

[fragment rozdziału o Krzysztofie Kieślowskim]

Ostatnia scena *Niebieskiego* posiada jednak pewne cechy, które, choć zwykle pomijane, są kluczowe dla jej efektu. Po pierwsze, nie należy zapominać oczywistego faktu, że synoptyczna scena w panoramicznym ujęciu, oddająca tajemnicę *agape* pojawia się, gdy Julie uprawia seks – powracamy więc znów do Lacanowskiego stwierdzenia, że miłość uzupełnia brak stosunku seksualnego. Rzekomy „panseksualizm” Freuda miał oznaczać, że „cokolwiek robimy lub myślimy, zawsze ostatecznie myślimy o TYM” – odniesienie do stosunku seksualnego jest ostatecznym horyzontem znaczenia¹. Temu stereotypowi należy przeciwstawić stwierdzenie, że rewolucja Freuda polega na dokładnie ODWROTNYM geście: to w PRZEDNOWOCZESNYCH ideologiach cały wszechświat ma charakter „seksualny”, podstawowa struktura kosmosu jest napięciem między męską i kobiecą „zasadą” (Yin i Yang), napięcie to powtarza się na różnych, coraz wyższych, poziomach (światło i ciemność, niebo i ziemia), tak że sama rzeczywistość pojawia się jako rezultat kosmicznej „kopulacji” dwóch zasad. Tym, do czego dochodzi Freud jest właśnie radykalna *deseksualizacja* wszechświata: psychoanaliza wyciąga ostateczne konsekwencje z nowoczesnego „odczarowania” świata, z pojęcia wszechświata jako bezsensownej, przypadkowej wielości. Freudowskie pojęcie fantazji zmierza dokładnie w tym kierunku: problem nie polega na tym, o czym myślimy wykonując inne, zwyczajne czynności, ale na tym, o czym myślimy (o czym fantazjujemy) gdy rzeczywiście jesteśmy w *trakcie* „robienia TEGO” – Lacanowskie stwierdzenie,

¹ Skoro akceptujemy stosunek seksualny jako ostateczny punkt odniesienia, pojawia się pokusa napisania na nowo całej historii nowożytnej filozofii w tych kategoriach:

- Kartezjusz: „Pieprzę, więc jestem”, czyli tylko w trakcie intensywnego stosunku seksualnego odczuwam pełnię istnienia (Lacanowska „przemieszczona” odpowiedź brzmiałaby: „Pieprzę tam, gdzie mnie nie ma, a więc nie ma mnie tam, gdzie pieprzę”, czyli to nie ja pieprzę, ale „to pieprzy” we mnie);
- Spinoza: w Absolutcie jako Pieprzeniu (*coitus sive natura*), należy rozróżnić, zgodnie z różnicą *natura naturans* i *natura naturata*, między pieprzeniem jako aktywną penetracją i obiektem, który jest pieprzony – istnieją tacy, którzy pieprzą i tacy, którzy są pieprzeni;
- Hume wprowadza tutaj empiryczne wątpliwość: skąd możemy wiedzieć, że pieprzenie jako stosunek w ogóle istnieje? Istnieją tylko przedmioty, których ruchy wydają się ze sobą skoordynowane.
- Kantowska odpowiedź na ten kryzys: „warunki możliwości pieprzenia są takie same jak warunki możliwości pieprzonego obiektu”;
- Fichte radykalizuje rewolucję Kantowską: pieprzenie jest samoustanawiającą bezwarunkową aktywnością, która dzieli się na pieprzącego i pieprzony obiekt, czyli samo pieprzenie ustanawia swój przedmiot, tego, który jest pieprzony.
- Hegel: „Kluczowe jest, aby rozumieć Pieprzenie nie tylko jako Substancję (substancjalny popęd panujący nad nami), ale także jako Podmiot (jako refleksyjną aktywność zakorzenioną w duchowym znaczeniu)”;
- Marks: należy powrócić do realnego pieprzenia, a nie do idealistycznego, masturbacyjnego filozofowania, czyli jak pisze on wprost w *Ideologii niemieckiej*, realne, aktualne życie ma się do filozofii tak, jak prawdziwy seks do masturbacji.
- Nietzsche: Wola jest w swej skrajnej postaci, Wolą Pieprzenia, która kulminuje w Wiecznym Powrocie „chcę więcej”, pieprzenia, które nigdy się nie kończy;
- Heidegger: podobnie jak istota techniki nie jest niczym „technicznym”, istota pieprzenia nie ma nic wspólnego z pieprzeniem jako zwykłą otyczną aktywnością; raczej „istotą pieprzenia jest pieprzenie Istoty”, czyli nie tylko my, ludzie, spieszyliśmy nasze rozumienie Istoty, to Istota jest już sama w sobie spieszona (niespójna, wycofująca się, błądząca);
- wreszcie, wgląd w to jak Istota sama w sobie jest spieszona, prowadzi nas do Lacanowskiego „stosunek seksualny nie istnieje”.

