwyt nad światem otwartym na przyjemności, które uznaje za nieodłączne ze zmiennością i z logiczną przypadkowością zdarzeń, które składają się na doświadczenie, ale też ujawnia poczucie zagrożenia i unieważnienia jako podmiot: *Byłem taki szczęśliwy, kiedy otrzymałem właściwą odpowiedź (w kwestii czasu/dystansu, którą rozwiązywał w komputerze) i gwałb przyszedł po okruszki. Ale wtedy zobaczyłem martwego psa i pomyślałem: co z tego? Jakie to ma znaczenie, że obliczę, kiedy świnka Piggy złapie Kermity?*

Odpowiadając na to poczucie egzystencjalnego zagrożenia wobec zmienności i unicestwienia, Nishitani (a według mnie też Kieślowski) w swej koncepcji spojrzenia idzie dalej niż Sartre czy Lacan. Według Brysona, zamiast centralizowania widzenia i włączania zmienności w wąski obszar antropocentrycznych relacji podmiot – podmiot czy też podmiot – przedmiot, Nishitani rozszerza zakres wizualności i spojrzenia przez rozpatrywanie (i rekonceptualizację) zarówno podmiotu, jak i przedmiotu w kategoriach tego, co nazywa *radikalną nietrwałością* – a także *pułtą, próżnią i nicością*²². Pole wizualne i pozorna trwałość i (lub) dowolność jego bytów i form (czy są to podmioty, przedmioty, osoby lub rzeczy) wyłania się wewnątrz *uniwersalnego pola transformacji – ciągłego rozpadania się i zakłócania materii*; tak więc byty i formy, które widzimy, są ukonstituowane i utrzymywane *jedynie przez optykę, która wokół każdego bytu tworzy ramy percepcyjne, które z kolei wycinają je z pola widzenia i unieruchamiają ów wycinek wewnątrz statycznej oprawy*²³. A jednak w swoim istnieniu oraz jako część *uniwersalnego otoczenia*, w którym to percepcja dokonuje owego unieruchamiającego cięcia, w żadnym momencie przedmiot nie ulega takiemu zatrzymaniu, które mogłoby unieruchomić go jako *Formę lub Eidos*²⁴.

Jako fragment ogólnego obszaru radykalnej nietrwałości *byt rozpada się i nie może zajmować jednego i d y n e g o położenia ani też przyjąć jakiegoś określonego kształtu*²⁵. Żaden „ktoś” i żadna „rzecz” nie może cieszyć się *niezależnym samoistnieniem, skoro podstawą jego bycia jest egzystencja czegoś innego*²⁶. Stąd tak długo jak *pole przedmiotu jest ciągłą mobilnością*, poszczególne byty (podmioty i przedmioty) mogą być konstituowane jedynie jako *n i c o ś ć*, czyli w *n e g a t y w n y c h* kategoriach diakrytycznej „różnicy” i czasowej *différance*²⁷. Tak więc Nishitani *chce rozwiązać mechanizm kadrowania*, który przez ograniczanie otwartości pola wizualnego zawsze *wytwarza przedmiot dla podmiotu i podmiot dla przedmiotu*²⁸. Rozbijanie ramy i otwarcie pola wizualnego w celu odkrycia jego radykalnej nietrwałości usuwa też (lub „wykadrowuje”) widza, ale jak mówi Bryson: *Widz nadal ma oczy otwarte: wszechświat nie znika. Tyle tylko, że teraz widz jest bytem istniejącym poprzez egzystencję wszystkiego innego w uniwersalnym polu, a nie jako pojawiający się na końcu tunelu widzenia efekt podmiotu dla przedmiotu*²⁹. Co więcej, jak długo rama jest nałożona na „uniwersalne otoczenie”, a nie na ów tunel, tak długo aktualny widok i sposób widzenia patrzącego jest ukonstituowany *w e w n ą t r z niewidocznego* i jako jego część: *to, co jest widziane, podtrzymywane jest i przenikane przez to, co poza widzeniem – Spojrzenie innego widzenia, które otacza nas ze wszystkich stron*³⁰. Tak więc ani znaczenie, ani istnienie nigdy nie są raz na zawsze ustalone, nigdy nie są „skończone”, ale raczej istnieją w ciągłym *procesie odraczania*³¹.

