

Kuba Mikurda

## Movie Žižek

### Pan od Hitchcocka

W indeksie *Wzniosłego obiektu ideologii* (1989), pierwszej, anglojęzycznej książki Slavoj Žižka, którą podbił międzynarodową publiczność i zapewnił sobie przychylność komentatorów, sąsiadują m.in. Allen i Althusser, Fellini i Freud, Hegel, Heidegger i Hitchcock, Lacan i Lubistch, Schelling i Scorsese. W kolejnych książkach Žižek wyniósł sąsiedztwo teorii i filmu na okładkę, firmując *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną* (1991), *Enjoy Your Symptom! Lacan do Hollywood i z powrotem* (1992), oraz wybór *Wszystko co chcielibyście wiedzieć o Lacanie (ale baliście się zapytać Hitchcocka)* (1992). W każdej z nich przyglądał się filmom "z ukosa", rozpoznając topologię lacanowską i pracę podstawowych kategorii psychoanalitycznych w najbardziej zaskakujących miejscach, albo też, na przekór, w miejscach krytycznie ogranych i pozornie oczywistych. Sięgając po kino science-fiction, włoski neorealizm, filmy *noir*, adaptacje horrorów Stephena Kinga, komedie Chaplina i braci Marx, a nade wszystko obszerną filmografię Hitchcocka, Žižek osiągnął niesamowity efekt pedagogiczno-popularyzatorski - uczynił notorycznie zawiły dyskurs Lacana niemal zrozumiałym i systematycznym, zapoznał szeroką publiczność ze słownikiem, który uchodził za wiedzę ezoteryczną, dostępną jedynie alumnom oficjalnych szkół. W dodatku do książki *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, Žižek przeprowadził ze sobą obszerny wywiad, w którym m.in., przyparty do muru, tłumaczył się ze swojej strategii:

Uciekam się do tych przykładów przede wszystkim po to, żeby uniknąć pseudo-lacanowskiego żargonu oraz osiągnąć jak największą przejrzystość, nie tylko ze względu na czytelników, ale także na siebie - idiota, dla którego staram się sformułować sens teorii w możliwie najjaśniejszy sposób, to ostatecznie ja sam. (...) Jestem przekonany, że właściwie "złapałem" lacanowski koncept tylko wówczas, kiedy mogę go skutecznie przełożyć na naturalną głupotę kultury popularnej.<sup>1</sup>

Kilka lat później, w innym miejscu, uzupełnił:

Innym aspektem mojego "popędu przykładów" może być próba zatuszowania, wyparcia, szczególnej fascynacji, którą we mnie wzbudza. Chodziłoby o to, że w oczywisty sposób jestem osobowością z silnym nad-Ja, podstawowym nad-Ja, które wzbrania każdej bezpośredniej rozkoszy. Stąd wolno mi tylko rozkoszować się czymś, jeśli przekonam sam siebie, że rozkosz służy czemuś innemu, służy teorii. Na przykład nie mogę tak po prostu rozkoszować się dobrym filmem detektywistycznym - rozkosz jest dozwolona wówczas, kiedy mówię sobie: "OK, cóż, może będę mógł użyć tego jako przykładu." Dlatego żyję w ciągłym napięciu, niemal na poziomie codziennego doświadczenia. Jestem praktycznie niezdolny do naiwnej, bezpośredniej rozkoszy w związku z filmem. Prędzej czy później mam wyrzuty sumienia: zaraz, chwileczkę, muszę coś z tym zrobić, jakoś tego użyć. (...) Z jeszcze innej strony - swego rodzaju heideggerowski, patetyczny styl budzi we mnie głęboką nieufność. Mam taki absolutny przymus wulgaryzowania rzeczy, nie w znaczeniu upraszczania, ale rujnowania wszelkich patetycznych identyfikacji Rzeczy. Dlatego lubię przeskoczyć nagle z "wysokiej" teorii do przykładów z "najniższej półki".<sup>2</sup>

Wagę projektu Žižka bardzo szybko rozpoznał Stephen Heath, jeden z założycieli brytyjskiego magazynu "Screen", w latach siedemdziesiątych bastionu psychoanalizy i aktywnego forum, gdzie dyskutowano m.in. przydatność dyskursu lacanowskiego dla teorii kina.<sup>3</sup> Heath umieścił strategię Žižka w długim szeregu zmaganiach o właściwą, wizualną reprezentację konceptów psychoanalitycznych, szeregu, który otwiera sam Freud (m.in. próbą pomyślenia aparatu psychicznego jako "magicznego bloku", tzw. "znikopisu"). Freud nigdy nie przekonał się do kina, mimo entuzjazmu swoich uczniów, Karla Abrahama i Hansa Sachsa, którzy w 1925 roku przyjęli funkcję "doradców naukowych" na planie filmu G.W. Pabsta *Sekrety duszy* (*Geheimnisse einer Seele*), "pierwszego filmu o psychoanalizie". Premierze filmu Pabsta towarzyszyła broszurka *Zagadka nieświadomego* (*Rätsel des Unbewussten*), w której Sachs zawarł krótkie wprowadzenie do psychoanalizy i euforyczną ocenę samego filmu ("filmowe figury godne są wszelkiego zaufania"). Freud odrzucił argumenty Sachsa, dowodząc, że właściwa figuracja, w tym figuracja filmowa, nie jest możliwa (mimo że Sachs przywołał scenę, której Freud użył na wykładzie, aby pokazać, na czym polega wyparcie i terapia psychoanalityczna - hałaśliwego słuchacza, który

<sup>1</sup> Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjointment: Six Essays on Woman and Causality*, Verso, London 1994, s. 175.

<sup>2</sup> Slavoj Žižek, Glyn Daly, *Conversations with Žižek*, Polity Press, London 2004, s. 44.

<sup>3</sup> na temat recepcji psychoanalizy w polskim filmoznawstwie zob. aneks bibliograficzny do niniejszego zbioru.

przeszkadza w trakcie wykładu, zostaje usunięty z sali, a następnie daje się namówić, aby wrócić z powrotem, spokojny i wyciszony). Według Heatha, tym, co imponuje u Žižka, jest strategia, w której kino nie jest przede wszystkim przedmiotem psychoanalizy (gdzie rozumienie filmu dokonuje się dzięki pojęciom psychoanalitycznym), ale zapleczem, repertuarem środków, który pozwala właściwie zrozumieć same pojęcia, ich strukturę i dynamikę.

