

Slavoj Žižek o filmie Hitchcock, Lynch, Kieślowski i inni

TERESA RUTKOWSKA

Studiowałem historię słów, żeby odkryć, co dzieje się z moim ciałem. My, rabini, tak właśnie postępujemy. Czy zastanawiałeś się kiedyś nad tym, że termin z zakresu retoryki, metateza, jest podobny do terminu onkologicznego, metastaza? Zamiast „stopa” powiedz „psota”. I zamiast „barok” możesz mówić „robak”. To Lemura. Słownik powiada, że metateza oznacza przemieszczenie, mutację. A metastaza oznacza mutację i przerzut. Jakże głupie są słowniki. Rdzeń jest ten sam, a mamy albo metatytemię albo metystemię. Metatytemia oznacza umieszczam w środku, przemieszczam, przenoszę, wstawiam zamiast, uchylam prawo, zmieniam sens. A metystemia? Ależ to samo, przemieszczam, permutuję, przestawiam, zmieniam utarty pogląd, tracę rozum. My właśnie, tak samo jak każdy, kto szuka tajemnego sensu poza literalnym, straciliśmy rozum.

Umberto Eco, *Wahadło Foucaulta*.

Slavoj Žižek – filozof, socjolog, neomarksista, żarliwy popularyzator Lacanowskiej koncepcji psychoanalizy – należy dziś do grupy najmodniejszych i najbardziej niekonwencjonalnych wykładowców uniwersyteckich, z całą dwuznacznością tych określeń. Jego popularności sprzyja niezwykle płodność intelektualna. Począwszy od pracy *Wzniosły obiekt ideologii* (1989), niemal co roku wydaje nowe książki tłumaczone na pniu na inne języki i publikuje dziesiątki artykułów, nie tylko na tematy filozoficzno-socjologiczne. Komentuje wszystkie ważniejsze zdarzenia polityczne, niewiele jest też zjawisk we współczesnej kulturze, które pozostawałyby poza kręgiem jego zainteresowań.

Opisuje je przez pryzmat psychoanalizy, a psychoanalizę omawia, posiłkując się przykładami z dziedziny kultury masowej.

Sam o sobie powiada, że jest staromodnym, lewicowym pesymistą, inni mówią o nim, że jest dzikusiem teorii, gwiazdorem campusów akademickich. Drugą jego pasją po pracy naukowej jest polityka. Na jego postawę światopoglądową i naukową rzutuje działalność opozycyjna w Jugosławii w latach 80., a potem wojna i rozpad federacji (choć jego ojczyzna Słowenia uniknęła najtragiczniejszego losu). W 1990 r. kandydował w pierwszych demokratycznych wyborach na urząd prezydenta Słowenii i przegrał tylko niewielką liczbą głosów.

Jest osobowością niezwykle medialną, mówi i pisze barwnie, ze swadą, nie unikając kolokwializmów, prowokacji, ryzykownych paradoksów i dygresji.

Jeździ z wykładami po całym świecie, udziela wywiadów, bierze udział w internetowych czatach. Ma zagorzałych wielbicieli wśród młodzieży uniwersyteckiej, między innymi w Stanach Zjednoczonych, we Francji, Wielkiej Brytanii, w Niemczech, Izraelu, Australii, Japonii, i zapewne tyleż samo przeciwników, zwłaszcza w poważnych kręgach naukowych we wspomnianych krajach. Nie dziwi to specjalnie. Niektórzy jego polemiści twierdzą, że trzyma się raczej wersji utrwalanej przez ucznia i opiekuna spuścizny po Lacanie, Jacques'a Allana Millera, na wykłady którego uczęszczał. Sam Miller jest również postacią kontrowersyjną, między innymi z tego powodu, że jako dysponent praw autorskich do dzieł Mistrza i do ich przekładów podejmuje decyzje, które nawet wśród lacanistów budzą wiele wątpliwości. Dotyczy to między innymi definicji i tłumaczeń niektórych pojęć. Odium tych problemów rzutuje po części i na odbiór Žižka. W dodatku nie da się o Lacanie mówić, czy „mówić Lacanem” prosto i łatwo, a twórczość Žižka jest na to dowodem, mimo jego niezłomnej zasady objaśniania Lacana przez odwołania do potocznych doświadczeń kulturowych współczesnego odbiorcy. Wziąwszy na siebie funkcję egzegety Lacana, zмага się on zarówno z jego wyznawcami, jak i z polemistami, a zarzuty o zawzięłość zderzają się z pretensjami o nadmierne uproszczenia. Nie ułatwia też sprawy jego demonstracyjnie głoszona przewrotna lewicowość, ateizm i antyliberalizm, a także krytyczna ocena idei transkulturowości i innych form poprawności politycznej. Trudno bowiem wyraźnie oddzielić jego zapatrywania ideologiczne od teorii, którą uprawia. Bo też pojęcie ideologii ma w jego badaniach znaczenie kluczowe i zostało obudowane koncepcją, która jakkolwiek ma źródło u Lacana, twórczy impet zyskała za sprawą Žižka. Ideologia w jego ujęciu nie jest narzucanym z zewnątrz sposobem fałszowania rzeczywistości społecznej, ale jednym ze sposobów funkcjonowania tej rzeczywistości, akceptowanym i upragnionym przez podmiot z lęku przed osamotnieniem. Nie ma życia społecznego poza ideologią¹.

Jednak w poniższym tekście zamierzam się odnieść do jednego, ale bardzo znamiennego nurtu jego zainteresowań, mianowicie do kina i do teorii kina, którą formułuje i dopracowuje od wielu lat. Z konieczności zasygnalizuję tylko najważniejsze jej cechy, w przeświadczeniu że jedynie lektura tekstów źródłowych pozwoli docenić ich znaczenie albo wejść z nimi w polemikę. Sądzę, że właśnie nurt filmoznawczy należy do najciekawszych w twórczości Žižka. Jestem też przekonana, że nie trzeba być ekspertem od psychoanalizy i filozofii Lacanowskiej, by znaleźć w jego pomysłach interesujące dla filmoznawstwa tropy, choć jednocześnie należy pamiętać, że wedle Žižka teoria jest nieodzowną, fundamentalną podstawą wszelkich rozważań szczegółowych.

Mimo migotliwości i szerokiego spektrum zainteresowań, jego twórczość odznacza się daleko idącą konsekwencją i spójnością, ewoluując wraz ze zmieniającą się rzeczywistością kulturową. Kolejne prace są jak klocki, które doklejane do głównej struktury jego koncepcji, wytwarzają natychmiast sieć wielokierunkowych połączeń z pozostałymi. Być może, sięgając do ulubionej metafory Žižka, układają się w rezultacie w swoistą wstęgę Moebiusa.

Trzeba też zaznaczyć, że teoretyzowanie na temat filmu (o którym mówi sam, posiłkując się terminologią hollywoodzką, że należy do klasy B) jest swoistym lejtmotywnym jego twórczości, odzwierciedla też szerszą tendencję, zgodnie z którą współczesne teorie filmu wchodzą w obręb ogólnych teorii kultury współczes-

nej, a sam film jest ważną częścią rezerwuaru symbolicznego jednostek i wspólnot kulturowych. U podłoża tego zainteresowania filmem leży szczególnie pogląd na modernizm i postmodernizm. Mówiąc w największym skrócie, obie tendencje traktują interpretację w nierozzerwalnym związku z dziełem, a różnica – jak twierdzi Žižek – sytuuje się na granicy owego połączenia. Powiada on w dalszym ciągu, że sztuka modernistyczna ma oddziaływać szokowo, wytrącać odbiorcę ze stanu samozadowolenia, a modernistyczna interpretacja polega na rozpoznawaniu znanych tropów, co ma służyć oswojeniu czy uszlachetnieniu niepokojącej tajemniczości dzieła. Tymczasem postmodernizm wchłania dzieła kultury masowej, zaś do interpretatora należy odnalezienie, pod powierzchnią banalnej treści, *najbardziej ezoterycznych elementów teoretycznej finezji Lacana, Derridy czy Foucaulta*². To zapewne potencjał „interpretacji postmodernistycznej” dał mu asumpt do psychoanalitycznych rozważań nad filmem, choć podejrzewam, że mógłby się nie zgodzić z tym stwierdzeniem. Owa postmodernistyczna interpretacja niekoniecznie zresztą dotyczy filmów stricte postmodernistycznych, wręcz przeciwnie, najchętniej posługuje się przykładami z kina klasycznego.

