

Dragan Kujundžić

ISKRIVLJAVANJA, UPISIVANJA, SCENOTAFI: ŽALJENJE U FILMOVIMA KJEŠLOVSKOG

"Čovek je poput protetičkog boga."
Frojd

"Oče, iznenada se osećam kao da sam sama na svetu". "To znači da je neko upravo nestao iz tvog života". Ovaj dijalog između oca i Veronik u *Dvostrukom životu Veronike* nas odmah dovodi do samih granica hipoteze: filmovi Kžištofa Kješlovskog su na egzemplaran način filmovi o žaljenju. Ili, još radikalnije, sama njihova temporalnost, njihov razvoj u vremenu u potpunosti je povezan sa žaljenjem, sa, da parafraziram Didroa, "čekanjem na granicama istine, koje umiranje predstavlja" [Mourir-s' attendre aux limites de la verite] (ovo sam pozajmio iz Deridinih epigrafa *Aporijama* na koje ću se uskoro vratiti). Ovo čekanje ili bdenje s onu stranu smrti predstavlja granicu tih filmova, njihovu istinu. Svest da se ono najličnije, "ja", sopstvo, na neki način uspostavlja kroz smrt drugog, kroz umiranje čija smrt održava sopstvo u životu, omogućava mu da živi i dalje, ta svjest prožima, dolazeći iz beskonačnih dubina, sam ritam filmova Kješlovskog.

Poput snimanja kripte ili grobnice, ili kao što je to slučaj u *Dvostrukom životu*, doslovno snimanja iz kripte, iz perspektive umrlog, njegovi filmovi obeležavaju uspomenu, u stvari omogućavaju opstanak i vidljivost već preminulog i sahranjenog lika. Oko kamere ima efekat vizira, koji beleži i zatim iz grobnice na ekran projektuje fantomski, avetinjski pogled umrlog drugog. Da upotrebim poznatu podelu Abrahama i Torokove, na introjkciju (koja predstavlja "pozitivnu" dinamiku žaljenja i time "zdravo" delovanje i ekspanziju ega) i inkorporaciju (apsorbiciju gubitka u ego čime on zadržava svoje "negativno", melanholično, autodestruktivno delovanje) izgubljenog objekta čežnje, možemo reći da filmovi Kješlovskog pretvaraju leš u svetinju i reprodukuju njegovu *preživljavanje* putem televizualnih proteza. Ova se tendencija po pravilu razvija kao sučeljavanje fotografskih slika (zaustavljanje inkorporisanog gubitka) i temporalnosti snimanja (proces rada i dinamička i kreativna apsorbcija, introjkcija gubitka putem sredstava filmske prostetike). U *Dekalogu Jedan* postoji scena koja anticipira davljenje sina, u kojoj otac prosipa mastilo i crna mrlja prekriva ekran. Prosuta crna žuč (*melain chole*, melanholija) koja predviđa gubitak (crna rupa u ledu jezera i statična masa crne vode koju otac beskrajno posmatra nakon sinovljeve smrti) kasnije se u filmu zgušnjava u istovetnu, nepokretnu *ikonu* u crkvi koju otac proklinje (motiv smrti Boga se ovde izjednačava sa melanholijom, njenim nihilističkim simptomom). Mogućnost postojanja "leka" (ikona počinje da lije veštačke, voštane suze, to jest topi se), koja obeležava početak žaljenja kao protetičkog uskrnsnuća, proteže se u poslednju scenu filma, kada dečaka njegova tetka vidi na televizijskom ekranu (statička slika gubitka je dinamizirana dok se razvija u vremenu) i sama počinje da plače. Dejvid Vils u svojoj *Protezi* ocrta

upravo takvu ambivalentnu dimenziju na onovu koje filmove Kješlovskog sagledavam kao žaljenje: " Dakle, 'proteza' je ispisana najmanje dvaput, u više no jednom jeziku...'Proteza' se neizbežno odnosi na dve kontradiktorne ali i komplementarne operacije: amputaciju i dodatak" (Vils 1995, str. 133).

Upotpunjenje sahranjenog tela se naravno koristi kao primer estetičke procedure ("knjige su sačinjene poput piramida", poznati je Floberov iskaz povodom Hegela). Ali nasuprot ovoj vrsti estetske sublimacije koju podrazumeva Floberov iskaz, u filmovima Kješlovskog leš ostaje u odnosu potpune drugosti, i stoga, kao što kaže Eudenio Donato u drugom kontekstu, "naglašava se prevratnička uloga leša u odnosu na svaku operaciju koja teži ponovnom zadobijanju izgubljenog objekta kroz zakasnelo prisećanje." Žak Derida, prihvatajući razlikovanje Abrahama i Torokove u svojem "Fors", zaključuje da radikalizacija "živog" leša upisana u tekst, uništava strukturu referenta koji "je uspostavljen na taj način što se nikada ne pokazuje 'lično', ... (stoga se) 'ispričani' događaj nikada ne pojavljuje" (Derrida, 1977, 33)

U filmovima Kješlovskog, aktivno su korišćene takve teorijske premise, pomoću kojih se "pripovedana" priča nikad potpuno ne razvija, pa se zato ne može ni završiti (vođeci time, na primer, do ideje višestrukih završetaka *Dvostrukog života Veronike*). Zagonetna režija Kješlovskog zadržava i potiskuje bez ikakvog mogućeg simboličnog uzdizanja, sinteze ili sublimacije. U tom smislu, televizualni pokret kod Kješlovskog podseća na frejdovsku definiciju *fort-da*, beskraju proteznu (jo-jo) oscilaciju između zadržavanja (živog leša) i nastavljanja njegove fantomske slike, u stvari introjeksiju gubitka koji se podjednako zadržava i potiskuje ili premešta u (proteznu) igračku. Televizijska slika mrtvog dečaka u *Dekalogu Jedan* izgleda kao simbol takve televizualnosti koja je eksplicitno artikulirana kao "televangeličko" preživljavanje i žaljenje.

"Otvoriti nakon moje smrti", glasi zapis na koverti u *Dekalogu četiri*, na taj način delujući priči određenu vrstu testamentarne logike. Ono što će nam proći pred očima, ako pismo bude otvoreno, smrt je oca koji ostavlja pismo kada odlazi na put. Odsutni otac u ovoj igri *fort-da* se odmah vraća, izvan žiže u Ankinom zamagljenom pogledu u oftamološkoj ordinaciji, ali samo kao ime, ponavljajući beleg, "otac" na engleskom, kao ime "oca" ili samo oznaka. Ovde ponavljanje, i to na stranom jeziku, preti da podeli oznaku, njen zakon i faličko jedinstvo i na taj način je odvoji od dodira i sporazuma sa istinom. Ime oca je ovde upisano u simboliku i iz nje izvučeno ponavljanjem, kao citat: "F-A-T-H-E-R", predstavljen kao vizuelna devijacija, a time i iskrivljenje (*de-vision*) istine. Taj "otac" je van žiže, zamućen, neizvestan, što se izričito naglašava Ankinim kasnijim pitanjem: "Kako da te zovem sada?", "Ne znam", odgovara on. Ova "neizvesnost" pisma, koje nikad nije na svom "pravom" mestu, kolebljivo u *posedu dvoje protagonista*, nastaviće da deli, iskrivljava i raspodeljuje značenje tokom filma. Pismo o kojem govorimo je doslovno i izričito "ukradeno pismo", čije odredište se menja i lažira (pošto će se Anka u početku pretvarati da ga je naučila napamet, uprkos zabrani napisanoj na koverti – "otvoriti nakon moje [očeve] smrti"). Njegovo funkcionisanje se može najbolje sumirati slavnom formulom Žaka Lakana iz "Seminara o 'Ukradenom pismu': "Fabula je sastavljena tako da da pokaže da su pismo i njegova skretanja upravo ono što upravlja njihovim [Ankinim i očevim] odrednicama i ulogama. Ako *ono* "pati", *oni* će trpeti bol. Ako prođu

kroz njegovu senku, postaju njegov odraz. Ako dođu u posed pisma – zadivljujuća dvo-smislenost jezika – onda značenje pisma poseduje njih" (Lakan 1988, str. 44). Ali kraj filma – do kojeg ćemo tek stići – će zakomplikovati ovu očividnu nedeljivost pisma, čiji će pepeo, nakon što ga Anka i otac spale, takođe svedočiti o činjenici da, kao u podjednako slavnoj formuli iz "Snabdevača istinom", Deridinom odgovoru Lakanu, "nedostatak ne nalazi svoje mesto u rasejavanju" (Derida, 1988, str.185).

Samo pismo otac uvek nosi na svojim putovanjima i u uvodnoj sceni pokazano je da ono uvek stoji uz njegov pasoš. Dakle, krajnje granično odredište pisma, njegov poslednji korak (ono *pas* u "pasošu"), "otvoriti nakon moje smrti", otac nosi kao beleg svoje smrtnosti, svog dvostrukog odsustva: na putu i u smrti. Iz toga sledi skoro neprimetno spajanje dvoga: pismo od početka upisuje u film, da se izrazim poput Hajdegera, i granicu, krajnju mogućnost nemogućnosti očevo postojanja, i pasoš, sredstvo putovanja koje će ga preneti preko granica smrti, obeležavajući i nemogućnost i aporetičnu neprolaznost. Logika preživljavanja se ovde objavljuje u figuri pisma i figuri pasoša: granica smrti i njeno prelaženje, prolaz na drugu stranu, kruženje i odlaženje s onu stranu filmske pripovesti. Očevo mrtvo pismo je spojeno s pasošem i predstavlja njegovo ponovljivo, podeljeno, metaforično i prenosno obeležje.

