

Jędrzej Szczepański

O *Drive* i Lacanowskim spojrzeniu w obliczu teorii Todda McGowana

Demaskujący charakter kina często przybiera formę brechtowską, rozrywającą „przezroczystą” projekcję, i wychodzącą z bezpośrednim zwrotem do osoby „po drugiej stronie ekranu”. Rozbrajanie „konspiracyjnych” metod tego, co może kryć się pod podszewką kinowych narracji nie realizuje się jednak tylko poprzez „złamanie czwartej ściany”. Do odkrycia stojącej za „magią kina” metody wystarczy czasem przedstawić ją w „nadmiarze”, czego doskonały przykład stanowi *Drive* (2011, reż. Nicolas Winding Refn).

Wychodząc z propozycją o rzekomym „deszyfrującym” charakterze *Drive*, warto by ustanowić bazę, która wspomnianej deszyfracji byłaby poddana. Fundamenty do dalszego rozkodowywania filmu Nicolasa Windinga Refna stanowią dla mnie dwa punkty: magia hollywoodzkiego kina oraz baśń. *Drive* jest historią na wskroś hollywoodzką: to fantastyczna wariacja wobec neo-noir, przeradzająca ten gatunek we współczesną (pozornie) baśniową opowieść. Dla reżysera neo-noir jest jedynie punktem wyjścia, który rozwija w fantazmatyczną fabułę o dobrym rycerzu ratującym swoją ukochaną z opresji. Winding Refn de facto miesza wyżej wymienione konwencje. Neo-noir ubiera w fantastyczną otoczkę, w baśniową strukturę wplata za to brutalność. Sam reżyser w jednym z wywiadów przy okazji premiery *Tylko Bóg wybacza* (2013) nazwał swój najnowszy wówczas film „tej samej krwi”, co *Drive*: „[to film] oparty na prawdziwych emocjach, ale którego akcja dzieje się w podrasowanej rzeczywistości. To baśń” (Child, 2012). Rzeczy-

wistość w *Drive* jest naznaczona silną kreacją, reżyser jasno sugeruje umowność świata przedstawionego. Baśniowy charakter filmu przejawia się w całym szeregu środków narracyjnych. Eteryczne synth-popowe piosenki, złota kolorystyka obrazu, przebijające się w zdjęciach błyszczące snopy światła czy ciepły ambientowy soundtrack. Sam protagonista *Drive* to archetyp przybysza znikąd, jest właściwie figurą mitologiczną. Nie znamy ani jego przeszłości, ani nawet jego imienia. Dowiadujemy się jedynie o jego wybitnych umiejętnościach za kierownicą, że pracuje jako mechanik i kaskader filmowy oraz że noce spędza jako szofer dla przestępców. Kierowca w filmie reprezentuje dwie osoby. We wspólnych scenach ze swoją ukochaną przybiera rolę dobrego rycerza, kiedy zaś jest sam, reprezentuje Skorpiona – brutalnego i wyrachowanego pajęczaka, którego złota podobizna zdobi białą skórzaną kurtkę bohatera.

Skorpion jest symbolem niepozbawionym znaczenia: fabuła *Drive* jest zbudowana jako wariacja wokół opowieści o skorpionie i żabie. To pochodząca z początku XX wieku historia o tym, jak skorpion chciał przedostać się na drugi brzeg rzeki. Nie potrafił on jednak pływać, więc poprosił o pomoc spotkaną przy brzegu żabę. Żaba nie chciała przystać na jego propozycję w obawie, że ten ją ukąsi. Skorpion zapewniał żabę, że nic jej nie zrobi, bo sam również poszedłby wówczas na dno. Żaba zgodziła się, wzięła skorpiona na plecy i ruszyła przez rzekę. W połowie drogi poczuła nagłe ukłucie żądła skorpiona i oboje zaczęli tonąć. Chwilę przed zatonięciem żaba resztkami sił zapytała skorpiona, czemu to zrobił, na co ten odpowiedział jedynie: „taka jest moja natura”. W samym filmie Kierowca podczas rozmowy przez telefon mówi: „Znasz historię o żabie i skorpionie? Twój kolega Nino nie przepłynął na drugi brzeg”. Film Nicolasa Windinga Refna można wprost połączyć z tą starszą narracją. Protagonista chce wkroczyć do „normalnego życia”, w którym mógłby związać się ze swoją sąsiadką Irene i porzucić życie na granicy świata przestępczego. Irene mogłaby być dla niego żabą, która przeprowadziłaby go przez tę rzekę. Natura Skorpiona jest jednak silniejsza od jego przybranej roli dobrego rycerza. Kierowca nie może oderwać się od Skorpiona, który powraca do niego w momentach niepoohamowanej agresji, co prowadzi to do splotu tragicznych dla obojga zdarzeń.

***Drive*, Lacan i McGowan**

Zapisane w masowej pamięci popkulturowe dziedzictwo Hollywood oraz baśniowa struktura opowieści są tkanką wpisaną w fantazyjną aurę filmu, to spod ich fasad wyłania się obecność Lacanowskiego Realnego. Nie bez powodu przytaczam nazwisko Lacana, gdyż stawiane przeze mnie wnioski wypływają ze współczesnej interpretacji teorii psychoanalitycznej francuskiego myśliciela.

Psychoanaliza w rękach filmoznawców od drugiej połowy XX wieku stanowi jedno z najskuteczniejszych narzędzi „demaskacyjnych”: teoretycy filmu od lat sześćdziesiątych rozszyfrowywali kino kategoriami fetyszu, pragnienia, traumy, marzeń sennych. Niemniej moja interpretacja nie jest tożsama z klasyczną filmoznawczą myślą Lacanowską, przez Davida Bordwella i Noëla Carrolla nazwaną „Teorią”, lecz jego podstawę stanowi praca *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie* autorstwa Todda McGowana.