Twórcy psychoanalitycznych teorii filmu muszą dziś stawić czoło kognitywistom. Ci ostatni, postrzegając skuteczność psychoanalizy w terapii z pacjentem, podważają jej przydatność w analizie dzieła sztuki, w tym i filmu, kwestionując prawomocność analizy nieświadomych procesów psychicznych odbiorcy bez szczegółowych badań empirycznych (które to procesy, z racji ich nieświadomości, są trudne do uchwycenia). Koncepcja idealnego odbiorcy budzi kontrowersje nawet wśród zwolenników teorii psychoanalitycznych, zwłaszcza zorientowanych feministycznie, skoro uwzględnia jako podmiot patrzący przede wszystkim *białego, heteroseksualnego mężczyznę*³. Stephen Prince⁴ kwestionuje zasadność dowodową przykładu, do którego najczęściej odwołują się filmoznawcy psychoanalityczni, czyli do eseju Freuda *Dziecko jest bite*⁵, na podstawie którego fantazje o „byciu bitym przez ojca jako dziecko” utożsamia się z sytuacją widza podczas odbioru filmu. Nie chodzi tu tylko o wątpliwą wartość dowodu opartego na niewielkiej próbie badawczej (cztery pacjentki Freuda), ale też o uproszczenie złożonych procesów percepcyjnych, które warunkują rozumienie oceny przekazów audiowizualnych i nie dadzą się sprowadzić do wyszczególnionych przez Metza popędów oglądarki, skopofilii, czy voyeryzmu⁶, którym ulega biernie i nieświadomie widz, uwikłany w dodatku w znaczące, ale ciemne traumy z dzieciństwa. Ogólnie rzecz biorąc, polemika dotyczy przede wszystkim post-Freudowskiego i post-Jungowskiego nurtu psychoanalizy.

Žižek twierdzi jednak, że poza nim samym i Joan Copjec⁷ niewielu jest badaczy, którzy konsekwentnie stosują psychoanalizę Lacanowską jako metodę badań nad filmem⁸. Inni psychoanalityczni teoretycy filmu ograniczają się do przyswojenia niektórych tylko Lacanowskich pojęć, przydatnych zwłaszcza przy opisie patriarchalnej dominacji (takie ujęcie właściwe jest Laurze Mulvey i Kai Silverman), podkreślając przy tym „fallogocentryzm” Lacana. Krytyka psychoanalityczno-lacanowska lat 70. i 80. posługiwała się Lacanem wybiórczo. Žižek broni się przed przypisaniem do jakiejś określonej szkoły. Jest lacanistą bardzo „osobnym”. Lacana postrzega z reguły w kontekście Kanta, Hegla, Schellinga i Marksa. A na terenie filmoznawstwa podejmuje dialog zarówno z przedstawicielami teorii (do których zalicza się między innymi wcześniejsze nurty krytyki

psychoanalitycznej i dekonstrukcjonizmu), jak i post-teorii (np. kognitywizmu), uznając użyteczność podejść komplementarnych, przy pełnej świadomości głębokich różnic metodologicznych i epistemologicznych.

Argumentom Prince'a przeciwstawia tezę, zgodnie z którą poszczególne przykłady zmierzające do uogólnienia nie przynoszą nigdy prawdy uniwersalnej, bez względu na to ile ich będzie, ponieważ każdy z tych przykładów modyfikuje w pewien sposób tę uniwersalność. Sztuka analizy dialektycznej polega przede wszystkim na tym, by wskazać na te szczególne przypadki, które doprowadzą nas do sformułowania prawa uniwersalnego, słowem każda reguła uniwersalna potrzebuje wyjątków.

Film jest dla niego stałym punktem odniesienia, to tam szuka egzemplifikacji swoich ustaleń. Mówi przy tym: *Nie interesuje mnie bezpośrednia analiza treści, ale czysto formalne zmiany w naszej relacji do fizikalności filmu i przesunięcia w pojęciach subiektywności (...). Dla mnie najbardziej atrakcyjne jest przecięcie się spojrzenia i głosu, nigdzie napięcie między nimi nie jest tak wyraźne jak w kinie. (...) Kino pozwala na rozpoznanie tego, co dzieje się na najgłębszym, podstawowym poziomie naszej symbolicznej tożsamości i tego, jak doświadczamy samych siebie. Ma ono dla nas taką samą wartość jak kiedyś dla Freuda sny, które otwierały mu drogę do podświadomości*⁹.

Często, tak jak w jego pierwszej własnej książce, we *Wzniostym przedmiocie ideologii*, te odniesienia są incydentalne i mają określone zadanie. Służą obrazowemu, w dosłownym znaczeniu, objaśnieniu niektórych pojęć koncepcji Lacana, jak podmiot, *Rzecz, objet petit a* (ta „ość w gardle”, *denerwująca plama, która zakłóca nam odbiór rzeczywistości, obiekt, za sprawą którego obiektywna realność jest niedostępna podmiotowi*¹⁰) czy na przykład *symptom*. Przez symptom pojmuje w skrócie ślad z przeszłości, którego znaczenie jest rekonstruowane retroaktywnie w konkretnym, zmiennym historycznie porządku symbolicznym, nadaje spójność naszemu istnieniu, a identyfikacja z nim stanowi o zakończeniu procesu psychoanalitycznego¹¹. Ilustracją symptomu jest według niego amorficzny potwór w *Obcym* Scotta, który zagraża kosmonautom, a równocześnie ukryty w jaskini niby w przerażającej macicy konsoliduje ich. Przykład z *Okna na podwórze* służy uzmysłowieniu czytelnikowi, czym dla Lacana jest fantazmat. Otóż postać grana przez Grace Kelly zostaje doceniona przez bohatera, unieruchomionego w domu w powodu złamania nogi, dopiero wówczas, gdy pojawia się jako element widoku z okna, czyli wchodzi w obręb jego fantazmatu. Zaś proces „desublimacji” fantazmatu Žižek objaśnia, sięgając do *Krótkiego filmu o miłości* Kieślowskiego¹², i sceny, w której bohater podejmuje próbę samobójczą po tym, jak kobieta będąca przedmiotem jego voyerystycznych fantazji skłania go do aktu seksualnego.

W 1988 r. ukazało się francuskie tłumaczenie pracy zbiorowej pod redakcją Slavojana Žižka pt. *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o Lacanie (ale boisz się zapytać Hitchcocka)*. Tytuł nawiązuje oczywiście żartobliwie do komedii Woody Allena 1972 r. *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o seksie (ale boisz się zapytać)*, który z kolei nawiązuje do poradnika seksuologicznego Dawida Ruebena. Ale



Psychoza, reż. A. Hitchcock (1960)

Starsza pani zniknęła, reż. A. Hitchcock (1938)



książka, której współautorami są przedstawiciele słoweńskiej szkoły badawczej, a także, między innymi, Pascal Bonitzer i Fredric Jameson, jest jak najbardziej serio. Zgodnie z metodą Žižka stanowi wprowadzenie do teorii Lacana przez dzieło Hitchcocka i objaśnia filmy klasyka suspensu przez teorię Lacana. Co więcej, już tu pojawiają się tropy myślenia o filmie, które będzie rozwijać w kolejnych opracowaniach, i procedury intelektualne, które będą się składać na metodę Žižka. Mają one określoną dramaturgię: dotyczą konkretnego twórcy i poszczególnych filmów, następnie układają się w pewien wywód teoretyczny, czy raczej teoretyczno-historyczny, na temat filmu, by na końcu przejść do refleksji na temat kultury jako takiej.

Hitchcock towarzyszy więc Žižkowi od samego początku po dzień dzisiejszy. Jego pomysły narracyjne i rozwiązania filmowe, typy bohaterów, ich neurozy i zagadki służyły mu za egzemplifikacje. Trudno nazwać tę książkę monografią Hitchcocka, gdyż odwołuje się tylko do niektórych, starannie dobranych jego utworów, ale niewątpliwie jest to jedna z najbardziej interesujących prac poświęconych temu twórcy. Eseje Žižka otwierają ją i zamykają. Jak dowodzi Žižek we wprowadzeniu¹³, twórczość Hitchcocka, jak żadnego innego reżysera, zachęca do tego, by pod warstwą pozornych oczywistości fabuły kryminalnej szukać zaskakujących podtekstów, nie ma bowiem w jego filmach elementów zbytecznych i wszystko ma znaczenie. Z tego względu twórczość Hitchcocka ma cechy przypisane przez Žižka postmodernizmowi, ale jej najbardziej istotną cechą jest swoista pograniczność, usytuowanie na przecięciu modernizmu i postmodernizmu.