Ovo pismo, koje treba da bude otvoreno nakon očeve smrti, sadrži u sebi, kao što ćemo uskoro saznati, drugo pismo, ovoga puta testamentarnu poruku Ankine već umrle majke. Očevo pismo tako služi samo kao domaćin ovom duhu, gostoljubiva grobnica ili utroba umrle majke i za umrlu majku, zagrobno preživljavanje pisma napisanog neposredno nakon Ankinog rođenja. Tako koverat na jedan bezdani način postaje u-pisivanje (po-hranjivanje?)¹, odavanje pošte umirućoj majci, koja biva očuvana, zaštićena, zapečaćena u zagrobnom pismu. Štaviše, ono čemu se odaje pošta jeste izvesna njena prolaznost, njen dalji život, zaštićen a ipak izmenjen posredstvom dvostruko testamentarne ili počasne grobnice. Utroba u grobnici, trenutak rođenja zatvoren i zapečaćen, i prenet preko granice života i/ili smrti. Mrtva majka pokazana posredstvom figure ili simboličke zaštite već preminulog oca ("otvoriti nakon moje smrti"), uvodi "efekat sablasti" ("kripta kao strano telo unutar sopstva"), "leš sahranjen u drugom", da citiram opet Deridu iz "Fors". Ovde na neki način ponovo krstarimo neizmernim poljem psihoanalize, koje je i samo u izvesnom smislu polje žaljenja, i možemo samo ocrtati dugačak niz obaveznih referenci koje uspostavljaju i osporavaju ovo ogromno polje: Frojd, Klajn, Abraham i Torokova, Deridin "Fors", Lakan o žaljenju kod Hamleta, sve do knjige Kristeve o melanholiji, tamnoj strani žaljenja, *Crno sunce*, i do Žižekovog *Da li je neko rekao totalitarizam* i četvrtog poglavlja o "Melanholiji i činu". Ali iz ovog obimnog polja i liste upečatljivih radova, u ovom trenutku bih želeo da citiram samo jednu rečenicu iz knjige Kena Rajnharda i Džulije Rajnhard Lupton *Posle Edipa: Šekspir u psihoanalizi*, iz prvog poglavlja knjige "Oblici tuge: Hamlet, Frojd i žaljenje", zato što ovaj odlomak formuliše ono što stvarno želim da kažem o figuri majke kod Kješlovskog, bolje nego što bih ja ikad mogao: "Izgubljena majka je projekcija u sineastičkom smislu, "slika" razlike, ogledalni drugi bolno rođen iz psihe koju definiše" (Rajnhard Lupton, 1993, str. 24).

¹ Ne može se doslovno prevesti igra reči: inscriptions – **inscriptions**.

U očevom odsustvu vidimo Anku, mladu glumicu sa akademije, kako uvežbava ulogu sa svojim partnerom i ljubavnikom u "stvarnom" životu, Jarekom. Komad koji uvežbavaju je navodno *Staklena menažerija* Tenesija Vilijamsa, ali film menja tekst komada u nešto drugo. Taj drugi komad Anet Insdorf, u svojoj skoro objavljenoj knjizi o Kješlovskom *Dvostruki život, druge šanse*, identifikuje kao Šekspirovog *Romea i Juliju*. Dakle, konačni scenario bira grobnicu i paradigmatiku scenu žaljenja u zapadnoj tradiciji odigranu u *Romeu i Juliji*, teatru *dvostrukog opstanka*, kako ga čak Derida naziva, koji govori "istinu [la verite]..." - "Od samog obećanja koje zajedno vezuje dve želje, oboje već žale za drugim, poveravajući jedno drugom i samu smrt: ako umreš pre mene, ja ću te čuvati, ako ja umrem pre tebe, nosićeš me u sebi, jedno će čuvati drugo, već čuva drugo... Ova dvostruka interiorizacija [kripta unutar kripte, pismo u pismu, dodajem, "oba u žaljenju, oba prisustvujući smrti drugog" - Derida] ne bi bila moguća ni u monadskoj unutrašnjosti, niti u logici 'objektivnog' vremena i prostora.

No to se, bez obzira na sve, dešava svaki put kada volim. Sve počinje ovim preživljavanjem« (Derida, 1992, str. 422). U *Aporijama*, koje počinju Didroovim epigrafom kojim sam započeo esej: "Mourir-s' attendre a la limite de la verite", Derida generalizuje ovo protivvreme kao konstitutivni deo "subjekta" koji je u "iskonskoj žalosti" (Derida, 1993, str. 39).

U *Dekalogu četiri*, scena iz *Romea i Julije* se ustanovljava kao simbol interiorizovanog gubitka, u toj istoj sceni, i ljubavnika (Jarek/Romeo) i oca (odsutni Mikal koji je u tom trenutku već obeležen za smrt pošto je njegovo pismo otvoreno). Istovremeno, ona se ustanovljava i kao simbol gubitka nijednog od njih, pošto je Jarek "Romeo", ljubavnik, samo po imenu (bezdani referencijalni prostor se otvara Ankinim pitanjem o "Romeu": "zašto ga volim", uspostavljujući paralelu sa njenim pitanjem ocu: "kako da te zovem", jednom rečju, *šta je u imenu*). A "pravi" ljubavnik, na kojeg se Anka usredsređuje u sceni, jeste režiser, surogat-otac, koji je drži u svom naručju. Za sve to vreme pravi otac je, da parafraziramo naslov Kusturičinog filma, uvek na službenom putu, zbog posla koji otac najbolje zna: nošenja svog sopstvenog testamenta, svoje sopstvene smrti. Figura žaljenja je predstavljena sinegdohom kroz scenu iz *Romea i Julije*, pošto strogo "unutar filma" (i sa kriptom – u centru Šekspirovog komada, *telosa* i žalosnog kraja) preplavljuje kadar i obuhvata ceo film, zatvarajući ga u mračnu komoru žaljenja koje prevazilazi sopstvene granice.

Anka pozdravlja dolazak svog oca deklamovanjem napamet naučenog pisma. (U prethodnoj sceni je prikazana sa makazama, dok okleva da otvori pismo. Kastracija i simbolično upisivanje su za trenutak potisnuti, budući da je pojava Kješlovskog eponimnog lika "anđela", ovog puta prikazanog kako vesla, a zatim nosi kanu u obliku kovčega, sprečava da otvori pismo, grobnicu i njenu tajnu.) Pismo koje Anka izgovara napamet svome ocu i samo otvoreno iznosi svoju testamentarnu prirodu, kako znanjem o majčinoj neizbežnoj propasti - "Ja ću uskoro umreti", samo nekoliko dana nakon Ankinog rođenja - tako i pretpostavkom da je ono čitano nakon Mikalove smrti, pošto "kad ti čitaš ovo, Mikal više nije živ". Koji, kako pismo tvrdi kroz Ankinu deklamaciju, i nije njen pravi otac. Pismo se završava navođenjem Ankine lepote kako bi je majka videla da je živa i željom da nežno mazi njen "prelepi dugi vrat...". Dok se Mikal rađa kao ljubavnik, Anka se rađa, noseći beleg preživljavanja mrtve majke, čije mesto zauzima.

U scenama koje slede Anka nudi sebe Mikalu dok jedno drugom poveravaju svoju telesnu, incestuoznu čežnju (ili tada već "incestuoznu" samo po imenu, pošto je edipovska sankcija uklonjena pismom). To jest, međusobna požuda je obeležena snažnim incestuoznim upisivanjem, a istovremeno i njegovim odsustvom, posredstvom same grobnice koja im omogućava da pristupe jedno drugom: sećanjem na preminulu majku čije će mesto Anka zauzeti konzumiranjem telesne ljubavi sa Mikalom. Za nju, sticanje ljubavnika znači gubitak oca i majke, za njega seksualna ljubav prema Anki znači gubitak ćerke i žene. Kješlovski ovde naravno dovodi zapovest iz Starog zaveta, "poštuj oca i mater svoju", do granica njenog moralističkog imperativa, do granica njenog zakona. Konzumiranje zakona shvaćeno doslovno – ovde zaista *u skladu s pismom* – vodi ka kobnom prestupu i *odredištu razlike (destinerrance)*. Ovde se obznanjuje nešto slično paradoksalnom etičkom imperativu, pomoću kojeg je opažanje zakona, ljubavi i sreće moguće jedino u neodređenosti, neodlučnosti glasa. Jednom rečju, ako postoji sreća, bacanje kocke nikada ne ukida slučaj.

Ovo se odnosi na ceo skup Kješlovskijevih *Dekaloga* i stvara nešto poput etike koja prevazilazi slovo zakona, doslovnost pisma, ili tablice sa zapovestima. Upravo kao u *Dekalogu Deset*, u kojem poništenje marke osigurava njenu cirkulaciju i vrednost, etično se kod Kješlovskog čini mogućim samo pod uslovom prevazilaženja doslovne, "slepe" primene zakona.

Polako, u podrumu, samom grobu zgrade, u kontrastiranju dvaju sveća koje dogorevaju (tvoreći osnovu obuhvatnog protivvremenskog dejstva žaljenja što udvostručuje viziju filma) i kroz suznu svetlost koja im se prelama na licima (direktan snop svetlosti sveće stvara predodžbu suznog pogleda), oni pretražuju majčinu kožnu torbicu, osušeno pamćenje posteljice, sliku materice koja je obeležila njenu smrt prilikom rođenja deteta, i ne računajući njenu živu kćer, jedine ostatke njene bolničke posete. Ankin i očev pregled torbice, rađa, konačno iznosi na svetlost dana sliku preminule majke. Umiruće sveće donose istinu smrti (onaj čija sveća se prva ugasi mora da iskreno odgovori na pitanje drugog, prema dogovoru) i pripisivanje očinstva: "Bilo ko od njih [dvojice muškaraca na fotografiji] mogao bi biti tvoj otac". Njihov povratak u stan praćen je već opisanom scenom njihove neostvarene požude, u kojoj, nakon što Anka razgolićuje svoje grudi pred Mikalom, on je zaštitnički pokriva džemperom, na majčinski ili očinski (?) način i smiruje je, pevajući sa njom dečje pesmice iz njenog detinjstva. Ovde postoji raznovrsnost seksualnih kodeksa. Anka je "živa", potencijalna majka, žena koja je plodna, koja je već imala abortuse i koja menstruira, kao što nam je već izričito rečeno, i koja otkriva grudi pred svojim ljubavnikom [mužem]/ocem. Možemo reći da ova scena otvara nadmetanje između genealogije i ginealogije, koje se u ovom filmu nikada ne razrešava do kraja. "Ovo je, dakle, element koji smo skloni da proglasimo minimumom, ili temeljnim nivoom [Kješlovskijevog] filmskog *materijalizma*: ova inercija pre-simboličkog motiva koji istrajava i vraća se kao Stvarno u drugačijem simboličnom kontekstu" (Žižek, 2001, str. 96). Očeva želja da Anka ne odraste, da se zaustavi protok vremena, kao i žaljenje zbog gubitka majke, "sve je moglo biti drugačije", predstavljaju završni akcenat večeri.