Najważniejszą różnicę między McGowanem a „Teorią” stanowi zmiana obiektu zainteresowań. Klasyków i klasyckiej Lacanowskiej myśli interesowała relacja między widzem a aparatem filmowym; sięgając po Althusserowskie pojęcie interpolacji, udowadniali jakoby widz bezwiednie miał utożsamiać się z projekcją, nieświadomie, pod wpływem manipulacji. Wbrew powszechnemu naciskowi myśli Lacanowskiej na interpretację mechanizmu kinowego jako realizacji fazy lustra McGowan odrzuca klasyczną metodykę na rzecz kategorii *spojrzenia*. Bazując na *Seminarium XI* Lacana, McGowan posługuje się tegoż pojęciem *spojrzenia*, które nie jest aktywnym procesem między odbiorcą a dziełem sztuki (czyli, wedle Teorii, „widz patrzy na ekran”), lecz przybraniem przez podmiot perspektywy obiektu (czyli, wedle McGowana, „widz patrzy tam, gdzie film kieruje go, żeby patrzył”). Lacan stwierdza, że „*spojrzenie to objet petit a w polu widzenia*” (Lacan, 1978, s. 23) i na tym konkretnym zdaniu McGowan zasadza swoje teoretyczne poszukiwania. McGowan pisze: „*Spojrzenie* przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidziane [*unseen*], od odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego, ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu *spojrzenia*, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględnia pragnienie podmiotu” (McGowan, 2008, s. 24).

Spojrzenie, jako *objet petit a*, ma status nieosiągalny. To obiekt-przyczyna pragnienia istnieje o tyle, o ile nie można go zdobyć. Jediną formą zaspokojenia tego pragnienia dostępną dla podmiotu jest dążenie do tego obiektu, czyli to, co psychoanaliza nazywa „popędem” (McGowan, 2008, s. 24). *Spojrzenie* jako *objet petit a* istnieje w danym obiekcie. Wymaga od podmiotu obrania perspektywy obiektu. Skupienie na *spojrzeniu*, naprzeciw powszechnej psychoanalitycznej metodzie analizy fazą lustra, prowadzi teoretyczne poszukiwania McGowana w stronę Realnego. Zdaniem McGowana kino szukające sposobu dotarcia do Realnego, czyli w myśli Lacana pierwotnego, preedypalnego i nieobejmowalnego językiem porządku, przybiera różne modele realizacji *spojrzenia*.

W *Realnym spojrzeniu* McGowan wyszczególnia cztery modele kina. Pomija on przy tym przynależność gatunkową danych filmów, warunki historyczno-spo-

łeczne czy też geograficzne ich powstania. Jedyne, co autora interesuje, jest związek między kinem a *spojrzeniem*, czyli w jaki sposób dzieło filmowe wchodzi w interakcję z Realnym. Film może próbować uobecnić *spojrzenie*, zataić jego obecność, oswoić traumę związaną z jego doświadczeniem lub sprowokować spotkanie widza z tą traumą. Względem tak rozumianych relacji ze *spojrzeniem* autor wyodrębnia następujące modele kina: fantazji, pragnienia, scalenia oraz przecięcia. Do dalszej rozprawy nad *Drive* przybliżę dwa, moim zdaniem, najbardziej adekwatne modele McGowana, czyli kolejno: kino fantazji oraz kino przecięcia. Według mnie wpisanie filmu Windinga Refna w oba modele lepiej tłumaczy relację między filmem a *spojrzeniem*.

Kino fantazji

Zaczynając od pierwszego modelu, to jest kina fantazji, należy zaznaczyć, dlaczego fantazja jest jednym z kluczowych psychoanalitycznych haseł związanych z kulturą. W Lacanowskim ujęciu fantazja jest, jak opisuje McGowan (2008, s. 46), wypełnieniem luk ideologii za pomocą wyobrazonego scenariusza. Fantazja służy nam jako metoda dotarcia do *objet petit a*, zaaranżowania spotkania ze *spojrzeniem*. Cytując za Slavojem Žižkiem: „Fundamentalne twierdzenie psychoanalizy brzmi, że pragnienie nie jest dane z góry, lecz musi dopiero zostać skonstruowane – i rola fantazji polega właśnie na tym, by dostarczyć współrzędnych dla pragnienia podmiotu, by bliżej określić jego obiekt, by zlokalizować w nim pozycję podmiotu” (Žižek, 1998, s. 166).

Fantazjowanie pomaga podmiotowi doświadczyć pragnienia, „nawiguje” podmiot w drodze do zlokalizowania swoich pragnień. Podmiot ucieka się do fantazjowania w najróżniejszych formach – od sztuki, przez wiarę, po marzenia na jawie – a jednym z doskonałych urządzeń do kreowania fantazji jest kino. Kino według McGowana jest narzędziem do przeobrażenia osobistych fantazji w fantazje publiczne, pozwala wypełnić wspólne braki różnych podmiotów. Zdaniem autora rzeczywistość ekranowa jest bezwzględnie związana z fantazją. Nawet „najbliższe” rzeczywistości społecznej filmy mają fantazmatyczny wymiar, gdyż każdy film dokonuje względem niej jakiegoś zniekształcenia. Mianem kina fantazji McGowan nazywa jednak konkretną grupę filmów, które odsłaniają widzowi zniekształcenia dokonane dzięki tym fantazmatom (McGowan, 2008, s. 47).