I.

Žižek przywołuje słynną periodyzację kina według Jamesona, ze względu na style narracji: na realizm (klasyczny Hollywood), modernizm (kino autorskie lat 50. i 60. XX w.) i postmodernizm (jak pisze Žižek, *to ów nieład, w jakim dziś tkwimy, który oznacza obsesję na punkcie traumatycznej rzeczy redukującej każdą siatkę narracyjną do pewnej nieudanej próby, aby tę Rzecz „uszlachetnić”*¹⁴). Paradoksalnie każdy z elementów tej triady da się przypisać do pewnych cech twórczości Hitchcocka, ponieważ łączy ona wszystkie jej elementy jednocześnie. Dla uściślenia problemu proponuje więc Žižek wyróżnić w jego twórczości pięć okresów: 1 – sprzed *Trzydziestu dziewięciu kroków*, a więc zanim ustalił się jego styl; 2. – angielskie filmy lat 30. do filmu *Starsza pani zniknęła*, operujące klasycznym stylem narracji (*skupione na edyjalnej opowieści o losach inicjacji dwojga ludzi, którzy w trakcie swoich przygód zostają poddani sprawdzianowi, by mogli zyskać dojrzałość i na końcu się połączyć*); 3. – okres „zelnickowski” od *Rebeki* po *Pod znakiem Koziorożca*. Okres ten charakteryzuje się stosowaniem zniekształconych, amorficznych obrazów, które odzwierciedlają zaburzony stan świadomości bohaterki (doznającej urazu wskutek złej, obscenicznej postaci „Ojca”). Ratunkiem dla niej staje się ucieczka spod autorytetu ojcowskiego i związek z młodym, szlachetnym mężczyzną. 4. – wielkie filmy lat 50. i 60. od *Nieznanym z pociągu* do *Ptaków*. Ważny jest ich wymiar metaforyczny i autotematyczny, np. przez nawiązanie do voyeryzmu (*Okno na podwórze* czy *Psycho*). *Koncentracja na punkcie widzenia bohatera, któremu matczyne superego blokuje dostęp do „normalnego” seksualnego związku*; wreszcie 5. od *Marnie* do

końca po „post-filmy”, filmy rozpadu, eskalację patologicznego narcyzmu, szczególnie podatne na analizę stylu autorskiego Hitchcocka.

Te subiektywne, przypisane postaciom narracje są zbieżne według Žižka z trzema stadiami kapitalizmu (kapitalizm liberalny, imperialistyczny i „post-industrialny”, co pozwala orzec, że motorem zdarzeń u Hitchcocka jest logika społeczna.

II.

Koncepcja periodyzacji twórczości Hitchcocka została przez Žižka rozszerzona w *Patrząc z ukosa*¹⁵, tym razem ściśle w związku z Lacanem, gdy mowa jest o fazie „oralnej”, „analnej” i „falicznej”. Pierwszą z nich znamionuje styl zerowy, przezroczysty czy „naturalny”, mimo istnienia dialektyki widzialnego i niewidzialnego, tego, co w kadrze i tego, co poza nim. Faza „analna” intensyfikuje funkcje montażu, który znosi wrażenie ciągłości, łączy elementy różnorodne, tworzy metafory, dynamizuje narrację i kondensuje zdarzenia, np. przez zabieg montażu równoległego. Faza faliczna wreszcie charakteryzuje się tym, że niebezpieczeństwo nie czai się na zewnątrz, ale przenosi się do środka, do psychiki postaci, zakłócając pozorną idyllę (*jako stłumione podłoże*) i nagle wszystko staje się podejrzane. Prawdziwa akcja zostaje zakwalifikowana jako pragnienie podmiotu, przedmiot jego pożądania, halucynacja. Pojawia się niepokojący detal, pozornie bezkształtna plama, która nabierze znaczenia, gdy spojrzy się na nią z odpowiedniej perspektywy (jak na często przywoływanym obrazie Holbeina *Ambasadorowie*). Taką plamą staje się u Hitchcocka sznur (w *Sznurze*), bohater „który wie za dużo”, zwłoki, wujek Charlie czy sama natura, jak w *Ptakach*. W *Oknie na podwórze* tą plamą staje się wzrok Innego. Swoistym wynalazkiem Hitchcocka jest długie ujęcie z jazdy, kiedy kamera przechodzi od planu ogólnego do „falicznego” elementu w tle, jak w *Ostawionej*, od wejścia w hallu do klucza w dłoni Ingrid Bergman.

III.

Dochodzimy tu do kolejnej ważnej klasyfikacji sformułowanej przez Žižka w związku z przedmiotami, jakie pojawiają się w filmach Hitchcocka, których funkcja ma również trójdzielny układ. Okres pierwszy wiąże się oczywiście z McGuffinem – jak nazywa się pozór, drobny element, obojętny lub nieobecny w diegezie, który w sposób znaczący wpływa na akcję utworu, jak melodia w filmie *Starsza pani zniknęła* lub butelka z uranem w *Notorious* – to oczywiście *objet petit a*. Po drugie są u Hitchcocka przedmioty drobne, ale ważne jako fizyczna obecność kawałka rzeczywistości – jak obrączka w *Oknie na podwórze* czy zapalniczka w *Nieznajomych z pociągu*, które zostają wpisane w symboliczną strukturę powiązań między postaciami.

Trzeci rodzaj przedmiotów (jak ptaki w *Ptakach*) odznacza się masywną, przytłaczającą obecnością (jak Statua Wolności albo głowy prezydentów w *Mount Rushmore*), nie krąży między podmiotami, ale jest ucieleśnieniem ich *jouissance*.

Žižek analizuje też stałe motywy, takie jak „człowiek, który za dużo wie”, „osoba uczipiona czyjejs dłoni”, „szklanka pełna białego napoju”. Postrzega je jako syntomy, *charakterystyczne szczegóły, które powtarzają się bez wskazywania jakiegos wspólnego znaczenia* (są „rdzeniem rozkoszy”)¹⁶.

Rozdział zamykający *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o Lacanie...* nosi znamienny tytuł: *W jego zuchwałych oczach zguba ma wyryta*¹⁷, który odtwarza kwestię Fedry z tragedii Racine'a. Dotyczy przede wszystkim niezrozumienia, fałszywej interpretacji spojrzenia, co pociąga za sobą katastrofę. U Hitchcocka, jak pokazuje Žižek, suspens nigdy nie rodzi się z bezpośredniej konfrontacji podmiotu i napastnika, ale ma związek z tym, co podmiot odczytuje w spojrzeniu protagonisty (zgodnie z tezą Lacana, że spojrzenie, z którym się zderzam, nie jest spojrzeniem, które widzę, ale spojrzeniem, które wyobrażam sobie na obszarze Innego). Powołuje się na przykład *Psychozy* i końcowe spojrzenie psychopatyckiego Normana Batesa wprost w kamerę. Koncepcję spojrzenia (*Gaze*) rozbuduje potem Žižek w sposób bardziej szczegółowy (nie tylko w odniesieniu do filmu). Tu sygnalizuje, że wywodzi się ona z Lacanowskiego rozróżnienia oka i spojrzenia, które to rozróżnienie odwraca relację podmiotu i przedmiotu. Istnieje antynomia, rozziew pomiędzy okiem a spojrzeniem, spojrzenie jest po stronie obiektu. Lacan wspomina o ciemnym oknie, za którym – jak sądzimy – kryje się czyjeś spojrzenie w naszą stronę (wyobrażamy sobie, że jesteśmy obserwowani). Tu nasuwa się analogia z ekranem filmowym. W jednej z późniejszych prac Žižek¹⁸ podaje przykład tej antynomii w stanie najczystszy właśnie z *Psychozy*, *kiedy podmiot widzi dom (obiekt), ale dom wydaje się odwzajemniać to spojrzenie*. Dziwne ujęcie przedstawia ów zewnętrzny, fantazmatyczny punkt widzenia samego Spojrzenia. Autor przywołuje aforyzm Adorna, który mówi: *Żdźbło w twoim oku jest najlepszym szkłem powiększającym*, co w sposób oczywisty nawiązuje do biblijnego powiedzenia o żdźbło w oku sąsiada i niewidocznej belce w oku własnym¹⁹. Ta ślepa plamka pełni funkcję Lacanowskiego *objet petit a*, bez niego nic nie jest widoczne. To *ślepa plama Realnego, szczegół, który odkleja się od ramy symbolicznej realności, traumatyczna nadwyżka Realnego nad tym, co Symboliczne: ten szczegół sam w sobie nie ma substancji (...)* jest stworzony przez samo unieruchomione spojrzenie. *Objet petit a jest więc samym spojrzeniem, spojrzeniem rzuconym w stronę widza*²⁰.