Sledeće jutro donosi krajnji ispovedni rasplet. Anka se budi u praznom stanu i nervozno doziva Mikala kao "oca". Najpre "oče", a zatim, pošto ga ugleda kroz prozor, obra-

ća mu se deminutivom "tatice", "tato, tatushko!". Ona istrčava napolje i priznaje mu da je izmislila pismo, dok je "original" ostavila netaknutim. Ona ne samo da glumi svoju majku, već kao njen smrtni, na duha nalik dvojnici, pušta mastilo da teče kao oživljavajući znak inkorporacije (introjekcije Abrahama i Torokove) umrle majke (priznanje je praćeno drugim prolaskom "anđela", zajedno sa njegovim kanuom/kovčegom). Ova scena neutralizuje i edipovske i seksualne registre, čak i pre konačnog spaljivanja pisma koje uklanja simbolično pripisivanje, pošto se ispostavlja da otac nije otišao daleko, već samo da donese mleko. Time *relaktificiran*, rematerijalizovan i *rematerijalizovan* (*mater* – majka), otac ("otac" samo po imenu) i Anka spaljuju majčino pismo. Konačno čitanje njegovih nagorelih ostataka, koje reprodukuje enigmu njihovog identiteta u istoj meri u kojoj je rešava, završava se dugim kadrom na fotografiji umrle majke. Na taj način, ukidanje Ankinog i Mikalovog pravog identiteta otvara prostor za nekonzumiranu čežnju koju gaje jedno prema drugom preko, sada uništene ali i dalje prisutne, interiorizovane grobnice pokojne majke. Kako Slavoj Žižek kaže u svojoj knjizi o Kješovskom, "želja je time bukvalno *realizovana* – ne 'ispunjena', već aktualizovana, načinjena vidljivom, kao želja. A zar se tako nešto ne javlja u svakom filmu Kješovskog? Zar oni konačno ne pričaju priču o rođenju ženske čežnje iz duha žaljenja i melanholije?" (Žižek, 2001, str. 160). Poslednja scena se završava fotografijom majke i, kako Rolan Bart piše o slici svoje umrle majke, "Za ostale, sve je ostalo nepokretno. Jer ono što sam izgubio nije Figura (Majke), već biće; ne neophodno, već nezamenljivo". Fotografija majke ne govori obavezno "o *onome što više nije*, već zasigurno samo o *onome što je bilo*", piše Bart (i priseća se Mikalovog "sve je moglo biti drugačije"). Kao takva, slika u Ankinjoj sobi, ostavljena tamo nakon spaljivanja pisma i prosipanja pepela, ukazuje da je ono za šta su se Anka i Mikal odlučili spaljivanjem pisma, upravo ta želja rođena iz raspaljenog, suznog duha žaljenja. Sećanjem na umrlu majku i ženu i u uklonjenoj i istovremeno oslobođenoj želji sada definitivno kolebljive edipovske i seksualne ekonomije (Mikal: ni ljubavnik ni otac, Anka: ni ćerka ni majka), oni biraju da prežive smrt *životom koji opstaje pomoću želje* (Blanšo), da umesto toga žale i time održavaju smrt "životom" i na odstojanju, a ipak introjektovanu i na dohvata ruke: Umrle majka je reflektovana, ili preklopljena, poput pisma, ave-tinjska u njihovom prisustvu, dajući im šansu da žale, da plaču, a možda i da sanjaju. Zbog toga pismo, kako Žižek kaže za ovu scenu u *Dekalogu Četiri*, "ni *ne treba* da stigne do svog odredišta" (Žižek, 2001, 124), a ja mu se pridružujem, pošto ono to nikad u potpunosti ni ne čini.

Dvostruki život Veronike počinje u znaku dvostruke odsutnosti, dvostruke smrti i dvostrukog preživljavanja. Film o fotografiji, dvostruko režiran i dvostruko sagledan. U Poljskoj majka detetu pokazuje Božićnu zvezdu. Drugo dete u Francuskoj pod uveličavajućim staklom posmatra list, znak obnavljanja života. Glasovi umrlih majki, iako neprikazani, opsedaju film od prve scene. Čerke se od početka javljaju kao fantazmatski i fantomski produžeci svojih umrlih majki. Ipak, gubitak je ponovo uveden pod zaštitničkim znakom preživljavanja: Božićna zvezda u Poljskoj i priroda u Francuskoj, prvi list proleća, posmatran pod prostetičkom napravom, uveličavajućim staklom. Film od prve scene predstavlja poprište žaljenja, zagonetno okruženje smrti i života, mračnu komoru u kojoj se film razvija.

Majkl Čion je nedavno pisao o filmskim mehanizmima bliskim onima upotrebljenim u *Dvostrukom životu* – glasovima majki koje su odsutne ili tek delimično vidljive u sceni: "Upravo to važi i za *acousmetre*, kada je umešan glas ličnosti koja još nije viđena, jer ovde takođe postoji nešto što niti može ući u kadar da bi se pripojilo nekom od tela koja se tu obrću, niti zauzeti povučeni položaj/odstupiti... i stoga je osuđeno da luta po površini (Čion, str. 195). U dvostrukom životu, akuzmatske majke, *akuzmere* Weronike i Veronik² nikad ne dostižu otelovljenje, već obuzimaju ceo film, ili pre, poput kamere ispunjavaju i dele prostor filma od samog početka svojom neumoljivom odsutnošću. Kao glas preminule majke, pogled kamere se razvija u svom/njenom odsustvu, pa ipak ova ravnodušnost, kao slepa tačka na mrežnjači, predočava prostornost filmova Kješlovskog i njihov melanholični, akuzmatski i akuzmerični gubitak. Vizuelni prostor je obeležen gubitkom kojeg film reintegriše kao podelu života (dvostruki život, ili njegov drugi). Može se reći da prostornost *Dvostrukog života* ne stvara *scenotope* (da upotrebim plodonošnu formulu iz pisanja Fredrika Džejmsona o Hičkoku), već nešto što možemo označiti, sledeći Džejmsonove retoričko-teorijske kovanice, kao *scenotafe* (*scenotaphs*), ili, da se odvažimo na novu kovanicu, *sinetafe* (*cinetaphs*), prostore ili prizore koji saopštavaju gubitak ili odsutnost, scene koje kao da su viđene očima fantomskih majki, očima mrtvih po sebi i stoga upisanih ili *pohranjenih* (*scrypted*). [*Cenotaph* (kenotaf) je grob podignut u spomen mrtvog, čije telo se ne nalazi u tom grobu]. Dvostruki život i dvostruka odsutnost života bi odgovarala ideji Abrahama i Torokove o introjkciji umrlag. "U žaljenju", setimo se Frojdovih slavni reči, "svet je taj koji postaje siromašan i prazan" (Frojd, SE XIV, 1962, str. 246). Prema Džejmsonu, hičkokovski *scenotopi* "neizbežno zalaze u međusobne komparativne i dijalektičke odnose.. u značenju koje prethodno nisu imali... (Džejmson, 1992, str. 50) – čime artikulišu vizuelnu verziju hegelovske dijalektike. Sa druge strane, *scenotafi* Kješlovskog, introjkcijom i održavanjem majčinog (a time i Weronikinog, takođe) leša u životu, sprečavaju svako uzvišeno poentiranje predstavljanja, i zadržavaju "vidljivi" svet, krajnji sadržaj "realnosti", "realizma" filmske slike, sahranjen u kripti. Ovo, sa svoje strane, onemogućava oživljavanje ("uzdizanje") predstavljenog objekta ili stvari po sebi, pošto postoji početna nesposobnost vizuelne dijalektike da ih popravi ili oživi. Ono što omogućava vraćanje u *Dvostrukom životu* jeste zapravo isključenje predstavljanja, i predstavljenog sveta (Frojdov svet "koji postaje siromašan"), iz samog polja vidljivosti. Filmski rukopis Kješlovskog u tom smislu sasvim očigledno nije "moderan« na Ejzenštejnov, niti "realističan" na Bazenov način, već nadilazi vizuelno predstavljanje kao takvo, da bi se artikulisao kao filmsko žaljenje koje razlaže (u svakom smislu) figuralnost - u ovom određenom slučaju, ostvaruje rastakanje mrtve majke.

Prva scena filma, isprepletana sa filmskim titlom, takođe uvodi neverovatno melanholičnu muziku Prajznera, kamufliranu kao rad drugog, davno preminulog holandskog umetnika. Time i sama muzika poprima testamentarni pečat, koji podvlači kriptični, zagrobni i utvarni, avetinjski razvoj filma. I, naravno, muzika uvodi glas Weronike, koja pe-

² Da bismo održali jasnom razliku između dvaju junakinja filma, Poljakinje (Weronika) i Francuskinje (Veronique), zadržavamo u prvom slučaju "dvostruko v", a u drugom primenjujemo naš izgovor na kraju imena

va na kiši. Kako prve kapi kiše padaju na njeno lice, stičemo utisak da joj se suze, a ne kiša, slivaju niz lice. Dok počinje da pada, čini se kao da sam film počinje da plače, započinjući rad žaljenja i predviđajući već introjektovani gubitak. Plač sinematskog oka, veštačke suze stvaraju veo kroz koji posmatramo ostatak filma.

