

Dragan Kujundžić

Rozszczepione spojrzenia, inskrypcje, scenotafia: o Kieślowskiego filmowaniu żałoby

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (5), 83-104

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rozszczepione spojrzenia, inskrypcje, scenotafia: o Kieślowskiego filmowaniu żałoby

Dla Heleny Gościło

Człowiek stał się – jeżeli można tak powiedzieć – „bogiem zaopatrzonym w protezy”.

Freud

„Niedawno doznałam dziwnego uczucia. Poczułam nagle, że zostałam sama. A nic się nie zmieniło...”. „Zniknął ktoś z twojego życia.” „Właśnie.” Ta wymiana zdań pomiędzy ojcem i Weroniką w filmie Kieślowskiego *Podwójne życie Weroniki* natychmiast prowadzi nas na sam skraj pewnej hipotezy: filmy Kieślowskiego w szczególny sposób są filmami na temat żałoby. Można to ująć jeszcze bardziej radykalnie: sama ich czasowość, to jak akcja rozwija się w czasie, pozostaje w całości odniesione do żałoby, do tego, co – parafrazując Diderota – można by nazwać „wzajemnym oczekiwaniem na siebie u owego kresu prawdy, jakim jest umieranie.” *Mourir – s’attendre aux limites de la verite.* (Pożyczam tutaj motto od Jacquesa Derrida z jego *Aporii*; niebawem to niego nawiążę). Owo oczekiwanie lub też czuwanie przy owym Innym, jakim jest śmierć, ustanawia ich granicę, ich prawdę. Odczucie, że to co najbardziej swojskie, własne „Ja”, podmiot, jest w jakiś sposób konstytuowane przez śmierć innej osoby, przez odejście osoby, której śmierć Ja utrzymuje przy życiu, nakazuje mu trwać dalej – oto, co z wnętrza nieskończonego oddalenia przenika do głębi sam rytm filmów Kieślowskiego. Pokazywanie kamerą krypty lub grobu, lub też, jak to ma miejsce w przypadku *Podwójnego życia Weroniki*, kręcenie filmu dosłownie z wnętrza grobowego dołu, z perspektywy (lub przy wykorzystaniu) spojrzenia zmarłego sprawia, iż filmy Kieślowskiego upamiętniają postać, która już odeszła i złożona została w grobie. W gruncie rzeczy umożliwiają jej przetrwanie lub widzialną obecność. Spojrzenie kamery [*shutter*] stwarza tu efekt maski: zapisuje obraz a następnie emituje go, rzutuje na ekran, jak gdyby z wnętrza grobowca, jako fantazmatyczne, widmowe spojrzenie nieżyjącego Innego. By użyć tu znanego rozróżnienia, zaproponowanego przez Anrahama i Toroka, pomiędzy introjekcją (która reprezentuje tu „pozytywną” dynamikę żałoby, a zatem „zdrowe” przebicie się i ekspansję Ja) i inkorporacją (wchłonięciem straty przez Ja, co podtrzymuje jej „negatywne”, melancholijne, autodestrukcyjne działanie) utraconego przedmiotu pożądanego, można by powiedzieć, że filmy Kieślowskiego nadają nieżywemu ciału postać relikwii i odtwarzają jego dalsze *trwanie* za pomocą tele-wizualnej protezy. Z reguły tendencja ta ujawnia się jako zestawienie obrazu fotograficznego (unieruchomienie wcielonej straty) z czasowością procesu filmowania (przedzieranie się, dynamiczna i twórcza absorpcja, introjekcja straty za pomocą protezy w postaci filmu). W *Dekalogu I* jest scena, która zapowiada utonięcie syna: ojciec chłopca rozlewa tusz i czarna plama zalewa ekran. Rozlanie czarnej żółci (*melain chole*, źródłosłów „melancholii”), zapowiadając stratę (utonięcie w stawie, czarnej dziurze w lodzie i nieruchoma masa czarnej wody nad którą w nieskończoność czuwa ojciec po śmierci syna) uzyskuje

w dalszych partiach filmu trwałą postać jako zamknięta w sobie [*selfsame*], nieruchoma ikona [*icon*] w kościele, którą ojciec przeklina (motyw śmierci Boga równa się tu melancholii, jej nihilistycznemu symptomowi). Możliwość „uzdrowienia” (ikona zaczyna ronić sztuczne, woskowe łzy, a zatem przemienia się w ciecz), którą zapowiada początek żałoby jako wspomaganego protezą [*prosthetic*] zmartwychwstania, zostaje przedłużona w ostatnią scenę filmu, w której ciotka chłopca widzi go na ekranie telewizora (statyczny obraz straty zostaje zdynamizowany w miarę upływu czasu) i sama również zaczyna płakać. David Wills w książce *Proteza* zarysowuje dokładnie taki właśnie ambiwalentny wymiar, który przypisuje tu sztuce filmowej Kiesłowskiego pojętej jako żałoba: „Tak więc ‘proteza’ zapisana zostaje przynajmniej dwukrotnie, na wiele sposobów, w więcej niż dwu językach.... ‘Proteza’ z istoty swojej odnosi się do dwu sprzecznych za sobą lecz również uzupełniających się zabiegów: amputacji i addycji”².

Rzecz jasna, ów motyw integracji złożonego w grobie [*encrypted*]³ ciała zmarłego został tu wykorzystany w celu zobrazowania określonych procedur estetycznych (słynne powiedzenie Flauberta zapożyczone od Hegla głosi, iż „książki zbudowane są jak piramidy”). Jednakże w przeciwieństwie do owego typu estetycznej sublimacji, jakiej możliwość zakłada *dictum* Flauberta, w filmach Kiesłowskiego zwłoki pozostają w relacji całkowitej odmienności, i jak – w odmiennym kontekście określił to Eugenio Donato – „podkreślają wywrotową rolę martwego ciała w stosunku do jakiegokolwiek działania zmierzającego do odzyskania utraconego przedmiotu w akcie spóźnionego przywołania pamięcią [*rememoration*]”⁴. Jacques Derrida, który w eseju pt. *Fors* podjął rozróżnienie Abrahama i Toroka, konkluduje, iż radykalizacja „żywego” nieboszczyka ukrytego i pogrzebanego [*encrypted*] w tekście rozbija strukturę odnośnika, który „jest tak ukonstytuowany, by nigdy nie prezentować się ‘we własnej osobie’, ... [dlatego też] zdarzenie będące przedmiotem ‘narracji’ nigdy się nie pojawia”⁵. Takie założenia teoretyczne pełnią czynną rolę w filmach Kiesłowskiego, dzięki czemu „opowiadana” historia nigdy nie ma szansy na pełne rozwinięcie, a stąd nigdy też nigdy nie dobiega do końca (w ten sposób, na przykład, rodzi się pomysł, by *Podwójne życie Weroniki* posiadało kilka różnych wariantów zakończenia). Cenotaficzna [*cryptic*] sztuka filmowa Kiesłowskiego utrzymuje i jednocześnie tłumi syntezę, czy sublimację, odbierając możliwość symbolicznego zniesienia [*sublation*]. W tym sensie tele-wizualny ruch u Kiesłowskiego przypominałby owo Freudowskie rozróżnienie *fort-da*, wspomaganą przez protezę nieskończoną oscylację (na podobieństwo jo-jo) pomiędzy retencją (żywych zwłok) i protencją (ich widmowego obrazu). Przypominałby zatem w gruncie rzeczy introjekcję straty, która ulega zarówno zatrzymaniu jak i usunięciu lub też przeniesieniu na (spełniającą rolę protezy) marionetkę [*toy*]. Telewizyjny obraz martwego ciała w *Dekalogu I* można uznać za obraz takiej tele-wizualnej jawności wyrażonej jako „telewangeliczne” przetrwanie i żałoba.

„Otworzyć dopiero po mojej śmierci”, głosi napis na kopercie w *Dekalogu IV*, dzięki czemu, od samego początku, opowieści i tak wytworzonemu pismu zostaje przypisana pewna logika testamentu. To, co pojawi się przed naszymi oczami, jeśli list zostanie otwarty, to śmierć ojca, który pozostawia list wyruszając w podróż. W tej grze *fort-da*, nieobecny ojciec powraca natychmiast, w sposób rozmyty i w niewyraźnym polu widzenia Anki w gabinecie okulistycznym. Pojawia się zaledwie tylko jako nazwa, powtarzalny znak (słowo „*father*” po angielsku), jako rzeczownik „ojciec” tj. tylko jako znaczące [*signifier*]. Tutaj owo powtórzenie, w dodatku w obcym języku, grozi znaczącemu rozszczepieniem, naruszając rządzące nim prawo i jego falliczną jedność, a w konsekwencji pozbawiając go kontaktu – i paktu – z prawdą. Imię ojca zostaje tutaj wpisane w sferę symboliczną i poddane

ekstrapolacji poza nią przez znak iteracji, przytoczenie „F-A-T-H-E-R”, przedstawione w formie wizualnego uniku, dlatego też przybierające sens *rozszczepienia* w łonie prawdy na widome i skryte [*de-vision*]. Słowo „ojciec” znajduje się teraz poza polem ostrości, jest rozmyte, niepewne, jak to ujawnia późniejsze pytanie Anki: „Jak mam cię teraz nazywać?”, „Nie wiem”, pada odpowiedź. Ta „niepewność” w odniesieniu do litery i listu [*letter*]⁶, to, że [słowo] nigdy nie znajduje się na „właściwym” miejscu i tkwi zawieszony w dwuznacznej sytuacji jako *własność obydwu protagonistów*, będzie ciągle dzielona, wypaczona i rozpraszała [*distribute*] rozgrywający się w filmie proces sygnifikacji. Wspomniany list jest w całościem dosłownym i jawnym sensie „skradzionym listem”, listem, którego miejsce przeznaczenia zostaje zmienione i symulowane (Anka najpierw będzie udawała, że zna go na pamięć, pomimo zakazu wypisanego na kopercie: „otworzyć po mojej [tj. ojca] śmierci”). Sposób jego funkcjonowania można podsumować używając słynnej formuły Jacquesa Lacana z „Seminarium poświęconego *Skradzionemu listowi*”⁷: „Opowieść nasza jest tak skonstruowana, aby pokazać, iż to list i jego zboczenie z kursu rządzi ich (tj. Anki i jej ojca) pojawieniami się i rołami, jakie odgrywają. Jeżeli *narzuci* im role tragiczne, *bohaterowie* nasi doznają cierpienia. Jeżeli przejdą pod jego cieniem, staną się jego odbiciem. Kto stanie się posiadaczem listu/słowa [*letter*] – zadziwiająca dwuznaczność – ten stanie się niewolnikiem jego znaczenia”⁸. Lecz końcówka filmu – do tego miejsca dopiero przyjdzie nam dotrzeć – skomplikuje tę pozorną niewidzialność listu, którego spopielone szczątki, rozrzucone po spaleniu go przez Ankę i ojca, również zaświadczą, iż, jak pisze Derrida w odpowiedzi Lacanowi – w *Purveyer of Truth*, a sformułowanie to stało się równie sławne – „W procesie dyseminacji nie ma miejsca na brak”⁹.

Sam list zawsze zabierany był przez ojca w drogę i już pierwsze sekwencje filmu pokazują, że nieodmiennie wozi go razem z paszportem. Tak więc ostateczny kres przeznaczenia listu, jego ostatni krok („*pas*” w słowie „*passport*”), ów nakaz „otworzyć po mojej śmierci”, noszony jest przez ojca na znak jego śmiertelności, jego podwójnej nieobecności: gdy znajduje się poza domem w czasie kolejnego wyjazdu i gdy nosi przy sobie list, który ma być otwarty po jego śmierci. Dlatego też owo graniczne połączenie obydwu: listu z jednej strony oraz z drugiej paszportu, który jest warunkiem przejścia, narzędziem, które przeniesie go poza granicę śmierci, oznaczającą zarówno niemożliwość jak i aporetyczną nieprzekraczalność – to właśnie połączenie od samego początku wpisuje w film kres, granicę i ostateczną możliwość niemożliwości istnienia ojca, by wyrazić to żargonem Heideggera. Logika przetrwania zapowiedziana zostaje w figurze listu i figurze paszportu: Sens nadaje jej granica, jaką jest śmierć i jej przekroczenie, przejście na drugą stronę, cyrkulacja, nawiedzenie obszaru, który leży poza filmową narracją; ojciec jako martwa litera [*letter*], złączona z paszportem, jego powtarzalnym, rozszczepionym, metaforycznym, przenośnym [*transportational*] znakiem.