że „stosunek seksualny nie istnieje” oznacza ostatecznie, że gdy „robimy TO”, gdy jesteśmy w trakcie samego stosunku seksualnego, potrzebujemy jakiegoś fantazmatycznego dopełnienia, musimy *myśleć (fantazjować) o czymś innym*. Nie możemy po prostu „podać się całkowicie bezpośredniej przyjemności, jaką daje to, co robimy” – jeśli to zrobimy napięcie zniknie. To „coś innego”, które podtrzymuje sam akt jest kwestią fantazji – zwykle chodzi o jakiś „perwersyjny” detal (od jakiejś idiosynkratycznej cechy ciała kochanki albo osobliwości miejsca, w którym „to” robimy do wyobrazonego spojrzenia, które nas obserwuje).

Latem 2000 roku, w wielkich miastach w Niemczech pojawił się niepokojący plakat reklamowy: ukazywał nastolatkę w pozycji siedzącej, która trzyma w prawej ręce pilota telewizyjnego i patrzy na widzów zrezygnowanym, i jednocześnie prowokującym, spojrzeniem; spódnica nie przykrywa w pełni lekko rozchylonych ud, tak że można łatwo dostrzec ciemną przestrzeń między nimi. Tej dużej fotografii towarzyszą słowa „Kauf mich!” („Kup mnie!”) – co zatem reklamuje ten plakat? Przy bliższym oglądzie, można dojść do wniosku, że nie ma on nic wspólnego z seksem: zachęca młodych ludzi do grania na giełdzie i kupowania udziałów. Podwójne rozumienie, na którym opiera się skuteczność reklamy polega na tym, że pierwsze wrażenie, zgodnie z którym my, widzowie, jesteśmy namawiani do kupienia samej dziewczyny (rzekomo dla celów seksualnych), użycza miejsca „prawdziwej” wiadomości: ONA jest tym, kto kupuje, a nie tym, co można kupić. Oczywiście skuteczność plakatu bierze się z pierwotnego seksualnego „nieporozumienia”, które, choć jest później unieważnione, czai się w tle nawet wówczas, gdy rozpoznajemy „prawdziwe” znaczenie. OTO seksualność w psychoanalizie: nie ostateczny punkt odniesienia, ale określona droga nieporozumienia, która nie zniknie, nawet po tym, jak odnajdziemy „prawdziwe” nie-seksualne znaczenie.