Najważniejszym narzędziem, jakim operuje kino fantazji, jest nadmiar. McGowan uważa, że dzięki niemu kino może pokazać więcej niż samą strukturę rzeczywistości. Poprzez filmy widzowie mogą dojrzeć to, co wykracza poza nią – film może odsłonić przed nimi „nadmiar *spojrzenia* jako *objet petit a*” (McGowan, 2008, s. 50). Poprzez obecny w dziele nadmiar widzowie są w stanie zauważyć niespój-

ność struktury symbolicznej, obecność jakiegoś elementu porządku realnego. Jak wskazuje McGowan, jest to nieprawidłowość, która de facto wykracza poza filmowe opowiadanie „od środka”. Nadmiar nie jest czynnikiem zewnętrznym wobec opowieści, jest wewnętrznym elementem manifestującym obecnym w niej moment bezsensu. To moment, w którym filmowa struktura wykracza poza siebie, a co za tym idzie – odsłania przed widzem *spojrzenie* jako *objet petit a* (McGowan, 2008, s. 52). Filmy mogą różnorodnie ukazywać przed widzem nadmiar – może być on widoczny zarówno w strukturze scenariusza, jak i w zastosowanych przez reżysera środkach formalnych. Brett Farmer nadmiarem nazywa każdy element filmu, który wykracza ponad dominującą strukturę opowiadania (Farmer, 2000, s. 81). Nadmiar może być uwypuklony dzięki niestandardowej pracy kamery, „widocznemu” montażowi czy też dzięki zabiegom nierozwijającym fabuły historii. Bezpośrednie odsłonięcie nadmiaru nie jest jednak możliwe. Próby takiego przedstawienia nadmiaru równają się z jego uprzedmiotowieniem, sprowadzeniem do roli obiektu. Nadmiar *spojrzenia* jako *objet petit a* nie ma empirycznej formy, stąd niemożliwe jest bezpośrednie ukazanie go.

Kino przecięcia

Kinem przecięcia z kolei Todd McGowan nazywa filmy, które jednocześnie przedstawiają doświadczenie pragnienia oraz fantazji. Łączy więc w ramach jednej struktury dwa sposoby przedstawienia *spojrzenia*. Pragnienie łączy się z jego nieobecnością, fantazja zaś przedstawia *spojrzenie* jako zniekształcenie dokonane w rzeczywistości. Doświadczenia te wewnątrz filmu są od siebie rozdzielone aż do momentu zderzenia obu porządków w jednej scenie. Moment ten McGowan nazywa właśnie przecięciem. Jest to chwila, w której widz, obserwując zderzenie, jest w stanie doświadczyć obecności *spojrzenia* w sposób bezpośredni. Jak pisze McGowan: „Jako widzowie napotykamy obiekt, który nie pasuje do filmowego pola reprezentacji, a jednak – przez sam ten fakt – świadczy o naszym zaangażowaniu w to pole. Bezpośrednie doświadczenie *spojrzenia* usuwa dystans między podmiotem a przedmiotem (obrazem), a tym samym zmusza widzów, aby doświadczyli samych siebie jako bezpośrednio uwikłanych w to, co widzą” (McGowan, 2008, s. 205). Widz przestaje więc być już jedynie obserwatorem, staje się on również obserwowany, staje się częścią oglądanego filmu. W momencie spotkania ze *spojrzeniem*, jako *objet petit a*, widz doznaje wstrząsu, który wywraca nieodwracalnie jego kontakt z dziełem. Jego dalszy odbiór dzieła nie może nie uwzględniać obecności *spojrzenia*.

Jak twierdzi McGowan, w naszym codziennym doświadczeniu światy pragnienia i fantazji nie są od siebie ściśle oddzielone. Podmiot może raz skłaniać się

ku pragnieniu, innym razem oddawać się fantazji, jednak te dwa doświadczenia przenikają się, tworzą wspólną przestrzeń (McGowan, 2008, s. 206). Tymczasem kino przecięcia ma zdolność odseparowania tych światów, prowadzenia ich jako równoległe narracje. McGowan pisze: „Wykorzystuje swoje zdolności formalne, aby skonstruować dwa różne rodzaje doświadczenia kinowego w obrębie tego samego filmu, a tym samym może oddzielić pragnienie od fantazji w sposób niemożliwy poza kinem. Zasadnicze osiągnięcie kina przecięcia polega na tym, że otwiera dostęp do niemożliwego, a tym samym ukazuje je jako możliwość” (McGowan, 2008, s. 206).

Wartość kina przecięcia polega więc na tym, że jest ono w stanie zaferować widzowi doświadczenie, które na co dzień pozostaje poza jego zasięgiem. Poprzez seans filmowy podmiot może doświadczyć fantazji i pragnienia w osobnych sferach, by finalnie ujrzeć skutek przecięcia się tych dwóch porządków. Kino staje się w ten sposób narzędziem do zainicjowania spotkania ze *spojrzeniem*, jako *objet petit a*, w sposób bezpośredni, nieosiągalny dotychczas dla podmiotu.

Posiadam więc dwa wyróżnione wyżej modele: pierwszy, czyli kino fantazji, którego metodą jest ukazanie *spojrzenia* jako nadmiaru w polu widzenia widza, realizowanego poprzez specyficzne środki narracyjne i struktury scenariuszowe filmu. Wyszczególniając te elementy, będę chciał udowodnić, jak fantazmatyczny nadmiar *Drive* uwidacznia przed widzem naruszenie w baśniowej strukturze filmu. Drugi model, czyli kino przecięcia, z kolei opiera się o ścisły narracyjny rozdział światów pragnienia i fantazji, gdzie zetknięcie obu porządków może odsłonić obecność *spojrzenia* w sposób bezpośredni. Moment unaocznienia tej obecności dzieje się, gdy dochodzi do przecięcia się tych równoległych sfer. Rozpatrując *Drive* pod kątem realizacji tego modelu, będę wskazywał, w jaki sposób rozdzielone są światy pragnienia i fantazji, gdzie dochodzi do ich przecięcia oraz jakie są konsekwencje tego zdarzenia.

Ścieżka pierwsza: *Drive* a kino fantazji

Zacznijmy od kina fantazji. Świat przedstawiony w *Drive* to wyjątkowa rzeczywistość, która jest pełna nostalgii. Nostalgia ta jednak nie ma swojego źródła historycznego, to nie jest tęsknota za minionym czasem, lecz bardziej za czasem i światem, którego nigdy nie było, czyli za fantazją. Fantazja w *Drive* realizuje się na wielu płaszczyznach, zarówno na poziomie fabularnym, jak i realizacyjnym. Nicolas Winding Refn kreuje przed widzem na wpół oniryczny obraz, któremu bliżej do uwspółcześnionej baśni aniżeli do świata znanemu z codziennego doświadczenia – baśni o dobrym rycerzu, który ratuje swoją ukochaną z opresji.