Dzięki izolującym zbliżeniom przedmioty u Kieślowskiego jako „wycinki” większego pola wizualnego przesuwają się na pierwszy plan na tyle mocno, że

ich hermetyczna i złowieszcza obecność domaga się również tego, „co poza widzeniem”, a także uświadamia nam *Spojrzenie innego widzenia, które otacza nas ze wszystkich stron*. To samo reżyser robi z dźwiękiem: ustanawiając poza kadrem obecność, która mniej potwierdza otaczający i traktowany jak coś oczywistego hałas niewidzianego codziennego świata, a bardziej wdzierą się w akustyczną izolację i konkretne zbliżenie na tle zawieszonych – i łagodnie wyczekującej – ciszy. Przy takim poczuciu pozakadrowej i niewidzialnej obecności, która przypomina o „tym, co na zewnątrz widzenia”, nie jest niczym zaskakującym, że w rozmowie z reżyserem dziennikarz mówi: *Im bardziej konkretne i namacalne są pańskie filmy, tym bardziej wydają się metafizyczne. Robi Pan coraz więcej zbliżeń, jest Pan bliżej postaci i przedmiotów niż kiedykolwiek: zdaje się Pan szukać czegoś poza konkretnością czy fizycznością*³². „Metafizyka” Kieślowskiego dotyczy jednak otaczającej transcendencji świata poza nasze ograniczone widzenie, rozumienia jego tajemnic – a z transcendentnym niewiele ma wspólnego³³.

Co więcej, przez wskazanie i wysunięcie na pierwszy plan konkretnych bytów, wykraczających poza naszą intencję, a jednak kluczowych dla naszego życia, Kieślowski (w zgodzie z wywodzącym się od Nishitaniego pojęciem egzystencji jako „nieustannej mobilności”) konstruuje znaczenie i byt tego, co rzeczywiste, jako nigdy do końca nie ustalony, aczkolwiek „wycięty” i uwięziony w swojej ramie. W jego filmach rzeczy są brzemienne w możliwości; nigdy nie są jedynie „nieożywione” i martwe ani też nie są solidnymi poetyckimi „symbolami”; egzystują raczej i nabierają wagi oraz wartości w ciągłym ruchu odraczania. I jak sugerowałam wyżej, to właśnie nadaje reżyserii Kieślowskiego doniosłą formę *s u s p e n s u*: bycie i znaczenie zawsze pozostają niewypowiedziane w swojej konstytutywnej negatywności i braku rozwiązania – tak więc to, co widzimy i słyszymy, może złowrogo zapowiadać obecność, która zawsze się nam wymyka i zawsze też jest „inna” i „gdzie indziej” niż w zasięgu naszego widzenia. W ten sposób kino Kieślowskiego pozwala wejść w *pole wizualne czegoś totalnie mrocznego i nieprzejrzyściego, co oznacza absolutną odmienność: odmienność reszty wszechświata, otaczające pole, które kompletnie decentralizuje podmiot i jego widzenie*³⁴. Mówiąc o *Dekalogu*, Kieślowski stwierdza: *Dla mnie to film o konflikcie pomiędzy chęcią i niemożliwością zrozumienia świata*³⁵. Zaś o swojej pracy ogólnie: *Wiedzieć – to nie moja sprawa. Moja sprawa to n i e wiedzieć*³⁶. Wyrażony tu, a w filmach udratyzowany rodzaj nicości i odmowy owej władzności Ambasadorów pojawia się jako *Spojrzenie* radykalnie zdecentralizowanego podmiotu Nishitaniego, które *poznaje siebie w nie-scentralizowanych kategoriach, jako niezamieszkujący i niezamieszkały przez konstytutywną pustkę*³⁷. To *Spojrzenie* nie jest ani unicestwiające, ani afirmujące; egzystuje jedynie jako konstytutywna pustka otwarcia.

