

Obraz dzieciństwa jako fetysz

Miasto zaginionych dzieci
Jean-Pierre'a Jeuneta i Marca Caro

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

W filmie Jeana Pierre'a Jeuneta i Marca Caro obraz dzieciństwa pełni rolę fetysza w sensie, jaki nadała temu pojęciu psychoanaliza spod znaku neofreudyzmu¹. Zygmunta Freud problem fetysza łączył z kastracją i lękami, które ona budzi². Odrzucając zbyt jednoznaczne konotacje seksualne, odwołam się zatem do późniejszych twierdzeń Christiana Metza, który pisze: *Scenariusz kastracji w szerszym rozumieniu nie różni się od podstawowego, gdy rozumie się ją – jak Lacan – jako symboliczny dramat, gdzie kastracja jest metaforą wszystkiego, co utracone rzeczywistości i wyobraźniowo*³. Strata wiąże się z wyparciem, którego doświadcza się już w dzieciństwie. Prawdopodobnie dziecko zachowuje na zawsze swoje pierwotne przekonanie pod nabywanymi później. Trzyma się bowiem nowych obserwacji percepcyjnych, podczas gdy na innym poziomie je wypiera. W ten sposób kształtuje się trwała matryca, czyli prototyp uczuciowy wszystkich rozszczepionych przekonań.

Przechodząc na grunt stricte filmowy, Metz doszukuje się podobnej matrycy w zinstytucjonalizowanych formach przedstawień. *Prawo jest tym, co zezwala na pożądanie, ekwipunek filmowy jest instancją, dzięki której wyobrażone przeobraża się w symboliczne, dzięki której utracony obiekt (nieobecność tego, co filmowane) staje się prawem i zasadą specyficznego, zinstytucjonalizowanego signifiantu. (...) Ponieważ chodzi tu o odrzucenie świadectwa zmysłów, fetysz jest dowodem, że to świadectwo zostało rzeczywiście zarejestrowane (jak taśma zmagazynowana w pamięci)*⁴.

Rozwijając myśl Metza, Slavoj Žižek przeciwstawia fetysz symptomowi, czyli ten pierwszy odwrotnością drugiego i tym samym odsłania mechanizm rozszczepiania się dziecięcych przekonań. Zdaniem Žižka *symptom jest wyjątkiem, który rozbija powierzchnię fałszywych zjawisk, punktem, w którym wyparta Inna Scena powraca, podczas gdy fetysz jest wcieleniem kłamstwa, który pozwala nam znieść nieznośną prawdę*⁵. Fetyszyści nie są więc marzycielami, lecz realistami zdolnymi do akceptacji tego, jak się rzeczy faktycznie mają – ponieważ posiadają swój fetysz, do którego mogą się odwołać, by amortyzować uderzenia rzeczywistości⁶. W tym ujęciu fetysz jest czymś funkcjonalnym w sytuacji aktualizowania się niechcianej Innej Sceny.

Dla Gilles'a Deleuze'a fetyszem jest fragment wyrwany ze środka pochodzenia i odsyłający genetycznie do symptomów świata pierwotnego. W ten sposób powstaje *obraz-popeł*⁷. Tego typu obraz pośredniczy między uczuciem i działaniem. Ze swej natury jest to obraz monstualny i ambiwalentny: pozornie zaspo-

OBRAZ DZIECIŃSTWA JAKO FETYSZ

kaja i równocześnie wzmacnia popęd. Stanowi „wędrującą” osobliwość zamkniętego kręgu fantazji.

Georges Didi-Huberman definiuje z kolei pojęcie obrazu-fetysza, kierując się niezbędnym dla wyobraźni rozróżnieniem: ruch-bezruch. Na tym doświadczeniu bazuje Ewa Kobylińska, dowodząc, że obraz-fetysz jest z natury nieruchomy, zawsze obecny i zawsze dostępny. *Tym samym likwiduje sam ruch pożądania i braku. W przeciwieństwie do symptomu, który odsyła do doświadczenia utraty*⁸. Zatem dopóki istnieje obraz-fetysz, istnieje przekonanie o stabilności systemu: wyobrażone-symboliczne. Gdyby jednak odwrócić proces kreowania się znaczeń, wówczas sam fetysz staje się dynamicznie zmieniającą się osobliwością ściągającą sieć rozpostartych już wyobrażeń i odsłaniającą pierwotny lęk jako obraz anachroniczny, spetryfikowany.