Warto się przyjrzeć podstawowym elementom fabularnym filmu, czyli bohaterom oraz światu przedstawionemu. *Drive* jest filmem, w którym samo portretowanie bohaterów czy też oddanie ich codzienności należy raczej traktować w ramach fantazji. Przyglądając się tym czynnikom, można szybko odnieść wrażenie obcowania ze światem zbliżonym do baśni. Winding Refn kreuje świat daleki od rzeczywistego, z kolei jego bohaterowie reprezentują archetypy. Reżyser przedstawia filmową rzeczywistość swoich bohaterów jedynie paroma prowizorycznymi informacjami, widz w gruncie rzeczy dysponuje jedynie garstką faktów o bohaterach.

O Irene, odgrywanej przez Carey Mulligan, dowiadujemy się jedynie, że ma prawdopodobnie niezbyt wysokopłatną pracę (jej uniform widoczny w paru scenach sugeruje stanowisko kelnerki) oraz że jest matką kilkulatniego Benicia i żoną wychodzącego z więzienia Standarda. Prawdopodobnie liczy sobie około dwudziestu trzech lat (co sugeruje scena, gdy Standard mówi, że Irene miała osiemnaście lat, kiedy urodziła ich synka). Bohaterkę w trakcie filmu widzimy tak naprawdę tylko parę razy, z których warto wyróżnić te wspólne momenty z synkiem: scenę na zakupach, przejażdżkę z Kierowcą, wieczór, gdy ten ogląda z Beniciem kreskówki. Wszystkie te sceny mają bardzo błogi i uroczy wymiar, w których widać miłość rodzicielską bohaterki oraz, co ważniejsze dla interpretacji tej pracy, fantazję. Z całego obrazu samotnego rodzicielstwa widz otrzymuje jedynie kilka beztrudnych chwil, fantazmat pozbawiony ciężarów, które niosłaby rzeczywistość takiej sytuacji. Irene nie reprezentuje pełnego obrazu samotnej matki, jest jedynie pewną fantazją na temat pełnienia tej roli.

Kierowca, którego odgrywa Ryan Gosling, choć jest głównym bohaterem i posiada o wiele więcej czasu ekranowego od Irene, jest postacią niezwykle enigmatyczną. Widz przez cały seans nie otrzymuje jednej z podstawowych informacji o nim, jego imienia (jest to o tyle zaskakujące, że dwie najbliższe kierowcy postaci, Irene i jego przyjaciel Shannon, prawdopodobnie w ogóle tego imienia nie znają). O protagoniście wiemy jedynie tyle, ile mamy bezpośredniego kontaktu z nim na ekranie. Przede wszystkim dowiadujemy się, że całe jego życie obraca się wokół samochodów oraz że sam jest wybitnym kierowcą. Za dnia łączy on zawód mechanika z byciem kaskaderem na planach filmowych, zaś noce spędza jako szofer dla przestępców. Potem widzimy go przede wszystkim we wspólnych scenach z Irene, podczas których widzowie widzą „wrażliwą stronę” protagonisty – ich wspólne przejażdżki, zabawy z małym Beniciem albo kiedy pomaga rodzinie w codziennych obowiązkach. Kierowca z jednej strony sprawia wrażenie miłego gościa, lecz z drugiej strony objawia swoje drugie oblicze, gdy przywdziewa białą kurtkę ze Skorpionem. To jednocześnie wybitny w swoim fachu, chłod-

ny i opanowany perfekcjonista, czuły i troskliwy kochanek oraz brutal gotowy zmiążyć głowę przeciwnika w obliczu niebezpieczeństwa. Zarówno w momentach romantycznych przejażdżek przy zachodzącym słońcu, jak i w pełnych adrenaliny nocnych eskapadach Kierowca jest ucieleśnieniem fantazji. Oprócz tych reprezentujących męskie stereotypy cech warto spojrzeć na głównego bohatera jako pewien fantazmat kinowego protagonisty w ogóle. Justin Vicari zauważa, że poczynania kierowcy są „zawsze właściwe” („He always does the right thing”; Vicari, 2014, s. 190). Główny bohater nie tylko zawsze podejmuje właściwą moralnie decyzję, ale po prostu zawsze wie, co zrobić w konkretnej sytuacji. Taki nieskażony możliwością błędu protagonista jest kinowym fantazmatem, który byłby niedorzeczny w realistycznej konwencji. Sprawdza się on jednak jako bohater kreatywnej i fantazyjnej opowieści, z jaką mamy do czynienia w *Drive*. Justin Vicari oferuje również inną ciekawą sugestię, że kierowcy można odczytać jako swoiste porte-parole Nicolasa Windinga Refna. Jak pisze sam autor: „Trudno nie utożsamiać umiejętności kierowcy jako odzwierciedlenia talentu reżyserskiego Refna – w końcu wyzwolonego, z większymi i ładniejszymi zabawkami” (Vicari, 2014, s. 179). Autor poświęconej duńskiemu reżyserowi monografii zauważa, że dla kierowcy bycie za kierownicą, choć „głównie ekstrawertyczne, ma również swoją introwertyczną stronę – pozwala mu odizolować się od reszty świata” (Vicari, 2014, s. 179). Dla Windinga Refna ten sam wymiar miałoby zasiadanie na stołku reżyserskim, bo choć kino jest medium ekstrawertycznym i na swój sposób „odślaniającym”, dla reżysera przybiera również charakter prywatny. Rozpatrując *Drive* pod kątem fantazji, sugestia Vicariego wydaje się jak najbardziej trafna. Każdy autorefleksyjny portret należy traktować nie jako rzeczywistość, lecz jako wyobrażenie o niej. Figura porte-parole zawsze równa się pewnemu wyobrażeniu, konkretnej towarzyszącej wizji danej figury, która nie jest w stu procentach tożsama z rzeczywistością, czyli pewnej fantazji. Zauważony przez Vicariego dosyć narcystyczny (choć prawdopodobnie zamierzony) metakomentarz jest takim rodzajem fantazji. Winding Refn poprzez ekran kinowy jest w stanie urzeczywistnić swój wyobrażony portret, wcielić w życie fantazmat. Perfekcjonizm kierowcy można określić jako przykład określanego przez McGowana nadmiaru, to protagonista na wskroś perfekcyjny. Bohater Goslinga wręcz „wystaje” poza opowieść, jest sygnałem dla widza, że rzeczywistość została zniekształcona. Można myśleć o nim zarówno w kategorii porte-parole, reprezentanta spełnionych męskich stereotypów czy też „perfekcyjnego” protagonisty, zawsze jednak bohater reprezentuje jakąś określoną fantazję.