Jednym z anty-antyfeministycznych przesądów na temat rzekomego twierdzenia Lacana, że pragnienie i Prawo są dwiema stronami tej samej rzeczy, że zatem symboliczne Prawo, nie kwestionując pragnienia jest dla niego konstytutywne, tylko mężczyzna – jako w pełni zintegrowany z symbolicznym Prawem – może naprawdę pragnąć, podczas gdy kobieta jest skazana na historyczne „pragnienie pragnienia”. Takie odczytanie pomija sens wypowiedzi Lacana: pragnienie, w swej najbardziej radykalnej postaci, JEST refleksyjnym „pragnieniem pragnienia”. Jednak chciałoby się uzupełnić tę tezę o jej quasi-symetryczne przeciwieństwo dotyczące *fantazji*: tylko kobieta może naprawdę fantazjować, podczas gdy mężczyzna jest skazany na próżne „fantazjowanie o fantazji”. Przywołajmy *Oczy szeroko zamknięte* Stanley Kubicka: tylko fantazja Nicole Kidman jest naprawdę fantazją, podczas gdy fantazja Toma Cruise’a jest tylko refleksyjną podróbką, desperacką próbą sztucznego odtworzenia/dotknięcia fantazji, fantazjowaniem uruchomionym przez traumatyczne spotkanie z fantazją innej, desperacką próbą odpowiedzi na tajemnicę jej fantazji: co to za fantazmatyczna scena (spotkanie), która tak głęboko na nią

wpłynęła? To, co robi Cruise w trakcie "przygodowej" nocy, jest w zasadzie oglądaniem wystaw fantazji – najpierw fantazja bycia obiektem namiętnej miłości ze strony córki pacjenta; następnie fantazja na temat spotkania prostytutki, która nawet nie chce od niego pieniędzy; potem spotkanie z dziwnym Serbem (?), właścicielem wypożyczalni masek, który jest także alfonsem swojej młodej córki; wreszcie wielka orgia w willi pod miastem... Wyjaśnia to dziwnie przytłumienie, statyczność, nawet „impotencję” sceny orgii, w której przygoda znajduje swoją kulminację – to, co wielu krytyków uważa za wadę filmu, wskazując na śmiesznie sterylny i niedzisiejszy sposób pokazania orgii, jest jego zaletą, pozwala ukazać paraliż „zdolności fantazjowania” u bohatera. Tłumaczy to także trafność ujęcia śpiącej Nicole Kidman, z leżącą u jej boku, przy poduszce męża, maską: w tej wersji „śmierci i dziewczyny” dokonuje ona „kradzieży jego snu”, stanowiąc parę z maską, która jest jego fantazmatycznym, widmowym sobowtórem. Wreszcie, usprawiedliwia to w pełni pozornie wulgarną końcówkę filmu, gdy po tym, jak bohater opowiada żonie o swoich nocnych przygodach, tj. gdy oboje konfrontują się z nadmiarem swoich fantazji, Kidman – wcześniej zapewniając, że teraz są w pełni przebudzeni, że nastął kolejny dzień i że, jeśli nie zawsze, przynajmniej jakiś czas będzie on trwać, a oni będą trzymać swoje fantazje na wodzy – mówi mu, że muszą jak najszybciej zrobić jedną rzecz. „Co?” pyta Cruise, „Iść się pieprzyć” – pada odpowiedź, koniec filmu, napisy końcowe. Natura *passage à l'acte* jako fałszywego rozwiązania nie jest nigdzie w filmie wyraźnie zaznaczona: nie dając parze rzeczywistej cielesnej satysfakcji, która uczyniłaby wszelkie fantazje zbędnymi, przejście do działania jest przedstawione raczej jako tymczasowe rozwiązanie, jako desperackie posunięcie mające utrzymać na wodzy widmowy świat fantazji. Tak jakby wiadomość Kidman brzmiała: chodźmy się pieprzyć jak najszybciej *aby* uciszyć buzujące fantazje, zanim nad nami zapanują... Lacanowski żart na temat przebudzenia jako ucieczki od realnego napotkanego we śnie, najlepiej odnosi się do stosunku seksualnego: nie śnimy o pieprzeniu, gdy nie jesteśmy w stanie tego robić – raczej pieprzymy się po to, aby uciszyć nadmiar snu, który w przeciwnym razie nas pochłonie.