Jak wkrótce się przekonamy, ten list, który ma być otwarty po śmierci ojca, nosi w sobie inny list, którym jest testament niezyczącej już matki Anki. W ten sposób list ojca służy jedynie za mieszkanie [*host*] duchowi, widmu, za gościnny grobowiec, w którym spoczywa martwa matka, lub za łono martwej matki; mamy tu więc do czynienia z grobowcowym przetrwaniem listu napisanego wkrótce po narodzinach Anki. Koperty pełnią tu zatem, w tak otchłanny sposób, rolę inskrypcji (inskr~~yp~~teji?) upamiętniających odchodzącą matkę, która zostaje przechowana – strzeżona i zapieczętowana – w liście jako grobowcu. Jednakże tym, co jest upamiętniane, jest, by tak rzec, przedłużenie [*will have been*] ostatnich chwil życia, zapewnienie im dalszego trwania, [życie] chronione, a jednak zawrócone w swym kierunku przez mogiłę, dwojaką w swym charakterze testamentu

i świadectwa. Łono zamknięte w grobie, chwila narodzin pogrzebana i zapieczętowana oraz przeniesiona przez granicę życia i/lub śmierci. Zmarła matka, niesiona przez postać nieżyjącego już ojca lub [znajdująca się pod] symboliczną opieką nieżyjącego już ojca („otworzyć dopiero po mojej śmierci”) wprowadza „efekt nawiedzenia przez ducha” („grobowa krypta to ciało we własnym Ja”), „martwe ciało pogrzebane w Innym”, by ponownie zacytować *Fors Derridy*. Ponownie przemierzamy tu ogromne pole psychoanalizy, albowiem pole żałoby pod pewnymi względami pokrywa się z samą psychoanalizą. I można tylko nakreślić linie wzajemnych zobowiązań, które konstytuują i kontestują ów ogromny obszar: Freud, Klein, Abraham i Torok, *Fors Derridy*, Lacan piszący na temat żałoby w *Hamlecie*, przez pracę Kristevy poświęconą melancholii, owemu mrocznemu krewnikowi żałoby, *Black Sun*, aż po książkę *Did Someone Say Totalitarianism* Slavoya Žižka i jej czwarty rozdział pt. *Melancholia i czyn*. Lecz z owego ogromnego pola i listy znamienitych dzieł chciałbym wybrać w tym miejscu zaledwie jeden cytat z wybitnego studium autorstwa Kena Reinharda i Julii Reinhard Lupton pt. *After Oedipus: Shakespeare in Psychoanalysis*. Konkretnie chodzi mi o ustęp z pierwszego rozdziału tej książki noszącego tytuł „*Shapes of Grief*”: *Hamlet, Freud and Mourning*”, albowiem formułuje on – i to znacznie lepiej niż ja sam byłbym w stanie to uczynić – zasadniczą myśl na temat postaci matki u Kieślowskiego: „Utracona matka jest projekcją w sensie filmowym, jest »obrazem« różnicy, zwierciadlanym Innym, rodzącym się w bólach tworem psychiki, którą określa”¹⁰.

Pod nieobecność ojca widzimy Ankę, początkującą aktorkę i słuchaczkę akademii teatralnej, podczas prób sztuki, w towarzystwie jej partnera i kochanka z „rzeczywistego” życia, o imieniu Jarek. Ze scenariusza dowiadujemy się, że przygotowywana sztuka to *Szklana menażeria* Tennessee Williamsa, ale film zmienia tekst przedstawienia. W owej drugiej sztuce Annette Insdorf w niedawno opublikowanej monografii poświęconej Kieślowskiemu pt. *Double Life, Second Chances*,¹¹ rozpoznaje *Romea i Julię*. Tak więc, ostatecznie scenariusz wybiera kryptę, i paradygmatyczną scenę żałoby w tradycji zachodniej, tj. tę, którą znajdujemy w *Romeo i Julii*, teatrze *podwójnego przetrwania*, jak go określił Jacques Derrida, [teatrze] który mówi „prawdę [la verite]...”. „Począwszy od przysięgi miłosnej, która wiąże ze sobą dwa pragnienia, jedno z kochanków już pogrąża się w żalobie po drugim, powierza również drugiemu śmierć: umrzesz przede mną, ja przechowam ciebie, jeśli umrę przed tobą, będziesz nosił(a) mnie w sobie, jedno będzie przechowywało drugie, już uprzednio przechowało drugie... Owa podwójna interioryzacja [krypta w krypcie, list w liście, dodaje, „oboje w żalobie, jednocześnie i wzajemnie obecni przy własnej śmierci”, powie Derrida – D.K.] byłaby niemożliwością w przypadku monadycznej wewnętrzności czy w świetle logiki narzucanej przez „obiektywność” czasu i przestrzeni. Tym niemniej to właśnie ona się dokonuje za każdym razem, gdy kocham. Tak więc wszystko zaczyna się od tego przetrwania”¹². W *Aporias*, które zaczynają się od motto zaczerpniętego z Diderota – od którego postanowiłem rozpocząć również własny esej: „Umierać – to oczekiwać siebie nawzajem u krańców prawdy” – Derrida uogólni ów przeciw-czas i uzna go za element konstytutywny „podmiotu” pogrążonego w „źródłowej żalobie”¹³.

W *Dekalogu IV* scena z *Romea i Julii* lokuje się jako znak zinterioryzowanej utraty – w odnośnej scenie z filmu – zarówno kochanka (Jarek/Romeo) jak i ojca (nieobecny Michał, który w tym momencie jest już naznaczony przez śmierć, bowiem jego list został otwarty). Jednocześnie jednak lokuje się jako zaprzeczenie straty któregośkolwiek z nich obydwu: Jarek to „Romeo”, kochanek jedynie ze słowa (przepastna przestrzeń referencyjna otwiera się w pytaniu Anki dotyczącym „Romea”: „dlaczego ja go kocham?”, co odpowia-

da pytania, z jakim zwraca się do ojca: „jak mam cię nazywać?”; słowem: „*what's in a name?*”¹⁴). A „prawdziwy” kochanek, na którym Anka potrafi się skoncentrować w tej scenie, to reżyser, ojciec zastępczy, który trzyma ją w swoich ramionach. Przez cały ten czas prawdziwy ojciec, parafrazując tytuł filmu Kusturicy, jest zawsze poza domem w interesach, załatwiający sprawy, na których najlepiej się zna: wożąc ze sobą własny testament, własną śmierć. Ulokowana, ściśle biorąc, „wewnątrz” filmu (mając grobowiec – w sztuce Szekspira – za swoje punkt centralny, swój *telos* i żalobny koniec), figura żaloby reprezentowanej synekdochicznie przez scenę z *Romea i Julii* przelewa się poza pojedyncze filmowe ujęcie i ogarnia [*encrypts*] cały film niczym podziemna krypta trumnę, zamykając go w mrocznej sali żalobnej, która przekracza jego indywidualne ograniczenia.

Anka wita powracającego ojca deklamacją listu, którego treści nauczyła się na pamięć. (W poprzedniej scenie widzimy jak trzyma w ręku nożyczki, wahając się, czy otworzyć list. Kastracja i symboliczna inskrypcja zostają na chwilę zawieszona, jako że pojawienie się eponimicznej u Kiesłowskiego postaci „anioła” – tym razem pokazanego jak płynnie łodzią a następnie niesie przypominający trumnę kajak – zapobiegania naruszeniu przez nią listu, mogiły i tajemnicy). List, który Anka recytuje z pamięci swojemu ojcu, jest sam w sobie otwartym wyznaniem własnego testamentowego charakteru [*condition*], zarówno dzięki przechowywanej w nim wiedzy na temat śmierci matki („Niedługo umrę,” [mówi] zaledwie kilka dni po przyjeździe na świat Anki) jak i przez założenie, że odczyta się go po śmierci Michała: „Michał nie żyje w chwili gdy to czytasz.” Ten ostatni, którego deklamacja Anki przywraca do życia, zgodnie z treścią listu nie jest jej prawdziwym ojcem. List kończy wyliczenie przymiotów wyglądu Anki jak widziałaby je matka, która jednak już nie żyje. Wyrażone też zostaje pragnienie, by delikatnie głaskać jej „piękną, długą szyję...”. Podobnie jak Michał rodzi się jako kochanek, Anka rodzi się jako, lub bierze na siebie, znamię przetrwania zmarłej matki, której głosem przemawia niczym brzuchomówca.

W scenach, które następują, Anka odda się Michałowi, gdy wyznają sobie nawzajem cielesne, kazirodce pragnienie. („Kazirodce” raczej zaledwie z nazwy, skoro list unieważnił sankcje edypalne). Ich wzajemne pragnienie naznaczone jest zarówno poważną inskrypcją kazirodczą, jak jej brakiem, a to za sprawą te właśnie mogiły, która umożliwiła im dostęp do siebie nawzajem: jest nią pamięć o nieżyjącej matce, której miejsce Anka zajęła by konsumując swoją cielesną miłość do Michała. Dla niej zdobycie kochanka oznaczałoby utratę ojca i matki, dla niego związek erotyczny oznaczałby utratę córki i żony. Kiesłowski oczywiście doprowadza tutaj starotestamentalne przykazanie „czcij ojca swego i matkę swoją” do kresu jego moralnego imperatywu, do kresu zawartego w nim prawa. Spełnienie potraktowanego dosłownie nakazu – tutaj, istotnie, co do litery/listu – doprowadziłoby do fatalnego w skutkach wykroczenia i do swoistego *destinerrance*. Pojawia się tu coś na kształt paradoksalnego imperatywu etycznego, gdzie przestrzeganie nakazów, miłość i powodzenie [*luck*] możliwe są tylko [dzięki] nieokreśloności, nierozstrzygalności wyboru. Jednym słowem, tak jak zechce łut szczęścia: rzut kostką nigdy nie unicestwia przypadku.

Stosuje się to do całego cyklu *Dekalogu* Kiesłowskiego i generuje coś w rodzaju etyki, która przekracza literę prawa, dosłowność nakazu lub tablic z dziesięciorgiem przykazań. Podobnie jak w *Dekalogu X*, gdzie unieważnienie znaczka zapewnia mu cyrkulację i wartość, to co etyczne u Kiesłowskiego, okazuje się możliwe tylko pod warunkiem unieważnienia dosłownego czyli „ślepego” stosowania nakazu.

W piwnicy, owym grobowcu budynku, przy niesprzyjającym [*contretemps*] świetle dwu dogasających świeczek (które podkreśla całościową przeciw-czasowe [*counter-tem-*

poral] pracę żaloby, która rozszczepia filmową wizję), widziani jak przez lzy w świetle załamującym obraz ich twarzy (bezpośrednie skierowanie kamery na świecę wywołuje wrażenie patrzenia przez zapłakane oczy), powoli przeglądają pozostałą zawartość skórzanego worka matki, zasuszonej pamięci łożyska, macicznej figury, która jest znakiem jej śmierci w czasie porodu, i poza żyjącą córką, jedyną pozostałością po jej pobycie w szpitalu. Owa penetracja zawartości torby przez Ankę i jej ojca wydaje wreszcie na świat, wydobywa na światło dzienne obraz nieżyjącej matki. Dogasające świece wyjawiają prawdę o śmierci (ten, czyja świeca zgaśnie pierwsza, będzie uprawniony do odpowiedzi na zadane przez siebie pytanie, odpowiedzi prawdziwej, jak ustalono za obopólną zgodą) i ojcostwie: „każdy z nich [dwo mężczyzn przedstawionych na fotografii] mógł być twoim ojcem”. Po powrocie do mieszkania następuje opisana wyżej scena przedstawiająca niespełnione pragnienie, w której, po tym jak Anka obnaża przed Michałem swoje piersi, on, w opiekuńczym geście, matczynym lub ojcowskim (?), na powrót ją ubiera w sweter. Następnie wspólne śpiewanie piosenek, które Anka pamięta z dzieciństwa, przynosi emocjonalne ukojenie. Odnajdujemy tu całą mnogość seksualnych kodów. Anka jest „żywą”, potencjalną matką, kobietą, która jest płodna, która przeszła poronienia, która miesiąckuje, jak zostajemy o tym wprost poinformowani, i która obnaża się przed kochankiem [mężem]/ojcem. Można by powiedzieć, że scena ta doprowadza do starcia pomiędzy genealogią i „ginealogią”, i antagonizm ten nie zostaje do końca w filmie zażegnany. „Oto właśnie ukazują się coś, co chciałoby się określić jako najniższy lub podstawowy poziom filmowego *materializmu* [u Kiesłowskiego]: owa inercja przed-symbolicznego motywu, który trwa i powraca jako to, co Realne w różnych symbolicznych kontekstach”¹⁵. Pragnienie ojca, by Anka nigdy nie dorosła, by powstrzymać upływ czasu, oraz żaloba po stracie matki – „wszystko mogło ułożyć się inaczej” – służą za swego rodzaju kodę owego wieczoru.