Doszliśmy wreszcie do problemu, który w filmie interesuje Žižka najbardziej, do relacji pomiędzy obrazem i spojrzeniem (*Gaze*) a dźwiękiem, którą rozpatruje zestawiając z Hitchcockiem Chaplina, w książce *Enjoy your Symptom*, w rozdziale pod tajemniczym tytułem: *Dlaczego list zawsze dociera do miejsca przeznaczenia?* (będącym tematem jednego z wykładów Lacana, tak bowiem są skonstruowane poszczególne rozdziały tej pracy)²¹. Punktem wyjścia staje się dla niego przełom dźwiękowy w filmie. Głos – jego zdaniem – unicestwił niewinność burleski, owego pre-edypalnego raju beztroskiej, destrukcyjnej zabawy, ignorującej śmierć i poczucie winy. Przytacza aforyzm Pascala Bonizera: *Film był radosny, niewinny i nieprzyzwoity. Stał się obsesyjny, fetyszystyczny i zimnokrwisty*²². Jednym słowem, mówi Žižek, był Chaplinowski, a stał się Hitchcockowski. W najlepszych dźwiękowych filmach Chaplina (jak wiadomo, niechętnie nastawionego do tej innowacji), takich jak *Dyktator*, *Monsieur Verdoux* oraz *Światła rampy*, obserwujemy, jak przeobraża się figura trampa²³. Uwidocznia się tu drobne, ale niezmiernie ważne pęknięcia, ledwie dostrzegalne w obrazie, które rozszczepia jego osobowość, golibroda *versus* dyktator, czuły mąż *versus* bezwzględny morderca bezbronných kobiet, mistrz sztuki cyrkowej *versus* żałosny starzec. To pierwsze wcielenie milczy lub mówi bardzo niewiele,

to drugie jest skazane na słowotok. To możliwość posługiwania się głosem sprawia, że postać staje się groteskowa, żałosna i pozbawiona równowagi wewnętrznej.

Wart wzmianki jest jednak wcześniejszy film Chaplina, *Światła wielkiego miasta*. Film powstał w 1931, a więc w chwili gdy filmy dźwiękowe stawały się już codziennością. Decyzja, czy dopisać dialogi, czy pozostawić film niemym, mogła mieć poważne skutki finansowe, ale Chaplin zdecydował się na starą formułę (na ścieżce dźwiękowej została utrwalona tylko muzyka i incydentalnie odgłosy ulicy) i tak powstał jeden z najlepszych filmów w jego karierze, wzruszająca, ciepła historia o trampie zakochanym w niewidomej kwiaciarce, który udaje milionera, kradnie pieniądze, by umożliwić jej operację, i zostaje skazany na więzienie. Szczególną wymowę ma tu ostatnia scena, ich spotkania, kiedy on pozostaje nierozpoznany przez dziewczynę, która odzyskała wzrok, bo znała swego dobroczyńcę jedynie po głosie i dotyku dłoni. Gdy ona z litości wręcza obdartusowi kwiat i monetę, ich dłonie spotykają się i następuje rozpoznanie (napis: *To Pan?*) Tramp kiwa głową (napis: – *Teraz Pani widzi?* – *Tak teraz widzę* – to znaczy widzi, że wyśniony książe jest zwyczajnym włóczęgą). Ostatnie ujęcie to ukazana w zbliżeniu twarz trampa, pełne nadziei spojrzenie i nieśmiały uśmiech. To standardowa, jak na trampa, sytuacja – jest brany za kogoś innego²⁴ (w tym przypadku za kogoś, kto nie istnieje) i pragnie, nawet za najwyższą cenę, być dostrzeżony w swojej prawdziwej tożsamości. Jego funkcja to jednak funkcja mediatora, posłańca, pośrednika między wyśnionym księciem (wymagowanym) a dziewczyną. Najpierw wręczył jej pieniądze „od niego”, potem „otwiera jej oczy” (*list dociera do miejsca przeznaczenia*). Koniec wszakże pozostaje otwarty. Nie wiemy, czy dziewczyna by go zaakceptowała (nie wiemy, jakie spojrzenie odwzajemnia i ostatecznie nie wiemy, czy on zaakceptowałby ją zdrową). To moment, w którym kino nieme okazało całą swoją siłę. W kategoriach Lacanowskich tramp „umiera” jako członek symbolicznej wspólnoty, przestaje być elementem sieci symbolicznej, odradza się jako nicość, pustka, czysta substancja przyjemności (*enjoyment*), która opiera się symbolizacji, staje się *obiektem wyniesionym do godności Rzeczy*²⁵.

Psychoanalityczne spojrzenie Žižka na kino pozwala dostrzec w dziele pewne aspekty, w innych metodach analitycznych nieobecne lub słabo obecne. Czasem te różnice odczytań bywają bardzo subtelne, ale znaczące. Žižek na początku kolejnej książki filmowej *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's „Lost Highway”*²⁶ sięga do przykładu z *Casablanki* Curtiza, tego samego, którym posłużył się Richard Maltby w zbiorze pt. *Post-Theory*²⁷. Mowa tu o wizycie Ilsy u Ricka, w wyniku której uzyskuje ona od niego to, czego pragnęła – dokumenty uprawniające ją i Laszlo do wyjazdu. Gdy po ściemnieniu obraz się rozjaśnia, widz, aby wypełnić lukę narracyjną, musi sobie zadać pytanie: Zrobili to, czy nie zrobili? Maltby wskazuje na dwa rejestry odczytań, „naiwne”, które wypełnia reguły narzucone przez kodeks Haysa i bardziej „wyrafinowane”, w trakcie którego widz szuka wskazówek, które pozwalałyby podejrzewać przekroczenie narzuconej normy. Są też tacy (nieliczni), którzy nie będą umieli podjąć decyzji. Autor ustawia wywód polemicznie do metody poststrukturalisty-



Blue velvet, reż. D. Lynch (1986)

Człowiek stoń, reż. D. Lynch (1980)



cznej, nakazującej *zdekonstruować główne elementy (...) hollywoodzkiego opowiadania [i] narratologiczne-ideologiczne przesłanki świata kontrolowanego przez system studyjny*²⁸. Tymczasem celem tego systemu według Maltby'ego jest zawłaszczenie jak największej liczby potencjalnych odbiorców, a więc udrożnienie kanałów odbioru, przez uwzględnienie jak największej liczby punktów widzenia i poziomów tekstualnych, bowiem każda opcja interpretacyjna musi mieć uzasadnione w tekście filmowym podstawy uniwersalnej, niezróżnicowanej publiczności. Interesuje go socjologiczny i ideologiczny (polityczny) kontekst odbioru. Wskazuje też za Eco, że mocny status filmu kultowego, jakim stała się po latach *Casablanca*, wyłonił jeszcze jedną grupę widzów, którzy postrzegają siebie jako bardziej wyrobionych niż pozostali. Oni z kolei są przekonani, że widzą w filmie ukryte przekazy, niedostępne dla innych.

Žižek natomiast wyraża przeświadczenie²⁹, że nie chodzi tu o odrębne modele lektury dla różnych widzów, tylko o współobecność różnych typów odczytań w obrębie doświadczenia jednostkowego. Stwierdza, że Hollywood potrzebuje tych dwóch poziomów odbioru, by pełnić przypisane sobie funkcje. Bohaterowie na pozór nic nie zrobili (wielki Inny czuwa, by nie zdarzyło się nic, co byłoby moralnie czy ideologicznie podejrzane, a tekst pozostał niewinny), ale nikt nie może zabronić widzowi snucia najrozmaitszych seksualnych i politycznych fantazji, co do tego, że jednak to zrobili. I tak ten fundamentalny zakaz staje się sam w sobie perwersyjny, ponieważ generuje wszechobecną seksualizację, ale dostarcza też widzom dodatkowej przyjemności, jaką jest fantazmatyczne łamanie zakazu.