Weronikino pevanje na kiši je već predstavljeno kao stvar trenutka, prolaznosti i prolaska vremena, zahvaljujući njenoj slici viđenoj kroz iskrivljena – i filtrirana, lišajem pokrivena sočiva koja stvaraju utisak patine i starenja – i kroz koja ističe partitura kako biva opevana, obeležavajući tako muziku kao ranu, krvarenje izazvano proticanjem vremena (Delez bi to nazvao *vremenskom slikom*). Kasnije saznajemo da je Weronika započela pevačku karijeru, zato što je slomila prste odmah nakon što je završila školu klavira. Njeno pevanje se rađa iz povrede i sećanja na bol. Dok Weronika peva poslednje note pesme nasuprot kiši (ona odbacuje partituru i peva napamet), kad svako prestaje da peva, i dugo nakon što je partitura istekla, njen glas postaje obeležje sopstvenog preživljavanja, čisti glas predočen samom sebi, glas beskonačno živ a već mrtav. Glas nosi svoj sopstveni prevod i svoj sopstveni prelaz, svoje prolaženje u sopstvenu propast. Valter Benjamin naziva takav translatorni efekat, primetan u Weronikinom predugom pevanju, *das Nachreifen*, starenje grozda ostavljenog na lozi sve do trenutka truljenja, kada postaje najsladji, ali je istovremeno obeležen sopstvenim raspadanjem i propašću. Scena u kojoj Weronika prekoračuje redove muzičke partiture (ali takođe, kao što ćemo videti, i rešetke značenja i represije) paradigmatična je za ono što u fenomenologiji zovu "s'entendre parler", "Istorija metafizike je otud izražena kao razotkrivanje strukture ili šeme apsolutne volje-da-čujem-sopstveni-glas [ili, u ovom slučaju, pevanje – D. K]. Ova istorija se okončava, kada se beskrajno apsolutno otkriva samom sebi kao sopstvena smrt. *Glas lišen razlike (differance), glas lišen pisma, u isto vreme je apsolutno živ i apsolutno mrtav* (Derida, 1973, 102).

Dok se hor razilazi na kiši, devojke naleću na kamion koji nosi preteću, a u isto vreme pomalo komičnu statu Lenjina, Marksovu avet, odnošenu sa scene istorije (znamo da je 1990-ta u Poljskoj, svrgavanje Revolucije). Film počinje po drugi put kao scena kraja istorije, kao kruženje duha, *avetinizam [hauntology]* (Derida). Kao što znate, taj kraj istorije, poslednji u dugom nizu dosadašnjih, obeležen je u raspravama Deride, kao i mnogih drugih, kao "rad žaljenja". Bez momentanog upuštanja u naelektrisanu debatu koju ova tema donosi, dovoljno je da primetimo slučajnu sličnost između početka filma i Deridinih opisa tog kraja istorije. On dolazi, kaže Derida, "između parodije i istine, ali jedne istine nalik na otelovljenje ili živo ponavljanje drugog, preporučujuće obnove prošlosti, obnove duha, duha prošlosti čiji smo naslednici. Linija razdvajanja prolazi između mehaničke reprodukcije aveti i jednog prisvajanja koje je tako živo, tako privlačno, tako sklono upijanju nasleđenog i "duhova prošlosti" da ne predstavlja ništa drugo nego život zaboravljanja, život sličan zaboravljanju samom. I zaboravljanje materinskog da bi se duh oživeo u sebi" (Derida, 1994, 109 str). Najavna špica zaista predočava "stanje duga" prema preminuloj majci, prema Marksovoj aveti, i prema kulturnoj tradiciji falsifikovanoj u liku holandskog kompozitora. Ili, da se izrazim drugačije, film počinje kao kritičko preispitivanje kraja istorije što uvek brine o očevima, koji dobijaju svoje simboličke predstave, a uvek zaboravlja na umrle majke. *Dvostruki život Veronike* uspeva da ostvari komemoraciju majke, njeno sećanje

i žalost. To takođe može dati odgovor u pogledu tobožnje apolitičnosti filmova Kješlovskog. U njihovoj privrženosti određenom prostoru, koji je još uvek verovatno nesimboličan, neobebežen dominacijom faličkog u političkom poretku, i u njihovoj očiglednoj posvećenosti žaljenju za umrlom majkom/drugim³, ovi filmovi nagoveštavaju mogućnost političkog prostora pre nego što istorijsko nasilje, koje je uvek delo muškaraca, počne da se dešava. Njihova posvećenost žaljenju obećava prostor bez nasilja, upravo zato što su filmovi Kješlovskog memorirali i odložili, ili pak odagnali, u neku vrstu buduće prošlosti, nasilje muške istorije koje je uvek postojalo i postojaće.

Film se nastavlja pod ovim testamentarnim znakom. Saznajemo da Weronika ima srčanu manu, najdramatičnije pokazanu u sceni u kojoj ona za sobom ostavlja trag suvog lišća – propast već nagoveštenu "prvim listom" u uvodnoj sceni pre titlova, a ovde simbolično preobraženu, posredstvom stanja osuđenosti, u znak Weronikine smrti. Za vreme njene posete tetki u Krakovu, tetku takođe posećuje i advokat, da bi "sastavio moj testament. Sve žene u našoj porodici umiru na vrhuncu snage. Tvoja majka, moja majka...", umiruje tetka Weroniku. U sceni u kojoj vodi ljubav sa svojim mladićem, vidimo Weronikinu sliku u koju ona sama zuri, ikonu koja posmatra svoje sopstveno umiranje. Tada ona pokazuje slomljene prste, povredu koja ju je naterala da napusti sviranje i počne da peva. Film ustvari prikazuje Weroniku kao skup simptoma, samoprisutno telo koje odigrava ovu (meta)fiziku prisustva serijom simptomatičkih reakcija – "simptom koji je metafora u kojoj put ili funkcija predstavljaju elemenat značenja" (Lakan, 1977, str. 166). Weronikini slomljeni prsti, srčani napadi, lakrimalne (suze na početku filma) i vaginalne izlučevine, dvosmisleno izražene u njenom opisu vođnja ljubavi sa njenim mladićem Antekom, "bila sam skroz mokra", slušanje-svoje-pesme u uvodnoj sceni, njen prelepi glas ("Prelepo pevaš, imaš neobičan glas", kaže joj učitelj muzike, "Znam", odgovara Weronika), sve to vodi prema njenoj smrti kao *telosu* takvog neposredovanog samoprisustva. Weronika je skup nadređenih metafora telesnih simptoma (dvostruko "V" u imenu Weronika), koje narcistički ponavljaju njen život i time ostvaruju njenu smrt.

A onda, tu je scena u kojoj ona susreće svoju dvojnici na trgu u Krakovu, usred studentskih demonstracija, za vreme kojih se njene beleške prosipaju po pločniku. Snimak u kome Weronika ispušta beleške, isprepleten sa titlovima na početku filma, sada je ponovljen bez filtera, *i pušten unatrag, prikazujući je kao da dolazi iz drugog pravca*. "Stvarno" pojavljivanje Weronike u filmu, po "drugi put", zasnovano je na istoj sceni, iskrivljenoj i izmenjenoj. Otud je ona obeležena udvostručavanjem i ponavljanjem, a takođe i određena protokom vremena, nagoveštenom posredstvom filtera s lišajevima, koji predviđaju opadanje i gubitak. Weronikin nestanak je prethodnica i avetinjski uslov njene filmske vidljivosti.

Susret Weronike i Veronike koji sledi je, kako Žižek kaže, "predstavljen u vrtoglavom kružnom kadru, sličnom slavnom kadru od 360 stepeni iz Hičkokove *Vrtoglavice*... Kružni pokret kamere nagoveštava da se nalazimo na ivici vrtloga u kome se mešaju različite realnosti, da taj vrtlog već nameće svoj uticaj: ako načinimo još jedan korak – to jest,

³ Igra reči: M/other.

ako bi se dve Veronike stvarno suočile i prepoznale jedna drugu, stvarnost bi se raspala" (Žižek, 2001, str. 84). Ovu analizu bismo mogli nastaviti i korak dalje. Kakve su posledice ovog susreta? Scena na trgu, verovatno središnja scena filma, postavlja susret kao prizor žaljenja. Francuska Veronik je u tom trenutku definisana kao subjekt koji žali svog izgubljenog drugog. Gubitak je u stvari obeležen i odložen, a time i pohranjen u arhivu i sećanje, posredstvom fotografija snimljenih iz autobusa. Razlika između dve devojke, prikazana na početku – jedna posmatra svet neposredno, druga kroz prostetički instrument, uveličavajuće staklo – ovde je naglašena kao nesimetrični susret dvojnica, jedne koja je živa, ali potiskivana prema smrti i komemoraciji posredstvom fotografije, i druge koja je arhivar (svog sopstvenog) stradanja. Film ostvaruje rad žaljenja kroz lik Veronik, koji će se konstituisati putem gubitka njene ogledalne, ali i ne-simetrične Druge. Ta druga, da kažemo, vratiće se kao avet koja opsega film i prenosi ga u svoj sopstveni nevidljivi pogled. Film projektuje ono što biva zadržano kao gubitak, nevidljivi ostatak avetinjskog i spektakularnog drugog: "... fantomski odrazi opsedaju filmove Kješlovskog sablasnim efektima« (Wilson, 2000, str. 9).

U ovoj sceni Kješlovski nam takođe dozvoljava da sagledamo geopolitičke implikacije filma. U vrtoglavom, kružnom pokretu kamere kovitlaju se dve istorijske uslovljenosti, obe vezane za motiv kruga. Jedna je studentska revolucija (*revolutio* – okretanje) u Poljskoj 1990-e, dakle neposredni izlazak pobunjenih studenata na ulice, pokušaj da se otera Marksova avet kojom film počinje, kao i slamanje strukture društveno-političke represije. U pitanju je "živa" politika, čiji je Kješlovski bio "živi" učesnik na strani demonstranata i kojoj ovde odaje počast. Ova scena je isto tako i dvostruka komemoracija – "žive" revolucije i naravno, gubitka još uvek "žive" Weronike, čija propast je ipak neizbežna. To je jedan krug, povratak istorije prizvan vrtoglavim okretom kamere.

Drugi krug je krug *turizma*, koji dovodi Veronik u Poljsku, na susret sa već zapakovanom, reprodukovanom i pacifikovanom "autentičnošću" istorije, to jest na susret sa drugim pripremljen u okviru, da tako kažemo, turističkog paketa. Izvornost revolucije je već posredovana i reprodukovana sredstvima turističke mašinerije, i medijalizovana kamerom ("CNN efekat"). Autobus sa slikom Ajfelovog tornja (njegovo ime na francuskom, *Tour Eiffel*, dodatno podvlači retoriku putovanja i turizma), naslikanom na boku deluje poput džinovske kamere, kripte (Ajfelov toranj jeste, na kraju krajeva, jedna izdužena, modernistička *piramida*, mauzolej, grobnica), koja u sebi nosi Veronik zajedno sa kamerom i time pohranjuje, posreduje i medijalizuje njeno geopolitičko Drugo, drugu Evropu i drugost Evrope. Sva politička proleća '68-e (zeleni list na početku filma otvoreno ukazuje da je u pitanju proleće) susreću se sa svojom isušenim, medijalizovanim, arhiviranim, posredovanim i skoro parodičnim ponavljanjem (isušeno lišće koje Weronika ostavlja za sobom). Revolucija susreće turizam kao svog prisvajajućeg drugog. "Možemo reći da je prisvajanje uopšte, *odlika drugog* i *umrlog drugog*, više od jednog umrlog, generacije umrlih«, rekao bi Derida (Derida, 1994, str. 108). Štaviše, istorijsko je upisano u ovu scenu upravo kao scena, spektakl istorije, i zbog toga već opsednuto avetima i sablasnošću, poprimajući oblik Weronikinog fotografisanog tela, već nastanjenog smrću. Kao što Bart piše o fotografiji Gardnerovog portreta Luisa Pejna (1865), "On je mrtav i on umire" (Bart, 1981, str. 95).