Rozszczepiony obraz świata

Jeunet symuluje pierwotny, dziecięcy lęk, pokazując obraz rozszczepiony na dwie pozornie podobne sceny: sztucznie wywołanego snu z prologu i sceny snu przed kulminacją filmu *Miasto zaginionych dzieci*. Obie sceny są zakotwiczone w tej samej przestrzeni symbolicznej, wzajemnie się motywują, dopełniają, przy czym jedna odsyła do drugiej, jedna drugą tłumaczy. W obu widzimy wnętrze dziecięcego pokoju, miejsce schronienia Ja. W prologu stojący w łóżeczku chłopczyk obserwuje uderzającego w talerze żołnierza-lalkę w futrzanej czapie. Uwagę dziecka przyciąga wpadający przez kominek Mikołaj. Ta postać jest wykreowana zgodnie z powszechnie przyjętym wizerunkiem kogoś dobrego, kto obdarowuje dzieci prezentami. Gość demonstruje mechanicznie nakręcaną zabawkę, chcąc zająć całą uwagę dziecka. Ale chłopiec wyczuwa niebezpieczeństwo, gdy widzi, jak przez kominek wdzierają się następne podobnie wyglądające i zachowujące się obce postaci. Rozszerzone oczy dziecka świadczą o reakcji na niebezpieczeństwo. Obraz zaczyna falować, perspektywa widzenia podlega deformacji, obiekty nabierają płynności. Chłopiec broni się płaczem. Pospieszenie wydostaje się z łóżeczka i sięga po pluszowego misia. Cała zdeformowana, płynna przestrzeń w prezentowanym obrazie wypełnia się tłumem poszukujących czegoś Mikołajów. Jeden z nich, w zbliżeniu, łączywie opróżnia piersiówkę. To zbliżenie błyskawicznie zostaje zastąpione innym – głową renifera z nieruchomym okiem, a następnie zbliżeniem dopiero co wydalonych przez renifera ekskrementów. Nieznośne napięcie, jakie jest w tym momencie udziałem obserwatora sceny, powoduje, że zaczyna on cofać się poza ustalone granice obrazu, w przestrzeń mentalną. Dzięki temu wycofaniu możliwe jest odsłonięcie twarzy Mikołaja-Kranka⁹ będącego strażnikiem symbolicznego miejsca, gdzie wykradane są marzenia sennie dzieciom wabionym świąteczną atmosferą. W tej fazie snu owa twarz zostaje skonfrontowana automatycznie ze spokojną twarzą jeszcze przed chwilą płaczącego dziecka. Presja znika, podobnie jak koszmar. Powracamy do świata realnego. Tutaj krzyk Kranka, jak fala nośna, absorbuje kolejne obecne w tym miejscu osoby. One wszystkie wzmacniają tę falę aż do momentu, gdy pękają szklane osłony zegarów pomiarowych. Wówczas dopiero krzyk zamiera. Uwaga nakierowana zostaje na „sarkofag”, w którym kwili dziecko. Z offu słychać ironicznie brzmiące słowa rymowanki:

*Kto wykradał dzieciom sny?
To Krank, mędrzec bardzo zły.
Lecz piękne marzenie wnet
w koszmar się zmienia.
Geniusz, geniusz... geniusz...*¹⁰

Wyrwany z wnętrza snu chłopiec kurczowo ściska pluszowego misia. Obraz zabawki był obecny w koszmarze. Jest wyobrażeniem, którego Krank poszukiwał, ale nie zdołał przekształcić w podatny na manipulację, zinstytucjonalizowany symbol. Cała złość strażnika skupia się na tym obiekcie. Usiłuje go zniszczyć, a gdy to się nie udaje, ze złością ciska w otchłań otaczającego platformę morza.

W komplementarnej scenie snu poprzedzającego śmierć Kranka oraz eksplozję zamieszkiwanej przez niego platformy wchodzimy w tę samą przestrzeń symboliczną. Znow jesteśmy w dziecięcym pokoju, widzimy uderzającego w talerze żołnierza-lalkę w futrzanej czapie. Uwagę dziecka obserwującego z łóżeczka zabawki przyciąga wpadająca przez kominiek Kruszyńska¹¹. Od tej chwili sen jest już inny. Z offu słychać głos Irvina: *Odwagi, moja mała*. Kruszyńska bierze na ręce chłopca i zmierza ku wyjściu. Zwykle drzwi zmieniają się jednak w pancerne, ciężkie drzwi schronu, a barwy otoczenia z ciepłych na zimne. Chłopiec na rękach Kruszyńskiej odzywa się głosem Kranka.