Kino współczesne (po zniesieniu kodeksu) – dowodzi dalej Žižek – wydobywa wszystko to, co bywało ukryte czy stłumione w pierwowzorze literackim lub filmowym (por. np. remake *Psycho* w reż. Van Santa).

W *Enjoy your Symptom* Žižek dokonuje szczegółowej analizy *cinéma noir* i fantazmatu kobiety fatalnej. We współczesnej wersji *noir* (*neo-noir*, jak pisze)³⁰ dochodzi do zasadniczej zmiany tego fantazmatu. Kobieta fatalna nie zostaje ukarana, ale triumfuje. Akceptuje męską manipulację i pokonuje męczyznę jego własną bronią. Nie tylko realizuje męskie fantazje (czy halucynacje), ale wie, że tak fantazjują mężczyźni i ta wiedza o nich przekreśla ich dominację. Zło w tej konfiguracji staje się całkowicie przezroczyste.

To sprawia, że tradycyjna analiza psychologiczna postaci we współczesnym filmie wiedzie na manowce. Najważniejsze staje się uzewnętrznienie, odpsychologizowanie postaci, co z upodobaniem uprawia Lynch, doprowadzając tę metodę do apogeum w *Zagubionej autostradzie*. Žižek uważa, że chcąc sensownie i skutecznie prześledzić dzieło Lyncha, należy odstąpić od głębinowej analizy treści jego dzieł na rzecz badań funkcji wykorzystywanych przez niego „nawinnych” klisz kulturowych, przesuując tok wywodu od wertykalnego ku horyzontalnemu. Przystępując do śledzenia układów narracyjnych, systemów przeciwieństw, sobowtórów, stosunku fantazji do rzeczywistości w *Zagubionej autostradzie* Žižek miał już gotowy schemat Lynchowskiej poetyki, sformułowany w tomie *Metastases of Enjoyment (Metastazy przyjemności)*³¹. Z właściwą sobie skłonnością do porządkowania cechy jego twórczości wyłuszczył następująco:

1. Niezgodność pomiędzy rzeczywistością obserwowaną z bezpiecznej odległości a absolutną bliskością Realnego. Na ogół podmiot potrzebuje minimum idealizacji, aby znieść potworność rzeczywistości, piękno oddziela od brzydoty nie-

wielka szczelina. Technicznie polega to na przechodzeniu od planu ogólnego rzeczywistości filmowej do wstrząsającego zbliżenia, jak w *Blue Velvet*, gdzie w idylliczny krajobraz małego miasteczka wdzierają się po nagłej śmierci ojca zbliżenie pożerającego trawę robactwa. W *Twin Peaks: Ogniu kroczy za mną*, dokonuje się zabieg odwrotny: najpierw widzimy pulsujące plamki na niebieskawym tle, jakby elementarne formy życia, potem następuje odjazd kamery, w którym uwiidoczni się ekran telewizora. To swoisty hiperrealizm postmodernistyczny, który sprawia, że nadmierna bliskość realności prowadzi do jej zagubienia.

2. „Prerafaelityzm” Lyncha, dążenie do pokazania rzeczy takimi, jakie są, zanim zaczęły obowiązywać konwencje malarskie, co owocuje brakiem głębi w obrazie, płaskością, równoważnością wszystkich elementów, jak w płaskorzeźbie. Dotyczy to też struktury postaci i warstwy dźwiękowej. W *Blue Velvet* głośny dźwięk w sekwencji początkowej, który towarzyszy zbliżeniu insektów, jest „dźwiękiem ciszy”, nie stanowi realnego składnika przestrzeni, ale ją konstytuuje, zespała. Žižek wspomina też wielokrotnie o sekwencji snu z *Człowieka-słońca*, w której dźwięk, który przypomina bicie serca czy pracę maszyny, ujawnia, jak człowiek-słoń, zamknięty w potwornym ciele, słyszy sam siebie. Zresztą wiele jego postaci (w *Diunie* czy *Twin Peaks*) nie jest w stanie porozumiewać się za pomocą słów.

3. Wynika stąd brak zwykłych związków między przyczyną i skutkiem, między akcją, a reakcją. Związek ten jest zakłócany z reguły przez kobiety. W *Dziłości serca* Cage mówi do Laury Dern: *To, jak pracuje twój umysł, to prywatna tajemnica Pana Boga*. Tak też jest w *Blue Velvet* i oczywiście w *Zagubionej autostradzie* (także w *Mullholland dr.* – przyp. T.R.). Tu wzrasta znacząco liczba niezgodności, na skutek zderzenia dwóch przerażających rzeczywistości: aseptycznej, wyalienowanej rzeczywistości megapolis i intymnego życia małżeńskiego, w którym wyobrażenia fantazmatyczne i zdarzenia „rzeczywiste” (ich status jest nieokreślony) są wypełnione rozpustą, przemocą, zdeprawowanymi kobietami i mężczyznami. Stałą kondycją Lynchowskich bohaterów jest przymus konfrontacji własnej realnej osoby z fantazmatyczną realnością rozkoszy (*jouissance*) z koszmarów sennych i halucynacji.

4. W filmie pojawia się kluczowe zdanie, rodzaj formuły, która powoduje zawieszenie czasu czy jego rozcięcie (w *Diunie*: *Śpiący musi się obudzić*; w *Twin Peaks*: *Sowy nie są tym czym, się wydają*; w *Blue Velvet*: *Tatusz chce cię p...yć*; w *Autostradzie*: *Dick Laurant nie żyje*³²).

Opis *Zagubionej autostrady* dokonuje się u Žižka z uwzględnieniem powyższych cech, ale też w relacji do Lacanowskich pojęć Realnego, Symbolicznego i Wyobrażonego. Nie czyni tego bezinteresownie. Rozważania te wchodzą w obręb szerszych zainteresowań dotyczących istoty zła. Wielu z jego bohaterów ucieleśnia zło w czystej postaci i analizie ich motywacji Žižek poświęca sporo miejsca.

Podsumowaniem najważniejszych tez Žižka w odniesieniu do filmu jest *The Fright of Real Tears*³³. Kieślowski pojawia się tu nie bez powodu, ale niejako na przekór stereotypowi utrwalanemu przez krytykę, który każe nam postrzegać jego twórczość albo w aurze swoistej metafizyki wysnutej czy to z chrześcijaństwa, czy to z New Age’owskich dywagacji, albo przeciwnie – przez pryzmat

agnostycznej dialektyki konieczności. Prowadzi to do paradoksu, który czasem przysłania samo dzieło. Z jednej strony zagraża mu bowiem nadinterpretacja, z drugiej – spłaszczenie i trywializacja.

Žižek zamierzał mówić jednak nie tyle o samej twórczości Kieślowskiego, ile poniekąd sprawdzić, zweryfikować na przykładzie jego twórczości metodologiczną przydatność Teorii i post-Teorii do badania dzieła filmowego, by wytyczyć pomiędzy nimi własny szlak. Kieślowski jest tu pretekstem do rozważań o większym stopniu uogólnienia, jak to zawsze u Žižka bywa. Całość jego wywodu odwołuje się do wspomnianej na początku opozycji pomiędzy tym, co uniwersalne a tym, co wyjątkowe, a więc w rezultacie między teorią a jej egzemplifikacją.

Rozpoczyna swoje rozważania od omówienia pojęcia kluczowego dla Teorii – *suture*. Mimo całej wieloznaczności, daleko idącego „zużycia”, bywa ono przydatne do określenia mechanizmu odbioru filmowego. Oznacza lukę, w którą zanurza się podmiot jako *signifiant* w relacji do *signifié*, relacji, która umożliwia mu percepcję filmu przez maskowanie „szwów” opowiadania filmowego, kadrowania i montażu.

Žižek skupia się na omówieniu przypadków odwracania tej procedury np. w filmach Hitchcocka, co prowadzi do subiektywizacji obiektywnych ujęć i jest sposobem budowania napięcia. Kieślowski zaś z upodobaniem, na przykład w *Przypadku*, stosuje zabieg odwrotny: pozornie subiektywne spojrzenie Witka okazuje się spojrzeniem „obiektywnym”, gdy jego postać nieoczekiwanie pojawia się w kadrze. Gdy jednak ta przemienność ujęć obiektywnych i subiektywnych nie pozwala na ugruntowanie efektu *suture* (czyli *zszycia*), można mówić o efekcie interfejsu. Ten chwyt, zapamiętany z *Obywatela Kane’a*, a zbanalizowany dziś do granic możliwości, gdyż stosowany na każdym większym wiecu politycznym czy koncercie rockowym, polega na zdublowaniu postaci mówiącego przez jego obraz (np. na powiększonym ekranie).