A jednak, jest tu coś więcej niż samo rozumienie. Można wezwać kino nie tylko po to, aby dostarczyło sposobów przekładu. [Kino] samo *pokazuje* i może *zostać pokazane, by pokazać*: "Jeśli student pyta «Czym jest Rzecz w psychoanalizie?», pokażcie mu *Obcego*" - powie Žižek na wykładzie, wyrzucając rękę w stronę ekranu, gdzie lepki pasożyt przegryza się przez ludzkie ciało. To urok obrazowania, o którym nawet nie śniło się Freudowi, a nawet Abrahamowi czy Sachsowi: kino nie jako wehikuł ekspozycji, ale jako treść doświadczenia, na krawędzi realnego, bliskiego skrajności psychoanalitycznego wstrząsu. Z tej perspektywy, kino nie umniejsza już psychoanalizy, nie "przycina" jej. Wprost przeciwnie, przekracza ją, tym samym nadmiarem, z którym psychoanaliza musi się borykać, któremu stawia czoło, do którego się sprowadza, w którym wpada w impas. Kino przekłada psychoanalizę, ale także konfrontuje się z nią: film z Žižkiem, albo raczej "Žižek-film", to szczególne, nowe połączenie, które Žižek czyni z kina i psychoanalizy - realizuje to, co niereprezentowalne.<sup>4</sup>

### *L'écriture cinématique*

W jednej z rozmów Žižek, aby zdiagnozować swoje związki z kinem, sięgnął po tezę Lévi-Straussa, zgodnie z którą każdy teoretyk zawiódł w pewnej roli, nie zrealizował pierwszego pomysłu na samego siebie, co zaważyło na jego późniejszym projekcie (sam Lévi-Strauss chciał być muzykiem, przez całe dzieciństwo męczył się z zapisem nutowym i został jednym z ojców strukturalizmu). Žižek dostrzega w tym znajomą, melancholijną logikę, zgodnie z którą każdy symptom ma strukturę pierwotnej utraty. Przyznaje, że jego pierwszym wyborem był film, reżyseria albo krytyka filmowa - "filozofia była czymś, co pojawiło się jako drugie, jako zastępstwo za, jak powiedziałaaby Judith Butler, «pierwotne uczuciowe oparcie». Tak jakbym potrzebował tej struktury."<sup>5</sup> I, choć mówi o tym niechętnie, jako nastolatek eksperymentował z kamerą Super-8 i publikował artykuły krytyczne, których dziś nie traktuje poważnie - "ironiczne porównałbym to ze Świętym Pawłem, zanim nawrócił się na drodze do Damaszku. Czy nie było miło, gdybyśmy znaleźli dziś jakieś notatki, w których pisze jak ściągać podatki na ulicy i opublikowali to jako jego wczesne teksty?"<sup>6</sup>). Wspomina, że dwa filmy, które wywarły na nim wówczas największe wrażenie, to *Psychoza* i *Zeszłego roku w Marienbadzie*<sup>7</sup> - obejrzał je przynajmniej piętnaście razy.

A zatem, podejmując trop, warto prześledzić struktury "filmowe" w dyskursie Žižka, poczynając od zabiegów retorycznych i kompozycyjnych. Žižek, posłuszny zawołaniu *Enjoy Your Symptom!*, rozwija wywód zgodnie z logiką montażu, stosuje nagle przeskoki, cięcia, zmiany perspektyw. Montaż, niczym lacanowska praktyka "przerywanych sesji", rytmizuje, zrywa i punktuje argumentację, która nie "postępuje", ale "wybucha" wciąż na nowo (w ten sposób *Thinking in Action*, tytuł serii, w której Žižek opublikował *On Belief*, choć raz dowodzi, że jest czymś więcej, niż efektowną etykietą - czy Žižek nie jest "myślicielem akcji", graczem z konwencją, która zaleca pirotechnikę i chwytliwe tytuły?)<sup>8</sup> W ten sposób, dyskurs Žižka wpisuje się w serię awangardowych zabiegów montażowych, które prują lub nie dopuszczają do "szycia" [*suture*] filmowej/dyskursywnej materii, naruszają gładki przepływ znaczących,

<sup>4</sup> Stephen Heath, "Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories", w: Janet Bergstrom (red.) *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis*, Parallel Histories, University of California Press, Berkley 1999, s. 36-37.

<sup>5</sup> Slavoj Žižek, Glyn Daly, op. cit., s. 24.

<sup>6</sup> ibidem.

<sup>7</sup> niczego nie odmawiając filmowi Resnais, warto zauważyć, że Žižek mógł w tym miejscu subtelnie żartować - właśnie w Marienbadzie, w 1936 roku, miał miejsce psychoanalityczny *coming-out* Jacquesa Lacana, który ogłosił tam swój artykuł o "stadium lustra", tekst kluczowy dla psychoanalitycznej teorii kina z lat siedemdziesiątych.

<sup>8</sup> We wstępie do autorskiej serii wydawniczej *Short Circuits* ("Krótkie spięcia") pisał: "Do krótkiego spięcia dochodzi, gdy w sieci znajduje się właściwe połączenie - wadliwe, oczywiście, z punktu widzenia jej płynnego funkcjonowania. Czy zatem wstrząs wiążący się z krótkim spięciem nie jest jedną z najlepszych metafor krytycznej interpretacji? Czy nie jest tak, że jedną z najbardziej skutecznych procedur stanowi połączenie tych przewodów, które zazwyczaj nie stykają się ze sobą? (...) Podstawowym założeniem serii jest to, że psychoanaliza Lacanowska stanowi uprzywilejowane narzędzie takiego sposobu podejścia." (zob. Slavoj Žižek, *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz-Warszawa-Wrocław 2006, s. 19-20.

traumatyzują (w homonimii lacanowskiej także *trou*-matyzują, od francuskiego *la trou* - "rana", "dziura", "luka") widza/czytelnika.