Krank: *Kim jesteś? Co robisz w moim śnie?*

Kruszyńska: *Dlaczego w jego śnie?* (symboliczne przemieszczenie w treści marzenia sennego)

Krank: *...Bo on się mnie nie boi.* (dając do zrozumienia, że chodzi o chłopca, po którego Kruszyńska przyszła)

Kruszyńska: *Zajmę jego miejsce.*

Krank: *Co na tym zyskasz?* (moment transakcji)

Kruszyńska: *Braciszka. Zastępując małego, może będę mogła spotkać się z dużym.* (przeniesienie; włączenie się dojrzałych mechanizmów obronnych)

Krank: *Nie chciałabyś mnie osiąść?* (złośliwość¹²)

Kruszyńska: *Niech pan nie grozi...* (wskazując na sznur w kształcie ósemki, spełniający rolę dzwonka do przywoływania służby – symbol wyjścia z kosmaru).

Krank: *Dobrze...*

„Braciszek”, dla którego Kruszyńska zdecydowała się wejść w głęboką fazę koszmarnego snu, pozostaje ciągle w mocy Kranka jako strażnika miejsca. Aby chłopca uwolnić, dziewczynka decyduje się zająć jego miejsce i zmierzyć się ze złem. W dalszej części, w najgłębszej fazie snu, obserwujemy, jak Krank przygląda się pierścieniowi na swoim palcu. Ten pierścień stanowi symbol ciągłości czasu wiecznie powracającego. Krank postanawia oszukać Kruszyńkę. Ona z kolei zdaje sobie sprawę, że aby wydostać się z kosmaru, musi (do)rosnąć. Milcząca rywalizacja pomiędzy Krankiem i Kruszyńką trwa chwilę. Dziewczynka zaczyna rosnać i dorośleć, a Krank cofa się do czasów nastoletnich. Pierścień



spada mu z palca i tym samym czas w jego sennym koszmarze zostaje uwolniony. „Kosmiczny” taniec tych dwojga zostaje przerwany przez Kranka, który wyrwa się z objęć dorosłej w tym momencie Kruszynki, aby dosięgnąć sznura w kształcie ósemki. Okazuje się jednak, że nie może tego zrobić, gdyż w błyskawicznym tempie cofa się do postaci dziecka, które już do sznura nie sięga. Zaczyna płakać. To staruszka-Kruszynka pociąga za sznur, przywołując kogoś z zewnątrz. Chowając się za zasłoną, może obserwować dalszy bieg wypadków. Zjawia się jeden z klonów¹³, zabiera płaczące dziecko. Nienaturalnie uwypuklone oko dojrzałego Kranka spogląda na siebie – dziecko, któremu klon zakłada hełm do transferu w senną rzeczywistość. Takie hełmy były zakładane wszystkim dzieciom, którym Krank kradł marzenia senne. Cykl zakładania hełmu powtarza się coraz szybciej, aż do momentu kiedy uwolniona z blokady wyparta, pierwotna myśl zaczyna poruszać tryby mechanizmu Irvina¹⁴, sztucznie podtrzymywanego mózgu, z którym Krank jest tajemniczo związany i który pogardliwie nazywa warzywem. To właśnie Irving jako pierwszy odnotowuje śmierć geniusza zła, kiedy martwa głowa w hełmie z grymasem cierpienia, uderza o szybę oddzielającą mózg od świata realnego. Ta śmierć kończy cykl sennego kosmaru, który rozbudowywał się na zewnątrz w neurotycznym środowisku dorosłych.