Žižek zwraca uwagę, że tego rodzaju interfejs stał się niemal znakiem rozpoznawczym Kieślowskiego jako część zwykłej codzienności, jako odbicia bohaterów w lustrach i szybach. Tak jest w cytowanej często sekwencji jazdy pociągiem z *Podwójnego życia Weroniki*, kiedy widzimy twarz bohaterki odbitą w zaporowanej szybie okna, a potem świat z za okna odwrócony w trzymanej przez nią szklanej kulce. Takim *interfejsem* jest też plakat z twarzą Valentine w *Czerwonym*, który jest odtworzeniem „realnej” sceny z sesji zdjęciowej, a potem powielony na ekranie telewizora w końcowym ujęciu jako relacja z katastrofy.

W *Niebieskim* widzimy wielkie powiększenie oka Julie, zaraz po wypadku samochodowym, kiedy to rzeczywistość zewnętrzna obecna jest tylko jako odbicie w jej oku.

W kategoriach Lacanowskich *suture* odzwierciedla logikę oznaczania, interfejs – jest sygnałem zakłócenia owego oznaczania, tak jakby ujęcie odzwierciedlało nie obiekt, ale swoje własne przeciw-ujęcie lub innymi słowy wprowadzało w obręb kadru *objet petit a*, fantazmatyczny naddatek.

Dla post-Teorii, która optuje za wydzieleniem w dziele niezależnych poziomów badań (kognitywno-psychologicznego, narracyjnego czy ideologicznego), pojęcie *suture* stało się nieprzydatne. Žižek jednak proponuje, aby potraktować je jako swojego rodzaju „krótkie spięcie” (*short-circuit*) pomiędzy różnymi poziomami. Nie wystarczy bowiem, uważa on, jak czyni to post-Teoria, oddzielić

linii narracyjnej od filmowych chwytów formalnych (takich jak rodzaje ujęć czy zabiegi montażowe). Nie wystarczy też, jak to było w tradycyjnie pojmowanej Teorii, opisać, jak korespondują ze sobą rozmaite poziomy strukturalne i jakie procedury temu służą. Žižek postuluje³⁴ by w „krótkim spięciu” rozważyć konkretną procedurę formalną jako znaczącą część treści, wykluczoną z jawnie narracyjnej linii – przy założeniu teoretycznym, że *jeśli chcemy zrekonstruować „całość” zawartości narracyjnej, musimy wyjść poza dosłowną zawartość narracyjną jako taką i uwzględnić pewne cechy formalne, które funkcjonują jako zastępnik dla całego „stłumionego” aspektu treści*³⁵.

Aby scalić konstrukcję myślową, dobrze jest znaleźć ów naddatek, element, który „zszywa” całość, a który nie należy do ciągu dzieła, ale jest z nim zespolony jako wyjątek, przynależy do gatunku, ale niejako przez negację, nieprzystawalność. Tu stosownie będzie przywołać Lacanowskie rozróżnienie między rzeczywistością a Realnym. Nie możemy w sposób sensowny doświadczyć rzeczywistości, jeśli jakaś część tego doświadczenia nie jest skażona „utrąta poczucia rzeczywistości”. Sfikcjonalizowany element to właśnie owo traumatyczne Realne³⁶.

Kieślowski – jak zauważa Žižek – jest szczególnie wyczulony na wewnętrzne napięcie w naszym doświadczeniu codziennej rzeczywistości, które prowadzi do poczucia odrealnienia. Jest to widoczne w jego upodobaniu do lustrzanych odbić twarzy w chwilowych objawieniach Realnego, gdy ztraca się doświadczenie rzeczywistości, co ujawnia się na poziomie opowiadania. Sam Kieślowski mówi, że nie ma pewności, czy Sędzia w *Czerwonym* istnieje realnie, czy jest tylko produktem imaginacji Valentine lub duchem, jak adwokat z *Bez końca*³⁷.

Ta szczelina, która ma związek z *suture*, powiada Žižek, ma więc charakter ontologiczny. Nie możemy ogarnąć całej rzeczywistości. Jesteśmy skazani na cząstkowość, fragmentaryczność. Dla całej twórczości Kieślowskiego to problem kluczowy, od jego pierwszych dokumentalnych poczynań rejestrowania „świata nieprzedstawionego”, ale ma on aspekt nie tyle techniczny, ile etyczny. To wtedy wyraził Kieślowski obawę przed prawdziwymi łzami³⁸, co doprowadziło go do porzucenia dokumentu. Ta sentencja stała się tytułem książki Žižka. Fabularnym komentarzem do tych dylematów był oczywiście *Amator*. Wkraczanie w obszar intymności Innego ma związek z funkcją w s t y d u. Widzialność bywa degradująca. Temat alternatywnych rzeczywistości łączy się z tym samym. Tu Žižek formułuje kluczową dla całej książki, paradoksalną dla naszego myślenia o Kieślowskim tezę: *Podskórne wzory połączeń i wielokrotnienia wizualnych i innych motywów, które są podstawą narracji w filmach Kieślowskiego, nie mają nic wspólnego z duchowym mistycyzmem: to przeciwnie, ostateczny dowód na jego materializm*³⁹. Owe tajemnicze zbiegi okoliczności, niejasne powiązania, te niedopowiedzenia, którymi ekscytują się krytycy i publiczność zachodnia, podatna na przejawy New Age’owskiej metafizyki, w istocie odzwierciedlają zakorzenione w doświadczeniu dokumentalisty przeświadczenie, że rzeczywistości nie da się sprowadzić do prosto wytyczonej linii opowiadania. Nie chodzi bowiem w filmowym dziele artystycznym o to, by odtworzyć rzeczywistość, ale by uświadomić widzowi fikcyjny charakter rzeczywistości, takiej, jaka jawi się naszemu postrzeganiu. Zaś warunkiem fikcji nie jest ucieczka od rzeczywistości. Pod przykrywką fikcji, musi być wyrażone Realne, dopiero to pozwoli podmiotowi zyskać spójność w odbiorze rzeczywistości.



Ostawiona, reż. A. Hitchcock (1946)

Sklonność Kieślowskiego do zgłębiania roli przypadku, widoczna w *Przypadku*, *Podwójnym życiu Weroniki* i w *Czerwonym*, skutkuje stałym powracaniem do motywu alternatywnych historii. Film stworzył szczególnie korzystne warunki techniczne do stosowania tej procedury, choć spotykana była i wcześniej, w literaturze.

Porównując *Przypadek* z *Biegnij Lola, biegnij*, *Žižek* czyni zaskakujące spostrzeżenie. Drugi z tych filmów, który na pozór jest remake'em pierwszego zrealizowanym w konwencji MTV, ma formę bardziej adekwatną do idei alternatywnych egzystencji przez jej związek z frenetyczną, rytmizowaną muzycznie estetyką gry komputerowej generującej rzeczywistość wirtualną. Tradycyjna, statyczna forma filmu Kieślowskiego tym razem jest mniej przekonująca.

Alternatywne życie jest również tematem *Niebieskiego* (wysięk Julie, by rozpocząć nowe życie po śmierci najbliższych), *Białego* (nowe życie Karola po powrocie do Polski) i *Czerwonego* (losy Augusta mają być ulepszoną wersją życia sędziego). Ten motyw powraca w *Weronice*. To drugie, powtórzone życie jest na ogół „lepsze”, bardziej udane. Ale takie rozwiązanie według *Žižka* ujawnia mroczny aspekt alternatywy. To świat z gruntu nieudany, który jedynie można poprawiać. Owa idea przekłada się poniekąd na działania Kieślowskiego, który podejmował te same tematy kilkakrotnie (np. różnice wersji kinowej i telewizyjnej 5. i 6. odcinka *Dekalogu*, czy niezrealizowany projekt wystawiania *Weroniki* w wielu teatrach Paryża, w różnych wersjach). To sprawia, że w odbiorze dzieło jawi się jako niedokończony, otwarty. Jego filmy są pełne ukrytych i jawnych naddatków narracyjnych, które mogą, ale nie muszą być odczytywane jako znaki. Niektórzy skłonni by w tym postrzegać ukryte znaczenie przypadku czy przeznaczenia. *Ale przypadek u Kieślowskiego też ma status ambiwalentny: czy wskazuje on na głębiej ukryte fatum, które sekretnie reguluje nasze życie, czy wyobraża samo fatum jako desperacki podstęp, by uporać się z kompletną nieprzewidywalnością życia*⁴⁰.