Film Nicolasa Windinga Refna można podzielić na sceny nocnych eskapad kierowcy oraz jego wspólne chwile spędzane z bohaterką Irene i jej synkiem. Fantazmatyczny audiowizualny nadmiar w *Drive* na pierwszy rzut oka najlepiej reprezen-

tują te drugie sceny. Fantazja widoczna jest szczególnie w pierwszej scenie wspólnej przejażdżki. Gdy Kierowca zabiera Irene i Benicia na wycieczkę samochodem po kanale, przed oczyma widza jawi się cała gama fantazmatycznych środków formalnych. Scenę rozświetla promieniste pomarańczowo-złote światło słoneczne. Cała przestrzeń nabiera ciepłych barw, nawet niebo staje się żółte. Promienie słońca co raz odbijają się w kadrze, nawet wskaźniki na desce rozdzielczej samochodu idealnie błyszczą od odbitego światła. Scenie towarzyszy piosenka *Real Hero* wykonywana przez College & Electric Youth, nostalgiczny synth-popowy utwór, którego słowa refrenu mówią o prawdziwym bohaterze – prawdziwym człowieku. Gdy przejażdżka się kończy, akcja przenosi się na korytarz bloku, w którym mieszkają Irene i Kierowca. Bohater Goslinga trzyma na ramieniu śpiącego Benicia, za nim idzie wpatrzona w niego rozmarzonym wzrokiem bohaterka Carey Mulligan. Tym obrazom towarzyszy zwolnione tempo i nadal lecący utwór *Real Hero*. Rzeczywistość na ekranie wydaje się wówczas idealnym światem. Vicari pisze, że jest to jedyna scena na przestrzeni całego filmu, która sugeruje, że można odnaleźć spokój w momencie zastoju (Vicari, 2014, s. 184). Cała scena sprawia wrażenie niczym wyrwanej z baśni, każdy jej poszczególny element sygnalizuje widzowi o dokonanym zniekształceniu w rzeczywistości. Fantazja realizuje się w warstwie obrazu i dźwięku, odsłania się określana przez McGowana obecność nadmiaru *spojrzenia* jako *objet petit a*. Wspomniane sceny nocne również prezentują nadmiar, choć ich wymowa jest inna. Warto przyjrzeć się finałowej scenie pościgu kierowcy za Nino. Otwiera je ujęcie bohatera Goslinga widzącego zwłoki swojego znajomego Shannona. Wokół niego jest ciemność, światło pada jedynie z lampy warsztatu. Już z samym początkiem ujęcia realizowane są zwolnionym tempie. Kierowca wsiada w samochód i podjeżdża pod pizzerię prowadzoną przez Nino. Jedynym źródłem światła są neony. Od samego początku scenie towarzyszy utwór Riza Ortolaniego *Oh My Love* zaśpiewany przez Katynę Ranieri. Tekst piosenki jest dodatkową narracją dla obrazu. Gdy Kierowca podchodzi w masce do drzwi lokalu Nina i patrzy do środka, widzi imprezę w środku, a w piosence słychać słowa: „To światło nie jest dla tych ludzi, wciąż zagubionych w starym czarnym cieniu; czy nie pomożesz mi uwierzyć, że oni kiedyś zobaczą dzień, jaśniejszy dzień, gdy wszystkie cienie znikną; dzień, kiedy zapłaczę, kiedy uwierzę”. Gdy gangster wychodzi z lokalu po imprezie, wsiada do auta, a protagonista rusza za nim. Towarzyszący utwór urywa się dopiero w momencie, gdy Kierowca uderza w samochód, w którym siedzi Nino i odjeżdża. Następuje chwila ciszy, kierowca Nina zatrzymuje się, wysiada z auta i rozgląda się wokół. Nagle w ciemności widać zbliżające się światła samochodu, protagonista rozpedzony wjeżdża w pojazd gangstera, by zrzucić go z krawędzi klifu przy drodze. Nino wygrzebuje się z rozbitego auta, a Kierowca rusza za nim i finalnie topi gangstera w morzu. Jest to moment, w którym fantazja w *Drive* przy-

bera charakter sennego koszmaru. Kierowca wyłania się ledwo widoczny, mrok przebijają jedynie słabutkie światła lamp miejskich i samochodowych, spowija go dym. Kroczący powolnym krokiem, zamaskowany protagonista przypomina Michaela Myersa z *Halloween* (1978), ujęcie jest szerokie, co również wzmacnia podobieństwo do filmu Johna Carpentera. Film Nicolasa Windinga Refna nie jawi już się jako współczesna baśń – Kierowca nie jest już rycerzem ratującym damę z opresji, ale żądnym krwi mścicielem.