Owo zdecentralizowane *Spojrzenie*, które otwiera się na „uniwersalne otoczenie” jako „konstytutywna pustka”, jest być może najlepiej widoczne w pierwszych ujęciach *Dekalogu I*. Zostajemy umiejscowieni w początkowej nicości zamrożonego jeziora i poznajemy powracającego w innych częściach *Dekalogu* milczącego świadka – proroka, którego Anette Insdorf nazywa *czystym spojrzeniem*, a którego Kieślowski opisuje jako *zwykłego faceta, który przybywa i przygląda się nam, naszemu życiu*³⁸, dodając też, że to on właśnie nadaje filmom

*element tajemnicy, coś nieuchwytnego i niewytłumaczalnego*³⁹. Fakt, że cały *Dekalog* rozpoczyna się konstytutywną pustką i świata, i spojrzenia, mówi bardzo wiele: powolny najazd przez pustą obojętność zamarzniętego jeziora, zakończony długim ujęciem drobnej sylwetki czającej się przy ognisku na brzegu, bliższe ujęcie pleców postaci zgarbionej nad ogniem, a potem zbliżenie twarzy młodego mężczyzny. Jego spojrzenie przesuwają się nieznacznie, lecz wyraźnie, by ostatecznie spojrzeć bezpośrednio w kamerę. To bezpośrednie spojrzenie jest tajemniczym – i nieoczekiwanym – spojrzeniem zwrotnym na nas, ale też rozszerza się poza nas. Mówiąc o takim spojrzeniu w kamerę, Marc Vernet zauważa, że bezpośredniość ta nie tylko przełamuje integralność kadru filmowego, ale też jest skierowana nie na poszczególną jednostkę, ale raczej... na cały wszechświat potraktowany jako świadek spojrzenia⁴⁰. Spojrzenie młodego człowieka dosłownie penetruje kadr i rozszerza go na zewnątrz w niewidzialne, ale uobecnione „otoczenie wszechświata”, rozwijając jeszcze wzięte z Nishitaniego *inne Spojrzenie, które otacza nas ze wszystkich stron*. Tak więc obojętność i nicość zamarzniętego jeziora oraz bezpośredniość spojrzenia młodego mężczyzny otwierają (tu pobrzmiewa Heidegger) „oczyszczające” – lub, jak sugeruje Martin Jay, *miejsce, w którym prawda jest odkryta – ale niekoniecznie dla jakiegoś oka lub czyjejkolwiek pary oczu. Prawda jest odkryta, a oko ma po prostu dać jej świadectwo*⁴¹.

W *Dekalogu I* bardzo wiele jest śladów tego ekspansywnego „uniwersalnego otoczenia”, prawdy owej obojętności i nicości, która unieważnia i otwiera ramę i podmiot – i to nie pomimo, ale z powodu zaciśniętej i zwężonej przestrzeni, w której bohaterowie Kieślowskiego materialnie istnieją. Kieślowski sam mówił, że mieszkania w *Dekalogu I* ustanawiają granice pola widzenia – raz po raz widzimy kadr złamany przez mrok, przez krawędzie ścian i drzwi tak, że przestrzeń jest i ściśnięta, i sfragmentaryzowana⁴². Nie mniej z ową ściśniętą przestrzenią skonstrastowana jest pusta i otwarta przestrzeń wokół mieszkań – szczególnie wspomniane już zamarznięte jezioro, które jak pisze Insdorf, jest *obrazem elementarnym, nigdy niezamieszkanym przez człowieka, obrazem opisującym bezludny wszechświat*, ale też przylegające do szarych bloków białe pola śniegu, po których Paweł, jak widzimy w długich ujęciach, radośnie biega i bawi się z ciotką. To na ich tle, w odosobnieniu i w oddali, widzimy małe sylwetki Krzysztofa i jego sąsiadów⁴³. Do tego dochodzi jeszcze bardziej ambiwalentna, jarząca się zielonkawa nicość i konstytutywna pustka monitora komputera.