Tak więc *Žižek* dokonuje analizy *Podwójnego życia Weroniki*, *Dekalogu* i *Trzech kolorów* pod określonym kątem. Wydobywa między innymi motywy stanowiące łącznik pomiędzy odcinkami, nici łączące bohaterów. Chodzi mu o coś więcej niż „pokazanie” głosu biegnącego przez lądy i morza po kablu telefonicznym w *Czerwonym*. Chce określić relacje pomiędzy zewnętrzną siecią komunikacji elektronicznej a głębszym porozumieniem duchowym, które łączy ludzi w tajemniczy sposób, ale tak, aby nie popaść w dywagacje gnostyczne, mistycyzm New Age czy komentarze o „fałszywych bogach” postępu technicznego. Pod „oficjalną” linią narracyjną wyodrębnia syntomy. Tworzą one gęstą strukturę (motywów wizualnych, dźwięków, kolorów) i za ich sprawą linia narracyjna staje się rozciągliwa. *Na tym opiera się związek pomiędzy syntomami, a alternatywnymi przestrzeniami narracyjnymi: syntomy są realne w tym określonym sensie, że są zawsze te same (powracają jako takie) we wszystkich możliwych (symbolicznych) przestrzeniach*⁴¹. To na przykład zbliżenia staroświeckich telefonów i butelek z mlekiem, to ujęcia i przeciwujęcia w lustrach i szybach. To także ambiwalentna rola tajemniczego, milczącego świadka, który przewija się przez kolejne odcinki *Dekalogu*. To wreszcie motyw symbolicznej śmierci.

Žižek jest skłonny w odcinku 1. postrzegać klucz czy matrycę do całej serii *Dekalogu*. Wskazuje na wtargnięcie Realnego, którego nie da się wtłoczyć w spo-

łeczno-symboliczną realność. Czy finałowa scena w kościele ze stearynowymi łzami na obrazie Matki Boskiej jest dowodem boskiej obecności, czy po prostu banalnym zbiegiem okoliczności? (W scenariuszu mamy do czynienia z równie ambiwalentną „odповідzią” komputera /Boga?/). Žižek stawia pytanie, na które nie oczekuje odpowiedzi, bo ambiwalencja jest istotą twórczości Kieślowskiego: czy pod ciągiem przypadków kryje się znaczenie, czy znaczenie jako takie jest wynikiem przypadkowego biegu zdarzeń?

Tematem filmów Kieślowskiego jest wybór pomiędzy etyką a moralnością. Ale wybór ten ma również ambiwalentny status. Z jednej strony wzorec odkupienia przez powtórzenie egzystencji jest szansą na poprawę, z drugiej strony owa mądrość zdobyta w powtórzeniu losu wiąże się z etyczną zdradą (jak kompromis francuskiej Weroniki, która wybiera życie, porzucając swoje powołanie).

Coraz więcej współczesnych filmów jest pozbawionych tej ambiwalencji. Nie dają one odbiorcy szansy na wpisywanie w obręb widocznej linii narracyjnej własnych fantazji, ale podają je widzowi wprost, jak na tacy.

W rezultacie – powiada Žižek – wybór pomiędzy Teorią a post-Teorią można potraktować jako inny przypadek etycznego wyboru między zdarzeniem, a byciem, między etyką a moralnością, między misją a życiem, zaś sięgając do Freuda, między mądrością umiarkowania a życiem kompulsywnym.

Porównując *Dekalog* i *Trzy kolory*, Žižek zwraca uwagę na to, że o ile patronem pierwszej serii jest starotestamentowy, surowy, karzący Bóg, o tyle w *Trzech kolorach* za hasłami tytułowymi trzech odcinków kryje się rewolucyjne „Wolność, równość, braterstwo”, ale uwidocznia się też jeszcze jedna triada: wiara, nadzieja i miłość, cnoty chrześcijańskie przypisane miłosiernemu Bogu z Nowego Testamentu. Obie serie odznaczają się też różnicą seksualną. O ile *Dekalog* jest męskocentryczny, kobiety są tam szare, albo „fatalne”, o tyle w *Trzech kolorach* akcja obraca się wokół pięknych, silnie zindywidualizowanych postaci kobiecych, ale... nieracjonalnych, tylko działających intuicyjnie (Julie, Valentine) albo histerycznie, agresywnie (Dominique).

Poza tym Žižek dostrzega jeszcze jedną różnicę, która uwidocznia się w bardziej radykalny sposób i świadczy o tym, że *Trzy kolory* mogły otwierać nowy etap w twórczości Kieślowskiego. Od pierwszych filmów dokumentalnych aż po *Weronikę*: prosta linia refleksji nad fundamentalnym wyborem etycznym między misją a życiem, spontaniczny, spokojny bieg życia zostaje zakłócony przez gwałtowne wtargnięcie imperatywu. Podmiot, który doznaje przymusu wewnętrznego słyszy głos, który go wzywa, by wypełnił powołanie.

Trzy kolory wprowadzają nowy element wyboru pomiędzy życiem a przymusem wewnętrznym: trzecie pojęcie, poziom zero, całkowite wycofanie się podmiotu, symboliczną śmierć, która nie jest ani życiem, ani misją, ale ich ciemnym podłożem, ich „znikającym mediatorem”. Każda z części trylogii skupia się na podróży od swoistego wycofania do akceptacji innych, ponownego wejścia w przestrzeń społeczną: podróż Julii od mroku rozpacz do agape w *Niebieskim*, podróż Karola z pozycji społecznego wyrzutka (w sensie ekonomicznym i seksualnym) do odzyskania pozycji społecznej, sędziego z *Czerwonego* od chłodnej obserwacji do decyzji o udzieleniu pomocy ludziom, których polubił.

W tej podróży odgrywa rolę także symboliczna śmierć (Julie dla świata w *Niebieskim*, zainscenizowana śmierć Karola w *Białym*, izolacja sędziego od świata).

Niebieski – to w psychologii autystyczna izolacja. Po scenie miłosnej Julie następują cztery sceny w jednym ujęciu: z udziałem Antoine’a – świadka wypadku, nieruchomej matki Julie, w domu starców, striptizerki Lucilli – jej nowej znajomej i Sandrine, ciężarnej kochanki męża. Wszystkie te sceny są oddzielone tylko ciemnoniebieskim tłem, ich ciągłość nasuwa na myśl 360-stopniowe ujęcie z *Zawrotu głowy* Hitchcocka. Znaczenie tego ujęcia da się wytłumaczyć tylko w związku z ujęciem początkowym, gdy widzimy odrealniony pokój szpitalny odbity w jej oku, gdy leży w szoku po wypadku. To symboliczna śmierć Julie, zawieszenie związków z jej symbolicznym otoczeniem, podczas gdy koliste ujęcie jest znakiem jej powrotu do życia. Žižek zwraca uwagę na dwa przeciwstawne aspekty wolności, wiążące się z tym zabiegiem formalnym: abstrakcyjna wolność samozwrotnej negacji, wycofania *versus* konkretna wolność miłowania innych. Droga Julie prowadzi od egocentrycznego wycofania do bezgranicznej ekspansji. Kiedy wydobywa z siebie krzyk, może rozpocząć proces żałoby. Jej łyzy to łyzy agape, epifania. Jej wyzwolenie jest następstwem aktu seksualnego. *Niebieski* nie jest więc filmem o odzyskiwaniu zdolności do kontaktu z rzeczywistością, o powrocie do życia społecznego, ale o budowaniu ekranu ochronnego między podmiotem a wąskim Realnym.

Słabym punktem *Niebieskiego*, zafałszowaniem jest ścieżka dźwiękowa i diegetyczna rola muzyki w filmie. Wyniesienie roli utworu muzycznego pobrzmiewającego stylistycznie jak parodia kompozycji nieistniejącego Budenmeyera (z wcześniejszych filmów Kieślowskiego), a skomponowanego na cześć idei zjednoczonej Europy, do rangi elementu wyzwającego energię życiową bohaterki osłabia subtelny proces wyzwiania się z traumy i sprawia wrażenie, jakby cały film był zrobiony pod zamówienie brukselskiej kadry urzędniczej. W *Białym* ów aspekt polityczny (różnicy między Wschodem a Zachodem) został – zdaniem Žižka postawiony w sposób ostrzejszy i zyskał mocniejsze podstawy strukturalne.