Symptomatyczność

Według Freuda ostatecznym celem popędu jest śmierć, moment dezintegracji. Biorąc pod uwagę całościowy obraz świata zaprezentowany w filmie Jeuneta, gdzie dorośli to egoistyczne, oddające się zachowaniom dewiacyjnym, chore bądź bezmyślne istoty – śmierć Kranka to śmierć świata dorosłych, którzy nie potrafią już podtrzymać własnych mechanizmów obronnych. Cel istnienia takiego świata dawno już zagubił się w gąszczu gier transakcyjnych dotyczących iluzji. W tym świecie dzieci są traktowane jak transfery energii dla utrzymania wypartych popędów dorosłych, a dzieciństwo to zaledwie obraz pozwalający zachować stabilność zinstytucjonalizowanego świata. Pytanie, skąd pochodzi ów obraz pełniący rolę fetysza, wydaje się mniej istotne niż pytanie, jak ten obraz działa. Zasadnicze jest ustalenie stopnia jego trwałości. Obrazy są trwałe o tyle, o ile pozostają oznaką śmierci. Zawsze wówczas są anachroniczne. Silne powiązanie popędu z obiektem psychoanaliza nazywa utrwaleniem. Lęk krystalizuje z czasem sztywne postawy obronne, dla których jest charakterystyczna pewna neurotyczna struktura potrzeb. Same potrzeby są zaspokajane bądź kompulsywnie, czyli pod przymusem, bądź w sposób nienasycony (monstrualnie), bądź przez takie same, sztywne reakcje, bądź wreszcie w sprzeczności wewnętrznej potrzeb dominujących i wypartych. W chwili gdy zaspokojenie nie jest już możliwe w danej strukturze, a tak się dzieje, gdy parcie popędu jest większe niż praca wyparcia, z całą mocą jawi się lęk pierwotny będący motorem napędowym neurozy. W scenie śmierci Kranka mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją. Uwolnienie czasu powoduje natychmiastowe „ściągnięcie” wyparcia w najmniejszy obieg pamięci, gdzie widoczny jest mechanizm lęku pierwotnego, czyli opresyjny ruch zakładania hełmu dziecku-Krankowi. Powtarzalność tego ruchu wzmacnia napięcie do tego stopnia, że obraz w końcu rozpada się, a ruch zostaje przejęty przez myśl w innym strumieniu czasu. Kiedy znika przyczyna – cyrkulujący, ambiwalentny ob-



raz-popęd – znika też przymus powtarzalności kompulsywnego cyklu, który urósł do monstrualnych rozmiarów. Świat, w którego centrum był zakorzeniony pierwotny lęk, jawi się jako symptomatyczny. Powracającą Inną Sceną jest tu scena snu z Kruszyńką. Ponieważ cyrkulacja w obrębie zamkniętego świata Kranka jest coraz trudniejsza, ruch stopniowo krystalizuje się w symbolach śmierci. Nieruchome oko renifera z ujęcia w prologu ma odpowiednik w monstrualnie wypukłym oku dorosłego Kranka w sennym koszmarze, oku, które postrzega obraz rzeczywisty i we właściwych proporcjach. Scena z udziałem Kruszyńki staje się symboliczną prezentacją treści wyparcia. Nie jest już możliwe wycofanie ani projekcja czy idealizacja. Świat zakrzywia się wokół obrazu dziecięcej głowy w hełmie – symbolu sztucznej inicjacji w świat wirtualny. Ten symbol stanowi rodzaj nadkodu zabezpieczającego transcendentalne pole. Wchodzimy w system abstrakcyjnej maszyny pragnień, której zasadniczą cechą jest mechaniczna, nieświadoma operacja dokonywana przez porządek rozumu. Nadkod, według którego owa operacja się odbywa, nie służy tworzeniu modeli lub obrazów, ale dekodowaniu informacji¹⁵. To wejście do świata-umysłu. Gilles Deleuze twierdzi, że taki właśnie świat-umysł czy świat-mózg jest ściśle związany z popędem śmierci, który w dwóch kierunkach przenika jego granice. *Tożsamość świata i mózgu, automat, nie formuje całości, ale raczej granicę, membranę, która kontaktuje zewnątrz z wewnątrz*¹⁶. Najmniejszy ruch zmienia topologię i modeluje strumień czasu. Dziecięca głowa w hełmie to również obraz paradoksalny. W porządku znaków pełni rolę nadrzędną, ale sam pozostaje pustym znakiem, który już do niczego nie odsyła. Stanowi czystą powierzchnię zdarzeń.

Paradoksalna struktura świata dorosłych

Podwójny obraz kosmaru sennego to symboliczne odzwierciedlenie procesu rozszczepiania się dziecięcych przekonań. W prologu filmu opresji poddawane było porwane do kosmaru dziecko, w drugim obrazie poddany opresji jest sam