Widoczne są także reprezentacje „radikalnej nietrwałości” Nishitaniego – nie tylko w rozprzestrzeniającej się plamie atramentu, ale również w nieustannym podkreślaniu w *Dekalogu I* transformacji, ciągłych przemian, *nieprzerwanego złuszczenia się i zakłócania materii*. Podstawowym problemem są tu oczywiście wątpliwości, czy zamarznięte jezioro będzie w stanie unieść ludzki ciężar i pychę. Kiedy w otwierającym ujęciu po raz pierwszy patrzymy na jezioro, pod jego powierzchnią widać maleńki strumyczek zagrażający zamrożonej trwałości. Później wszelkie rodzaje testów – teoretycznych i praktycznych – potwierdzają jego solidność. W zgodzie ze statystykami meteorologicznymi, komputerowymi wyliczeniami i własną oceną lodu przez Krzysztofa, Paweł, jak to się zdarza nam wszystkim, idzie jeździć na łyżwach po powierzchni, której stabilność jest jednak delikatna i zawsze gotowa roztopić się, przejść w coś innego, a w końcu załamać. Rzeczywiście, w *Dekalogu I*, w warstwie wizualnej i narracyjnej stale się

podkreśla proces transformacji cieczy: mleko mieszające się z kawą, mleko kwaśniejące lub zlodowaciałe, roztopiający się, kapiący i na nowo zastygający воск, wodę święconą z kościelnej chrzcielnicy zamarzającą w przezroczysty, podobny do soczewki, dysk.

W tym momencie chciałabym powrócić do atramentowej plamy i jej złowieckiego rozrastania się – Krzysztof doświadcza jej jak Lacanowskiej ślepej plamki. Ona także, w spójności uniwersalnego otoczenia Nishitaniego, jest podmiotem transformacji. Być może ową plamę czy ślepą plamkę – biorąc pod uwagę *Spojrzenie innego obejmującego widzenie ze wszystkich stron*, a także spojrzenie Kieślowskiego – można postrzegać jako te, które przecinają i rozszerzają pole wizualne bez żadnego zagrożenia. I znów przez przypadek, przeznaczenie albo przez to, co w jedności i w ruchu uniwersalnego otoczenia jest dosłownie zbiegiem okoliczności, Bryson przywołuje japońskie malarstwo pejzażowe wykorzystujące technikę „chlapiącego tuszu” (*haboku*), by przeciwstawić je Lacanowskiemu użyciu Holbeinowskich *Ambasadorów* i by zilustrować przelamującą ramę ekspansywność pola wizualnego wyrażonego przez *Spojrzenie Nishitaniego*. Chociaż owe pejzaże Ch'an nie *pragną transcendować faktów zwykłego widzenia, które zakłada patrzenie na obiekt w formie wycinka czy kształtu istnienia obiektu*, malarstwo chlapiącego tuszu nie reprezentuje także i nie uznaje owego kształtu za identyczny z samym obiektem⁴⁴. Jak mówi Bryson, to, co miałoby reprezentować obraz chlapiącego tuszu, to zarówno *pozostałość przedmiotu, inne spojrzenia, które rozchodzą się z niego do wszystkich tych niezliczonych miejsc, gdzie patrzącego nie ma*, a więc także pozostałość widza, *sumę innych spojrzeń, które widz wyklucza*, która istnieje mimo wszystko jako *otaczająca powłoka niewidzialności*⁴⁵. Ch'an osiąga destabilizację ujętej w ramy trwałości obrazu przez zniekształcenie jej przypadkowością chlapiącego tuszu, a więc przez otwarcie jej *na obszar materialnych transformacji, który tworzy uniwersalne otoczenie*⁴⁶. Malarstwo chlapiącego tuszu funkcjonuje więc nie jak Lacanowska plama czy ślepa plamka, ale raczej jak coś, co Bryson elokwentnie określa jako *otwarcie na pełną moc przypadkowości... kapanie atramentu oznacza poddanie się utrwalonej formie obrazu globalnej konfiguracji, która na formę tą naciska. E i d o s rzucone jest na wiatr. Obraz ma się swobodnie unosić na falach sił, które leżą poza ramą; jest rzucony, tak jak rzuca się kostką. To, co włamuje się do wnętrza obrazu to reszta wszechświata, wszystko, co leży poza ramą*⁴⁷. Podsumowując: jak twierdzi Bryson, przeprowadzona przez Nishitaniego rewizja koncepcji *Spojrzenia* dąży do *reżimu wizualności, w której decentralizacja podmiotu może dokonywać się przez kategorie, które niekoniecznie muszą być katastroficzne*⁴⁸.