Następny ranek przynosi wyznania, które doprowadzają sytuację do ostatecznego rozwiązania sytuacji. Anka budzi się w pustym mieszkaniu i zaczyna niespokojnie wołać Michała nazywając go „ojcem”. Najpierw „ojcem”, a następnie zobaczywszy go przez okno, woła pieścizotliwie „tato”, „tatuśku!”. Wybiega z mieszkania i wyznaje, że zmyśliła list, podczas gdy „oryginał” pozostawiła nienaruszony. Nie tylko brzuchomówczo podszła się pod matkę, ale pozwoliła płynąć atramentowi jako ożywczemu znakowi wcieleń zmarłej matki (przykład introjeksji według Abrahama i Toroka), jako jej śmiertelny, duchowy sobowtór. (Wyznaniu towarzyszy przejście po raz drugi „aniola”, znów niosącego kajak/trumnę). Scena ta neutralizuje zarówno edypalny jak i seksualny rejestr jeszcze przed finałowym spalaniem listu. Ów akt zawiesi symboliczne przyporządkowanie, gdy okaże się, że ojciec nie odszedł daleko, że zaledwie wyszedł „po mleko”. Tak przetworzony laktacyjnie, poddany wtórnej materializacji i *re-mater-ializowany* (*mater* = matka) ojciec (zatem „ojciec” jedynie z nazwy) wraz z Anką pali list matki. Końcowe odczytanie jego spopielenych szczątków – teraz to już dosłownie śmiecie – które zarówno odtwarza jak rozwiązuje tajemnicę ich tożsamości, zwieńczone jest długim ujęciem przedstawiającym fotografię nieżyjącej matki. W ten sposób zawieszenie prawdziwej tożsamości Anki i Michała otwiera, ponad teraz zniszczoną, lecz żywą, poddaną interioryzacji mogiłą nieżyjącej matki przestrzeń dla ich niespełnionego wzajemnego pragnienia. Jak pisze Slavoj Žižek w swojej niedawno opublikowanej książce poświęconej Kiesłowskiemu: „Pragnienie zostaje w ten sposób dosłownie *zrealizowane* – nie „spełnione”, lecz zaktualizowane, uczynione widocznym, jako pragnienie. Czyż coś podobnego nie dokonuje się w filmach Kiesłowskiego? Czy ostatecznie nie opowiadają one historii narodzin kobiecego pragnienia z ducha żaloby i melancholii?”¹⁶. Ostatnie ujęcie zamiera na zdjęciu matki;

jak to ujmuje Roland Barthes pisząc o zdjęciu zmarłej matki: „co do reszty, to wszystko zastygło w bezruchu. Bowiem utraciłem nie Postać (Matkę), lecz istnienie; ... jest to utrata nie tego, co niezbędne, lecz tego, co niepowetowane.” Fotografia zmarłej matki niekoniecznie mówi: „tego już nie ma, ale jedynie i z całą pewnością [mówi ona:] to odeszło”, pisze Barthes. (Tu warto przypomnieć słowa Michała: „wszystko mogło się być potoczyć inaczej”). Jako takie, zdjęcie w pokoju Anki, pozostawione tam po spaleniu listu i rozrzuceniu prochów, oznacza, iż to, za czym Anka i Michał opowiedzieli się paląc list, to nic innego, jak pragnienie zrodzone z rozpalonego, łzowego ducha żałoby. Jednocześnie się ponad pamięcią o zmarłej matce i żonie, oraz w zawieszonym a zarazem uwolnionym pragnieniu obecnie zdecydowanie nierozstrzygniętej edypalnej i seksualnej ekonomii (Michał: ni to kochanek, ni ojciec; Anka: ni to córka, ni matka), postanawiają przetrwać śmierć opowiadając się za *życiem, które trawa dzięki pragnieniu* (Blanchot). Postanawiają raczej pogрузić się w żalobie i tak utrzymywać śmierć „przy życiu” i na dystans a zarazem poddaną introjekcji i znajdującą się w pobliżu. Zmarła matka pozostaje: odbita w ich wzajemnej obecności, lub poskładana, jak list, widmowa; daje im sposobność, by czuć, płakać, śnić może¹⁷. Jak powiada Žižek o tej scenie z *Dekalogu IV*: tutaj list „nie powinien dotrzeć do swego adresata”¹⁸. Ze swej strony dorzuciłbym, że nigdy tak się do końca nie dzieje.

Film *Podwójne życie Weroniki* zaczyna się pod znakiem podwójnej nieobecności, podwójnej śmierci i podwójnego przetrwania. Jest filmem o fotografii, o podwójnym filmowaniu i rozszczepionym widzeniu. Matka pokazuje dziecku w Polsce gwiazdę betlejemską. Inne dziecko, we Francji, przez szkło powiększające ogląda liść, znak odnawiającego się życia. Jak wnet się okaże, obie matki osierociły córki. Tak więc głosy nieżyjących matek, nie pokazanych w tych scenach, nawiedzają film od samego początku a córki już tu pojawiają się jako fantazmatyczne i widmowe przedłużenia zmarłych matek. Jednakże strata zostaje wprowadzona również pod opiekuńczym znakiem przetrwania: gwiazda betlejemaska w Polsce oraz, we Francji, przyroda, pierwszy wiosenny liść, badany przy użyciu szkła powiększającego, instrumentu o charakterze protezy. Już od pierwszych ujęć film ustanawia siebie jako scenę, na której rozgrywa się żaloba, jako wnętrze grobowca przechowującego cę śmierci i życie, ciemnia, służąca dalszemu wywoływaniu obrazu.

Michel Chion niedawno opisał technikę filmowania podobną do tej, którą zastosowano w sekwencjach rozpoczynających *Podwójne życie*. Chodzi o zabieg polegający na tym, iż słyszymy głosy matek nieobecnych lub nie w pełni widocznych: „Dokładnie to samo odnosi się do *acousmetre*, kiedy wykorzystany jest głos pewnej osoby, która pozostaje niewidoczna. Również tutaj chodzi o coś, co ani nie może wejść w klatkę filmową, aby się złączyć z jednym z ciał, które tu krążą, ani zająć pozycji w tle... i dlatego pozostaje skazane na wędrówkę po powierzchni”¹⁹. W *Podwójnym życiu*, „akusmeryczne” matki, owe *acousmeres*²⁰, zarówno Weroniki jak i Veronique, nigdy nie osiągną pełnej cielesności, i owiną film, lub też raczej, jak kamera, od samego początku wypełnią i podzielą przestrzeń filmu swoją nieustępliwie utrzymywaną przy życiu nieobecnością. Podobnie jak głos nieżyjącej matki, spojrzenie kamery rozwija się pod jego/jej nieobecność; jednakże ta separacja, jak ślepa plamka na siatkówce oka, niesie przestrzenność filmu Kieślowskiego i jego melancholijną, „akusmeryczną” czy „akusmeryczną” stratę. Przestrzeń wizualna zostaje naznaczona stratą, którą film ponownie integruje jako podział życia (rozdwojenie życia, rozdział na życie i jego Inne). Można powiedzieć, że przestrzenność *Podwójnego życia* wytwarza nie *scenotypy* (by przywołać tu płodną formułę zastosowaną przez Fredrica Jamesona w odniesieniu do Hitchcocka²¹), lecz coś, co można by nazwać, podążając

w ślad za retoryczno-teoretycznym neologizmem Jamesona, „scenotafiami” [*scenotaphs*]²², lub idąc jeszcze dalej: „kinotafiami” [*cinetaphs*]: przestrzeniami lub scenami, które komunikują stratę lub nieobecność, scenami, które jak gdyby widziane są oczami widmowych matek, oczami ludzi już nieżyjących, lecz tylko wpisanych w scenariusz, obecnych werbalnie ale *de facto* ukrytych [*scripted*]. (*Cenotaph* to symboliczny grobowiec, wzniesiony dla upamiętnienia zmarłego, który jest cieleśnie nieobecny). Podwójne życie i podwójna nieobecność odpowiadałyby proponowanemu przez Abrahama i Toroka rozumieniu introjekcji martwego. „W żałobie – głosi słynne powiedzenie Freuda – to świat staje się ubogi i pusty”²³. Według Jamesona, Hitchcockowskie *scenotapy* „w sposób nieunikniony zaczynają wchodzić we wzajemne komparatywne i dialektyczne relacje ... pod względem tego, czym nie byli poprzednicy”²⁴. Daje to wizualną wersję dialektyki Hegłowskiej. Scenotafie Kiesłowskiego, z drugiej strony, dokonując introjekcji i utrzymując przy życiu nieboszczyka matki (również Weroniki), nie dopuszczają żadnego zniesionego zamknięcia reprezentacji i przechowują niejako złożony w krypcie świat „widzialny”, ów ostateczny odnośnik denotacji, „świat rzeczywisty”, „realizm” filmowego obrazu. To z kolei generuje niemożność odnowy („zniesienia”) przedstawionego przedmiotu lub rzeczy samej w sobie, skoro od samego początku wizualna dialektyka pozbawiona jest mocy ich odzyskania lub uleczenia. Motyw, który powraca w *Podwójnym życiu* to raczej wykluczenie reprezentacji i świata przedstawionego (Freudowski „świat, który zubożał”) ze sfery widzialnej. W tym sensie twórczość filmowa Kiesłowskiego ostentacyjnie neguje zarówno „modernizm” w rozumieniu Eisensteina, jak i „realizm” w rozumieniu Baziniana i wykracza poza wizualną reprezentację jako taką, aby dokonać autoartykulacji siebie jako filmu, który opłakuje rozkład obrazowości (we wszelkich możliwych odmianach), w tym konkretnym przypadku – dokonując rozkładu zmarłej matki.

Pierwsze sceny filmu, przepłatające się z napisami, wprowadzają również niewiarygodnie melancholijną muzykę Preisnera, która sama występuje pod przebraniem jako skomponowana przez innego, dawno już nieżyjącego holenderskiego mistrza. W muzyce zatem również odnajdujemy motyw testamentu: ścieżka dźwiękowa uwypukla [*under-scores*] enigmatyczny [*cryptic*], grobowy i widmowy sposób, w jaki toczy się akcja filmu. Ponadto, rzecz jasna, muzyka wprowadza głos Weroniki, która śpiewa w deszczu. Gdy pierwsze krople zaczynają padać na jej twarz, odnosimy wrażenie, że to lzy a nie deszcz spływają jej po policzkach. Gdy jednak deszcz zmienia się w ulewę to wydaje się, że cały film zaczyna płakać, zapoczątkowując żałobę i antycypując poddaną już introjekcji stratę. Płacz oka kamery filmowej, sztuczne lzy, tworzą zasłonę, przez którą oglądamy cały dalszy ciąg filmu.

Śpiew Weroniki w deszczu jest już z góry ustanowiony jako moment skazany na odejście w przeszłość [*will have been*]. Uczuła na fakt upływu czasu podobnie jak ujęcia przedstawiające Weronikę – jej obraz przefiltrowany przez soczewki, które stwarzają wrażenie pokrycia patyną i starości – która, potrącona przez przechodnia, rozrzuca po ulicy nuty przez co naznacza muzykę czymś jakby raną, tak iż wydaje się, że wypływa ona, niczym krew, z rany zadanej przez upływ czasu. (Deleuze nazwałby to „obrazem czasu”). Później dowiemy się, że zajęła się śpiewem, ponieważ połamala sobie palce zaraz po ukończeniu szkoły muzycznej w klasie fortepianu. Jej śpiew ma swoje źródło w ranie i pamięci o bólu. Gdy tak niesie w deszcz ostatnią nutę piosenki (upuszcza pisane nuty, ale niesie dalej nutę głosową), gdy wszyscy przestali już śpiewać i długo po tym jak partytura domagała się zakończenia, jej głos staje się jak gdyby naznaczony znakiem własnego przetrwania, głosem współobecnym sobie w czystej postaci, głosem, który jest nieskończenie żywy.

ale już martwy. Głos ten dokonuje własnej translacji i własnego przejścia ku unicestwieniu. Walter Benjamin nazwał takie efekty translacyjne, tu zauważalne w chwili, gdy Weronika śpiewa dłużej niż to konieczne, określeniem „*das Nachreifen*”, czyli starzeniem się grona pozostawionego na winorośli aż do momentu, kiedy zaczyna się psuć. Wtedy jest ono się najśłodsze, lecz jednocześnie naznaczone już przez rozkład i śmierć. Scena, w której Weronika wychodzi poza zapis muzyczny (lecz również, jak zobaczymy, poza takty sygnifikacji i słumienia), jest paradygmatyczny wobec tego, co w fenomenologii nazwano „*s'entendre parler*”; „Dzieje metafizyki można zatem opisać jako rozwój struktury lub schematu absolutnej woli-słyszania-jak-sam-mówię [lub, jak w naszym przypadku, śpiewam – D.K.]. Dzieje te dobiegają kresu, gdy nieskończony absolut objawia się sobie samemu jako własna śmierć. Głos bez różni, głos bez pisma jest jednocześnie absolutnie żywy i absolutnie martwy”²⁵.