Zatem, wracając do *Niebieskiego*, otrzymujemy tutaj, w długiej ostatniej scenie fantazję w najczystszej postaci, tj. odtworzoną fantazmatyczną ramę, która pozwala Julie znieść niemożliwy/realny wymiar seksu: w panoramicznym ujęciu, koło jakby się zamyka, znów wracamy do początku (po tym długim ujęciu następuje znów zbliżenie oka Julie), z tą fundamentalną różnicą, że teraz, oko nie jest już znakiem „nocy świata”, podmiotu bezpośrednio skonfrontowanego z przed-fantazmatycznym wyobrazeniowo-realnym wymiarem obiektów częściowych, ale miejscem odbudowanej fantazji, poprzez którą podmiot na nowo otrzymuje dostęp do rzeczywistości. Wreszcie to powtórzone zbliżenie oka pokazuje, że relacja między „abstrakcyjną” wolnością absolutnego wycofania, „nocą świata” i „konkretną” wolnością Miłości, wiarą w innych, ich akceptacją, mistyczną komunią z nimi, nie ma charakteru prostego wyboru: ostateczną lekcją filmu

jest nie tylko to, że po tym, jak traumatyczne wydarzenie zredukowało Julie do pustki „nocy świata”, musi ona przejść bolesną drogę miłosnego przywrócenia do społecznego świata, ale to, że aby osiągnąć stan mistycznej komunii *agape*, musimy najpierw przejść przez punkt-zero „nocy świata”. To wypadek z początku filmu, redukując Julie do pustki czystego spojrzenia, wyciera tablicę i tym samym robi miejsce na mistyczną komunię: trzeba najpierw wszystko stracić, aby odzyskać wszystko we wzniosłej, mistycznej wizji *agape* – związek między sublimacją i popędem śmierci jest w ten sposób wyraźnie potwierdzony. Chciałoby się opisać trajektorię *Niebieskiego* jako przeciwieństwo terapii psychoanalitycznej: nie jako pokonywanie fantazji, ale stopniowe jej odbudowywanie, która umożliwia nam dostęp do rzeczywistości.

Po wypadku i stracie, która z niego wynika, Julie traci ochronną warstwę fantazji, co oznacza, że jest *bezpośrednio skonfrontowana z nagim Realnym* – dokładniej rzecz biorąc, z DWOMA Realnymi. Otepienie Julie tłumaczy fakt, że te dwa Realne są od siebie oddzielone, że ona nie jest w stanie między nimi pośredniczyć: „wewnętrzne” Realne jej „psychicznej rzeczywistości” (widmowe Realne traumatycznej straty, które nawiedza ją w muzycznych halucynacjach i których pojawienie się wywołuje chwilowe *aphanisis*, rozpad jej podmiotowej tożsamości) i „zewnętrzne” Realne Życia, w jego odrażającym cyklu narodzin i rozpadu. (Wszyscy znamy radę z treningów relaksacyjnych: aby zapomnieć o wewnętrznym niepokoju, trzeba skupić się na zewnątrz, nazywać głosy i dźwięki, opróżnić siebie. OTO co robi Julie – tyle z Zewnątrz otrzymuje kolejne wiadomości o jej wewnętrznej traumie.) Na końcu filmu, Julie odbudowuje ramę fantazji, która pozwala jej „powstrzymać” nagie Realne – ochronną warstwę tej fantazji dobrze oddaje szyba w ostatnim ujęciu, przez którą widzimy płaczącą Julie. *Niebieski* nie jest więc filmem o powolnym procesie odzyskiwania zdolności do konfrontacji z rzeczywistością, zanurzenia się w życiu społecznym, ale raczej o budowaniu ochronnego ekranu między podmiotem i nagim realnym.