Owo *Spojrzenie* na beźmiernie rozszerzone pole wizualne, w którym, jak mówi Bryson, *wizualność jest trawersowana przez coś, co w całości pozostaje poza władzą podmiotu*, wydaje się znamienne dla kina Kieślowskiego, a już z pewnością dla *Dekalogu I*⁴⁹.

Chociaż Kieślowski ma wiele zrozumienia dla egzystencjalnego strachu, jaki w postaciach wywołuje ich zwięzła i pełna niepokoju wizja irracjonalności logicznej przypadkowości, to jednak jego sposób widzenia jest dużo mniej antropocentryczny niż bohaterów. Z ironią wskazującą na dialektykę, która działa w humanistycznym spojrzeniu, również zdecentralizowanym, Kieślowski mó-

wił: *jesteśmy w okresie totalnego kryzysu, ale to jeszcze nie koniec świata*⁵⁰. Kieślowski rozumie – jako filmowiec i jako człowiek – że nasze życie nie byłoby tak przerażające (i z pewnością mniej by w nim było emocjonalnego niepokoju), gdybyśmy tylko zaakceptowali fakt, że zostaliśmy przypadkowo „wrzuceni” w świat, ale gdybyśmy też mimo wszystko trochę zadbali o to, gdzie wylądujemy. Według niego przesłanie *Dekalogu 1* brzmi: *Żyj ostrożnie, miej oczy szeroko otwarte i spróbuj nie zadawać bólu*⁵¹.

Nie powinien więc może zaskakiwać fakt, że po nakręceniu tak wielkiej trylogii – *Niebieski* (1993), *Biały* (1993) i *Czerwony* (1994) – reżyser zdecydował się wycofać i powrócić do swego domu na wsi, by wieść „spokojne” i „proste” życie; by *rąbać drwa i siedzieć na ławce*⁵². I znów Lévi-Strauss doskonale tu pasuje. Zupełnie jakby komentował zarówno materialistyczne kino Kieślowskiego (i jego egzystencjalną metafizykę), jak i jego pragnienie spokoju i prostoty: *Każdy sens można uzasadnić przez mniejszy sens, i jeśli regresja ta dojdzie w końcu do uznania „prawa przypadkowości, które może tylko stwierdzić: jest tak a nie inaczej”, to perspektywa ta nie zawiera nic alarmującego dla myśli, której nie niepokoi żadna transcendencja, choćby w larwalnej postaci. Bowiem człowiek otrzyma wszystko, czego mógłby sobie rozsądnie życzyć, jeśli mu się uda – pod warunkiem skłonienia się przed tym prawem – określić swoją praktykę i umieścić całą resztę w sferze zrozumiałości*⁵³.

Można mieć poczucie, że wycofując się na wieś, by rąbać drwa i siedzieć na ławce, Kieślowski chciał powiedzieć: *jest tak, a nie inaczej*, chciał *skłonić się przed tym prawem* bez myśli, którą niepokoiłaby jakakolwiek transcendencja. Ale z jego twórczości jasno też wynika, że nie byłoby to możliwe – pomimo że reżyserowi udało się uchwycić ową *radikalną nietrwałość, konstytutywną pustkę i prawo przypadkowości*, był humanistą, który nie umiał (a może też nie chciał) pozbyć się owego *niepokoju*. Jednakże, jeśli nawet nie pozbył się zupełnie myśli, które *niepokoi transcendencja* (wraz ze swoim wieloletnim współpracownikiem Krzysztofem Piesiewiczem pracował nad scenariuszem trylogii *Niebo, Piekło i Czyściec*), Kieślowski skłonił się przed prawem przypadkowości – przypadkowości będącej nie tylko zjadliwą ironią, ale również dziełem „przeznaczenia” – w 1996 roku jego życie zakończył atak serca, krótko po tym, jak wycofał się w spokój i prostotę.

VIVIAN SOBCHACK

Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

¹ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, tłum. A. Zajęczkowski, Warszawa 1969, s. 243 (podkreślenie moje – V.S.).