Gdy chór rozbiega się w deszczu, dziewczyny wpadają na ciężarówkę, która wiezie złowrogi a zarazem nieco komiczny posąg Lenina, widmo Marksa, który usuwany jest ze sceny historii (wiemy, że jest rok 1990 w Polsce, że dokonuje się próba Rewolucji). Po raz drugi już film zaczyna się od inscenizacji końca dziejów, jako krążenie zjawy, czyli *widmologia* [*hauntology*] (Derrida). Jak wiemy, ów koniec dziejów, najnowszy w szeregu wielu dotychczasowych końców, sam został oznaczony w dyskursie Derridy i innych jako „praca żałoby”. Nie angażując się tutaj w całą ową nacechowaną polemicznie dysputę, zauważmy zbieżność pomiędzy początkiem filmu i opisem końca dziejów proponowanym przez Derridę. Koniec dziejów to przejście „od parodii do prawdy, pomiędzy jedną prawdą jako wcieleniem lub żywym powtórzeniem drugiej, ożywczym odrodzeniem przeszłości, ducha, ducha przeszłości, od którego otrzymuje się dziedzictwo. Linia demarkacyjna przebiega między mechaniczną reprodukcją widma [*specter*] a przywłaszczeniem, które cechuje taka żywotność, które tak uporczywie interioryzuje i asymiluje dziedzictwo i »duchy przeszłości« – że nie jest niczym innym jak życiem zapominania, życiem jako samym zapominaniem. Jest zapominaniem elementu matczynego, aby sprawić, by duch żył w nas”²⁶. Napisy początkowe filmu istotnie przedstawiają „stan zadłużenia” w stosunku do zmarłej matki, w stosunku do widma Marksa, oraz do tradycji kulturowej, którą symuluje tu postać holenderskiego kompozytora. Innymi słowy, film zaczyna się od krytycznego przestawienia końca dziejów, które pieczołowicie nadawały ojcom symboliczne reprezentacje i zawsze zapominając o zmarłej matce. *Podwójne życie Weroniki* stara się również o upamiętnienie matki, jej pamięci i jej żałoby. Tym można tłumaczyć ów rzekomo apolityczny charakter filmów Kiesłowskiego. Dzięki trwaniu przy pewnej przestrzeni, która pozostaje możliwie wolna od symbolizmu, nieskażona dominacją elementu fallicznego w sferze politycznej; następnie, dzięki ich widocznemu inwestowaniu w pracę żałoby po zmarłej matce-Innym [(*m*)*other*] – obrazy Kiesłowskiego sugerują możliwość przestrzeni politycznej przed gwałtownym wtargnięciem historii, która zawsze jest wytworem męskim. Ich żałobna inwestycja dlatego właśnie składa obietnicę wolnej od przemocy przestrzeni, iż sztuka filmowa Kiesłowskiego, przechowując pamięć o niej, zawiesza lub rozbraja, przez pokazanie wizji uprzedniej przyszłości, przemoc męskiej historii, która jest czymś, co zawsze już się dokonało.

Pod owym znakiem testamentu toczy się akcja filmu. Dowiadujemy się, że Weronika cierpi na wadę serca, co w sposób bardzo dramatyczny zaznacza się w scenie, gdzie wlecze za sobą tren uschłych liści, śmierć, scenie antycypowanej już przez „pierwszy liść” na początku filmu. Pojawienie się wysuszonego liścia dokonuje jego symbolicznej przemiany w znak śmierci Weroniki. W czasie jej wizyty u ciotki w Krakowie zjawia się praw-

nik, by spisać testament. Jak tłumaczy ciotka próbując uspokoić Weronikę: „Wczoraj dziwiłaś się, że żyję, a w naszej rodzinie wszyscy umierają zdrowi. Moja matka tak umarła i twoja też”. W scenie, w której Weronika kocha się ze swoim chłopakiem, widzimy jej zdjęcie, w które sama się wpatruje niczym ikona spoglądająca na własną śmierć. To właśnie wtedy Weronika pokazuje swoje złamane palce, okaleczenie, które zmusiło ją do porzucenia gry na instrumencie i zajęcia się śpiewem. W zasadzie film pokazuje Weronikę jako zbiór symptomów, ciało dokonujące przed sobą autoprezentacji i odgrywające tę (meta)fizykę obecności za pomocą serii symptomatycznych reakcji. Albowiem, jak pisze Lacan, „symptom to metafora, w której ciało lub jego jakaś funkcja traktowane są jako element znaczący”.²⁷ Okaleczone, połamane palce Weroniki, jej ataki serca, lzy (widzimy lzy na początku filmu w scenie ze śpiewem) oraz wydzieliny z pochwy (zasugerowane niejednoznacznie w słowach, którymi opisuje ciotce scenę zbliżenia z Antkiem: „Byłam cała wilgotna”), słyszenie-jak-sama-śpiewa w scenie pierwszej, jej piękny głos („Pięknie śpiewasz, masz niezwykły głos”, powiada nauczycielka muzyki. „Wiem”, odpowiada Weronika)²⁸ – wszystkie one prowadzą do jej śmierci jako do *telos* takiej niezapośredniczonej samoobecności. Weronika jest zbiorem nakładających się metafor będących cielesnymi symptomami (np. *podwójne v* w imieniu Weronika), narcystycznie powielającymi jej życie i w ten sposób prowadzącymi do śmierci.

W końcu mamy scenę, w której spotyka swojego sobowtóra na krakowskim rynku podczas demonstracji studenckiej, kiedy to jej nuty zostają rozrzucone na bruk. Ujęcie, w którym Weronika upuszcza nuty, przeplatane napisami na początku filmu, zostaje teraz powtórzone już bez filtrów *oraz odwrócone: zostaje ona pokazana jak zbliża się z drugiej strony*. „Prawdziwe” pojawienie się Weroniki w filmie, jej pojawienie się po raz „drugi”, zostaje narzucone [*predicated*] tej samej scenie zmienione i odwrócone. Jest ono w ten sposób naznaczone przez zabieg powielenia i powtórzenia jak również przez upływ czasu, jak to sugeruje wspomniany filtr, który zapowiada stratę i dogasanie. Zniknięcie Weroniki poprzedza i jest widmowym warunkiem jej pojawienia w filmie.

Spotkanie Weroniki i Veronique, do którego teraz dochodzi, jak to ujmuje Žižek, „ukazane jest poprzez wirujące, koliste ujęcie przypominające słynny obrót kamery o 360 stopni z filmu Hitchcocka pt. *Vertigo*. ... Obrót kamery sygnalizuje, że znajdujemy się na skraju wiru, w którym mieszają się różne rzeczywistości, że wir ten już wywiera swój wpływ. Moglibyśmy posunąć się o krok dalej i powiedzieć, że znaczy to, iż gdyby obie Weroniki miały rzeczywiście stanąć twarzą w twarz i rozpoznać się, rzeczywistość uległaby dezintegracji”²⁹. Możemy w tej analizie pójść jeszcze nieco dalej i spytać: Jakie są konsekwencje tego spotkania? Scena na rynku, prawdopodobnie kluczowa scena w filmie, nadaje owemu spotkaniu sens taki, iż oto stajemy się świadkami żałoby. Francuzka Veronique zostaje poniekąd ukonstytuowana w tej chwili jako podmiot, który opłakuje swojego utraconego Innego. Strata ta jest w istocie upamiętniona i opóźniona, a fotografia, jaką Veronique robi z autobusu zmienia jej znaczenie wprowadzając element archiwizowania i dokumentowania. Zapowiedziana na początku różnica pomiędzy obiema dziewczynami – jedna dziewczynka postrzega świat bezpośrednio, druga zaś za pomocą instrumentu o charakterze protezy, czyli szkła powiększającego – zostaje tu uwydatniona jako niesymetryczne spotkanie sobowtóra: jedna żyje ale fotografia przenosi ją w sferę śmierci i upamiętnienia, druga zaś staje się archiwistką swojej (własnej) śmierci. Film wykona pracę żałoby w postaci Veronique, którą ukonstytuuje utrata jej lustrzanego, acz niesymetrycznego Innego. Ów Inny, powiedzmy, że jest nim Weronika, powróci jako widmo nawiedzające film i unoszące go na jej własnym niewidzialnym spojrzeniu. Film

projektuje to, co zachowuje jako stratę; niewidzialną pozostałość po widmowym i „widowskim” Innym: „widmowe odbicia nawiedzają filmy Kieślowskiego z upiornym skutkiem”³⁰.

W tej scenie Kieślowski pozwala nam oszacować również geopolityczne implikacje filmu. Wirowanie kamery puszcza w ruch dwa historyczne uwarunkowania, obydwa związane z pojęciem koła. Jeden to rewolucja studencka (*revolutio* – obrót) w Polsce roku 1990. Wyjście studenckiej rewolty wprost na ulice, próby usunięcia widma Marksa na początku filmu, zniesienie struktur służących społeczno-politycznej represji – oto „żywa” polityka, w której Kieślowski „na żywo” uczestniczył po stronie protestujących i którą upamiętnia w tej scenie. Scena ta jest zatem sceną podwójnego upamiętnienia: upamiętnienia „żywej” rewolty oraz oczywiście utraty „żywej” jeszcze Weroniki, której śmierć jest jednak nieunikniona. To jeden krąg: ów nawrót historii, przywoływany wirującym ruchem kamery.

Drugi byłby kołem *turystyki*, która sprowadza Veronique do Polski, [kraju o] już opakowanym jak produkt eksportowy, poddanym reprodukcji, spacyfikowanym „autentyzmie” historii; Polski, która oferuje widok Innego, który został już uprzednio przygotowany jako – jak to się przyjęło określać – produkt turystyczny. Autentyzm rewolty jest tu już zapośredniczony, wtórnice odtworzony za pomocą maszyny turystycznej i „zaanektowany” [*mediatized*] przez kamerę (tzw. „efekt CNN”). Autobus, z wizerunkiem wieży Eiffla (jej francuska nazwa, *Tour Eiffel*, dodatkowo eksponuje retorykę turystyki i zwiedzania) wymalowanym na boku, oddziałuje jak gigantyczna kamera, krypta (wieża Eiffla to, było nie było, nic innego jak wydłużona modernistyczna *piramida*, kopiec, grobowiec), która wiezie Veronique z jej aparatem fotograficznym. W ten sposób pojazd staje się mogiłą, która zapośrednicza i anektuje swego geopolitycznego Innego, inną Europę i Innego Europy. Wszystkie polityczne wiosny roku 1968 (zielony liść na początku filmu, którego akcja toczy się w roku 1968 wyraźnie zapowiada wiosnę) spotykają swoje zasuszone, medialne, zarchiwizowane, zapośredniczone, niemal sparodiowane powtórzenia (suche liście, które wloką się za Weroniką). Rewolucja spotyka turystykę jako Innego, który dokonuje zawłaszczenia. „Zawłaszczenie w ogóle, powiedzielibyśmy, wpisane jest w kondycję Innego i to *martwego* Innego, i to więcej niż jednego martwego: całego pokolenia umarłych”, jak powiedziałby Derrida³¹. Ponadto to, co historyczne, wpisane jest w tę scenę właśnie jako scenę, jako spektakl historii, a zatem jest już nawiedzone przez widmo i widmowość i przyjmuje postać sfotografowanego ciała Weroniki, w którym już zamieszkała śmierć. Jak pisze Barthes o fotografii portretu Gardnera Lewisa Payne’a (1965): „Jest już martwy i dopiero umrze”³².