Patrząc na film Nicolasa Windinga Refna przez pryzmat realizacji modelu fantazji McGowana, za najważniejszy punkt *Drive* można uznać scenę pocałunku kierowcy z Irene w windzie. Wielopoziomowe znaczenie tej sceny należy rozpatrywać w paru aspektach. Oczywiście jest ona bardzo istotna fabularnie, jednak jej wyjątkowość realizuje się w czym innym. Ten konkretny moment filmu jest chyba najdobitniejszym przykładem obecności *spojrzenia* jako *objet petit a*. Scena ta jest doskonałą ilustracją fantazmatycznego nadmiaru obecnego w *Drive*. Irene i Kierowca wchodzi do windy, w której czeka facet w garniturze. W środku bohater Goslinga zauważa broń, którą drugi mężczyzna trzyma wewnątrz marynarki. W tym momencie zasłania Irene ręką, przesuwając ją za swoje plecy, obraca się do niej i całuje namiętnie w usta. Kamera wówczas subtelnie zbliża się i scena zaciemnia się, ciepłe złote światło oświetla twarze Irene i kierowcy. Bohater Goslinga całuje w usta bohaterkę Carey Mulligan, ich pocałunek jest bardzo długi, towarzyszy mu „ciepły” ambientowy utwór Cliffa Martineza i zwolnione tempo. Pocałunek kończy się, bohaterowie wymieniają jeszcze między sobą długie spojrzenia, pomieszczenie z powrotem się rozjaśnia. W momencie, gdy wycisza się muzyka, Kierowca odwraca się w stronę mężczyzny i atakuje go. Scena ta w bardzo wyraźny sposób sygnalizuje widzowi, że ma do czynienia z fantazją, kreacją rzeczywistości. Winding Refn, realizując pocałunek w zwolnionym tempie, załamuje tutaj poczucie płynącego czasu. W rzeczywistych warunkach scena byłaby nieprawdopodobna, cała akcja toczy się zbyt wolno. Wizualny nadmiar zawarty w tej scenie to właśnie zniekształcenie rzeczywistości, sygnał obecności *objet petit a*. Obecność *spojrzenia*, jako *objet petit a*, w tej scenie jest punktem załamania ideologii, miejscem „wystającym” poza porządek symboliczny. Gdy Kierowca z niepoohamowaną wściekłością rozgnięta kopnięciami głowę płatnego zabójcy, odsłania on nie tylko swoją przemocową naturę, lecz również odsłania ideologiczną podszewkę baśniowej historii. Brutalna przemoc prezentowana na ekranie jest punktem załamania ideologii, obdarcia baśni ze swojej fantazyjnej atrakcyjności. Dobry rycerz, który miał chronić ukochaną, okazuje się niezrównoważonym psychopata.

Film Nicolasa Windinga Refna odsłania przemoc zawartą w ideologii, tak jak opisuje to McGowan. Widz widzi to, co kryje się u źródła tej baśniowej

opowieści, do czego symboliczny porządek nie daje mu dostępu. Po tej brutalnej scenie Irene i Kierowca wymieniają ze sobą znaczące spojrzenia. Oboje w tym momencie dobitnie doświadczają poczucia braku. Na oczach Irene burzy się cały znany jej wizerunek kierowcy – pomocnego i dobrego sąsiada, z którym spędziła tyle pięknych chwil. Ucieka przed nią wizja kolejnych wspólnych przejażdżek autem i wspólnie spędzonego czasu z nim oraz swoim synkiem. Wyrobione dotychczas romantyczne uczucie zmienia się w strach. Z kolei wzrok Kierowcy jest ilustracją jego utraty na szansę normalnego życia przy boku ukochanej osoby, ucieczki od znanego mu świata przestępczego. Doświadczenie braku staje się podwójne – dotyczy zarówno widza, jak i samych bohaterów filmu.

Ścieżka druga: *Drive* a kino przecięcia

Fantazja przenika poprzez struktury scenariuszowe i narracyjne *Drive*, w fantazmatycznym nadmiarze realizuje się obecność *spojrzenia* jako *objet petit a*. Mimo wszystko sama fantazja wydaje się niewystarczającą. Warto zatrzymać się ponownie przy opisywanej scenie w windzie. Jak wspominał, dochodzi wówczas do wyraźnego zniekształcenia w polu widzenia. Jest to scena demaskująca hollywoodzko-baśniową rzeczywistość, zerknięcia przez nadmiar fantazji i odsłonięcia obecności *spojrzenia* jako *objet petit a*. Jednak scena, która następuje po owym zniekształceniu, ma znacznie mocniejszy wydźwięk. Samo odsłonięcie luki zawartej w strukturze symbolicznej jest bezpośrednie, nagłe i wystające poza kategorię fantazji. Zbiegają się ze sobą nieprzystające porządki, na przecięciu których dochodzi do otwartego spotkania ze *spojrzeniem*. Warto przytoczyć konstatację Todda McGowana, który w książce *Capitalism and Desire* wskazuje tę scenę jako moment obecności *spojrzenia* w sposób bezpośredni (McGowan, 2016). Badacz poświęca swoją analizę jedynie tej konkretnej scenie, ja postaram się ponadto wskazać, co prowadzi do samego momentu przecięcia.

Myśląc o *Drive* w kategoriach kina przecięcia, można obrać dwie perspektywy: Kierowcy oraz Irene. Punkt wyjścia dla obu z nich jest wspólny ze wcześniej opisaną analizą pod kątem realizacji modelu kina fantazji, mianowicie: *Drive* z pozoru reprezentuje współczesną wersję baśni, której bohaterem jest dobry rycerz ratujący ukochaną w opałach. Zaczę więc od perspektywy Kierowcy.

Pierwsza nić przecięcia: Kierowca

Aby dotrzeć do momentu przecięcia, należy postawić granicę między tym, co reprezentuje w *Drive* świat pragnienia, a co fantazje głównego bohatera. Choć Kierowca wydaje się bohaterem właściwie bezemocjonalnym i na pierwszy rzut oka pozbawionym głębszych pragnień, to można wyraźnie oddzielić te sfery