Mimo, że sam Žižek twierdzi, iż "nie ma litości" i wykorzystuje większość filmów, o których pisze, a tylko od czasu do czasu pozwala sobie na pełną, formalną analizę i drobiazgowy komentarz, nie można nie zauważyć, że rzekome "nadużycia" często nie są tak jednoznaczne, jak może się wydawać. W "krótkich spięciach" (jedna z ulubionych, programowych metafor Žižka), na styku teorii i przykładu, film objaśnia teorię, ale teoria, zwrótnie, objaśnia sam film, w "przesadnym" komentarzu wydobywając jego nieświadomą strukturę. Jak sugeruje Todd McGowan, jedną z cech dyskursu Žižka jest, wbrew pozorom, powaga, poważne podejście do tego, co zwykła ignorować tradycyjna "wysoka teoria". W podobnym tonie pisał Terry Eagleton, który w 1997 roku, na łamach "London Review of Books" opublikował entuzjastyczną prezentację Žižka: "To nie tak, że Žižek uparcie popularyzuje - albo uprawia jakiś przemyślany, postmodernistyczny pastisz: opery mydlane i kreskówki Disneya stanowią po prostu część jego zaplecza intelektualnego, kolejny przedmiot zachłannych dociekań, tak znajomy jak Bóg, Kant czy konsumpcjonizm."<sup>9</sup> Nie chodzi jednak o to, że każdy tekst stanowi świadectwo kontekstu, z którego się wyłonił i jako taki wart jest uważnej lektury (co proponują *cultural studies*), ale że większość tekstów, które niegdyś uznano za bezwartościowe faktycznie warte są namysłu, bo w jakiś sposób przekraczają swój kontekst i świadczą o pewnej prawdzie, którą ów kontekst zaciemnia. Według McGowana, poważne ujęcie tego, co popularne, powszednie i pospolite, zawdzięcza Žižek lekturze Freuda i Hegla. Ten pierwszy rozwijał pojęcie nieświadomego dzięki analizom przejęczyzeń, żartów i snów, ten drugi był pierwszym filozofem, który szukał teoretycznej struktury powszechnych opinii, poglądów, punktów widzenia i traktował ją poważnie.

Dla Hegla, filozofowanie spekulatywne istnieje wszędzie w społeczeństwie, nawet w tych obszarach, które zdają się najbardziej banalne, a filozof musi odnaleźć spekulację w banale. (...) Potraktować tekst albo doktrynę poważnie to uchwycić jej wymiar spekulacyjny, wymiar nieznanym jej zwolennikom, ze względu na strukturalną pozycję, w której ów wymiar się mieści. Wymiar spekulacyjny znajduje się w miejscu, w którym tekst styka dwie przeciwstawne idee i czyni widzialnym związek między nimi. Ale ponieważ idee pozostają w opozycji wewnątrz systemu, który tekst artykułuje, rzeczniczy tekstu nie mogą sami odkryć tego spekulacyjnego wymiaru bez interwencji zewnętrznej siły - w ten sam sposób, jak analizowany nie może odkryć swojej konstytutywnej traumy bez interwencji psychoanalityka. Jak konstytutywna trauma podmiotu, spekulacyjny wymiar tekstu albo doktryny jest zawsze nieświadomy.<sup>10</sup>

## Lacan, którego nie było

W 1999 roku Colin MacCabe, jeden z redaktorów magazynu "Screen" i wieloletni dyrektor British Film Institute, zaprosił Žižka, aby wygłosił serię wykładów, która zamknęłaby kilkumiesięczny projekt, pomyślany jako próba ożywienia studiów filmoznawczych (z wykładów powstała książka *The Fright of Real Tears*, poświęcona Krzysztofowi Kieślowskiemu, której obszerne fragmenty znajdują się w niniejszym zbiorze). Swój wybór uzasadniał następująco:

Moje zaproszenie miało bardzo konkretny cel. Chciałem, żeby Slavoj odniósł się do słabości i zaściankowości filmoznawstwa, które rozwijało się od dwudziestu lat jako dziedzina uniwersytecka. (...) Žižek był doskonałym pomysłem na finał cyklu, ponieważ miał najwięcej kontaktów zawodowych z uniwersyteckim filmoznawstwem i mogłem go poprosić, żeby bezpośrednio odniósł się do problemu zawężenia i jałowości dyscypliny uniwersyteckiej, która pokolenie wcześniej obiecywała tak wiele.<sup>11</sup>

Według MacCabe'a, ustanowienie filmoznawstwa jako oddzielnej dyscypliny umożliwiło ważne opracowania historyczne, ale pogrzyżyło teorię filmu, sprawiło, że stała się nudna i bezbarwna. I dopiero Žižek, w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, pokazał jak można prawdziwie rozwijać teorię filmu, a nie tylko odgrzewać znane wątki lub szerokim gestem odrzucać teorię *tout court*. Założenie MacCabe,

<sup>9</sup> Terry Eagleton, "Slavoj Žižek", w: tegoż, *Figures of Dissent: Critical Essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*, Verso, London 2003, s. 203.

<sup>10</sup> Todd McGowan, "Serious Theory" w: "International Journal of Žižek Studies", Volume One, Number One - *Why Žižek?*, s. 62.

<sup>11</sup> Colin MacCabe, "Preface", w: Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, BFI Publishing, London 2001, s. VII-VIII.

które towarzyszy intencjom niniejszego wyboru, głosi, że komentarze filmowe Žižka to modelowy projekt odnowienia filmoznawstwa poprzez intensyfikację jego ambicji teoretycznych, propozycja wywodu, który nie poświęca ani filozoficznych niuansów, ani indywidualności poszczególnych filmów i pokazuje wyraźnie, że nie sposób przeprowadzić dogłębnej analizy filmowej bez teoretycznego zorientowania - choć tylko wówczas, jeśli teorię napędza prawdziwa miłość do kina.

Według Žižka, spór, który dzieli współczesne filmoznawstwo, to konflikt "teorii" z "post-teorią", gdzie "teoria" to podejście, które czerpie z dekonstrukcji, feminizmu, post-marksizmu, krytyki społecznej, kulturoznawstwa itd. (choć nie stanowi spójnego pola, a poszczególne tradycje pozostają wobec siebie raczej w relacji rodzinnego podobieństwa, krytycy teorii rozciągają widmo totalnej struktury, "Teorii" przez wielkie "T"), a "post-teoria" to przeciwnicy teorii, okopani na pozycjach kognitywizmu i historycyzmu, którzy chętnie sprowadzają teorię do zagadkowego, monstualnego "lacanizmu", zwierają szeregi i mówią spójnym głosem tylko w jednej sprawie - "Lacan musi odejść". A zatem, kiedy w 1996 roku David Bordwell i Noël Carroll zestawili antologię *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, nawołując do "obalenia lacanowskiej hegemonii" ("tym, co spaja pomieszczone tu propozycje jest możliwość nauki, która nie polega na konstrukcjach psychoanalitycznych, dominujących we współczesnych, akademickich studiach filmowych."<sup>12</sup>), Žižek wpadł w polemiczną pasję. "Jacy lacaniści, jaka hegemonia?" - pytał w 1999 roku - "Pokażcie mi tych lacanistów, bo oprócz siebie i kilku moich przyjaciół nie znam nikogo, kto przyjmuje Lacana za ostateczną bazę." Žižek stawia mocną tezę, że wezwanie post-teoretyków to nieporozumienie, nie ma czego obalać, właściwego lacanizmu nigdy w teorii filmu nie było, Lacan post-teoretyków to straszak, idealna personifikacja "wielkiej Teorii", skrojona na potrzeby sporu, a dorobek lat siedemdziesiątych, choć niezaprzeczalny, to raczej próby, nieśmiałe gesty, eksploatacja wybranych wątków, często niespójna i uproszczona. Według Žižka, filmoznawczy spór teorii i post-teorii to przykład znacznie szerszego konfliktu, który polaryzuje współczesną humanistykę:

Czy kulturoznawstwo [*cultural studies*] dostarcza właściwych instrumentów, aby przemóc globalny kapitalizm czy stanowi wyraz jego kulturowej logiki? Czy kognitywiści i inni przedstawiciele tak zwanej «Trzeciej Kultury» skutecznie zastępują krytyków kultury jako nowy model «publicznego intelektualisty»? Innymi słowy, antagonizm pomiędzy Teorią i Post-Teorią stanowi poszczególny przypadek globalnego starcia o intelektualną hegemonię i widoczność, w którym z jednej strony uczestniczą przedstawiciele ponowoczesnego/dekonstrukcyjnego kulturoznawstwa, a z drugiej strony kognitywiści i popularyzatorzy "twardej nauki".<sup>13</sup>

Zarzuty Žižka wobec teorii filmu z lat siedemdziesiątych pokrywają się z tym, co we wstępie do *Lacan and Contemporary Film* pisali Todd McGowan i Sheila Kunkle<sup>14</sup>. Upraszczając wywód McGowana i Kunkle, ówczesna teoria filmu błędnie zrozumiała teorię lacanowską, kładąc zbyt duży nacisk na "fazę lustra" i porządek Wyobrażeniowy, czemu przysłużyły się kanoniczne teksty Christiana Metz'a i Jean-Louisa Baudry. Teoretycy nawiązali do wczesnych, dobrze rozpoznanych prac Lacana, zupełnie pomijając dorobek późniejszy, radykalne przeformułowanie, którego dokonał w ciągu ostatnich lat autorskiego seminarium. Innymi słowy, w kategoriach lacanowskich, sprowadzili doświadczenie kinowe do Wyobrażeniowego i Symbolicznego, zupełnie pomijając Realne.

Zgodnie z tym, co pisał Metz, kino stanowiło Wyobrażeniową przykrywkę, która miała odwrócić uwagę widza od tego, że interpeluje go porządek Symboliczny. Widz, przekonany o tym, że kontroluje obraz, nie przypuszczał, że to on jest poddanym, kontrolowanym, podwładnym porządku Symbolicznego. W takim ujęciu, kino stanowi broń ideologiczną, a Hollywood jest fabryką, althusserowskim Ideologicznym Aparatem Państwa, który produkuje interpelacje, interpeluje widzów jako podmioty ideologii (a jako taki działa przewrotnie - moment, w którym wciąga widza w siatkę symboliczną, to ten sam moment, w którym ów czuje się panem samego siebie, "królem świata", wszechwładnym obserwatorem itd.). W konsekwencji, zadaniem krytyka pozostaje obnażyć ideologiczną pracę kina, pokazać, jak film wykorzystuje mechanizm identyfikacji, aby podporządkować podmioty.

<sup>12</sup> cyt. za: Slavoj Žižek, *The Frigate of Real Tears. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, s. 1.

<sup>13</sup> ibidem, s. 2.

<sup>14</sup> zob. Todd McGowan, Sheila Kunkle, "Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory", w: Todd McGowan, Sheila Kunkle (red.), *Lacan and Contemporary Film*, Other Press, New York 2004, s. IX-XXIX.

McGowan i Kunkle proponują wyjście z impasu (który m.in. sprowadza krytyka to "tego, który psuje zabawę") dowodząc, że choć wymiar ideologiczny pracuje w każdym filmie i większość filmów hollywoodzkich spełnia przede wszystkim funkcję ideologiczną, to kino może mieć wybuchowy i radykalny potencjał, może zagrażać ideologii. To samo powtarza Žižek - krytyk nie musi ograniczać się rozpoznawania, diagnozowania sposobów i technik, demaskowania ideologicznych przesunięć, ale może także szukać w kinie czegoś więcej, momentów, w których sam film odkrywa własne uwikłanie i stara się mu przeciwstawić.

## Zagubiona autostrada

Kluczowa teza Žižka, wypowiedziana w jednym z wywiadów, brzmi: "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, który otwierały mu drogę do nieświadomego."<sup>15</sup> Ze względu na liczne nieporozumienia, które prowokuje pojęcie nieświadomego, warto podkreślić, że w ujęciu Lacana/Žižka nieświadome to nie żaden pojemnik, coś "w środku", ciemna strona, część mózgu itd. Zgodnie ze słynnym twierdzeniem Lacana, "nieświadome jest ustrukturyzowane jak język" i "jest dyskursem Innego". Wszystkie odniesienia do języka i dyskursu lokują nieświadome w porządku symbolicznym. Stąd, jak pisze Dylan Evans, "nieświadome jest zdeterminowaniem (ustanowieniem, dookreśleniem) podmiotu przez porządek symboliczny".<sup>16</sup> Nieświadome nie jest wewnętrzne, skoro język i mowa to zjawiska intersubiektywne, nieświadome jest transindywidualne, jest "na zewnątrz". Jak pisze Lacan - "Zewnętrzność Symbolicznego w stosunku do człowieka jest samym pojęciem nieświadomego".<sup>17</sup> Jeśli nieświadome wydaje się wewnętrzne, dzieje się tak w wyniku Wyobrazeniowego, które blokuje relację między podmiotem a Innym oraz odwraca wiadomość Innego. Stąd filmy nie są bramą, przejściem do czegoś, co wewnętrzne, ale królewską drogą do nieświadomego pojętego jako zewnętrzne, jako "determinacja podmiotu przez porządek symboliczny" (kulturę, język, porządek społeczny). Według Žižka *et consortes*, "kino to najważniejsza ze sztuk", najpopularniejsza i najbardziej wpływowa instytucja, która uczy jak i czego pragnąć, proponuje gotowe scenariusze "bycia w świecie", umacnia (lub, jak już zostało powiedziane, podważa) dominującą ideologię, symbolicznie rozwiązuje lub przemieszcza właściwe antagonizmy społeczne itd.