Najważniejsza implikacja obrotu kamery o 360 stopni na krakowskim rynku może sama mieć charakter skradzionego listu, tajemnicy, grobowca wewnątrz filmu, zapowiedzianego i uprzywilejowanego przez scenę otwierającą film i wystawionego tutaj na widok. Obrotowy ruch kamery, która krąży wokół Weroniki na krakowskim rynku musi wywołać skojarzenia z pierwszym i najślawniejszym polskim „rewolucjonistą”, Mikołajem Kopernikiem, również najślawniejszym studentem uczelni krakowskiej. Jego dzieło *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, unieważniające system Ptolemeusza i jako pierwsze proponujące uznanie obrotu ziemi wokół słońca, zostało przez historyków nauki uznane za pierwszą rewolucję. Thomas Kuhn, na przykład, w swojej *The Copernical Revolution* pisze następująco: „Przez wzgląd na swoje konsekwencje, *De Revolutionibus* jest bez wątpienia dziełem rewolucyjnym, tekstem wywołującym przewrót”³³. Skojarzenie omawianej sceny z Kopernikiem narzuca się przez cały film, gdzie Weronika spogląda na gwiazdy *nieuzbrojonym okiem* w pierwszej scenie filmu i raz po raz ogląda świat

przez *przezroczystą kulkę z gwiazdą w jej punkcie środkowym*, co w sposób oczywisty czyni z niej reprezentację niebieskiej orbity, Kopernikowe „*orbis coelestium*”. Jednak analogia z Kopernikiem tu się nie kończy. W teście samej scenie, kręcącej przez obracającą się kamerę, w której Weronika widzi Veronique nieuzbrojonym okiem, Veronique patrzy na świat poprzez obiektyw (soczewki) kamery. Ten obraz przywodzi na myśl wcześniejsze ujęcie, w którym patrzy na świat przez szkło powiększające. Ta z kolei scena następuje bezpośrednio po scenie, od której zaczyna się film, ukazującej, jak Weronika wpatruje się w gwiazdy. Film istotnie zaczyna się od pytań i napomnień obydwu akusmetycznych matek, *acousmeres*: „Widzisz?”, „Popatrz”, „Pokaż”, po których następuje bezpośrednio opisane wyżej ujęcie przedstawiające Weronikę na krakowskim rynku. Interesujące nas sceny rozmieszczone są w bliskim sąsiedztwie a bliskość ta wzmacnia kopernikańskie a następnie Galileuszowe skojarzenia. Wszystko to razem wzięte pozwala dopatrywać się odtworzenia rewolucji kopernikańskiej w jej historycznym rozwoju i jej następstwie, jakim było odkrycie przez Galileusza pierwszej protezy ocznej, czyli teleskopu. Oto jak Thomas Kuhn opisuje ten rozdział w dziejach nauki:

W roku 1609 teleskop był nowym narzędziem, choć nie wiadomo, jak bardzo nowym. Galileusz słyszał, iż pewien Holenderski szlifierz soczewek połączył ze sobą dwie soczewki w sposób, który przybliżał odległe przedmioty; sam próbował różnych kombinacji i wnet samodzielnie stworzył teleskop o niskich parametrach. Następnie zrobił coś, czego najprawdopodobniej nie uczynił nikt przed nim: skierował szkło soczewek ku niebu. Skutek był zdumiewający. Każda obserwacja ujawniała nowe obiekty na niebie, obiekty, których istnienia wcześniej nie podejrzewano. Nawet wtedy, gdy teleskop kierowano na znane obiekty niebieskie, słońce, księżyc i planety, odkrywano nowe zadziwiające aspekty owych starych znajomych. Galileuszowi, który był zwolennikiem teorii Kopernika na kilka lat przed tym jak odkrył teleskop, udawało się obrócić każde nowe odkrycie w argument przemawiający za teorią kopernikańską³⁴.

W innej klasycznej już pracy pt. *Struktura odkryć naukowych*, Kuhn wykazuje, iż przejście od Kopernika do Galileusza reprezentuje prawdopodobnie najgłębszy kryzys w historii nauk: narodziny nowoczesności oraz najbardziej dramatyczną „zmianę paradygmatu”³⁵. Słowem, Veronique z protezami w postaci soczewek ma się do Weroniki, która patrzy bezpośrednio, nieuzbrojonym okiem, jak Galileusz do Kopernika: jest przedłużeniem i znakiem, lub też telewizyjnym *zwrotem* dokonany przy wykorzystaniu protezy.

Istnieje kilka implikacji tej paraleli. W scenie na rynku Weronika przechodzi kryzys tożsamości. Doznaje utraty narcystycznego rdzenia. Przeżywa coś na podobieństwo kryzysu nauk europejskich i religijnego niepokoju, jakie nastąpiły po odkryciach kopernikańskich. Analogia między metaforą psychoanalityczną (jak sugeruje: utrata narcystycznego rdzenia) wykorzystana już przez Slavoya Žižka w jego interpretacji tej sceny, a metaforą naukową, astronomiczną, nie jest arbitralna. Jak ujął to Lacan, „to właśnie tzw. przewrót kopernikański był tym, do czego Freud porównał swoje odkrycie, podkreślając, iż ponownie doszło do zakwestionowania miejsca, jakie człowiek zawłaszcza umieszczając się w centrum wszechświata”³⁶. Jeśli w tym miejscu przywołamy ponownie słowa Freuda o „zubożeniu świata”, to wypada uznać, iż przewrót kopernikański pozostawił świat pozbawiony centralnej pozycji podmiotu, lub też po prostu świat pozbawiony, jak to powiemy po

łacinić, *orbis orbis*. Albo, jak ujął to Freud w pracy *Kultura jako źródło cierpień*, „Człowiek stał się – jeżeli można tak powiedzieć – »bogiem zaopatrzonym w protezy«”³⁷.

Omawiana scena wpisuje również Polskę w orbitę świata zachodniego (w roku 1990), przedstawia bowiem śmierć pewnej politycznej, wspólnotowej bezpośredniości i narodowej tożsamości oraz narodziny wspomaganych protezą, zapośredniczonych i medialnych, demokratycznych typów politycznej reprezentacji i integracji. Znajdujemy tu pewne podobieństwo do rewolucji kopernikańskiej, która w wieku osiemnastym, który sam w sobie był stuleciem rewolucyjnym, ostatecznie stała się, jak ujmuje to Kuhn, „powszechną własnością człowieka Zachodu”³⁸. (Należałoby tu przypomnieć, że w *Niebieskim* ważną część filmu poświęcona jest problemowi, choć bardzo dyskretnie wprowadzonemu, zjednoczenia Europy. To, iż *Niebieski* jest również filmem o żalobie, nie jest tu bez znaczenia). By pociągnąć wątek integracji nieco dalej, fakt, że oto Kieślowski filmuje w Krakowie polską rewolucję z 1990 w roku 1991 (roku, w którym doszło do finalizacji tak zwanego procesu unifikacji Europy), kiedy to rzeczywiście kręcono te sceny (nota bene, *dokładnie* pięćset lat po tym jak Kopernik rozpoczął swoje studia w Krakowie w roku 1491!) – można postrzegać jako okoliczność, która rzuca światło na jego własne stanowisko, które każe Veronique, przez jej soczewki, od-tworzyć jego własną transformację z polskiego w francuskiego reżysera. Zawrotna *cyrkulacja* lub wieczny powrót autorskich podpisów otwierają się tutaj, wirując i ustanawiając wiekiusty kalendarz historyczny, zainicjowany przez filmowe spojrzenie rozpostarte przez tę rewolucyjną scenę.

Scena na rynku artykułuje również coś na podobieństwo archeologii nowoczesności: refleksję nad warunkami zarówno powstania naowoczesności jak i filmu. Miejsce bezpośredniego spojrzenia, wskazującego na „pierwszą”, kopernikańską nowoczesność, zajmuje refleksja nad statusem własnej dyskursywnej produkcji jako wspomaganego protezą, teleskopowego spojrzenia, nad po-nowoczesną kondycją własnej reprezentacji (niemal rodzi się pokusa, by opisać to jako przejście od Kopernika do Koperni-*cam*)³⁹. Wspomagane protezą spojrzenie Veronique, zapośredniczone, a nie bezpośrednie, byłoby „tym, co ponowoczesne, co w nowoczesnym wywołuje nieprzedstawialne w samym przedstawialnym”, co przyjmuje cechy zdarzenia, „przybywając za późno dla ich autora lub, co wychodzi na to samo, wyjaśniając, dlaczego praca ich wytwarzania zawsze zaczyna się zbyt wcześnie”⁴⁰. Scena ta znaczyłaby również w filmie przejście pomiędzy częścią pierwszą, gdzie wytwarzanie znaczenia zostaje wprowadzone pod przywilejem symptomu jako metafora, a – do czego wnet przejdziemy – drugą częścią, która rozwija (zostaje zdominowana przez) figurę lub trop protezy jako rodzaj metonimii. I dlatego wywołuje dramat lub napięcie pomiędzy Weroniką i Veronique, gdzie każda jest miejscem rozgrywania się pewnej nowoczesności jako sceny żaloby. „*Post*”-modernizm w tej scenie, jak ją postrzega i interpretuje Kieślowski, byłby niczym innym jak żalobą modernizmu lub/i po modernizmie.

Filmowe uchwycenie „żywej” historii, czas „rzeczywisty”, który fotografia Veronique rejestruje na krakowskim rynku zostają zapośredniczone, przepuszczone przez technologiczną odtwarzalność, tele-skopową lub tele-mnemoniczną odbitkę [*imprint*] przedstawiającą spektakl, jakim jest historia. Jej zdjęcie upamiętnia to, czego ona nie potrafi w tym momencie dostrzec, czyli spojrzenie (jej, zmarłego) Innego, i fakt bycia widzianym przez tę, która odszedła. Owo spojrzenie Innego, które konstituuje scenę na rynku i na które Veronique jest wystawiona – nie jest naprawdę widzialne, chyba tylko jako inskrypcja mówiąca o śmiertelności Weroniki: Veronique oglądana przez własne widmo. Pozorna równoczesna „obecność” obydwu kobiet w tej samej scenie i w tym samym miejscu, prawda tej sceny, konstituowana jest przez *contre-temps* [niepomysłność], przeciw-

czas żaloby, pozorne pojawianie się widmowego spojrzenia. Obiektyw aparatu Veronique obejmuje spojrzenie konającego Innego, konstytutywne dla posiadanej przez Veronique zdolności „widzenia” – życie zwinęte w śmierć. Gdy Veronique patrzy i fotografuje Weronikę, całkowicie nieświadoma tego, co tak naprawdę „widzi” przez soczewki swojego aparatu, uchwycone i ukonstytuowane zostaje widmowe spojrzenie Weroniki. Dzięki tej „straszliwej asymetrii” obie kobiety zostają w pewnym sensie przyobiecane wzajemnemu spojrzeniu⁴¹. Kolistą ekonomię patrzenia podkreśla tutaj fakt, że obie mają ten sam nawyk przynoszenia ulgi swędzącemu, wyschniętemu oku przez pocieranie pierścionkiem. Jest to tak, jak gdyby jednak była bliską krewną drugiej, była wręcz narzeczoną drugiej, niosącą obietnicę ulgi oku drugiej przez pracę żaloby. Od samego początku filmu, a w szczególności od sceny fotografowania w Krakowie począwszy, film będzie stał się narracją o odejściu (wyjeździe Veronique z Krakowa, odejściu Weroniki z pośród żywych) tych, co odeszli. Pytanie, od którego zaczyna się film, „Widzisz?”, wskazuje na lub sugeruje niepewność tego, co wzrokowe, co sprawia, iż *Podwójne życie*, aby sparafrazować wyrażenie Kundery, jest zawsze gdzie indziej. To, co widoczne, nie jest punktem oparcia. Jak powiada Derrida mówiąc o fotografii: „wszędzie tu rozchodzi się o powrót tych, którzy odeszli. Jest to przedstawione tu czarno na białym, można to *po-przeć* faktami. Widmowość jest istotą fotografii”⁴².

Kwestia prawdy jako weryfikacji nieobecności jeszcze będzie nas prześladować wraz z Veronique. To widmo pojawiło się już na początku eseju, gdzie zaproponowano definicję prawdy: umierać znaczy czekać na siebie nawzajem u kresu prawdy (*verite*). I jak pisze Derrida w swoim eseju pt. *Dalsze życie*, artykułując stosunek pomiędzy żalobą i logiką przetrwania, ich konieczność i niemożliwą koordynację, jak to wydobywa tekst Blanchota *L'arret de mort* [Powstrzymanie śmierci]: „Lecz każda kobieta jest również sobowtorem, maską śmierci, gipsowym odlewem, duchem, ciałem Innego jednocześnie żywym i martwym. Rozdzielona: połączona”⁴³.