² Przyznając się do skłonności do fenomenologii, chciałabym podkreślić krzyżującą się strukturę obu tych kategorii, szczególnie jeśli zapiszemy je z myślnikiem oddzielającym prefiks „Con-fusion” („po-mieszanie”) wskazuje i na fuzję, i na jej odwrotność, a „koincydencja”, generalnie oznaczająca coś metafizycz-

nego i tajemniczego, staje się czymś zupełnie innym, kiedy uczynimy z niej „ko-ince-dencję” wskazującą jedynie na połączenie oddzielnych fizycznych wydarzeń w czasie i przestrzeni.

³ C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 249. Zob. także M. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York 1993. W odniesieniu do dalszej dyskusji warto zaznaczyć, że Jacques Lacan w tym samym

- tekście, w którym zajmuje się kwestią spojrzenia, przeze mnie również tu poruszaną, poświęca sporo uwagi „odmienności” i odmienności mimesis (zob. J. Lacan *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J. A. Miller, tłum. A. Sheridan, New York-London 1978, rozdz. 2, s. 97-100).
- ⁴ C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 264 (podkreślenie moje – V.S.).
- ⁵ Przez kontrast wobec Kieślowskiego możemy pomyśleć o Alfredzie Hitchcocku, filmowcu, który także wykorzystuje i wysuwa na pierwszy plan mimetyczne i analogiczne właściwości obrazu filmowego. Hitchcock jednakże postępuje tak w kategoriach ekspresjonizmu i melodramatu, w których wiele różnych pierwszoplanowych przedmiotów (dzwoniący telefon, papieros zgaszony w jasku sadzonym, szczególnie „obrzydliva” miska jedzenia etc.) zawsze służy człowiekowi i wyrażaniu bardziej „emocjonalnego niepokoju” niż „logicznej przypadkowości”; tak więc w swojej odmienności nigdy nie są quasi-autonomiczne.
- ⁶ Pod tym względem wizja Kieślowskiego ma wiele wspólnego z współczesną teorią chaosu, która pojmując chaos jako zorganizowany. Istnieją na przykład takie związki między przypadkowymi wydarzeniami, które niektóre z owych wydarzeń czynią dziwnymi atrakcjami. Innymi słowy, najmniejsze zmiany w pierwotnym stanie rzeczy (jak motyl trzepoczący skrzydłami po drugiej stronie kuli ziemskiej) mogą spowodować ogromną turbulencję, której konsekwencje mogą gwałtownie oddziaływać na różne zjawiska (skutki szalejącego huraganu po tej stronie świata). To sprawia, że „turbulentne systemy”, takie jak np. pogoda, stają się tak złożone, że ostatecznie zupełnie nieprzewidywalne. W tym kontekście zabawne jest, że w *Czerwonym* błędna prognoza pogody ma tak ogromny wpływ na wydarzenia i że sam Kieślowski wspomina o pogodzie w dość istotnej rozmowie z filmem *Krzysztof Kieślowski: Jest mi tak sobie* (Krzysztof Wierzbicki, 1995, Polska). W owym filmie ktoś stwierdza: *Szczęście, że wczoraj padało*. Kieślowski odpowiada, że to nie było szczęście, a jakaś starsza kobieta mogłaby powiedzieć, że była to „wola Boga”, ale deszcz nie zależy od przypadku, ale od *wielu dziejących się rzeczy*. I w tym momencie zaczyna wliczać litanię zjawisk empirycznych.