Žižek odrzuca naiwne ujęcie "kinowej iluzji", zgodnie z którym twórcy chcą tak zmanipulować widza, aby ten zapomniał, że ma do czynienia z fikcją i doświadczał jej jak rzeczywistości. Ujęcie to zakłada znany, idealistyczny rozłam między fikcją z jednej, a rzeczywistością z drugiej strony (kino imituje rzeczywistość). Dla Žižka, kino to nie tyle "imitacja", co "symulacja". "W przeciwieństwie do imitacji podtrzymującej wiarę w uprzednio istniejącą, «organiczną» rzeczywistość, symulacja retroaktywnie «denaturalizuje» samą rzeczywistość, ujawniając mechanizm odpowiedzialny za jej powstawanie."<sup>18</sup> A zatem, mistrzostwo kina pozwala nie tyle rozpoznać kinową fikcję jako rzeczywistość, ale dostrzec fikcyjny wymiar samej rzeczywistości, ujawnić jej mechanizmy i sposób, w jaki się stanowi. Ujęcie Žižka pozwala traktować kino jako model rzeczywistości. Innymi słowy, chodzi o "trzecią pigułkę", o którą Žižek prosi w rozmowie z Morfeuszem, zainscenizowanej w filmie Sophie Fiennes *The Pervert's Guide to the Cinema*.<sup>19</sup> Wybór między fikcją (matrixem) a rzeczywistością (poza matrixem) to wybór fałszywy, zgodny z dobrze znaną, transcendentalną logiką (żyjemy w świecie pozorów, nie mamy dostępu do "rzeczy samych"). Nie chodzi o rzeczywistość POZA fikcją (pozorem, iluzją), ale rzeczywistość w samej fikcji.

Logikę žiżkowych założeń dobrze streszcza hasło, które otwierało każdy z odcinków serialu *Z archiwum X - The Truth is Out There* ("prawda jest na zewnątrz"). Kino, które zdaje się czymś zewnętrznym i jako

<sup>15</sup> za: Teresa Rutkowska, "Slavoj Žižek o filmie. Hitchcock, Lynch, Kieślowski i inni", w: "Kwartalnik Filmowy" nr 46 (lato 2004), s. 8

<sup>16</sup> Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London 1996, s. 218.

<sup>17</sup> za: ibidem.

<sup>18</sup> Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 190.

<sup>19</sup> *The Pervert's Guide to the Cinema* (2006), reż. Sophie Fiennes.

takie - nie do końca poważnym ("to tylko film"), faktycznie uzewnętrznia to, "co jest w nas bardziej, niż my sami". Warto zestawić w tym miejscu dwie wypowiedzi:

W estetyce Hegel twierdzi, że dobry portret wygląda bardziej jak osoba portretowana, niż sama osoba portretowana. Dobry portret jest bardziej tobą niż ty sam.<sup>20</sup> I mam wrażenie, że to właśnie film robi z naszą rzeczywistością. Zmiany, które wprowadza, nie sugerują jakiejś innej rzeczywistości, po prostu czynią rzeczywistość bardziej tym, czym już jest.<sup>21</sup>

Stąd, aby "zrozumieć współczesny świat, potrzebujemy kina, dosłownie. Tylko w kinie doświadczamy kluczowego wymiaru, któremu nie jesteśmy gotowi stawić czoła w rzeczywistości. Jeśli szukacie tego, co w rzeczywistości jest bardziej rzeczywiste niż sama rzeczywistość - szukajcie w kinowej fikcji."<sup>22</sup>

Akceptacja, że "prawda jest na zewnątrz", pozwala doświadczyć prawdy niedostępnej z perspektywy podmiotu, który postrzega się jako samoświadomy i niezależny. A zatem, raz jeszcze, o ile lacanowskie nieświadome to przede wszystkim podstawowa sieć symbolicznych uwikłań, niedostępnych świadomemu wglądowi, o tyle kino faktycznie otwiera królewską drogę do nieświadomego.

Według Žižka, kino dotyka problemu wiary i wiedzy, który podniósł we *Wzniosłym obiekcie ideologii*. Skoro kino ("fabryka snów") i fantazja ideologiczna, podtrzymująca daną rzeczywistość społeczno-symboliczną, są strukturalnie tożsame, ograniczenia projektu krytyki ideologii jako zderzenia zasłony, odsłonięcia mechanizmów itd. widać najwyraźniej w przypadku serii "the making of", odsłaniających kulisy realizacji, kuchnię filmową itd. Choć podobne produkcje "pokazują wszystko" - od charakteryzacji, przez umowność dekoracji, po tworzenie efektów specjalnych - wiedza o tym, "jak to się robi" nie wpływa demobilizująco na widzów, nie obniża frekwencji w kinach, nie osłabia wiary w "kinową magię". Prosta demystyfikacja nie wystarcza. Stąd kinowy paradoks zaprzeczenia i wiary, fetyszystycznego rozdzielenia *je sais bien, mais quand meme* ("wiem dobrze że, ale jednak...") jest jednocześnie paradoksem "podmiotu cynicznego", którego definicję Žižek przejął od Sloterdijka. Widz "wie jak to się robi", ale mimo wszystko angażuje się emocjonalnie, podmiot cyniczny mimo, że "wie, co czyni" (przeszedł oświeceniowe odczarowanie, zna mechanizmy ideologiczne itd.), a jednak "robi to dalej", działa i reprodukuje ideologię.<sup>23</sup> Zarówno w fikcji ideologicznej, jak i fikcji filmowej, jest "coś więcej" ("pozory mają własną prawdę"), czego, zdaniem Žižka, wybitnie dowodzi funkcja prologu:

U Szekspira często pojawia się osoba, która potem znika wraz z nadejściem teatru psychologiczno-realistycznego: aktor, który albo na początku, albo między scenami, albo na samym końcu zwraca się bezpośrednio do publiczności z wyjaśniającym komentarzem, dydaktycznymi lub ironicznymi uwagami o sztuce etc. Prolog funkcjonuje jak Freudowska *Vorstellungs-Repräsentanz* [reprezentacja przedstawienia]: jest elementem, który pojawia się na scenie w diegetycznej rzeczywistości przedstawienia, pełniąc funkcję mechanizmu reprezentującego samo przedstawienie, a tym samym wprowadzającego moment dystansu, interpretacji, ironicznego komentarza. Właśnie dlatego ów element musiał zniknąć wraz ze zwycięstwem realizmu psychologicznego. Rzeczy są bardziej skomplikowane niż w naiwnej wersji Brechta: niesamowity efekt Prologu nie polega na tym, że "burzy on iluzję sceniczną", ale przeciwnie – że jej NIE burzy. Mimo komentarzy i wytwarzanego przez nie efektu "uniezwyklenia", my, widzowie, ciągle jesteśmy w stanie partycypować w scenicznej iluzji.<sup>24</sup>