Najvažnija implikacija kružnog pokreta kamere na trgu ispred Jagelonskog univerziteta je možda i sama po sebi ukradeno pismo, tajna kriptna unutar filma, najavljena i privilegovana već u uvodnim scenama filma, a na ovom mestu jasno izložena. Kružno kretanje kamere koja obilazi Weroniku na trgu pored Jagelonskog univerziteta u Krakovu (prikazujući studentski protest) ne može, a da ne podseti na prvog i najpoznatijeg poljskog revolucionara, Nikolu Kopernika, ujedno i najpoznatijeg studenta tog istog univerziteta. Njegovo delo, *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, koje prvo zastupa tezu o kruženju (*revoluciji*) Zemlje oko Sunca, i potiskuje ptolomejski sistem, istoričari nauke nazvali su prvom revolucijom. Tomas Kun, na primer, u svojoj *Kopernikanskoj revoluciji* kaže: "Po svojim posledicama *De Revolutionibus* je bez sumnje revolucionarno delo, tekst koji je izazvao revoluciju" (Kun, 1956, str. 134). Povezanost ove scene i Kopernika se pojačava tokom filma, kada Weronika posmatra zvezde *golim okom* u prvoj sceni filma i neprekidno zuri u *providnu kuglu sa zvezdom u sredini*, koja prilično jasno predstavlja figuru nebeske orbite, Kopernikove "orbis coelestium". Analogija sa Kopernikom se ne zaustavlja ovde. U onoj istoj sceni realizovanoj kruženjem kamere, u kojoj Weronika vidi Veronik golim okom, ova poslednja posmatra svet kroz sočiva fotoaparata, baš kao što je videla svet kroz uveličavajuće staklo u sceni neposredno nakon Weronikinog posmatranja zvezda, kojim film počinje. Početak filma u stvari predstavlja pitanja i ukori obe akuzmatske majke, *akuzmere*: "Vidiš li?", "Vidiš", "Gledaj", - neposredno praćeni već pomenutim snimkom Weronike na trgu Jagelonskog univerziteta i tako stavljeni sasvim blizu scene dečjeg posmatranja, pojačavaju, samim efektom blizine, kopernikanske i galilejevske asocijacije. Sve ovo predstavlja rekonstrukciju kopernikanske revolucije onako kako se istorijski razvijala, praćena Galilejevim otkrićem prvog protetičkog oka, teleskopa. Tomas Kun opisuje ovo poglavlje istorije nauke na sledeći način:

"Teleskop je 1609-e bio nov instrument, mada nije baš najjasnije u kolikoj meri je bio potpuna novost. Galilej je, čuvši da je neki holandski optičar kombinovao dva sočiva na takav način da su uveličavala udaljene objekte, i sam pokušao sa raznim kombinacijama i uskoro je napravio teleskop manjeg dometa. Onda je uradio nešto što izgleda da niko nije ranije pokušao: uperio je sočiva prema nebesima i rezultati su bili zapanjujući. Sva ko posmatranje je otkrivalo nove i neočekivane predmete na nebu. Čak i kada bi teleskop bio uperen prema poznatim nebeskim objektima, Suncu, mesecu i planetama, otkriveni su upečatljivi novi aspekti ovih starih prijatelja. Galilej, koji je postao kopernikanac nekoliko godina pre toga, uspevao je da svaki put pretvori novo otkriće u argument u korist Kopernikove teorije" (Kun, 1956, str. 220).

U svom drugom klasičnom delu, *Strukturi naučnih revolucija*, Kun tvrdi da ovo poglavlje od Kopernika do Galileja predstavlja verovatno najdublju krizu u istoriji nauke, rođenje modernizma, i najdramatičniju "promenu paradigme" (Kun, 1962, str. 66-67). Jednom rečju, Veronik sa svojim protetičkim sočivima je naspram Weronike, koja posmatra direktno, golim okom, ono što je Galilej za Kopernika - proširenje i oznaka, ili televizualni *obrt* protetičkim sredstvima.

Ova paralela ima nekoliko posledica. U sceni na trgu Weronika prolazi kroz krizu identiteta, gubitak narcističkog jezgra, nalik krizi evropskih nauka i religijskim previranjima koja su pratila Kopernikova otkrića. Analogija između psihoanalitičke metafore (gu-

bitka narcističkog jezgra), koju je već naveo Slavoj Žižek u svojoj interpretaciji ove scene, i naučne, astronomske metafore, nije proizvoljna. Kako je Lakan rekao, "Sam Frojd je poredio svoje otkriće upravo sa takozvanom kopernikanskom revolucijom, naglašavajući da je još jednom u pitanju bilo mesto u središtu univerzuma koje čovek određuje sebi" (Lakan, 1997, str. 165). Ako se ponovo setimo Frojdovog "osiromašenja sveta", kopernikansko otkriće stvara svet lišen središnjeg položaja subjekta, ili, jednostavno, ožalošćeni svet, na latinskom: *orbis orbis*. Ili, kako se Frojd izrazio u *Civilizaciji i njenim nezadovoljstvima*, sam čovek je postao "sličan protetičkom bogu" (Frojd, SE XXI, str. 23).

Ta scena takođe upisuje Poljsku u orbitu zapadnog sveta (u 1990-toj), označava smrt određene političke, opšte neposrednosti i nacionalnog identiteta, kao i rođenje protetičkih, posrednih i medijatizovanih oblika političkog predstavljanja i integracije, nalik kopernikanskoj revoluciji, koji su u osamnaestom veku, samom po sebi revolucionarnom, konačno postali, kako Kun navodi, "opšte dobro zapadnog čoveka" (Kun, 1956, str 227). (Trebalo se podsetiti da je u *Tri boje: Plavo*, značajan deo filma posvećen, iako na diskretnan način, temi ujedinjenja *Evrope*. To što je *Tri boje:Plavo* takođe film o žaljenju nije bez značaja). A da ovu analogiju još produbimo - Kješlovskovo snimanje poljske *revolucije* u Krakovu iz 1990-te već nakon godinu dana, 1991-e (*tačno* pet stotina godina nakon što je Kopernik 1491. započeo studije u Krakovu!), može se shvatiti na sledeći način: kao da Veronik, gledajući kroz sočiva fotoaparata, ponovo odigrava njegov sopstveni preobražaj iz poljskog u francuskog reditelja. Otpočinje vrtoglavo *kruženje* večnog vraćanja autorskog potpisa, koji se kovitla i gradi večni istorijski kalendar, pokrenut filmskim pogledom koji razvija ova revolucionarna scena.

Scena na trgu takođe artikuliše nešto poput arheologije modernizma, promišljanje kako stanja modernizma, tako i postupka stvaranja samog filma. Neposrednost pogleda, koja ukazuje na "prvu", kopernikansku modernost, zamenjena je ovde razmišljanjem o statusu autorovog sopstvenog diskurzivnog stvaranja kao protetičkog, teleskopskog pogleda, o postmodernom karakteru svog sopstvenog predstavljanja (dolazimo gotovo u iskušenje da ovo opišemo kao prelaz od "Copernican do Copernicam). Pogled Veronik, protetički, medijatizovan i posredan, biće "postmoderan, pogled koji unutar modernog priziva ono nepredstavljivo u samom predstavljanju«, preuzimajući osobine jednog događaja, "koji stiže prekasno za svog autora, ili, što se svodi na isto, objašnjavajući zbog čega postupak njegove realizacije počinje prebrzo" (Liotar, 1992, str. 15). Ova scena takođe obeležava, u filmu, premeštanje između prvog dela u kome je stvaranje značenja sprovedeno pod okriljem simptoma kao metafore i, kao što ćemo ukratko izložiti, drugog dela, koji se ostvaruje posredstvom figure, (ili tropa) proteze, kao metonimije. Stoga se i drama ili napetost između Weronike i Veronik, dveju svojevrstnih vidova modernosti, odvija kao scena žaljenja. *"Post modernizam u ovoj sceni, kako ga vidi i interpretira Kješlovski, nije ništa drugo nego žaljenje (zbog) modernizma.*

"Živi" snimak istorije, "stvarno" vreme koje Veronik slika na krakovskom trgu je preneto, ili prolazi kroz tehnološku reproduktivnost, teleskopski ili telemnemonički otisak istorijskog spektakla. A ono na šta njena slika čuva sećanje, upravo je ono što ona u tom trenutku ne može sagledati, pogled (njenog umrlog) drugog i izloženost pogledu preminulog. Pogled drugog koji ustanovljuje scenu na trgu i kome je Veronik izložena, u stvari ni-

je vidljiv, osim kao obeležje Weronikine smrtnosti: Veronik koju posmatra njena sopstvena avet. Očigledna simultanost "prisustva" dveju žena u istoj sceni i u istom prostoru, istina ove scene, uobličena je kroz *contre-temps* vremena, kroz protivvreme žaljenja, vidljivu prividnost avetinjskog pogleda. Ono što objektiv Veronikinog aparata beleži je pogled umirućeg drugog, ono što ustanovljuje sposobnost Veronike da "vidi" život obavijen oko smrti. Dok Veronik gleda i fotografiše Weroniku, potpuno nesvesna onoga što "vidi" kroz svoj fotoaparat, zarobljena je i utopljena u Weronikin fantomski pogled. Njih dve su na neki način obećane pogledu one druge, kroz ovu "zastrašujuću asimetriju". Kružna ekonomija pogleda je ovde naglašena činjenicom da obe imaju naviku da smiruju svoje nadraženo, crveno oko trljajući prstenom kapak. Jedna je povezana sa drugom, *veronica* druge, koja obećava da će žaljenjem smiriti nadraženo oko. Od samog početka, ali posebno od fotografske scene u Krakovu, film postaje priča o odlasku (Veronik iz Krakova, Weronike iz života). Pitanje koje otvara film, "Da li vidiš?", pretpostavlja nepouzdanost vizuelnog, koja smešta *Dvostruki život*, da parafraziramo Kunderu, uvek *negde drugde*. Kako Derida kaže za fotografiju, "Tu se radi o povratku onoga koji je otišao. Postoji crno na belo, može *potvrditi* činjenicu. Avetinjsko je srž fotografije". (Derida, 1998, "VI", kurziv je moj).