W dwudziestej drugiej minucie filmu Weronika umrze. Muzyka w tym momencie gra podzwonne, które oznacza jej odejście, koniec jej historii. Jej śmierć w 22. minucie filmu sama w sobie upamiętnia inną śmierć, a mianowicie śmierć kobiety z filmu *Psychoza* Hitchcocka, stwarzając w ten sposób kolistę powtórzenie żaloby, zgonu zwinęte i zwijające filmową narrację. Należy wspomnieć inny jeszcze film Hitchcocka jako intetertekst dla *Podwójnego życia* – *Vertigo* [Wir]. Podczas gdy dynamika dublowania jak i ogólny libidalny i erotyczny ładunek *Vertigo* leżą gdzie indziej niż w przypadku *Podwójnego życia* – wyprostowana postać a zatem erekcja męskiego bohatera pod koniec filmu umożliwiona jest przez „podwójną śmierć” identycznych kobiet – *Vetigo* również zaczyna się rozmową, lecz nie o wizualnej, a o seksualnej protezie. Midge robi biustonosze, które są „jak poprzeczne mosty”, a człowiek, który chodząc podpira się laską, podaje jako adres zamieszkania wieżę *Coit [sic]* w San Francisco; zarówno wieża jak i laska mają służyć za protezowe odniesienia do jego sfery erotycznej. Inną aluzję do *Vertigo*, którego scena kulminacyjna rozgrywa się w *San Juan Batista Mission* [Misja Św. Jana Chrzciciela], można odnaleźć u Kiesłowskiego w *Dekalogu V*, gdzie w taksówce wisi imitacja odciętej głowy, przypominająca tę, która przyśniła się Scottie. U Kiesłowskiego kierowca wnet zostanie zabity przez młodego człowieka o imieniu Jacek, czyli „John”.

W chwili zgonu Weroniki podczas koncertu, śmierć, która mieszka w jej głosie, odroczone w otwierającej scenie, dogania ją. Czysta obecność jej głosu uruchamia jego tanatyczny [*thanatotic*] potencjał i jego śmiercionośną siłę. Fragment, który wieńczy polską partię filmu (lecz nie uczestnictwo w nim Weroniki), kończy ujęcie z wnętrza jej grobu.

Jej spojrzenie z grobu, jego widmowy zastępnik, staje się „widzialny.” Krypta, grób niosą spojrzenie kamery nawiedzane przez śmierć Weroniki. Podwójne życie spotyka w tym przeciw-czasie, w tej niemożliwej równoczesności, swojego podwojonego Innego, podwójną śmierć.

W części filmu, która rozgrywa się we Francji, wszystko toczy się pod dyktando „logiki” prze-trwania, dalszego życia, jak gdyby życia po śmierci. „Veronique” może być imieniem tego przetrwania i zmartwychwstania, dokumentalną możliwością „Weroniki”, jej tele-technologicznym, wspomaganym protezą kadrem. Kadr (fr. *cadre*, kadr) pokazuje *trupa (cadaver)*⁴⁴, który kadruje *podwójne życie Veronique*. Ta część filmu celebruje również proces żałoby w ogólności i może być postrzegana jako ukazująca gest żałoby, gest filmowania żałoby i filmowania *jako* formy żałoby. Branka Arsiž niedawno pisała o żałobie i widmie, oraz o ich zastępczym współ-istnieniu. Jej analiza bardzo trafnie ujmuje logikę naszego filmu: „Żałoba jest zatem utopijną próbą nie rezygnowania z możliwości ustanowienia możliwości pewnej niemożliwości. W tym sensie żałoba emancypuje Na miejscu tego szczęśliwego istnienia byłam ja, ale już mnie nie ma, nie ma podmiotu, i *vice versa*, tam, gdzie ja jestem zawsze czegoś brak. Zatem zawsze rozchodzi się o logikę albo-albo: albo podmiot (ktoś, kto oplakuje) *albo* pełnia.... tutaj, po tej stronie jestem ja, która ujmuję to z oddali jako podmiot, który widzi, że zawsze już utracił coś ze swego życia i że z tego względu zawsze już pograżony jest w żałobie”⁴⁵.

„Francuska” część filmu zaczyna się przypomnieniem o ranie. Veronique, leżąc w ramionach kochanka, odczuwa ból w ręce, w miejscu, gdzie Weronika skaleczyła się w dniu ukończenia szkoły muzycznej po egzaminie z fortepianu. Miłosne spotkanie w ten sposób narzuca Veronique jej widmowego sobowtóra, a jej ciało staje się naczyniem dla widma Innego.

Resztę filmu można interpretować jako opowieść o zmartwychwstaniu i przetrwaniu za pomocą technicznej odtwórczości, animacji „życia” uchwyconego a zatem stłumionego [*deadened*] przez martwą, statyczną fotografię. Sam film stwarza pewnego rodzaju przeciw-czas, powstrzymując rozwój akcji, którą posuwa naprzód tylko wątek zmartwychwstania, paradoksalnego, wspomaganego protezą przetrwania warunkowanego skończonością śmierci. Bezpośredniość muzyki Van den Budenmayera uchwycona przez głos Weroniki zostaje od-tworzona w filmie najpierw jako pismo na tablicy i jako kakofoniczna próba szkolnej orkiestry. Veronique pracuje jako nauczycielka, ale pamięć o muzyce z pierwszej części filmu sprawia, że jej praca to praca żałoby. „Żywy” głos śpiewającej Weroniki odsunięty zostaje w sferę pisma, co wprowadza problematykę *techne* obecną w każdym dyskursie dotyczącym dokumentacji. Jak pisze Derrida w swoim *Demeure: Fiction and Testimony* na temat Maurice Blanchota *The Instant of My Death*: to tutaj tkwi „korzeń problemu świadectwa [jako] *techne*, jaki tutaj znajdujemy. Techniczna odtwórczość wyłączona zostaje ze świadectwa, które zawsze domaga się obecności żywego głosu. ... Ale od chwili, gdy świadectwu należy udzielić zdolności powtórzenia – dopuszcza się do głosu *techne*”⁴⁶.

Gdy niefortunna próba śpiewu zostaje przerwana, Veronique postanawia, że odejdzie, nie ze szkoły, lecz najprawdopodobniej, że skończy swą karierę śpiewaczki. W ten oto sposób pamięć o skaleczeniu, jakiego doznała Weronika, w rzeczy samej – lekcja na temat jej własnej śmierci, wywiera leczniczy wpływ na Veronique. Ma się okazać, że Veronique również cierpi na wadę serca. Została zatem uratowana od śmierci po to, by dać świadectwo o śmierci Weroniki. Życie Veronique (jedno *lub* dwoje) jest samo w sobie znakiem technicznej odtwarzalności. Gdy Weronika jest życiem samym, obecnością żywego głosu i „żywego” symptomu śmierci, wyjawionego jej tylko poprzez przeżyty atak serca, Veronique

nique odczytuje swoje serce, swoje życie, z zapisu (*gramme*) na elektrokardiogramie. Dzięki *widmografii, elektrokardiogrammatologii* Veronique oszczędzone jest połamanie palców przez zatraskujące się drzwi oraz atak serca. Odczytuje ją i dzięki której przeżyje.

Śmiertelna bezpośredniość życia (czysty głos, połamane palce, atak serca) zostaje zastąpiona przez mnemo-technologiczną mediację, życie zostaje od-tworzone, prze-żyte, podwojone, za pomocą technicznej odtwórczości. Jeśli Veronique „ma” podwójne życie, jedno niepodwojone życie, to jest ono umożliwione przez pamięć o śmierci odroczonej za pomocą technologii. Ta *mnemotematologia* dokonuje rozdziału w jej życiu, podwaja je, czyni je możliwym jedynie *jako dalsze trwanie Innego*. W scenie, w której Veronique odczytuje swój kardiogram, rozciąga też kawałek sznurka na niewyraźnej linii, która oznacza rytm jej serca. W jednej z wcześniejszych scen filmu Weronika bawi się sznurkiem podczas śpiewania; tu jest to w zasadzie wstążka od teczki, w której Weronika przechowuje nuty; spaja ona zatem jej śpiew i jej śmierć. Sznurek rozciągnięty tak by objął *żywotne znaki* kardiogramu Veronique upamiętnia (jej) śmierć, płaską linię, jaką martwe serce „zostawia” za sobą. Na kardiogramie Veronique odczytuje znaki swojego przetrwania lecz nawiedzane przez pamięć o martwym sercu. Naciągnięty sznur lub linę też wdziliśmy już wcześniej. Po raz pierwszy, gdy służyła do opuszczenia w czeluść grobu trumny z ciałem Weroniki: ułamek sekundy, nie więcej jak trzydzieści kilka klatek filmu, kiedy to lina pokazana jest w pozycji wertykalnej, złowrogo napięta, na tle świeżo wykopanej ziemi. Wstążki, sznurki, liny, sznurki nakładające się na siebie nawzajem w swoim liniowym rygorze bezpośrednio więc służą napomnieniu o *rigor mortis* martwego ciała Weroniki.

Cała druga część filmu jest prawdziwym festiwalem protez. Każdy i wszystko jest tu uwikłane w reprodukcję i odtwarzalność. Ojciec Weroniki restauruje stare meble, dając w ten sposób nowe życie w coś dotkniętego już zniszczeniem i rozkładem. Jest on również projektantem perfum i zapach, który Veronique od niego otrzymuje jest zapachem „jesieni” [*the fall*]. Pierwszy liść wiosny, jaki widzimy na samym początku filmu zostaje tu odtworzony za pomocą węchowego zastępnika: zapach chylącej się ku odejściu [*„the fall”*] przyrody zostaje zapośredniczony przez ślad gnicia i rozkładu, który jest istotą perfum. Przy innej okazji widzimy, nie bez kozery, jak Veronique przejeżdża samochodem obok cmentarza. Gdy tak jedzie, grobowce i nagrobki na pierwszym planie niejako śledzą jej ruch na drodze. Przeciwnie do Weroniki, która obserwowała to, co święte i co związane z cmentarzem w blasku światła, usadowiona na szczycie wzgórza, tutaj to zmarli patrzą z góry na przejeżdżającą Veronique. Ponownie Veronique jest wystawiona na grobowe, ukryte spojrzenie, wzrok, który prowadzi ją przez tę scenę. A ponieważ znajduje się ona znowu w samochodzie (transport *jako* metafora i metafora *jako* transport pozostają tu w chiasmacyjnym stosunku odwrotności), tak jak poprzednio, w Krakowie, znajdowała się w autobusie, odkrywamy tu narzucającą się analogię z faktem, że jest ona obiektem spojrzenia jej widmowego i duchowego Innego.

Inne protetyczne instrumenty spotykane w filmie to: stetoskop, szkło powiększające, skrzynka pocztowa, telefon, głośniki na dworcu kolejowym, elektrokardiogram, magnetofon, samochody, słuchawki, wiertarka elektryczna ojca, rzutniki, oraz pismo, zapis nutowy w zestawieniu ze śpiewem na żywo, poczta, znaki i znaczki pocztowe, perfumy jako proteza zapachowa, oraz, rzecz jasna, lalki teatralne – wszystkie one świadczą o tym, że życie nęka ciągła potrzeba znalezienia zastępnika, o podwajaniu życia dzięki mechanicznemu przetrwaniu.

Spotkanie Veronique z jej nowym kochankiem, lalkarzem i pisarzem w jednej osobie, może samo w sobie być alegorią życia, które zostało już poddane reprodukcji i zdublowane za pomocą technologii, życia, które jest czymś więcej niż życiem oraz jednocześnie czymś mniej: życiem przyszłym [*after-life*]. Motyw technologicznego przedłużenia życia zostaje ponownie uruchomiony pod znakiem zmartwychwstania. Lalkarz zaczyna posyłać Veronique różne podarunki – sznurek, puste pudełko po cygarach, dzwoni do niej i puszcza przez telefon muzykę Van den Budenmayera. Pisarz wciąga Veronique w prawdziwie detektywistyczną intrygę, gdy posyła jej taśmę z nagranymi odgłosami swojego przemieszczania się po mieście, co ma być dla niej wskazówką co do miejsca jego pobytu i jego tożsamości. Ich pierwsze spotkanie ma miejsce na dworcu kolejowym, zatem „życie” staje się możliwe, z-martwych-wstaje, dzięki technologicznej powtórcie i odtwarzalności. Dworzec, na którym dochodzi do spotkania to nie inny dworzec jak St Lazare, dworzec świętego Łazarza w Paryżu, zatem noszący imię najślawniejszego cudu wskrzeszenia dokonanego przez Chrystusa. (Nazwę dworca Veronique dostrzega na stemplu unieważniającym znaczek na liście, który otrzymuje od pisarza). Podczas spotkania z nim, Veronique dowiaduje się, że całe to uwodzenie było z jego strony eksperymentem mającym wykazać, czy jest możliwe odtworzenie wyobraźni w życiu, czy wyobrażenie można potwierdzić [*verify*] („Chciałem potwierdzić”). Pierwszy krok na drodze Veronique ku jej widmowemu sobowtórowi, Weronice, pierwsza chwila prawdy (to pisarz odkryje fotografię Weroniki/Veronique na zdjęciu wykonanym metodą na styk) znowu zaczyna się jako przeciw-czas, nieporozumienie i chybione spotkanie.