Słabym punktem *Niebieskiego*, dowodem tego, co w filmie fałszywe, jest jego strona muzyczna: zmarły mąż dostał zamówienie na napisanie *Koncertu dla Europy* z okazji jej zjednoczenia, to właśnie utwór, który Julie kończy w finale filmu. Ten pozbawiony ironicznego dystansu hymn, towarzyszący ostatniej, Pawłowej wizji miłości, jest skomponowany w New Age'owskim stylu Góreckiego, zawierającym odniesienia do nieistniejącego kompozytora z XVII-wieku o nazwisku Budenmeyer. Co jeśli to pozornie chwilowe obniżenie poziomu sygnalizuje strukturalne pęknięcie samego fundamentu artystycznego świata Kieślowskiego? Tego żenującego i płaskiego politycznego tła zjednoczonej Europy nie można pominąć jako sztucznego kompromisu, czegoś bez znaczenia w porównaniu z zachodzącym we wnętrzu bohaterki procesem traumy i stopniowego powrotu do normy. Post-polityczne pojęcie zjednoczonej Europy określa społeczne ramy, w których „prywatna” trauma bohaterki może mieć miejsce, tworzy i podtrzymuje przestrzeń takiego „osobistego” doświadczenia. Chciałoby się powiedzieć, że idealną publicznością

Niebieskiego jest unijna *nomenklatura* w Brukseli –to idealny film dla brukselskich biurokratów, którzy wieczorem wracają do domu, po całym dniu skomplikowanych negocjacji dotyczących regulacji celnych². To *Biały*, następny odcinek trylogii *Trzech kolorów*, najbardziej „polityczny” z trzech filmów, wydaje się nadrabiać tę słabość skupiając się na upadku post-komunistycznej Europy, Wschodu i Zachodu. „Równość” w *Białym* ma „ironiczny sens «odegrania się», rewanzu”³: Karol odgrywa się na żonie, która rzuciła go w najbardziej poniżający sposób, tj. film skupia się na tym, co znaczy *mieć*, na posiadaniu. Oczywiście temat posiadania jest już obecny w *Dekalogu 6* (Tomek posiada Magdę przez jej obserwowanie): zakłada on pozycję pogrążonego w niemocy obserwatora, który, nie może ściśle rzecz biorąc „posiąść” pożądaną kobietę, a zatem zostaje zredukowany do zazdrosnego spojrzenia obserwującego parę, tj. swojego rywala w kontaktach z pożądanym obiektem. Poza *Dekalogiem 6* motyw ten występuje w *Dekalogu 9* (mąż impotent), w *Białym* (Karol obserwuje i słucha tego, jak jego była żona uprawia seks z innym mężczyzną) oraz w *Czerwonym*, gdzie August obserwuje swą ukochaną z innym mężczyzną. Jednak w *Białym* motyw ten jest bezpośrednio przełożony na kategorie rynkowej wymiany: bogacenie się, kupowanie, „odgrywanie się”: w porwywie geniuszu Kieślowski łączy posiadanie towarów (warunek powrotu do kapitalizmu w postkomunistycznej Polsce) z tematem seksualnego posiadania/nimocy.

² W podobny sposób, nieoczekiwanym ekonomiczno-politycznym zapleczem *Tristana* Wagnera okazuje się rodzaj chłopskiego socjalistycznego syndykalizmu. Na początku Aktu III, gdy Kurwenal opisuje Tristanowi społeczno-polityczną sytuację w jego kraju podczas jego nieobecności jako błędnego rycerza, otrzymujemy dziwną lekcję syndykalistycznej ekonomii politycznej: chłopci podlegający Tristanowi radzili sobie pod jego nieobecność tak dobrze z zarządzaniem gospodarstwem, że Tristan oddał im prawo do ziemi, nadając im pełną autonomię: „Wasz jest dom, dwór i zamek! Ludzie, prawdziwie oddani swojemu drogiemu panu, troszczyli się jak najlepiej o jego dom i dwór, który mój pan oddał chłopom i wasalom na własność jako dziedzictwo, podczas gdy sam opuścił kraj i udał się na obczyznę”. Czy zatem ten socjalistyczny syndykalizm jako feudalno-socjalistyczne marzenie nie jest jedynym możliwym tłem dla błędzenia Tristana?

³ Insdorf, op. cit., s. 153.