strażnik snu. W pierwszym przypadku zwabionemu w pułapkę dziecku udaje się uwolnić, gdy pokonuje projektowany na nie lęk, w drugim przypadku pułapka zatrzaskuje się, kiedy lęk absorbuje uwolniony czas. Owo rozdarcie pomiędzy pokonaniem a zwycięstwem lęku formuje przemieszczającą się osobliwość. Mamy tu do czynienia z paradoksem skrywającym nadwyżkę sensu. *Paradoks stanowi właściwą językową formę tego nadmiaru, nadwyżki albo maksymalnej komplikacji sensu, eksplikującej się w zwykłym użyciu słów, lecz posłusznej zupełnie innym regułom.(...) Tak jak wirtualna struktura aktualizuje się w rzeczywistych obiektach i relacjach, sens musi być zawsze ucieleśnieniem w jakimś stanie rzeczy i wyrażony w zdaniu*¹⁷. Sensem snu jest oswojenie lęku, który wyparty i projektowany na zewnątrz wydaje się łatwiejszy do zniesienia i zrationalizowania. Pacyfikacja lęku w obrazie zmniejsza realne napięcie psychiczne. Ułatwia rozkodowanie osobliwości, ale wymaga innej szybkości czy zmiany dyferencjału. Zatem monstrialny obraz-popęd zostanie rozładowany (rozkodowany) dopiero wówczas, gdy znajdzie paradoksalny obiekt z nie w pełni ustanowionej rzeczywistości. Dla Kranka Kruszynka staje się takim obiektem, gdy wkracza na terytorium sennego koszmaru. Jest nierealna. Reprezentuje bowiem popęd życiowy związany z instynktem, który w całości został wyparty przez Kranka i zastąpiony obrazem świątecznego pokoju dziecięcego podtrzymującego fetyszystyczną wizję świata dziecięcego. Zamknięcie świata-umysłu nadkodem pozwala wprowadzić strażnikowi kontrolować pole transcendentne w świecie realnym, ale nie rzeczywistym. „Wirtualizacja” naszego doświadczenia świata – jak twierdzi Slavoj Žižek – *rozpad prostej, „prawdziwej” rzeczywistości na wiele równoległych linii życia, są ściśle związane z twierdzeniem o proto-kosmicznej głębi, chaotycznej, ontologicznie nie w pełni ustanowionej rzeczywistości – ta pierwotna, przed-symboliczna, rodząca się „materia” jest neutralnym medium, w którym mogą koegzystować równoległe*

światy. W przeciwieństwie do standardowego pojęcia całkowicie określonej i ontologicznie ukonstytuowanej rzeczywistości, względem której wszystkie inne rzeczywistości są jej drugorzędnymi cieniami, kopiami, odbiciami, sama „rzeczywistość” jest zwielokrotniona w widmową wielość rzeczywistości wirtualnych, pod którymi drzemie przed-ontologiczna proto-rzeczywistość, Realne nieuformowanej koszarnej materii¹⁸. Wyidealizowany obraz dziecięcego pokoju w rzeczywistości przysłania nieświadome, monstrialne pragnienie śmierci wobec zagrożenia nieuformowaną rzeczywistością, gdzie nic się nie zdarza i nic nie dochodzi do skutku. Lęk przed uwolnieniem pierwotnej, inicjującej myśli to lęk przed trwaniem w bezkształtnej materii, w stanie zawieszenia, niemocy i bezsilności. Ta myśl dotyczy pęknięć, rozdarć i niedoskonałości ludzkiego świata, czego widocznym symbolem jest Irving, organ myślenia odłączony od ciała i traktowany pogardliwie przez strażnika „świata doskonałego”. Paradoksalnie jednak inicjacja Kranka w sferę mentalną ma znamiona czysto fizjologicznego aktu. Hełm pełni funkcję narzędzia masturbacji... mózgu¹⁹, dzięki czemu zamknięty świat-umysł otwiera się, wiążąc popęd śmierci z fałszywym, zinstytucjonalizowanym obrazem dzieciństwa. Ten obraz ulega ostatecznie zniszczeniu. Paradoksalna struktura świata dorosłych nie wytrzymuje konfrontacji z prawdziwymi wyobrażeniami dziecka, które zdolne jest je rozwijać we wszystkich kierunkach. Potencjalne rozdarcia i naprężenia w wyobrażonym świecie dziecka są efektem „moszczenia” w rzeczywistości, wbrew wszystkim iluzjom, projekcjom, wyparciom, idealizacjom...

JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR

¹ Głównym odniesieniem byłyby tutaj tezy Christiana Metza z *Le signifiant imaginaire* (patrz: Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, coll. 10/18, U.G.E., Paris 1977). Odwołując się bezpośrednio do prac Jacques'a Lacana, Metz traktuje fetysz w kategoriach zjawiska kulturowego. Aktualizacja myśli Freuda w duchu refleksji kulturowej pozwoliła szerzej spojrzeć na mechanizmy powstawania lęków, neuroz, wyparć itd. Nie można zatem pominąć tutaj prac Karen Horney o roli popędów, które rodzą się – zdaniem niemieckiej psychoanalityczki – z poczucia wyizolowania, bezradności, strachu i wrogości (patrz: K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, tłum. H. Grzegońska, Warszawa 2002). Bruno Bettelheim uważał, że psychoanaliza jest zdolna zmienić sposób wychowania dzieci, a przez to uwolnić człowieka od owych zbędnych stłumień, lęków i niszczącej nienawiści, stając się drogą do samopoznania (patrz: B. Bettelheim, *Freud i dusza ludzka*, tłum. D. Danek, Warszawa 1994). Walter Benjamin postulował wreszcie przywrócenie należytej

rangi archeologii psychicznej w badaniu obrazu jako początku każdej historii. Obraz ukazuje esencjonalny porządek poznania historycznej zawartości rzeczy. Jednocześnie reprezentuje źródło poznania, będąc anachroniczny i symptomatyczny. Por. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, s. 85-155.

² Christian Metz zwraca uwagę, iż zasadnicza definicja fetysza i fetyszyzmu pojawia się w słynnym artykule Zygmunta Freuda *Fetyszizm* z 1927 roku. Por. Ch. Metz, *Pragnienie i jego brak*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 21.

³ Tamże, s. 22.

⁴ Tamże, s. 23.

⁵ S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 105.

⁶ Tamże, s. 105.

⁷ Por. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985, s. 49.

⁸ E. Kobylińska, *Psychoanaliza i obrazy*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4, s. 80.

- ⁹ Mikołaj-Krank to symboliczne przedstawienie strażnika koszmarne snu, który to sen stanowi realne zagrożenie dla poddanych nieświadomej manipulacji dzieci. Negatywna postać, wzbudzająca powszechny lęk wśród najmłodszych – Krank (w języku niemieckim znaczy „chory”) jest wcieleniem bezdusznego, wyzutego z uczuć i pozbawionego wewnętrznego życia geniusza zła, który do przeżycia potrzebuje wyobrażeń, fantazji, snów skradzionych „łowionym” w pułapkę dzieciom.
- ¹⁰ Słowa rymowanki wypowiada Irving, mózg zanurzony w akwariu z cieczą, w której pozbawiony naturalnego środowiska ciała organ jest w stanie żyć. W trakcie rozwoju fabuły filmowej orientujemy się, że Irving jest poddawany represji elementem świata Kranka. Przez dzieci – sztucznie powołane do życia klony zaginionego naukowca – nazywany jest wujkiem.
- ¹¹ Kruszynka to pseudonim głównej dziecięcej bohaterki filmu Jeuneta granej przez Judith Vittet. Jest ona uosobieniem wszystkich brakujących cech świata zdominowanego przez żywioł męski.
- ¹² George Didi-Huberman definiuje złośliwość jako dyspozycję ducha do czynienia zła w podstępny sposób. Złośliwość (*malice*) – oznaczałaby zatem zło zawarte w elemencie podstępny czy też oszustwa, bądź inaczej: złe intencje ucieleśniającej niepokój inteligencji. Por. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, dz.cyt, s. 125.
- ¹³ Sześć identycznych postaci tzw. klonów, granych w filmie przez jednego aktora, Dominique’a Pinona, ma twarz naukowca, który mieszka w głębi morza od momentu, gdy doznał urazu i stracił pamięć. To on, prawdopodobnie, jest przyczyną dezintegracji świata, który „zaprojektował”, nie przewidując skutków ubocznych idealnego systemu.
- ¹⁴ Prawdopodobnie Irving jedyny rozpracował działające mechanizmy systemu zaprojektowanego przez dotkniętego amnezją naukowca i znalazł przyczyny jego słabości. Obecność Kruszynki w koszmarnym śnie Kranka była wypadkową zaawansowanego procesu aktualizacji...
- ¹⁵ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizofrénie. Mille plateaux*, Paris 1980, s. 185-234.
- ¹⁶ Por. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, s. 268.
- ¹⁷ M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury-maszyny-kreacje*, Kraków 2006, s. 81-82.
- ¹⁸ S. Žižek, *Lacrimae rerum...* dz. cyt., s. 43.
- ¹⁹ Dobrze tłumaczą tę sytuację tezy Marshalla McLuhana: *medium is the message* (patrz: M. McLuhan, *The Medium is the Message: An Inventory of Effect*, Random House, London 1967) oraz: *...człowiek zaczyna nosić swój mózg poza czaszką, nerwy zaś poza skórą* (cytat za: P. Krajewski, *Mediacja-medializacja*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 219).