Jednym z dźwięków nagranych na taśmie, która ma pomóc Veronique odnaleźć pisarza, to eksplozja. Po przybyciu na dworzec dziewczyna uświadamia sobie, że chodziło o samochód, który eksplodował przed budynkiem firmy lotniczej. Spalony wrak auta usuwany jest w całkowitym porządku przez policję. Jakież kontrast w stosunku do scen zamieszek w Krakowie; sam w sobie może być częścią subtelnego lecz nieustającego komentarza Kieślowskiego na temat dwu systemów politycznych i obydwu części podzielonej Europy, wschodniej i zachodniej. Europa Wschodnia to miejsce gwałtownych niepokojów i wstrząsów, podczas gdy Zachodnia zachowuje pozory spokoju, porządku i mediacji. Na dodatek, sposób, w jaki pomoc drogowa odholowuje wrak samochodu, przypomina teatr kukielkowy: dźwig przenosi auto na haku i za pomocą stalowej liny; w ten sposób mamy tu do czynienia zarówno z wydłużoną manipulacją, jak i protezą prawa.

W rozmowie z ojcem Veronique mówi mu o obrazie, jaki widziała we śnie. „Chagall?” – pyta ojciec. Druga Europa jest marzeniem sennym, lecz w tym dialogu jest już przepuszczona przez kulturowe i muzeologiczne przywłaszczenie przez wykształconego Europejczyka Zachodu. Świat Zachodu, ze swoją technologią i mediacją, przedstawiony jest jako przestrzeń spokoju i porządku. Wygląda to tak, jak gdyby, mając w pamięci okaleczonego Innego (Veronique przypomina sobie skaleczoną dłoń Weroniki), Europa Zachodnia, wypalona doświadczeniem, którego Europa Wschodnia jeszcze nie zdobyła, wycofywała się z bezpośredniości przemocy w uładzoną, spokojną re-produkcję życia jako śmierci, żywiąc się w pewnym przetrwaniem Innego.

W zasadzie w ten właśnie sposób lalkarz wyjaśnia „narodziny” dwu identycznych lalek, wyglądających jak Veronique, ale w rzeczywistości różniących się między sobą. Jedna kaleczy oparzeniem dłoni i podświadoma wiedza o tym skaleczeniu sprawia, że druga lalka odsuwa dłoń od płomienia kilka dni później. Jedna lalka przechowuje pamięć o ranie i śmierci drugiej. Lalkarz robi dwie lalki przewidując ich nie-jednoczesną śmierć, jako iż jedna zużywa się szybciej niż druga („*Elle s'abîme*”). Te dwie identyczne

lalki wprawiają w ruch swoje *mise en abîme*, przeżycie jednej przez drugą, pewnego rodzaju śmierć jednej z nich i biorącą się stąd konieczność, by były dwie. Pytanie, jakie lalkarz zadaje Veronique, „Jak mam je nazwać?”, kończące ich spotkanie w jego warsztacie (w istocie dochodzi tu do zwierciadlanego odbicia pytania, jakie Anka zadaje ojcu: „Jak mam cię teraz nazywać?”), znajduje odpowiedź podczas następnego spotkania, tj. ostatniego w filmie, kiedy ojciec woła Veronique po imieniu podczas jednej z jej wizyt. Podwójne życie jest tu wyraźnie stwarzane w ciałach-protezach, nieożywionych sobowtórach. I gdy Veronique w zamyśleniu głaszcze „żywe” drzewo zanim pobiegnie powitać ojca, widzimy jak pracuje on na obrabiarce nad kawałkiem suchego drewna, wykonując czynność, która obrazuje przetrwanie drzewa w formie przedmiotu artefaktu.

Gdy Veronique ucieka z dworca po „chybionym” spotkaniu, pisarz idzie za nią i trafiają do pokoju hotelowego, gdzie się kochają.

Scena konania, przetrwania i zmartwychwstania podjęta zostaje i sama zostaje odtworzona w scenie (scena w scenie, teatr w teatrze) odgrywanej również w teatrzyku kukielkowym, kiedy to Veronique spotyka po raz pierwszy swojego przyszłego kochanka i podpatruje go manipulującego lalkami za sceną. Balerina z teatrzyku lalek łamie nogę i umiera, ale zostaje przemieniona w motyla lub anioła i żyje ponownie. Zmartwychwstanie zapowiedziane jest całkiem wyraźnie, gdy kukielka pojawia się wychodząc z „Czarodziejskiego pudła gwiazdkowego” (napis na pudle jest po angielsku; trzeba się przyglądać bardzo uważnie, ponieważ pojawia się tylko na ułamek sekundy, w momencie otwierania pudełka). Kukła, przedmiot nie należący już do żywych, „martwy”, umiera w sztuce i zostaje wskrzeszony w postaci anioła.

Kukielki, jak powiedziałyby Kleist w swojej słynnej opowieści o *Marionettentheater*, to przedmioty spuszczone z góry, ledwo dotykające ziemi, przedmioty wzniesłe w tym sensie, że potrafią dotykać górnego krańca, tego, co graniczne i transcendentalne: „Tak więc znajdziemy wdzięk w stanie najczystszy w ciele, które całkowicie pozbawione jest świadomości lub też w takim, które posiada ją w stopniu nieskończonym; to znaczy w marionetce lub w bogu”⁴⁷. Zdaniem Paula de Mana, „uwięzione przez siłę grawitacji, wyartykułowane lalki można słusznie uznać za martwe, gdy tak zwisają jak martwe ciała: wdzięk bezpośrednio kojarzy się ze śmiercią, aczkolwiek śmiercią oczyszczoną z patosu. Ale wdzięk stawiamy zwykle na równi z lekkością, brakiem powagi, która sama opiera się na niemożliwości rozróżnienia pomiędzy śmiercią i zabawą”⁴⁸. Rozwijając Paula de Mana interpretację Kleista, Cynthia Chase, w eseju pt. *Mechaniczna lalka, wybuchająca maszyna. Kleista modele narracji* wyprowadza wniosek, który pozostaje w bezpośrednim związku z moim rozumieniem lalki jako protezy u Kiesłowskiego: „Kukła-tancerz, mechaniczna lalka, składa się z wymyślnej protezy, a teatr lalek, czyli mechanizm służący prezentowaniu owych tańczących kukielek, jest systemem wystawiania na pokaz protez. Teatr lalek jest modelem tekstu jako systemu służącego wytwarzaniu figur”⁴⁹. Nieciągłość ruchu lalek pozwala nam dostrzec anamorficzne, kołowe i tropologiczne opóźnienie w pozornie liniowej produkcji ich ruchów, i tego, co wspomaga widzenie [*scopic*] jako takiego⁵⁰. Sznurki przyłączone do lalek są linearne, ale „Podstawa lalki nie jest stałym gruntem [*condition*] lecz jeszcze jedną anamorfozą linii, gdy staje się ona asymptotą hiperbolicznego tropu”⁵¹. Sznurek, który Veronique rozpina nad istotnymi dla niej znakami, można więc rozumieć jako konstytuujący lukę wyparcia, które zakazuje zrównania znaczącego i znaczonego oraz wprowadza do filmu sposób patrzenia, który składa się z nieskończonego łańcucha metonimicznych przemieszczeń [*displacements*]. Owe przemieszczenia nieskończeniem zbaczają i omijają liniowość reprezentacji lub, inaczej

mówiąc, totalizującą dominację metafory. (Obrót lub trop kamery sam w sobie poprzedza liniowość spojrzenia). Naciągnięte anamorficzne sznurki i liny (które są tropami) [(t)ropes] w *Podwójnym życiu Weroniki* służą w ten sposób za mechanizm przemieszczeń i uruchamiają produkcję zwrotów i tropów („tropy to ilościowy system ruchu”⁵²), zawiązując reprezentacyjny węzeł metonimii, które ciągle przemieszczają i uchylają się od realistycznej reprezentacji tj. od jej linearnej adekwatności i pewności: „jednym z najbardziej udanych zabiegów służących łatwemu wywarzaniu efektu niesamowitości jest pozostawienie czytelnika w stanie niepewności co do tego, czy jakaś konkretna postać występująca w opowiadaniu jest istotą ludzką czy też automatem”⁵³.

A czyż sposób przedstawienia Weroniki nie sugeruje, iż jej spojrzenie wciąż na nowo wiąże ją z tym, co w *górze*: już w pierwszej scenie widzimy, jak patrzy na gwiazdę, która ukazuje się na niebie „w święta Bożego Narodzenia”; następnie patrzy na niebo, które leje strugi deszczu, na złoty pył spadający z sufitu, kiedy odbija swą „magiczną” kulkę, kiedy „spogląda w górę” z grobu i wreszcie, gdy patrzy przez swą przezroczystą kulkę na kościół leżący na wzgórzu a następnie odwraca spojrzenie i znów patrzy w górę, wprost do kamery (niemal widzi się tu rękę mistrza)? W scenie zmartwychwstania w teatrze lalek jej żywe spojrzenie znowu zostaje zastąpione przez sznurki kukielki, naciągnięte sznurki (jak w scenie z kardiogramem) wiążące anamorficznie trop kukielki ze śmiercią i wspomagającym protezą zmartwychwstaniem.

Ową okrężną a stąd i tropologiczną scenę, w której właśnie podczas przedstawienia teatru lalek Veronique (obserwowana przez nas) zakochuje się w lalkarzu, w chwili, gdy ogląda występ – można odczytać jako proces rozwoju i opóźniania pragnienia Kiesłowskiego, by być kochanym i pamiętanym, by – jednym słowem – być przedmiotem żałoby dla owych widm, owych anielskich stworzeń, które pozostawi po sobie po swojej śmierci?

W motcie do książki, która sama posiada strukturę przypominającą podwójne życie, zatytułowanej *Kieślowski o Kieślowskim (Kieślowski on Kieślowski)*, autor wyjaśnia, co nadaje sens owemu „bezwstydному i nic nie znaczącemu zajęciu, jakim jest praca reżysera. Często przytrafia się podczas kręcenia filmu coś, co – przynajmniej na chwilę – powoduje, że znika poczucie idiotyzmu. Tym razem chodzi o cztery młode francuskie aktorki. Znalazły się w przypadkowych miejscach, ubrane w niewłaściwy sposób, udając, że mają rekwizyty i partnerów, grają tak pięknie, że wszystko staje się prawdziwe. Mówią jakieś strzępy dialogu, uśmiechają się lub martwią i w nagle w jednej chwili udaje mi się pojąć, na co to wszystko”⁵⁴.

Umierać to czekać na siebie nawzajem w chwili prawdy (*verite, veritas*). Przypomnijmy sobie tutaj etymologię imienia „Veronique”, „Weronika”: *vera icona*. Na temat „Świętej Weroniki” *Słownik katolicki* informuje nas, że „w kilku miejscach na świecie chrześcijanie pod tym imieniem oddają cześć zbożnej matronie z Jeruzolimy, która w czasie Męki Pańskiej, jako jedna ze świętych niewiast, które towarzyszyły Chrystusowi na górę Kalwarię, ofiarowała Mu chustę, na której pozostawił odbicie swojej twarzy. Udała się do Rzymu, niosąc ze sobą wizerunek Chrystusa, który przez długi czas wystawiony był jako przedmiot publicznej adoracji. ... Aby wyróżnić w Rzymie najstarszy i najbardziej znany z takich wizerunków, został on nazwany *vera icona* (prawdziwy obraz), co język potoczny wnet przekształcił w *veronica*.” Jak powiada Barthes w *Camera Lucida*, „Fotografia ma coś wspólnego z zmartwychwstaniem: czy nie moglibyśmy powiedzieć o fotografii tego, co mieszkańcy Bizancjum mówili o wizerunku Chrystusa, jaki odcisnął się na chustce Weroniki: że nie został wykonany ręką ludzką, *acheiropoietos*?”⁵⁵ Otóż to: święta Weronika, pierwszy fotograf.