Pitanje istine kao verifikacije odsustva će nas opsedati sa Veronik. Njena avet se već javlja na početku ovog eseja, gde je predložena definicija istine: umiranje je međusobno čekanje na granicama istine (*verite*). I kao što Derida piše u "živeti i dalje" ("Living On"), artikulišući odnos između žaljenja i logike preživljavanja, njihovo nužno i nemoguće usaglašavanje, kakvo je pokazano u Blanšooovom "L'Arret de mort"/"Dolasku smrti": "Ali svaka žena je takođe dvojniki, posmrtna maska, odlivak, duh, telo drugog, istovremeno živo i mrtvo. Razdvojeno: spojeno" (Derida, 1979, str. 164).

U dvadesetdrugom minutu filma Weronika umire, dok se čuje muzika pogrebnih zvona njene propasti, kraja njene istorije. Njena smrt u 22. minutu filma sama po sebi asocira na drugu smrt, smrt žene u Hičkokovom *Psihu*, na taj način stvarajući vrtoglavo ponavljanje žaljenja, smrti koje se preklapaju i obavijaju filmsku priču. Ali u vezi sa *Dvostrukim životom* moramo pomenuti još jedan Hičkokov film – *Vrtoglavicu*. Dok dinamika udvostručavanja i libidinalna i erotska sadržina *Vrtoglavice* leže na drugom mestu, nego u *Dvostrukom životu* – uspravan položaj a time i erekcija muškog junaka na kraju filma je omogućena "dvostrukom smrću" identičnih žena - *Vrtoglavica* takođe počinje diskusijom ne o vizuelnim već o seksualnim protezama. Dok Midž nosi prsluče, "upravo slično potpornim stubovima mosta", čovek se oslanja na štap da bi hodao po *Coit* (sic!) tornju u San Francisku, što nam daje uvid u to gde živi, ali i upućuje na protetičku prirodu njegove seksualnosti. Druga aluzija na *Vrtoglavicu*, to jest na njen rasplet koji se zbiva u manastiru San Huan Batista (Sveti Jovan Krstitelj), nalazimo u *Dekalogu Pet*, gde lažna odsečena glava, koja podseća na onu o kojoj je Skoti sanjao, visi u autu taksiste, koja će uskoro ubiti mladić po imenu Jacek (dakle: Džon).

U trenutku Weronikine propasti, smrt se oseća u njenom glasu, i, iako odložena u prvov sceni, konačno je sustiže. Čisto prisustvo glasa aktivira svoj tanatološki potencijal i svoju smrtonosnu snagu. Deo priče koji okončava poljski deo filma (ali ne i Weronikin ideo u njemu) završava se kadrom snimljenim iz njenog groba. Taj pogled iz groba, nje-

gova avetinjska zamena, postaje "vidljiva". Kripta, grobnica, prenosi pogled kamere opsednut smrću Weronike. Dvostruki život susreće u ovom protiv-vremenu, u ovoj nemoćnoj istovremenosti, svog dvojnika, dvostruku smrt.

U delu filma koji se dešava u Francuskoj, sve se nastavlja po logici op-stojavanja, preživljavanja i života nakon smrti. Ime ovog opstanka i ustajanja iz mrtvih bi bilo "Veronik", testamentarna mogućnost "Weronike", njen teletehnološki, protetički okvir. *Kadar kada-vera* koji uokviruje *Dvostruki život Veronike*. Ovaj deo filma takođe razrađuje procese žaljenja uopšte i može se smatrati snimanjem gesta žaljenja, snimanjem žaljenja i snimanjem kao žaljenjem. Branka Arsić je nedavno pisala o žaljenju i duhovima i njihovoj dopunskoj kohabitaciji. Njena analiza odlično obuhvata logiku ovog filma: "Žaljenje je, dakle, utopijski pokušaj da se ne odustane od mogućnosti utvrđivanja mogućnosti nemogućeg. U ovom smislu žaljenje je oslobađajuće... Na mestu te srećne egzistencije ja sam bila, ali tamo više nisam, nema subjekta i obrnuto, tamo gde jesam nešto uvek nedostaje. To je, dakle, uvek pitanje logike ili-ili: ili subjekt (žaljenja) *ili* celovitost...Ovde, na ovoj strani razmaka, ovde sam ja, koja shvatam izdaleka, kao subjekt koji vidi kako je uvek već izgubio nešto od svog života i da, stoga, uvek već žali« (Arsić, 2001, rukopis).

"Francuski" deo filma počinje sećanjem na ranu, kada Veronik, u zagrljaju svog ljubavnika, oseti bol u ruci baš na mestu gde se Weronika povredila na dan završavanja muzičke škole posle ispita iz klavira. Ljubavni susret Veroniki takođe dodeljuje avetinjskog dvojnika, a njeno telo postaje nosilac avetinjskog drugog.

Ostatak filma se može posmatrati kao priča o vaskrsenju i preživljavanju posredstvom sredstava tehničke reprodukcije, "animacijom" života koji je zarobljen i time umrtvljen na statičnoj fotografiji. Film sam po sebi stvara neku vrstu protivvremena, odbijajući da nastavi dalje, osim kao odvijanje povratka iz mrtvih, paradoksalni protetički opstanak uslovljen konačnošću smrti. Neposrednost Van den Budenmajerove muzike prenete Weronikinim glasom je u filmu reprodukovana najpre kao natpis na tabli, a zatim kao kakofonična proba školskog orkestra. Veronik radi kao učiteljica u školi, ali sećanje na muziku iz prvog dela filma predstavlja njen rad - rad žaljenja. "Živi" glas u pesmi Weronike je sveden na protezu, dopunu pisma, uvodeći problematiku *techne* u svaki diskurs svedočenja. I kao što Žak Derida piše u svom *Demeure: Fikcija i svedočenje*, a o Blanšoovom *Trenutku moje smrti*, upravo "koren problema svedočenja *techne* je ono što ovde nalazimo. Tehnička reproduktivnost je isključena iz svedočenja, koje uvek zahteva prisustvo živog glasa... Ali od trenutka kada se svedočenje može ponoviti, *techne* je prisutna." (Derida, 200, str. 42)

Kako je neuspešna proba prekinuta, Veronik donosi odluku da napusti, ne školu, već svoju pevačku karijeru. Time sećanje na povredu nanetu Weroniki, u stvari lekcija o njejoj smrti, vrši svoj lekoviti uticaj na Veronik. Tu saznajemo da i Veronik takođe pati od srčanih smetnji. Ona je dakle spasena da bi bila u stanju da posvedoči o Weronikinoj smrti. Život Veronike (prve *ili* druge) je sam po sebi simbol tehnološke reproduktivnosti. Dok je Weronika sam život, prisustvo živog glasa i "živi" simptom smrti, Veronik čita svoje srce, svoj život u tragu (*gramme*) elektrokardiograma. Veronik je pošteđena lomljenja prstiju vratima i srčanog udara putem *spektrografije, elektrokardiogramatologije*, koju čita i pomoću koje preživljava.

Smrtonosna neposrednost života (glas, sračni udar, slomljeni prsti) je zamenjena mne-motehnoškim posredovanjem, život je reprodukovan, sačuvan i udvostručen sredstvi-ma tehnološke reproduktivnosti. Ako Veronik "vodi" dvostruki život, jedan život ali udvo-stručen, to joj je omogućeno sećanjem na smrt odloženu tehnologijom. Ta *mnemotana-tologija* deli njen život, udvostručava ga, i čini ga mogućim samo kao *preživljavanje dru-gog*. U sceni u kojoj čita svoj kardiogram, ona prevlači čipku preko izlomljene linije ko-ja obeležava ritam njenog srca. Tu čipku vidimo ranije, kada se Weronika igra sa njom dok peva - to je u stvari uzica fascikle u kojoj ova čuva note i koja time povezuje njeno pevanje sa njenom smrću. Uzica razvučena preko *vitalnih znakova* Veronikinog kardio-grama obeležava (njenu) smrt, ravnu liniju koju bi zaustavljeno srce "ostavilo"za sobom. Veronik na kardiogramu čita znakove opstanka, ali je opseda sećanje na mrtvo srce. Ovo nije prvi put da u filmu vidimo zategnutu uzicu ili konopac. Prvi put je prikazan kako spušta Weronikin kovčeg u grob (samo na trenutak, možda sekundu ili dve, ne više od tridesetak "frejmova" filma, za koje vreme je konopac prikazan u vertikalnom, zloslutno zategnutom položaju, na pozadini sveže iskopane zemlje). Konopci/uzice postavljeni jedni preko drugih i pravolinijski zategnuti, direktno podsećaju na rigor mortis Veronikinog mrtvog tela.

Čitav drugi deo filma je pravi festival proteza. Svi i sve su obuhvaćeni reprodukcijom i reproduktivnošću. Veronikin otac restaurira stari nameštaj, dajući novi život nečemu za-hvaćenom uništenjem i raspadanjem. On je isto tako i dizajner parfema, i onaj (parfem) koji nudi Veroniki da pomiriše je miris "jeseni". Prvi list s početka proleća, sa početka fil-ma, ovde je reprodukovan fabričkom dopunom, mirisom prirode u nestajanju, prenese-nim tragom raspadanja i truljenja kojeg parfem predstavlja. U jednoj prilici vidimo Vero-nik kako vozi kola, nimalo slučajno, pored groblja. Dok prolazi automobilom, spomeni-ci i grobnice u prvom planu prate njeno kretanje. Za razliku od Weronike, koja posma-tra svet iz grobnice, ovde mrtvi posmatraju Veronik dok prolazi. Veronik je izložena za-grobnom, kriptičnom pogledu koji je vodi kroz scenu. Kako je ponovo u kolima (tran-sportovanje kao metafora i metafora kao transportovanje) kao što je bila u autobusu, pri-mećuje se snažna paralela između pogleda njenog avetinjskog i sablasnog drugog.