w ramach filmu. Na pierwszy rzut oka głównym pragnieniem Kierowcy wydaje się chęć posiadania jakiegoś „celu”, czegoś dającego mu emocjonalne spełnienie. Świat pragnienia bohatera reprezentują przede wszystkim sceny kaskaderskie oraz jego nocne eskapady. Świat pragnienia Kierowcy to ten, w którym bohater żyje na progu ryzyka i... pozostaje jednocześnie bezpieczny. Zarówno jako kaskader na planie filmowym, jak i na obrzeżach środowiska przestępczego główny bohater *Drive* paradoksalnie znajduje spokój i bezpieczeństwo. Jak to opisuje Todd McGowan: „Świat pragnienia jest światem bezpieczeństwa – światem, gdzie szanujemy innego, ale postawa ta chroni nas przed jego wpływem” (McGowan, 2016, s. 245). Dla protagonisty bezpieczną pozycją jest pozycja kierowcy właśnie. Wybitne umiejętności ułatwiają mu utrzymanie bezpiecznego dystansu od innego życia. Ubierając białą kurtkę ze złotym skorpionem i prowadząc auto dla kolejnych przestępców, bohater wkracza w niebezpieczny świat, w którym jednak to on dyktuje warunki. Jako Skorpion naturalnie czuje się w świecie zagrożenia, które jest de facto jedynie pozorne. Kierowca pozostaje zdystansowany wobec Innego, ponieważ znajduje substytut, który pozwala mu trwać jako podmiot pragnący. Jednak z momentem poznania Irene ta sytuacja zmienia się, pragnienie kierowcy „rozszerza się”, czy właściwie ukazuje swoją rzeczywistą stronę. To ważny moment, w którym Kierowca zdaje sobie sprawę, że jego substytut *objet petit a* nie jest wystarczający. Uświadamia on sobie swoją fantazję, którą uosabia Irene.

Świat fantazji dla Kierowcy to właśnie rzeczywistość, której reprezentacją jest Irene. Bohater dzięki poznaniu jej odkrywa, że dotychczas przyjmowana pozycja nie jest w stanie wypełnić jego braku. W momencie spotkania z nią zdaje sobie sprawę, że Irene jest uosobieniem fantazji, która mogłaby zrealizować jego pragnienie, nadać jego życiu „cel”. Bohaterowi rodzi się fantazmat wspólnego życia ze swoją sąsiadką i jej synkiem, w którym mógłby poczuć się spełniony. Kierowca oddaje się swojej fantazji właśnie w momentach interakcji ze swoją sąsiadką. Wszystkie wspólne aktywności pary są oddawaniem się fantazjowaniu. Reprezentuje je fantazmatyczny nadmiar audiowizualny, który opisywałem we wcześniejszej części pracy. Podczas gdy świat pragnienia jest bardzo precyzyjny realizacyjnie, sferę fantazji reprezentuje wizualny przepych. Pragnienie zilustrowane jest przede wszystkim efektownie zmontowanymi scenami kaskaderskimi i pościgami kierowcy. To tętniące adrenaliną, trzymające w napięciu sceny, które charakteryzuje szybki montaż, duża rola efektów diegetycznych (przede wszystkim dźwięki silnika, pisk opon) i brak muzyki lub pulsujący soundtrack Cliffa Martineza. Fantazja z kolei reprezentuje się w onirycznym obrazie i towarzyszącymi synth-popowymi piosenkami.

Wiedząc już, gdzie leży granica między pragnieniem a fantazją, należy się przyjrzeć, co prowadzi do punktu ich przecięcia. Inicjującą drogę do przecięcia momentem byłaby jedna z pierwszych scen po napisach początkowych. Niepozorna scena, gdy Kierowca na zakupach w sklepie zauważa Irene i Benicia. Gdy matka z synkiem wymieniają czułości, bohater przygląda im się z lekkim uśmiechem na twarzy, po czym wraca między sklepowe półki. Wychodząc ze sklepu, Kierowca zauważa, że samochód sąsiadki zepsuł się, więc podwozi ich z zakupami do domu. Ta krótka, pozornie niewiele znacząca scena jest bardzo istotnym pod kątem modelu przecięcia momentem filmu. Jest to moment, który jest inicjującym krokiem Kierowcy w stronę tego, co Todd McGowan określiłby zwrotem ku fantazji.

McGowan w *Realnym spojrzeniu* poświęca podrozdział twórczości Wima Wendersa, analizując filmy niemieckiego reżysera pod kątem realizacji modelu kina przecięcia. Według Amerykanina filmy reżysera *Paryż*, *Teksas* (1984) traktują o etyce fantazjowania. Autor pisze o tym, że to odślonięcie się Innemu jest wyborem etycznym. Podmiot, zwykle sytuując się w pozycji pragnącego, odrzuca możliwość dotarcia do Realnego, traktuje Realne jak coś niemożliwego, niedostępnego mu. Jest to bezpieczna pozycja, w której trzymając dystans od rozkoszy, nie jest on narażony na potencjalne doświadczenie traumy. Jednak w momencie, gdy podmiot „zanurza się” w fantazję, traci swoją bezpieczną pozycję. McGowan pisze: „Natomiast gdy podmiot fantazjuje, pogrąża się w rozkoszy i staje się widoczny dla Innego” (McGowan, 2008, s. 41). Podmiot, fantazjując, staje się widzialny. Porzuca zdystansowaną, odizolowaną pozycję pragnącego, dlatego zdaniem McGowana zwrot ku fantazji jest obciążony ryzykiem. To otwarcie się na realny wymiar Innego. Decyzja podmiotu niesie za sobą niebezpieczeństwo doświadczenia traumy Realnego, dlatego jest wyborem etycznym.

Podobny wniosek wobec tej sceny wysuwa Skazany na Film (2017), twórca kanału na platformie YouTube. Chociaż autor wideo-eseju nie opiera swoich wniosków na podstawie książki McGowana, to jego analiza w pewnym stopniu pokrywa się z tym, co autor *Realnego spojrzenia* nazywa zwrotem ku fantazji. Tę krótką scenę nazywa, za Christopherem Voglerem, punktem przekroczenia pierwszego progu. Jest to moment opowieści, w którym bohater decyduje się porzucić Zwyczajny Świat, czyli znany mu na co dzień, aby wyruszyć ku Niezwykłemu Światu, reprezentującemu nieznanne mu przeżycia (Vogler, 2016, s. 44). Kierowca, pomagając Irene, decyduje się przekroczyć próg, postanawia przejść do nieznanego mu dotychczas świata. Nawiązuje interakcję z rzeczywistością, która jest mu kompletnie obca. Myśląc w kategoriach McGowana, jest

to dla niego pierwszy krok ku fantazji. Bohater porzuca zdystansowaną pozycję, wychodzi ze świata pragnienia i zwraca się ku fantazji reprezentowanej przez Irene. To inicjujący dla niego zwrot w stronę rozkoszy. Oprócz tego inicjującego istotne są jeszcze dwa takie zwroty, których dokonuje bohater i które są zasygnalizowane wyraźnymi środkami wizualnymi.