- ⁷ J. Winchell, *Metaphysics of Post-Nationalism: La Double Vie de Krzysztof Kieślowski*, „Contemporary French Civilization”, 22, nr 2, 1998, s. 248 (podkreślenie autorki).
- ⁸ Kieślowski w filmie *Krzysztof Kieślowski: Jest mi tak sobie*.
- ⁹ J. Lacan, dz. cyt., rozdz. 8, s. 95-97.
- ¹⁰ N. Bryson, *The Gaze In the Expanded Field*, w: *Vision and Visuality*, red. H. Foster, Seattle 1988, s. 91. Bryson odnosi się tu do Lacana (dz. cyt., rozdz. 6-9, s. 67-119).
- ¹¹ „Ujęcie-przeciwujęcie” to jedno z głównych metod łączenia ujęć w narracji bazującej na postaciach; kierunek i kąt patrzenia postaci w jednym ujęciu jest zestawiony z kierunkiem i kątem patrzenia drugiej w ujęciu następnym.
- ¹² Warto tutaj zauważyć, że wizualizacja atramentowej plamy jako i tajemniczej, i powiązanej ze śmiercią dziecka pojawia się w *Nie oglądaj się teraz* Nicholasa Roega (1973). Zwróciłabym też uwagę na długie ujęcie w *Śłodkim jutrze* Atoma Egoyana (1997), w którym tonący pośród białego lodu jeziora autobus pełen dzieci tworzy rozszerzającą się szarą plamę. Annette Insdorf w książce *Podwójne życie, powtórne szanse: O filmach Krzysztofa Kieślowskiego* (tłum. A. Piotrowska, Kraków 2001, s. 84) pisze, że *jedno z najbardziej niezgłębianych i nieodczłownych zdarzeń życia – śmierć dziecka* nie tylko znamionuje pierwszy epizod Dekalogu, ale też pojawia się w całej serii innych jego filmów. Patrząc z perspektywy fenomenologicznej, powiedziałabym, że „niesamowitość” skojarzenia rozprzestrzeniającej się plamy ze śmiercią dziecka wyłania się z odwracalnej (a jednak o innej wartości) wizualizacji pierwszego elementu jako „stawiania się nicości”, która zaznacza „nicność stawiania się” elementu drugiego.
- ¹³ J. Lacan, dz. cyt., rozdz. 7, s. 85-90.
- ¹⁴ N. Bryson, dz. cyt., s. 92-93.
- ¹⁵ Jak to będzie widoczne w dalszej części wywodu nie-przypadkowo przywołuję tu Heideggerowskie pojęcie „obramowania” i jego krytykę p y c h y, która – przez technologię – redukujełaby świat i egzystencję do zaledwie *obrazu świata* lub też *nienaruszalnej rezerwy* wyłącznie dla nas. Zob. M. Heidegger, *Pytanie o technikę* w: tegoż, *Technika i zwrot*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002.
- ¹⁶ Insdorf odnosi się do eseju Joela Magny *Decalogue, 1: Fire and Ice*, w którym Magny zaznacza, że książkowe zakończenie tej części cyklu owymi ukośnymi, błękitnymi i anamorficznymi obrazami Pawła na ekranie czynią *z Dekalogu* i wielką „retrospekcję”. *To, czego aktualnie jesteśmy świadkami, nie-*