U filmu se susrećemo sa mnogim drugim protetičkim sredstvima: stetoskopom, uve-ličavajućim staklom, poštom, telefonom, zvučnicima na železničkoj stanici, elektrokardi-ogramom, magnetofonom, automobilima, slušalicama, očevim električnim bušilicama, reflektorima, pisanjem, pisanom muzikom naspram one iskazane glasom, poštanskim markama, parfemom kao protetičkim mirisom i naravno lutkama: sva ta sredstva svedo-če o konstantnoj životnoj potrebi za dopunom, za udvostručenjem života posredstvom mašinskog preživljavanja.

Veronikin susret sa njenim novim ljubavnikom, lutkarem/piscem, sam po sebi može biti alegorija života već reprodukovanog i udvostručenog, većeg od života i manjeg od života, života posle smrti ostvarenog tehnologijom. Ovakvo tehnološko preživljavanje ponovo se javlja pod znakom vaskrsenja. Lutkar počinje da šalje Veroniki svakojake po-klone – uzicu, praznu kutiju od cigara, da joj telefonira i pušta Van den Budenmajerovu muziku preko telefona. Pisac je uvodi u pravi detektivski posao, šaljući joj traku sa svo-jim kretanjem, koja bi trebala da joj nagovesti njegov identitet i mesto na kome se nala-

zi. Do prvog susreta dolazi na železničkoj stanici, čime se "život" ponovo omogućava i vaskrsava tehnološkim ponavljanjem i reprodukcijom. A stanica koja je mesto susreta jeste, ni manje ni više nego stanica St. Lazare - Sv. Lazara, nazvana po Hristovom najpoznatijem čudu vaskrsnuća (ime železničke stanice Veronik razaznaje na poništenoj poštanskoj marki na pismu koje dobija od pisca). Pošto se susreće sa njim, Veronik saznaje da je to zavodjenje u stvari njegov eksperiment, kojim pokušava da utvrdi, da li je moguće da se njegova mašta reprodukuje u životu, može li biti *verifikovana* ("želeo sam da to verifikujem"). Prvi korak prema susretu Veronik i njene avetinjske dvojnice Weronike, prvi trenutak istine (pisac je onaj koji otkriva fotografiju Veronik/Weronike na kontaktpapiru) počinje iznova kao nezgoda (*contre-temps*), kao nesporazum i propušteni susret.

Jedan od zvukova zabeleženih na traci pomoću koje Veronik pronalazi pisca je eksplozija. Po dolasku na železničku stanicu, ona shvata da je u pitanju bio automobil, koji je eksplodirao ispred aviokompanije. Sagoreli kostur automobila uklonjen je smirenom akcijom policije, koja umnogome odudara od scena nemira u Krakovu. To samo po sebi verovatno predstavlja deo suptilnog, ali upornog komentarisanja dvaju političkih sistema, dve Evrope, istočne i zapadne. Istočna Evropa, poprište nasilnih nemira i pobuna, i zapadna, naizgled prožeta mirom, redom i posredovanjem. Takođe je primetno da način na koji kamion odnosi uništen auto podseća na lutkarsku veštinu, kranom pomerajući kola sajlom sa kukom na vrhu, kao produžena manipulacija i istovremeno proteza zakona.

U jednom razgovoru Veronik govori ocu o svome snu. "Šagal?", pita je otac. Druga Evropa je san, ali u ovom razgovoru već obrađen kulturološkim, muzeološkim prisvajanjem od strane učenog zapadnjaka. Zapad, sa svojom tehnologijom i medijacijom, predstavljen je kao mesto tišine i mira. Izgleda kao da se, sećajući se ranjenog drugog - poput sećanja Veronik na Weronikinu ranjenu ruku - Zapad, opečen iskustvom koje Istočna Evropa još nije izživela, povlači od neposrednosti nasilja, u jednu uređenu, spokojnu re-produkciju života kao smrti, življenja u smislu preživljavanja Drugog.

Na taj način lutkar u stvari objašnjava "rođenje" dve identične lutke, koje obe izgledaju kao Veronik, ali su u suštini različite. Jednoj od njih je spaljena ruka i nesvesno znanje druge lutke o toj povredi je navodi da nekoliko dana kasnije trgne ruku dalje od plamena. Tako jedna lutka čuva sećanje na ranu i na smrt druge lutke. Lutkar pravi obe lutke, očekujući njihovu neistovremenu smrt, pošto se jedna lutka haba mnogo brže nego druga ("Elle s'abime"). Ono što ove dve identične lutke izazivaju, njihov *mise en abyme* (umnožavanje "po dubini"), jeste sam opstanak jedne u odnosu na drugu, predodređena propast jedne u odnosu na drugu, a time i potreba da se naprave dve. Lutkarevo pitanje upućeno Veronik, "Kako da ih nazovem?«, kojim se završava susret u njegovoj radionici (odraz Ankinog pitanja "Kako da te zovem sada?"), dobija odgovor prilikom njihovog sledećeg susreta, poslednjeg u filmu, kada Veronik oslovljava njen otac, kome dolazi u posetu: "Veronik". Dvostruki život je ovde eksplicitno stvoren u telima protetičkih, nepokretnih dvojnika. I kao što Veronik zamišljeno crta "živo" stablo uoči susreta s ocem, on je prikazan kako radi na strugu, obrađujući komad suvog drveta, dakle stablo preživelo kao kulturni objekt.

Nakon što Veronik beži sa stanice nakon njihovog "promašenog" susreta, pisac je prati i oni zajedno završavaju u hotelskoj sobi gde vode ljubav.

Scena umiranja, preživljavanja i vaskrsnuća je i sama reprodukovana u sceni (scena u sceni, pozornica na pozornici) u lutkarskom pozorištu, gde Veronik po prvi put sreće svog ljubavnika, posmatrajući ga kako upravlja lutkama iza scene. Balerina lomi noge i umire, ali se pretvara u leptira ili anđela i ponovo oživljava. Vaskrsnuće je veoma otvoreno naglašeno kada se lutkar pojavljuje iz kutije na kojoj piše "Fairy Christmas Box" (natis na kutiji je na engleskom i možete ga videti samo ako pažljivo gledate, pošto se pojavljuje samo na trenutak, kada se kutija otvara). Lutka, već nepokretni, "mrtvi" objekat, umire u komadu i zatim ponovo oživljava kao anđeoska figura.

Kako se Klajst izrazio u svom poznatom tekstu *O pozorištu marioneta*, lutke su objekti vođeni odozgo, jedva dodirujući zemlju, uzvišeni u tom smislu da su u stanju da dodirnu gornju granicu, liminalno i transcendentalno: "Tako da ćemo naći gracioznost u najčistijem obliku u telu koje je potpuno lišeno svesti, ili u onom koje je poseduje u neograničenoj meri; to jest, u marioneti ili u bogu" (Klajst, 1982, str. 241). Prema Polu de Manu, u njegovoj "Estetičkoj formalizaciji kod Klajsta": "Uhvaćene silom gravitacije, za artikulisane marionete se može s pravom reći da su mrtve, dok vise pričvršćene poput mrtvih tela: gracioznost je neposredno povezana sa mrtvima, čak i mrtvima lišenim patosa. Ali ovo je takođe izjednačeno sa lebdenjem, lakoćom koja je zasnovana na nemogućnosti razlikovanja između mrtvog i igre" (de Man, 1984, str. 287) a razmatrajući, dalje de Manovo tumačenje Klajsta, Sintija Čejš u svom tekstu "Mehanička lutka, rasprskavajuća mašina. Klajstovi modeli pripovedanja« izvodi zaključak, bitan za moj sud o lutki kao protezi kod Kješlovskog: "Marioneta koja pleše, mehanička lutka, predstavlja složenu protezu, a pozorište marioneta, mehanizam koji predstavlja plešuće lutke, jeste sistem za prikazivanje proteza. Pozorište marioneta je model teksta kao sistema za proizvodnju figura." (Čejš, 1986, str. 146). Nepovezanost pokreta marionete dopušta nam da opazimo anamorfičko, kružno i tropološko usporavanje u prividno linearnom nizu njenih kretanja i dometa kao takvih. Uzice pričvršćene za lutke su pravolinijske, ali "Oslonac marionete nije pouzdan, već predstavlja drugu anamorfozu crte koja postaje asimptota hiperbole" (de Man, 1984, str. 288). Zategnutu uzicu koju Veronik razapinje preko svojih vitalnih znakova možemo protumačiti kao uspostavljanje represivne prepreke, koja onemogućava izjednačavanje oznake i označenog, i u film uvodi način posmatranja sastavljen od beskrajnog lanca metonimijskih premeštanja, večno izbegavajući i zaobilazeći linearnost predstavljanja, ili ucelinjavajuću prevlast metafore. (Okret ili trop kрана kamere sam po sebi prethodi linearnosti pogleda.) Zategnute anamorfičke uzice i trop(i)⁴ u *Dvostrukom životu* na taj način služe kao mašina za generisanje obrta i tropa ("tropi – merljivi sistem kretanja" - de Man, 1984, str. 286), vezujući tako predstavjački čvor metonimija, koji neprestano izmešta i menja realističko prikazivanje, to jest njegovu linearnu primerenost i pouzdanost: "jedan od najuspešnijih načina za brzo izazivanje sablasnih efekata je ostavljanje čitaoca u nedoumici, da li je određen lik u priči ljudsko biće ili robot" (Jenč po Frojdu; *SE XVII*, 1962, str. 227).

A zar nije već i sama Weronika opisana kako konstantno podiže svoj pogled prema gore, od prve scene, gde je prikazana kako posmatra zvezdu koja se pojavljuje "na bo-

⁴ Opet igra reči: *t(ropes)*, tj. Tropi-konopci

žično veče", kako posmatra kišovito nebo, zlatnu prašinu koja pada sa tavanice dok se igra loptom, kako "posmatra" iz groba i najzad, kroz kristalnu kuglu gleda crkvu na brdu, a zatim vraća pogled opet naviše, direktno prema kameri (da li je ruka lutkara ovde skoro vidljiva?) Scena vaskrsenja u lutkarskom pozorištu zamenjuje ponovo njen živi pogled sa uzicama lutke, koje (zategnute poput uzice u sceni sa kardiogramom) anamorfički povezuju trop lutke sa smrću i protetičkim oživljavanjem.