Dlatego też, w innym miejscu, Žižek zapowiada, że "po epoce, w której królowały *Pancernik Potiomkin* i *Obywatel Kane* kolejne dekady będą nazywane epoką *Zawrotu głowy*. *Zawrót głowy* stanie się filmem reprezentującym kino *tout court*"<sup>25</sup>. *Zawrót głowy* to dla Žižka film o kinie jako takim, o mechanizmach pozorów, który trwa, mimo ujawnienia rzeczywistości.

<sup>20</sup> wątek "portretu, który jest bardziej portretowanym, niż on sam" to rozpoznawalny element fabularny, od *Portretu Doriana Graya* Oscara Wilde'a po *La belle noiseuse* Jacquesa Rivette'a, w którym modelka (tytułowa "piękna złoźnica"), skonfrontowana w finale z własnym portretem, ucieka ze wstrętem. W geście "wyparcia" artysta zamurówuje obraz w ścianie. "Nie chodzi o to, że nie udało mu się przeniknąć tajemnicy swojej modelki: udaje mu się to aż *nadto dobrze*, tj. skończone dzieło ujawnia *zbyt wiele* o jego modelce." zob. ibidem, s. 133-134.

<sup>21</sup> zob. komentarz Žižka do filmu Alfonso Cuaróna *The Children of Men* (2006), za: <http://www.childrenofmen.net/slavoj.html>.

<sup>22</sup> *The Pervert's Guide to the Cinema* (2006), reż. Sophie Fiennes.

<sup>23</sup> zob. na ten temat Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

<sup>24</sup> zob. rozdział "Hitchcock: Gadające głowy" w niniejszym zbiorze.

<sup>25</sup> ibidem.

## Pruj, patrz i płacz

Žižek proponuje bardziej radykalne ujęcie pojęć, które teoria kina przyswoiła ze słownika lacanowskiego, przede wszystkim "zszywania" (*suture*)<sup>26</sup> i "spojrzenia" (*regard*). Wprowadza także kategorię "interfejsu", który pojawia się wówczas, gdy zszywanie zawodzi. Typowa logika zszywania, tak jak wyklada ją Žižek, zakłada trzy etapy: po pierwsze, widz obserwuje ujęcie numer 1, w czym znajduje przyjemność, właściwą doświadczeniom z porządku Wyobraźniowego, pozwala się pochłoniąć; po drugie - całkowite zanurzenie w obrazie zostaje zablokowane, widz uświadamia sobie obecność ramy (kadru), zdaje sobie sprawę, że to, co widzi, jest tylko częścią, że nie panuje nad tym i zajmuje bierną pozycję, podczas gdy ktoś (Inny) dobiera, manipuluje obrazami za jego plecami; po trzecie, pojawia się komplementarne ujęcie, określające miejsce, z którego "ten ktoś" (Inny, Nieobecny) patrzy - miejsce, z którego patrzy zostaje przypisane jednemu z fikcyjnych bohaterów. Tym samym, dzięki zszywaniu widz może zaangażować się w wydarzenia, które układają się w filmową narrację. Žižek zauważa, że choć zszywanie zawodzi nie tylko w kinie awangardowym, niektóre filmy w zamierzony sposób unikają efektu zszywania, jak kino Jean-Luc Godarda, stanowiące nie lada wyzwanie dla widzów, którzy przywykli do konwencjonalnego, zszywanego montażu. Jednocześnie, nawet najbardziej udane zszywanie nie pozwala widzowi zupełnie i bez reszty zanurzyć się w filmowej opowieści. Konieczność zszywania sprawia, że "zszywanie jest dokładnym przeciwieństwem pozornej, zamkniętej w sobie całości, która skutecznie wymazuje zdecentrowane ślady procesu własnej produkcji: szew znaczy dokładnie, że takie zamknięcie w sobie jest *a priori* niemożliwe."<sup>27</sup> Dla Žižka, zszywanie stara się ukryć fakt, że lacanowski Wielki Inny nie istnieje, tj. nie istnieje w sposób absolutny, ma fikcyjny status, a zatem jest podatny na radykalną, rewolucyjną re-artykulację.

O ile zszywanie pomaga ukryć fakt, że Wielki Inny nie istnieje, filmy awangardowe, które unikają zszywania i konwencjonalnej narracji w brutalny sposób konfrontują widza z Wielkim Innym jako delikatną fikcją, wrażliwą na rozpad. Inaczej postępują twórcy, którzy nie pozbywają się zszywania w sposób gwałtowny i ostentacyjny, ale pozwalają, aby fikcyjny status Wielkiego Innego "prześwitywał" w momentach wzniosłości.<sup>28</sup> To właśnie Žižek nazywa interfejsem, fikcyjnym otwarciem przejścia do innego wymiaru. Interfejs pozwala wyłożyć žiżkowe ujęcie materializmu - stanowi fantazmatyczne miejsce przejścia (drzwi, lustro, brama, okno, rama itd.) do innego wymiaru, które pozwala zobaczyć coś innego, inną scenę, inną rzeczywistość. Ujęcie, zgodnie z którym podobne "okno" pozwala faktycznie dostrzec inną rzeczywistość, zakłada, że oprócz "tej" rzeczywistości jest przynajmniej jedna więcej, że poza zjawiskiem, fenomenem, kryje się rzecz sama w sobie, której odsłonięcie, wejrzenie w którą (choćby "przez okno") ma nieodwołalnie wzniosły charakter. Žižek odrzuca pomysł innego świata poza tym światem, traktuje "okno" jako ekran, ekran fantazji, za którym nie kryje się nic innego. Ekranem może stać się dowolny element z tego świata, poddany symbolicznej interwencji (na przykład w *Stalkerze* - poprzez symboliczny gest, zdefiniowanie pewnej przestrzeni jako "strefy", przestrzeni zakazanej). Według Žižka, "Rzecz" (*das Ding*) nie jest na zewnątrz, ale przychodzi z wewnątrz (zob. rozdział "Andriej Tarkowski albo Rzecz z przestrzeni psychicznej" w niniejszym zbiorze). To, co projektowane na ekran pochodzi z nas samych, to dzięki nam ekran staje się ramą, "oknem", przez które "wyglądamy" na zewnątrz. Dzięki przekształceniu elementu rzeczywistości w ekran, ramę, obserwujemy inny świat, który nie jest ani "stąd" ani "stamtąd", ale pozostaje obietnicą samego siebie, tyleż kruchy co wirtualny. Nie jest stąd, ponieważ różni się jakościowo od wszystkich rzeczy tego świata, nie jest stamtąd, bo w tym ujęciu nie ma żadnego "tam". Stąd dla Žižka tym, co naprawdę definiuje ludzki wymiar nie jest przecucie "innego wymiaru", ale obecność ekranu, ramy, przez którą komunikujemy się z wymiarem czysto wirtualnym. Jak pisze w pewnym miejscu, już Lacan wskazywał, że właściwym miejscem Idei Platona nie jest "inny wymiar", ale "powierzchnia czystych zjawisk". Aby wejrzeć w ekran należy dokonać przesunięcia, zmienić pozycję, "spojrzeć z ukosa", anamorficznie. Ekran ma charakter paralaktyczny, nie pozwala uzgodnić dwóch perspektyw - z pierwszej widać tylko ten świat, ekran jako przedmiot z tego świata, z drugiej to, co tam, co przychodzi stamtąd.