- uchronie musiało już się zdarzyć. Insdorf, co wydaje się tu szczególnie ważne, dodaje: *Kieślowski tworzy w ten sposób iluzję przeznaczenia* (zob. A. Insdorf, dz. cyt., s. 84). Co ciekawe, w otwierającej sekwencji *Podwójnego życia Weroniki* Kieślowski także wykorzystuje zniekształcenie, by wykrzywić i zamazać zbliżenie idącej Weroniki i zaraz potem, w *nieznacznie szerszym ujęciu*, jej upadającej teczki z nutami; jest to *flash-forward*, tak więc funkcjonuje (choćby tylko w retrospekcji) jako przeczcucie jej śmierci, która następuje krótko po tej scenie.
- ¹⁷ R. Perlmutter, *Testament of the Father: Kieślowski's The Decalogue*, „Film Criticism” 1997, nr 2, s. 58.
- ¹⁸ N. Bryson, dz. cyt., s. 92.
- ¹⁹ Tamże, s. 87.
- ²⁰ Tamże, s. 96.
- ²¹ Dla dalszej debaty na temat „kwestionowania samego widzenia” przez Kieślowskiego w tej sekwencji zobacz A. Insdorf, dz. cyt., s. 128-129.
- ²² N. Bryson, dz. cyt., s. 97.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Tamże, s. 97-98.
- ²⁶ Tamże, s. 98.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 100.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Tamże, s. 101.
- ³¹ Tamże, s. 99.
- ³² Wywiad anonimowy opublikowany na stronie <http://www.petey.com/kk/interview.txt>
- ³³ Chociaż kilku krytyków stworzyło taką tezę, jest niezwykle trudno, pomijając bardzo podstawowe kategorie, odczytywać Kieślowskiego jako twórcę katolickiego czy też jako szczególnie zainteresowanego transcendentnością religii jako takiej. Reżyser w swoich tekstach i wywiadach wielokrotnie otwarcie odrzucał religijną i nie-empiryczną interpretację jego filmów. Jego „metafizyka” jest ściśle powiązana z tajemnicami materii i jej ko-incejencji; w rzeczywistości, jak sugerowałam we wcześniejszym przypisie, spora część jego rozmyślań na temat epistemologii, przypadku i przeznaczenia, natury wydarzeń narracyjnych zbiega się raczej z kwantową nieokreślonością i teorią chaosu niż z tajemnicami cudownej nadnaturalności.
- ³⁴ N. Bryson, dz. cyt., s. 104.
- ³⁵ Cyt. za M. Tarantino, *The Cave: Michael Tarantino on Krzysztof Kieślowski*, „Artforum International”, 1990, nr 4 (30), s. 23.
- ³⁶ Kieślowski w *Krzysztof Kieślowski: Jest mi tak sobie*.
- ³⁷ N. Bryson, dz. cyt., s. 104.
- ³⁸ A. Insdorf, dz. cyt., s. 73.
- ³⁹ P. Cavendish, *Kieślowski's Decalogue*, „Sight and Sound” 1990, nr 3 (50), s. 164. Warto zauważyć, że owego młodego człowieka wielu krytyków określiło jako „anioła” chociaż Kieślowski odrzucił takie odczytanie.
- ⁴⁰ M. Vernet, *The Look at the Camera*, *Cinema Journal* 1989, nr 2 (18), s. 52.
- ⁴¹ M. Jay w rozmowie z Brysonem w przypisach, w: N. Bryson, dz. cyt., s. 110.
- ⁴² J. Cunnecen, *Kieślowski on the Mountaintop*, „Commonweal” 1997, nr 14 (124), s. 12.
- ⁴³ A. Insdorf, dz. cyt., s. 73.
- ⁴⁴ N. Bryson, dz. cyt., s. 101.
- ⁴⁵ Tamże, s. 103.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ Tamże.
- ⁴⁸ Tamże, s. 104.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ Kieślowski w *Krzysztof Kieślowski: Jest mi tak sobie*.
- ⁵¹ A. Insdorf, dz. cyt., s. 74.
- ⁵² H. Takashi, *Eyelashes quiver In a propeller's breeze*, w: *Krzysztof Kieślowski*, Łódź 2000, s. 6 (wydawnictwo z okazji festiwalu Camerimage 2000). Zobacz także *Krzysztof Kieślowski: Jest mi tak sobie*. To niesamowita, bardzo w stylu Kieślowskiego, ko-incejencja, że zaraz po tym, jak zaprezentowałam krótszą wersję tego eseju na konferencji, która dała początek tej antologii, dostałam prezent, właśnie ową pamiątkową publikację i „odkryłam” w niej krótki hołd dla Kieślowskiego autorstwa Hiroshi Takashiego, który opublikował w Tokio scenariusz *Dekalogu* opatrzonego własnym komentarzem. Hiroshi nie tylko wspomina pobyt Kieślowskiego w Japonii (ślad Nishitaniego), ale też cytuje Lévi-Straussa, pisząc o ograniczonym, ale różnorodnie akulturowanym spojrzeniu na świat, jakie ma każdy z nas! A to wszystko długo po tym, jak Bryson zainspirował mnie, by zająć się filmowym spojrzeniem Kieślowskiego w odniesieniu do krytyki Sartre'a i Lacana przez Nishitaniego i jak odnalazłam swoją drogę do *Mysli nieoswojonej* Lévi-Straussa. Można tylko zastanawiać się nad złożonością ko-incejencji i wierzyć, że istnieją dziwne atraktory, porządek w chaosie, przeznaczenie w przypadku.
- ⁵³ Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 256-57 (Lévi-Strauss cytuje tu Sartre'a).