I zar nećemo pročitati, u kružnoj i stoga tropološkoj sceni u lutkarskom pozorištu, posmatrani od Veronik (koju sami posmatramo), koja se zaljubljuje u tom trenutku u lutkara, razotkrivanje i odlaganje želje samog Kješlovskog da bude voljen i zapamćen, jednom rečju ožaljen, od strane spektakularnih i avetinjskih, anđeoskih stvorenja, koja će ostati nakon njegove smrti?

U epigrafu knjizi koja je i sama strukturirana kao dvostruki život, pod nazivom *Kješlovski o Kješlovskom*, reditelj objašnjava šta daje smisao "bestidnom i nevažnom režiserskom poslu. Često se dešava da se za vreme snimanja dogodi nešto što – bar na trenutak – odagna to idiotsko osećanje. Ovoga puta su u pitanju bile četiri mlade francuske glumice. Na slučajno izabranom mestu, u neodgovarajućoj odeći, praveći se da imaju rekvizite i partnere, one su glumile tako predivno da je to postalo stvarnost. Izgovarale su neke fragmente dijaloga, smešile se i brinule, i u tom trenutku ja sam shvatio zbog čega je sve to" (Kješlovski, 1993, str. XXIII).

Umreti, međusobno se iščekivati na granicama istine (*verite, veritas*). Podsetimo se na etimologiju imena Veronik, Weronika: *vera icona*. O "Sv. Veronici", *Katolički rečnik* nam kaže da se "u više područja hrišćanstva pod ovim imenom odaje počast pobožnoj jerusalimskoj gospi koja je, za vreme trajanja Hristove Muke, kao jedna od svetih žena koje su ga pratile na Golgotu, ponudila Isusu peškir na kome je ostavio otisak svoga lica. Ona je otišla u Rim, noseći sa sobom ovu Hristovu sliku, koja je postala predmet obožavanja naroda... Da bi se razlikovala od ostalih, ta najstarija i najpoznatija od slika je nazvana vera icona (pravi lik), što je svakodnevni jezik ubrzo pretvorio u *veronika*". I kao što Bart kaže u svom delu *Camera Lucida*, "Fotografija ima nekakve veze sa vaskrsnućem: zar ne možemo za nju reći ono što su Vizantijci rekli za sliku Isusa, otisnutu na peškiru Sv. Veronike: da nije napravljena ljudskom rukom, *acheiropoietos*?" (Bart, 1981, str. 82). Sveta Veronika, prvi fotograf.

Dok Veronik vodi ljubav sa svojim novim ljubavnikom, lutkarem, ona vidi sliku sebe/Weronike u Krakovu, sa notnim papirom i uveličavajućim staklom (neposredno pre toga, kada se probudila, kaže kako je videla veo koji pada). Ova scena kombinuje sve teme vaskrsnuća posredstvom, tehnologije: preživljavanje i uživanje, trijumf žaljenja, prostornu suplementarnost filma, fotografije i uveličavajuća stakla, preživljavanje putem tehnologije. Dok Veronik doživljava orgazam i plače, dok posmatra fotografiju avetinjskog drugog za kojim žali, i nju samu posmatra Weronika, otud je i ona sama upisana u avetinjsku ekonomiju, budući da je re-produkovana putem filma. Film potvrđuje život u ovoj čudnoj, žaljenjem ispunjenoj i duboko dvosmislenoj ekonomiji, koja ponavlja život kao bezdano ponavljanje preživljavanja (više od života i manje od života). Statična fotografija je ponovo uključena u dinamičnu ekonomiju filma i žaljenja (drugi pravac istraživanja otkriva vezu između Kješlovskog i Valtera Benjamina, njegovog *Angelus Novus*-a i protetičkog materijalizma

kao mesijanizma – "Lutka zvana 'istorijski materijalizam' će pobediti svaki put", kaže Benjamin u "Tezama o filozofiji istorije", (Benjamin, 1968, str. 253) – kao i u filmsku tradiciju usklađenu sa sličnim iskustvom, čiji je Kješlovski jedan od najzubudljivijih primera).

Veronik vidi veo kako pada, a potom vidi fotografiju svog umrlog drugog. I zar ona (fotografija) nije napravljena po prototipu prvog fotografa, stvarajući prozopopeičku sliku, istinsku ikonu (*vera icona*) svog sopstvenog fotografskog preživljavanja, svog sopstvenog isusovskog vaskrsnuća? Nije li *Dvostruki život Veronike*, sa svojim zastiranjem i razotkrivanjem lica, Kješlovskijeva verzija "filma-istine" (*cinema –verite*); a ipak ne istina kao *adequatio*, fotografska samoistovetnost, nego kao sineastička *aletheia*, proces pokrivanja i raskrivanja posredstvom filmskog, protetičkog vela? I neće li želja samog gospodara, *Krzysztof-a* (*Christ-opher*, *Christo-phoros*: Krsto-nosac, spasitelj Hristov, ili njegova protetička dopuna) za posedovanjem Veronike, u njenom "dvostrukom životu", podariti i njemu jedan (život), omogućiti mu da pre-živi: želja da se bude gledan i spašen posredstvom prvog, avetinjskog fotografa, posredstvom pogleda Drugog, benjaminovskog, tehnološkog, "nejakog Spasitelja"? Zar život u *Dvostrukom životu Veronike* nije upravo želja da se preživi, da se bude ožaljen od strane sopstvenog andeoskog i protetičkog Drugog? U trenutku smrti, kada veo preko našeg smrtnog lica stvara istinsku sliku nas samih, zar u tom trenutku ne spoznajemo istinu o nama samima: sećanje na ono što je bio naš život, ali kako ga je upamtio neko drugi, pravi lik života/smrti, *vera icona*, *veronica*, sa kojom nas očekuje konačni i nemogući susret? Ali susret bez identiteta, bez *telosa* i bez *tela*: samo odložena smrt, umiranje kao protivvremenski povratak žaljenja, kao aporetična i aparatska, mašinska pojava duha, nemoguća a ipak neizbežna *verifikacija* drugog.

(Sa engleskog preveo Nemanja Jovanov)

LITERATURA:

Abraham Nicholas and Torok, Maria: "The Illness of Mourning and the Fantasy of the Exquisite Corps". U: *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Edited, translated and with introduction by Nicholas T. Rand. Chicago, Univ. Of Chicago Press, 1994.

Arsic, Branka: "On the Dark Side of the Twilight" (Manuscript, April, 2001)

Barthes, Roland: *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York, Hill and Wang, 1981.

Chase, Cynthia: "Mechanical Doll, Exploding Machine". U: *Decomposing Figures*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1986.

Chion, Michael: "The Impossible Embodiment" U: *Everything You Wanted to know About Lacan but Were Afraid to ask Hitchcock*, Slavoj Žižek editor. New York, Verso, 1992.

De Man, Paul: "Aesthetic Formalization in Kleist". U: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

Derrida Jacques: *Speech and Phenomena*. Tr. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

.....Derrida: "The Purveyor of Truth". U: *The Purloined Poe. Lacan Derrida and Psychoanalytic Reading*. John P. Muller and William Richardson Editors. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1988.

-"Fors", tr. Barbara Johnson. *The Georgia Review*, XXXI, number 1, Spring 1997.
-"Living On/Border Lines"; tr. James Hulbert. U. *Deconstruction and Criticism*, London, Routledge, 1979.
-"Aporism Countertime"; u *Acts of Literature*. Tr. Nicholas Royle. Ed. Derek Attridge; New York, Routledge, 1992.
-*Aporias*. Tr. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford UP, 1993.
-*The Specters of Marx*. Tr. Peggy Kamuff. New York: Routledge, 1994.
-and Stiegler, Bernard: *Echographies de la television*. Paris, Galilee-INA, 1996.
- ...*Right of Inspection*. Tr. David Wills: New York; The Monacelli Press, 1998.
-*Demeure. Fiction and Testimony*. Tr. Elisabeth Rottenberg. Stanford UP, 2000.
- Donato, Eugenio: "The Crypt of Flaubert". U: *Flaubert and Postmodernism*. Edited by Naomi Schor and Henry F. Majewski. Lincoln, Univ. Of Nebraska Press, 1984.
- Freud, Siegmund: "Mourning and Melancholia" U: *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Siegmund Freud. Volume XIV*, James Strachey Translator and Editor. London: Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, 1962.
-"The Uncanny". U istom izdanju *Volume XVI*, 1962.
-*Civilization and Its Discontents*; U istom izdanju, *Volume XXI*.
- Indorf, Anette: *Double Lives, Second Chances The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York. Hyperion, 2000.
- Jameson, Fredric: "Spatial Systems in *North by Northwest*". U: *Everything You Wanted...*, Kieslowski, Krzysztof: *Decalogue Four*, u: *Decalogue*, DVD, disc 2. Facets Multimedia, 1999 (Filmed in 1988)
- *The Double Life of Veronique*; Video. London, Tartan Video, 1991,
- Kleist, Heinrich von: "On the Marionette Theater". U: *German Romantic Criticism*, ed. By Leslie Wilson, The German Library. New York, Continuum, 1982.
- Lacan, Jacques: "The Seminar on 'Purloined Letter'". U: *Purloined Poe. Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*.
-"The Instance of The Letter in the Unconscious Since Freud". U: *Ecrits*, Alan Sheridan Translator. New York; W.W. Norton and Company, 1997.
- Lyotard, Jean-Francois: *The Postmodern Explained*; Minneapolis, Univ. Of Minnesota Press, 1993.
- Reinhard Lupton-Julia, Reinhard, Kenneth: *After Oedipus. Shakespeare in Psychoanalysis*; Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- Stok, Danusia, Editor. *Kieslowski on Kieslowski*; London, Faber and Faber, 1993.
- Wills, David: *Prosthesis*; Stanford, Stanford UP, 1995.
- Wilson, Emma: *Memory and Survival. The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*; Legenda, Research Monographs in French studies 7, Oxford; Oxford Univ. Press, 2001.
- Žižek, Slavoj: *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London, BFI Publishing, 2001.