<sup>26</sup> właściwym autorem pojęcia zszywania nie był Jacques Lacan, lecz jego uczeń i spadkobierca, Jacques-Alain Miller, który zasugerował je w wystąpieniu z 1966 roku, jako pojęcie, które choć nienazwane, "działa" w lacanowskiej "logice znaczącego".

<sup>27</sup> Slavoj Žižek, *The Frigate of Real Tears. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, s. 58.

<sup>28</sup> według Žižka, oprócz stosowania interfejsu, Kieślowski często problematyzuje przyzwyczajenia widza, "rozpruwa szew", na przykład w ujęciach, które wydają się ujęciami z perspektywy konkretnej postaci, a w które owa postać nagle wkracza.

Ten otwór niweczy równowagę naszego umiejscowienia w naturalnym otoczeniu i rzuca nas w stan "oderwania": nie jesteśmy już "u siebie" w świecie materialnym, dążymy do Innej Sceny, która jednak na zawsze pozostaje czymś "wirtualnym", obietnicą siebie samej, ulotnym, anamorfotycznym połyskiwaniem, dostępnym tylko dla spojrzenia z boku. Chodzi nie tylko o to, że człowiek jest *zoon technikos*, umiejscawiającym sztuczne technologiczne otoczenie, swoją "drugą naturę", między sobą samym a surowym, naturalnym otoczeniem; chodzi raczej o to, że status tej "drugiej natury" jest nieredukowalnie *wirtualny*. By powrócić do przykładu z interfejsem: "wirtualna" jest przestrzeń, którą widzimy na ekranie interfejsu, jest to wszechświat znaków i wspaniałych obrazów, przez które możemy swobodnie żeglować, jest to wszechświat projektowany na ekran i tworzący na nim fałszywe wrażenie "głębi" - w momencie, w którym przekraczamy jego próg i spoglądamy na to, co znajduje się "efektywnie" za ekranem nie napotykamy nic poza pozbawioną sensu, digitalną maszynериą. Ta fantazmatyczna scena i porządek symboliczny są ściśle skorelowane: nie ma porządku symbolicznego bez fantazmatycznej przestrzeni, nie ma idealnego porządku logosu bez pseudomaterialnej, "wirtualnej" Innej Sceny, gdzie mogą się pojawiać fantazmatyczne zjawy.<sup>29</sup> (187-188)

Tym samym dla Žižka interfejs to "elementarna definicja mechanizmu", jako maszyny wytwarzającej pewne zjawisko, "zdarzenie, które implikuje lukę między samym sobą a surową, cielesną materialnością (mechanizm jest tym, co wyjaśnia pojawienie się zdarzenia).<sup>30</sup> Co ważne, po raz kolejny, zrozumienie mechanizmu (tego, co materialne) nie niszczy efektu, a nawet wzmacnia go o tyle, że czyni namacalną lukę między cielesnymi przyczynami a ich powierzchniowym efektem.

Jako kategoria filmowa, interfejs to zabieg, w którym luka między tym, co obiektywne (ujęcie 1), a tym, co subiektywne (ujęcie 2) ulega "pozytywizacji", pojawia się w narracji jako widmowy obiekt. Kiedy zszywanie zawodzi, luka "wybrzusza się" jako widmo (szklana kula w *Podwójnym życiu Weroniki i Obywatelu Kane*, zdjęcie Valentine na billboardzie w *Czerwonym*, odbicie lekarza w oku Julie w *Niebieskim*). Niesamowity, widmowy wymiar nie jest czymś, czego można się pozbyć, ale kluczowym elementem, którego eliminacja wiązałaby się z rozpadem samej rzeczywistości filmowej. Według Žižka, interfejs "otwiera się" również, kiedy sekwencja ujęcie/przeciwujęcie ulega kondensacji, zamyka się w jednym ujęciu dzięki użyciu luster i odbić (na przykład w scenie dialogu na poczcie w *Dekalogu 5* i w jednej z rozmów agentki Starling z Hannibalem Lecterem w *Milczeniu owiec*, kiedy partner dialogu, obecny w kadrze jako widmowe odbicie, nabiera niesamowitości, ociera się o wzniosłość).

Jak dowodzi Žižek, krytyka post-teoretyków wynika często z nieporozumień, jak błędne ujęcie lacanowskiego "spojrzenia", które post-teoretycy przypisują podmiotom, widzom.<sup>31</sup> Tymczasem Lacan/Žižek sytuują spojrzenie po stronie przedmiotu, jako "ślepą plamkę" w polu tego, co widziane, z której obraz wydaje się spoglądać na widza. Widz (podmiot) ma "oko", ale to obraz (przedmiot) "spogląda". A inaczej: oko to strona czynna widzenia ("widzę"), spojrzenie to strona bierna ("jestem widziany"). W ujęciu lacanowskim, widzenie i bycie widzianym są radykalnie niewspółmierne - można widzieć tylko z jednego miejsca, z "punktu widzenia", a być widzianym można być zewsząd. To kim jest podmiot, jak funkcjonuje w sieci społeczno-symbolicznej, zależy bardziej od tego jak jest widziany, niż od tego co widzi (mało tego - to, jak jest widziany często określa to, co faktycznie widzi).