W każdym z odcinków serii w finałowym ujęciu widzimy bohatera płaczącego (Julie, Karola, sędziego). Tu nie chodzi o pokonanie samotności, ale o odzyskiwanie poczucia bezpieczeństwa opartego na umiejętności uzyskania właściwego dystansu. Proces przebiega od lęku przed prawdziwymi łzami do eksplozji fałszywych łez. To łyzy z bezpiecznego dystansu, *lacrimae rerum*.

Z powodów, o których pisałam wcześniej, książka Žižka zapewne nie satysfakcjonuje tych, którzy szukają w niej gruntownej, pełnej analizy twórczości Kieślowskiego. I w tym przypadku jego twórczość jest pretekstem do rozbudowania założeń teoretycznych co do stanu kultury współczesnej i sposobu teoretyzowania na temat filmu. Wyodrębnia on z twórczości tego artysty „krótkie spięcia”, które służą uzasadnieniu po pierwsze „materializmu” Kieślowskiego, po drugie jego wykładni etycznej, po trzecie trafności ustaleń Lacana, przede wszystkim dotyczących funkcji spojrzenia, Innego, związków pomiędzy Realnym a realnością czy między subiektywnością a obiektywnością obrazu filmowego. Przykłady „krótkich spięć” są tak dobrane, by tezy te uzasadniały możliwie najtrafniej.

Swoistym paradoksem jest też dla nas to, że w przeciwieństwie do Hitchcocka i Lyncha aspekt polityczno-ideologiczny dzieła Kieślowskiego jest zarysowany w tej książce bardzo słabo. Pod tym względem prezentacja Kieślowskiego

ma charakter wybiórczy i poniekąd instrumentalny. Podobnie jak odniesienia do wielu innych twórców i innych filmów w tej pracy: Lyncha, Hitchcocka, Tarkowskiego, Griffitha czy Harlana.

W równie wybiórczy sposób została skonstruowana powyższa prezentacja zainteresowań filmoznawczych Žižka. Nie próbowałam opisać założeń filozoficznych jego pracy ani odnosić się do jego poglądów politycznych, skądinąd kluczowych dla wszystkich jego poczynań naukowych. Chciałam jedynie wskazać niektóre punkty, które mogą się wydawać interesujące dla myśli filmowej, tu i teraz, u progu XXI wieku. Z braku miejsca pominęłam jego rozważania na temat mediów, cyberprzestrzeni i filmów science-fiction. Polska humanistyka obeszła się niemal zupełnie bez psychoanalizy, wtedy gdy święciła ona triumfy na Zachodzie. Dziś, gdy psychoanaliza ustąpiła pola innym metodologiom, pozostała pewna luka, jak by to powiedział Žižek. Przystawając nowe nurty, choćby z obszaru post-Teorii, nie bardzo mamy się od czego odbić. Lektura filmoznawczych pomysłów Žižka może się więc stać płodnym gruntem dla rodzimych badaczy.

Przewrotnie rozpoczęłam swoją prezentację cytatem z Umberto Eco. Žižek rzadko się do niego odnosi, a jeśli już, to polemicznie, choć – jak się wydaje – ma zadatki na równie prestiżową pozycję „filozofa medialnego”, jak ta, którą przez pewien czas zajmował Eco, przyznając żartobliwie, że wymaga się od niego, by był specjalistą od Teorii Wszystkiego. W twórczości Žižka słowa i znaczenia pojęć tworzą hermetyczne bariery, przez które przebić się najtrudniej. Oto ślepa plamka i opór Realnego. Nie ma jednego odczytania, każdy musi to czynić na własną odpowiedzialność.

TERESA RUTKOWSKA

¹ Więcej na ten temat w: S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator i P. Dybel, Wrocław 2001.

² S. Žižek, *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o Lacanie (ale boisz się zapytać Hitchcocka)*, tłum. A. Tucholska, A. Chmielewski, w: „Literatura na świecie”, nr 3-4, 2003, s. 337-338. Z książki: *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan, sans oser le demander à Hitchcock*, Paris 1988, wyd. ang. *Everything You Always Wanted...* London 1992.

³ J. Marne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, New York 1993, s. 59.

⁴ S. Prince, *Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator*, w: *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, London 1996.

⁵ S. Freud, *Dziecko jest bite*, w: tegoż, *Dzieła t. 2, Charakter a erotyka*, tłum. D. Reszke, D. Rogalicki, Warszawa 1996, s. 187-209.

⁶ Por. Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris 1977.

⁷ Por. J. Copjec, *Film noir on the Edge of Doom*, w: *Shades of Noir*, London 1993.

⁸ Por. S. Žižek, *The Fright of real Tears. Krzysztof Kiesłowski. Between Theory and Post-Theory*, BFI, London 2001.

⁹ „Magazyn Sztuki” on line. *Spoleczeństwo obywatelskie, fanatyzm i rzeczywistość digitalna*. Ze Slavojem Žižkiem rozmawia Geert Lovink z pisma CTHEORY (http://www.magazynsztuki.home.pl/archiwum/lewa/zizek_1.htm).

¹⁰ S. Žižek, *The Fright of Real Tears...* dz. cyt. s. 65.

¹¹ Więcej na ten temat por. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, dz. cyt., s. 94.

¹² S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 231.

¹³ S. Žižek, *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o Lacanie*, dz. cyt.

¹⁴ Tamże, s. 339.

TERESA RUTKOWSKA

- ¹⁵ S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Od Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Mariański, KR, Warszawa 2003.
- ¹⁶ S. Žižek, *Wszystko, co chciałbyś wiedzieć o Lacanie*, dz. cyt., s. 349-350.
- ¹⁷ J. Racine, *Fedra*, tłum. T. Żeleński Boy, Warszawa 1920, s. 69.
- ¹⁸ S. Žižek, *The Fright of...* dz. cyt. s. 35.
- ¹⁹ Tamże. s. 34.
- ²⁰ S. Žižek, *In His Bold gaze My Ruin Is Wrot Large* w: *Everything you Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London 1992, s. 236.
- ²¹ S. Žižek, *Enjoy your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York, London 1992, s. 1-24.
- ²² P. Bonizer, *Le Champ aveugle*, Gallimard, Paris 1982, s. 49.
- ²³ Žižek przytacza tu dystynkcję Delleuze'a z *L'Image mouvement*, Edition de Minuit, Paris 1983, s. 234, 236.
- ²⁴ Por. M. Chion, *Les Lumières de la ville*, Nathan, Paris 1989.
- ²⁵ Por. S. Žižek, *Enjoy your Symptom...* dz. cyt., s. 8. Por. J. Lacan, *Le Seminaire, Livre VII*, s. 133.
- ²⁶ S. Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's „Lost Highway”*, University of Washington Press, Washington 2000.
- ²⁷ R. Maltby, „A Brief Romantic Interlude” *Dick and Jane go to 3 1/2 seconds of the Classical Hollywood Cinema*, w: *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, D. Bordwell, N. Carroll ed., The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1996, s. 434.
- ²⁸ R. Barton Palmer, *The Metafictional Hitchcock*, „Cinema Journal”, 25,2, Winter 1986, s. 10, cyt. za R. Maltby, dz. cyt., s. 435.
- ²⁹ S. Žižek *The Art of Ridiculous Sublime...* dz. cyt., s. 10.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ S. Žižek, *David Lynch, or, the Feminine Depression*, w: tegoż, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, Verso, London, New York 1994.
- ³² S. Žižek, *The Art...* s. 17.
- ³³ *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski. Between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London 2001.
- ³⁴ Tamże, s. 58.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże, s. 66.
- ³⁷ Tamże, s. 6. Cyt za: *Krzysztof Kieślowski. Texts réunis et présentés par Vincent Amiel*, Positif, Paris 1997.
- ³⁸ K. Kieślowski, *O sobie*, oprac. i tłum. D. Stok, Kraków 1997, s. 70.
- ³⁹ S. Žižek, *The Fright...* dz. cyt. 76,
- ⁴⁰ Tamże, s. 107.
- ⁴¹ Tamże, s. 98.