Gdy Veronique kocha się ze swoim nowym chłopakiem lańkarzem, widzi obraz przedstawiający ją samą/Weronikę w Krakowie oraz nuty i okulary. (Tylko przez krótką chwilę zanim, w momencie przebudzenia, powie, że widziała spadającą zasłonę lub woalkę). Scena ta ogniskuje wszystkie omawiane tu motywy: zmartwychwstanie za pomocą technologii, przetrwanie i rozkosz [*jouissance*], triumf żaloby, wzrokową zastępowalność, jaką oferuje technika filmowa, fotografia i okulary, przetrwanie za pomocą technologii. Weronika szczytuje a następnie lka parząc na fotografię widmowego Innego, którego oplakuje; wtedy sama jest obserwowana przez Weronikę i zostaje wpisana w widmową ekonomię, skoro jest poddana filmowej reprodukcji. Film afirmuje życie w tej dziwnej, żalobnej i głęboko niejednoznacznej kolistej ekonomii, którą powtarza życie jako głębinowe powtórzenie przetrwań (bardziej niż życie i zarazem mniej niż życie). Statyczna fotografia zostaje na powrót podłączona do dynamicznej ekonomii filmowania i oplakiwania. (Inny wątek poszukiwań ukazałby związki pomiędzy Kieślowskim i Walterem Benjaminem z jego *Angelus Novus* i wspartym protezą materialistycznym mesjanizmem – por. Tezy o filozofii dziejów – jak również z istniejącą w kinie tradycją, która zestrzaja się z takim doświadczeniem, a której Kieślowski pozostaje jednym z najżywoźniejszych przedstawicieli).

Veronique widzi najpierw spadającą woalkę, a następnie fotografię swego nieżyjącego Innego. Czy nie stworzono jej postaci na obraz i podobieństwo pierwszego fotografa, czyniąc prozopopeiczny wizerunek⁵⁶, prawdziwą ikonę (*vera icona*), jej własnego przetrwania dzięki fotografii, jej własnym Chrystusowym zmartwychwstaniem? Czyż *Podwójne życie Weroniki*, z jego [zabiegami] zasłaniania i odsłaniania twarzy, nie jest zarazem Kieślowskiego wersją *cinema-verite*: prawdy pojętej nie jako *adequatio*, fotograficzna wierność lecz jako kinowe *aletheia*, proces zakrywania i odkrywania za pomocą filmowej zasłony o charakterze protezy? I czyż nie byłoby pragnieniem mistrza, Krzysztofa (*Christopher*, czyli niosący Chrystusa, wybawiciel Chrystusa lub jego zastępnik), by nakazać Veronique, w jej „podwójnym życiu”, aby użyczyła mu jednego z owych żywotów, by sprawiła, aby żył dalej: pragnienie bycia widzianym i zbawionym poprzez anielskie spojrzenie pierwszego, widmowego fotografa, przez spojrzenie Innego, Benjaminowskiego, technologicznego, „słabego Mesjasza”? Czyż życie, jak je przedstawia *Podwójne życie Weroniki*, nie jest właśnie owym pragnieniem przetrwania, bycia przedmiotem żalu dla własnego anielskiego Innego o charakterze protezy? Czyż w chwili śmierci, kiedy to powstaje nasza wierna ikona przez zakrycie naszej śmiertelnej twarzy zasłoną, nie wychodzimy na spotkanie prawdzie o nas samych: pamięci o tym, czym pozostanie nasze życie w pamięci innego człowieka, jak zostanie utrwalone w prawdziwym obrazie życia/śmierci, w *vera icona*, *veronica*? Z tym to wizerunkiem mamy wtedy ostateczne i niemożliwe spotkanie, lecz jest to spotkanie bez tożsamości, bez *telos* i bez *telo* (słowo to oznacza ciało w większości języków słowiańskich, w tym również polskim); zaledwie śmierć odroczone, konanie jako przeciw-czasowy powrót żaloby, jako aporetyczne i „aparacyjne”, maszynowe, pojawienie się zjawy, niemożliwa lecz nieuchronna *weryfikacja* Innego.

Przełożył Jacek Mydła

Przypisy:

¹ Nicholas Abraham i Maria Torok, *The Illness of Mourning and the Fantasy of the Exquisite Corps. W: The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis.* (Edited, Translated and with an Introduction by N. T. Rand), Chicago, The University of Chicago Press 1994.

² David Wills, *Prosthesis*, Stanford, Stanford University Press 1995, s. 133.

³ Autor posługuje się w oryginale słowem *encrypt*, które znaczy dosłownie „zaszyfrować”, lecz zawiera rdzeń *crypt*, czyli „grobowiec, krypta” (przyp. tłum.).

⁴ Eugenio Donato, *The Crypt of Flaubert*. W: N. Schor i H. F. Majewski (eds), *Flaubert and Postmodernism*, Lincoln, University of Nebraska Press 1984, s. 34.

⁵ Jacques Derrida, *Fors*. Tłum. na ang. B. Johnson. „The Georgia Review”, XXXI, Nr 1, Spring 1997, s. 33.

⁶ W oryginale mamy tu dwuznaczne „*letter*”, co może oznaczać zarówno wspomniany wcześniej list jak i literę, synekdochicznie przywołującą słowo „ojciec”, o którym mowa w tym ustępie eseju (przyp. tłum.).

⁷ Chodzi o tytuł opowiadania Edgara Allana Poe *Skradziony list* (w org. *The Purloined Letter*). (Przyp. tłum.).

⁸ Jacques Lacan, *The Seminar on The Purloined Letter*. W: J. P. Muller and W. Richardson (eds), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1988, s. 44.

⁹ Jacques Derrida, *The Purveyor of Truth*. W: J. P. Muller and W. Richardson (eds), *The Purloined Poe*, s. 185.

¹⁰ Julia Reinhard Lupton, Kenneth Reinhard Lupton, *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, s. 24.

¹¹ Anette Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York, Hyperion 2000.

¹² Jacques Derrida, *Aphorism Countertime*. Tłum. na ang. N. Royle. W: Derek Attridge (ed), *Acts of Literature*, New York, Routledge 1992, s. 422.

¹³ Jacques Derrida, *Aporias*. Tłum. na ang. T. Dutoit. Stanford, Stanford University Press 1993, s. 39.

¹⁴ *Romeo i Julia*, Act II, Sc. ii (przyp. tłum.).

¹⁵ Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London, BFI Publishing 2001, s. 96.

¹⁶ *Ibid.*, s. 160.

¹⁷ W org. *perchance to dream* ze słynnego monologu Hamleta z III aktu sztuki (przyp. tłum.).

¹⁸ Žižek, *The Fright of Real Tears*, s. 124.

¹⁹ Michael Chion, *The Impossible Embodiment*. W: Slavoj Žižek (ed), *Everything You Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock*, New York, Verso 1992, s. 195.

²⁰ Połączenie *acus*-sugerującego słyszenie i glos oraz *mere*, czyli „matka” po francusku (przyp. tłum.).

²¹ Fredric Jameson, *Spatial Systems in North by Northwest*. W: Slavoj Žižek (ed), *Everything You Wanted to Know About Lacan*.

²² Chodzi o połączenie słów, w języku angielskim, *cenotaph* (pol. cenotał) i *epitaph* (pol. epitafium). „Cenotał” to „grobowiec nie zawierający zwłok” (od lac. *cenotaphium*); wg. Wł. Kopaliniński. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1988 (przyp. tłum.).

²³ Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*. W: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, tom XIV, Tłum. na ang. i wyd. J. Strachey, London, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis 1962, s. 246.

²⁴ Fredric Jameson, „Spatial Systems in North by Northwest.” W: Slavoj Žižek (ed), *Everything You Wanted to Know About Lacan*, s. 50.

²⁵ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*. Tłum. na ang. D. B. Allison, Evanston, Northwestern University Press 1973, s. 102.

²⁶ Jacques Derrida, *The Specters of Marx*. Tłum. na ang. P. Kamuf, New York, Routledge 1994, s. 109.

²⁷ Jacques Lacan, *The Instance of the Letter in the Unconscious since Freud*. W: *Écrits*. Tłum. na ang. A. Sheridan, New York, W. W. Norton and Company 1997, s. 166.

²⁸ W tłumaczeniu idę za brzmieniem oryginału. Dialogi w filmie w polskiej wersji są nieco inne. O scenie w bramie Weronika mówi do ciotki: „Mieliliśmy deszcz, ulewę. Staliśmy oboje w bramie. Byłam zupełnie mokra i chciałam, w tej bramie...”. Natomiast w dialogu z nauczycielką muzyki padają słowa: „Pani dobrze śpiewa, pięknie. Pani ma dziwny głos.”

²⁹ Žižek, *The Fright of Real Tears*, s. 84.

³⁰ Emma Wilson, *Memory and Survival. The French Cinema of Krzysztof Kiesłowski*. Legenda, Research Monographs in French Studies 7. Oxford, University of Oxford 2001, s. 9.

³¹ Jacques Derrida, *The Specters of Marx*, s. 108.

³² Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Tłum. na ang. R. Howard, New York, Hill and Wang 1981, s. 95.

³³ Kuhn, 1956, s. 134.

³⁴ Ibid., s. 220.

³⁵ Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*. 1962, s. 66-67.

³⁶ Lacan, *The Instance of the Letter in the Unconscious since Freud*, s. 167.

³⁷ Zygmunt Freud, *Kultua jako źródło cierpień*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa, Wydawnictwo KR 1992, s. 80.

³⁸ Kuhn, 1956, s. 227

³⁹ Ang. *from the Copernican to the Copernicam*, gdzie do gry słów przyczynia się określenie kamery jako *handycam* (przyp. tłum.).

⁴⁰ Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Explained*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1992, s. 15.

⁴¹ Aluzja do słynnego wiersza Williama Blake'a pt. *Tyger*, gdzie jednakże mowa jest o *fearful symmetry*, czyli o „straszliwej”, „groźnej” symetrii (przyp. tłum.).

⁴² Jacques Derrida, *Right of Inspection*. Tłum. na ang. D. Vills, New York, The Monacelli Press 1998, „VI”. Podkreślenie moje – D.K.

⁴³ Jacques Derrida, *Living On/Border Lines*. Tłum. na ang. J. Hulbert. W: *Deconstruction and Criticism*, London, Routledge 1979, s. 164.

⁴⁴ Po francusku trup to *cadavre*; angielskie słowo to *cadaver* (przyp. tłum.).

⁴⁵ Branka Arsić, *On the Dark Side of the Twilight* Rękopis, kwiecień, 2001.

⁴⁶ Jacques Derrida, *Denieure. Fiction and Testimony*. Tłum. na ang. E. Rottenberg, Stanford, Stanford University Press 2000, s. 42.

⁴⁷ Heinrich von Kleist, *On the Marionette Theater*. W: A. Leslie Wilson (ed), *German Romantic Criticism*, The German Library, New York, Continuum 1982, s. 241.

⁴⁸ Paul de Man, *Aesthetic Formalization in Kleist*. W: tenże, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press 1984, s. 287.

⁴⁹ Cynthia Chase, *Mechanical Doll, Exploding Machine*. W: tenże, *Decomposing Figures*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1986.

⁵⁰ W języku polskim podobnie jak w angielskim „-skop”, „-skopia” funkcjonują jedynie w złożeniach, np. „mikroskop” lub „stetoskop”, i sugerują obserwowanie, badanie, oglądanie, od gr. *skopein* „ogłądać”. Por. Kopaliński, *Słownik wyrazów i zwrotów obcojęzycznych*, s. 470 (przyp. tłum.).

⁵¹ De Man, *Aesthetic Formalization in Kleist* s. 288. („Anamorfoza” to „technika perspektywy dająca zniekształcony wizerunek przedstawianego przedmiotu, gdy patrzy się z normalnego punktu widzenia, ale zniekształcenie znika i wizerunek wygląda normalnie, gdy spogląda się pod określonym kątem” Kopaliński, *Słownik*, s. 32. „Asymptota” to „prosta, której odległość od danej krzywej nieograniczenie maleje w miarę przedłużania obu linii” ibid., s. 48; – przyp. tłum.).

⁵² Paul de Man, *Aesthetic Formalization in Kleist*, s. 282.

⁵³ Freud, cytując Jentscha: Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Tłum. na ang. i wyd. J. Strachey, tom XVII, London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1962, s. 227.

⁵⁴ Danusia Stok (red), *Kieślowski on Kieślowski*. London, Faber and Faber, 1993, s. xxiii.

⁵⁵ Barthes, *Camera Lucida*, s. 82.

⁵⁶ „Prozopopeja” to „zwrot stylistyczny, przedstawiający osobę nieobecną jako przemawiającą albo osobę nieżyjącą jako żywą i obecną”. Kopaliński, *Słownik*, s. 419 (przyp. tłum.).