Lacanowskie spojrzenie pojawia się wówczas, kiedy coś/ktoś ucieleśnia funkcję bycia widzianym (kiedy "jestem widziany" zamienia się na "coś/ktoś mnie widzi"), kiedy możliwość bycia widzianym skupia się w jednym spojrzeniu, przypisanym konkretnemu czemuś lub komuś (instytucji, "oku opatrności", zmarłemu przodkowi - lacanowskiemu Wielkiemu Innemu). Według Žižka, tym, co naprawdę przerażające i od czego podmiot za wszelką cenę stara się uciec, nie jest perspektywa panoptikonu (więzienia, które pozwala na obserwację więźniów przez cały czas i w każdej sytuacji), ale sytuacja, w której "nikt nie patrzy". Jeśli nikt nie patrzy, symboliczna tożsamość traci wszelkie gwarancje, wszelki punkt zaczepienia w Wielkim Innym i ujawnia swój arbitralny, fikcyjny charakter. Innymi słowy, spojrzenie Wielkiego Innego jest konieczne, aby być podmiotem sieci społeczno-symbolicznej (a tym samym funkcjonować w rzeczywistości). Co ważne, w tym ujęciu spojrzenie nie jest abstrakcyjnym konceptem, ale bardzo

<sup>29</sup> Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 187-188.

<sup>30</sup> ibidem.

<sup>31</sup> zob. rozdział "«Sposób na Hitchcocka», albo czy można zrobić dobry *remake*?" w niniejszym zbiorze.

konkretną sprawą - spojrzenie materializują rzeczy "z tego świata" (Lacan mówił, że wystarczy ciemne okno i przeświadczenie, że "ktoś tam jest", aby okno stało się spojrzeniem, ucieleśniło spojrzenie).

Dla Žižka, film jako sztuka związana z patrzeniem to laboratorium "oka" i "spojrzenia", a eksperymenty formalne (punkt widzenia kamery, montaż, sposób kadrowania, relacja ujęcie-przeciwujęcie) to próby myślenia tej relacji w kategoriach wizualnych, a tym samym wizualne studium relacji podmiotu i porządku symbolicznego.

Na koniec kilka uwag na temat tytułu. Tytułowe "lacrimae rerum" to cytat z Wergiliusza, dosłownie "łzy rzeczy". W pierwszej księdze *Eneidy* Eneasza trafia do kartagińskiej świątyni Junony, ogląda obrazy przedstawiające wojnę trojańską i komentuje: "sunt lacrimae rerum", co tłumaczy się zwykle jako "są łzy rzeczy", "są rzeczy, co płaczą", "rzeczy [też] mają swoje łzy" itd.

Co Žižek mówi o płaczu i po co mu "lacrimae rerum"? Typowa strategia Žižka polega na tym, żeby wpiery zaprezentować wersję, która wydaje się przekonująca i oczywista, a następnie zasugerować coś dokładnie odwrotnego. I tak, w popularnym ujęciu, łzy to sygnał autentyczności, utraty dystansu, "zrzucenia zbroi", konwenansu - płacze ten, w którym coś pęka, system (uwewnętrzniony system zachowań, ról społecznych, tożsamości) zalicza błąd krytyczny i płaczący przez chwilę jest "naprawdę", poza językiem, poza kulturą itd. To właśnie "prawdziwe łzy".

"A co jeśli jest dokładnie odwrotnie?" - pyta Žižek. W ujęciu, które proponuje, łzy nie sygnalizują, że coś pękło, ktoś się wyzwolił, zrzucił pęta kultury itd. Owszem, są sytuacje, które wyrzucają poza kulturę, "resetują" system, ale każda z nich to radykalny wstrząs, trauma, czysta negacja (jak wypadek samochodowy na początku *Niebieskiego*). Według Žižka, w takich chwilach nie sposób płakać, można tylko oniemiać, zdrętwieć, struchleć (czyli na moment "stać się trupem", "żywym trupem"). W tym ujęciu *Niebieski* to film o tym, jak wrócić do świata żywych - przez półtorej godziny główna bohaterka snuje się po ekranie jak *zombie*, pozbawiona "ludzkich" emocji, dopiero w finale zaczyna płakać. A zatem płacz to sygnał, że jest już po wszystkim, szok pourazowy mija, wszystko jest na dobrej drodze. Według Žižka płacz to dobra wiadomość, płakać można z dystansu, kiedy jest już bezpiecznie. Takie łzy to właśnie "lacrimae rerum", "łzy rzeczy", ale też: "łzy rzeczywistości", które można ronić po powrocie, ponownym "zalogowaniu" do systemu ("zalogowaniu do logosu"). Tym samym, bez względu na to, jak doświadcza tego płaczący, takie łzy to łzy szczęścia.

### **O *Lacrimae rerum*. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch**

Wyboru tekstów dokonał autor niniejszego wstępu w porozumieniu ze Slavojem Žižkiem. Pierwsza część książki ("Materialistyczna teologia Krzysztofa Kieślowskiego") to dwa rozdziały książki *The Frigate of Real Tears. Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, BFI Publishing, London 2001 (wszelkie skrótów od tłumacza). Rozdział "Alfred Hitchcock albo czy istnieje właściwy sposób na remake?" pochodzi z drugiego, zmienionego wydania *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York/London 2001, a "Hitchcock: Gadające głowy" z *Organs Without Bodies. On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York/London 2003. Artykuł poświęcony Andriejowi Tarkowskiemu funkcjonuje w kilku wersjach, ukazał się m.in. w "ArtMargins", 1999 (jako "The Thing from Inner Space") i w "Angelaki", Vol. 4, No. 3, grudzień 1999 (jako "The Thing from Inner Space: On Tarkovsky") - podstawą przekładu był tekst przesłany przez autora. Fragment poświęcony *Przełamując fale* pojawił się jako osobny tekst "Femininity between Goodness and Act" w "lacanian ink" nr 14, wiosna 1999 (ss. 26-40). Na rozdział "David Lynch albo sztuka śmiesznej wzniosłości" złożyły się obszerne fragmenty tomiku *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Walter Chapin Center for the Humanities, University of Washington, Washington 2000. Rozdział "Od wzniosłości do śmiechności: akt seksualny w kinie" pochodzi z angielskiego wydania *Plague Of Fantasies*, Verso, London 2001 i nie pojawił się w polskim wydaniu *Przekleństwa fantazji*.