Kolejnym zwrotem ku fantazji jest scena, gdy Irene podjeżdża do warsztatu samochodowego, w którym pracuje Kierowca. Właściciel warsztatu oferuje kobiecie, że Kierowca podwiezie ją i Benicia do domu, na co główny bohater przystaje. Po drodze oferuje on swojej sąsiadce przejażdżkę i jest to wyraźny zwrot ku fantazji, tym razem jeszcze zasygnalizowany środkami formalnymi. To pełna fantazmatycznego nadmiaru scena. Przejażdżce towarzyszy ekstatyczna piosenka, niezwykle ciepłe barwy i wizualny przepych. To kolejne istotne zbliżenie się bohatera w stronę rozkoszy, jednak najważniejszym krokiem ku fantazji jest trzeci zwrot Kierowcy.

Ostatni zwrot, jaki dokonuje Kierowca, jest najważniejszy, dlatego że zbiega się on z momentem przecięcia. Dokonuje się on w analizowanej wyżej pod kątem kina fantazji scenie w windzie. Ta scena najdobitniej z przytaczanych realizuje się w kategoriach fantazji, jednocześnie będąc tym momentem, gdy w strukturze filmu odsłania się *spojrzenie* jako *objet petit a*. Chwilę przed wejściem do samej windy bohater zdradza Irene swój fantazmatyczny scenariusz, w którym on, ona i Benicio mogliby prowadzić wspólne życie. Ta krótka wymiana zdań to najbardziej intymna chwila, w której widzimy bohatera, chyba jedyna sugerująca w nim prawdziwe pokłady emocji. Po tej rozmowie Kierowca wchodzi z Irene do windy, w której czeka na nich mężczyzna. Główny bohater zauważa broń ukrytą w jego marynarce i orientuje się, że ma do czynienia z nasłanym na niego prywatnym zabójcą. Wtedy Kierowca decyduje się na finalny zwrot ku fantazji i całuje Irene. Ten fantazmatyczny i załamujący czas pocałunek jest preludium do tego, co McGowan określa „wstrząsem”. Po pocałunku Kierowca rzuca się wściekle na zabójcę, uderza jego głową o ścianę windy i ciska go w kąt, gdzie dosłownie wgniata jego głowę w ziemię kolejnymi kopnięciami. Gdy zbryzgany krwią płatnego zabójcy bohater nadal kopie jego głowę, Irene całkowicie przerażona ucieka w drugi kąt windy. Dochodzi do przecięcia światów pragnienia i fantazji, którego katalizatorem jest brutalny rozlew krwi. To jeden z nielicznych momentów, którego Kierowca nie przewidział. Gdy bohater zauważa najemnika, uświadamia sobie, że znajduje się w punkcie bez powrotu, dlatego decyduje się na ostatni (i najmocniejszy) zwrot ku fantazji, który realizuje się w długim pocałunku. Aby ochronić Irene, musi on narazić ją na doświadczenie traumy Realnego; jedynym dla niego wyjściem z sytuacji jest zamordowanie najętego mordercy. To scena w gruncie rzeczy mocno transgresyjna,

w której Kierowca w niepoahamowany sposób zmienia się w Skorpiona, staje się personifikacją symbolu, który nosi na plecach. I to właśnie Skorpion jest uosobieniem *spojrzenia* w tej scenie. Obecność Skorpiona w fantazmatycznej przestrzeni wywołuje wstrząs, rozrywa strukturę fantazji. Chroniąc Irene, Kierowca wystawia ją na kontakt z Realnym, czego przerażona kobieta nie jest w stanie przyjąć i szuka ucieczki z tej sytuacji. Przerazenie Irene wynika z kontaktu ze *spojrzeniem* jako *objet petit a* w sposób bezpośredni, w jej pole widzenia wpisane są luki fantazji. Dobry rycerz, którym wydawał się Kierowca, w parę sekund staje się brutalnym i bezwzględny Skorpionem. Fantazmatyczny pocałunek przeradza się w scenę wściekłego rozlewu krwi, odsłaniając przemoc wpisaną w fundamenty fantazji. Jednak nie tylko Irene doświadcza obecności Realnego *spojrzenia*. Wywrócona zostaje również dynamika między widzem a filmem. Obecność *spojrzenia* w postaci Skorpiona przekraczającego sferę fantazji jest momentem, w którym widz doświadcza *objet petit a*. Brutalne podłoże baśni o dobrym rycerzu zostaje odsłonięte, a podmiot jest bezpośrednio uwikłany w to doświadczenie Realnego. Dochodzi do zaburzenia symbolicznej tożsamości podmiotu, przestaje on być jedynie obserwatorem mechanizmów i efektów „pracy ideologii”, lecz staje się uczestnikiem mechanizmów demaskowania jej. W tej konkretnej scenie w doświadczenie widza nieodwracalnie wkracza *spojrzenie* jako *objet petit a*, jego odbiór dzieła musi uwzględnić obecność traumy Realnego. Dlatego właśnie scena w windzie posiada tak ogromne znaczenie.

Masochistyczny wymiar pragnienia Kierowcy polega na niemożności połączenia światów pragnienia i fantazji w sposób bezpieczny. Bohater zdaje sobie sprawę, że perspektywa wspólnego życia z Irene wiązałaby się z porzuceniem osoby Skorpiona, jednocześnie jest świadomy tego, że dla Irene wkroczenie w jego świat byłoby zbyt niebezpieczne. Bohater mimo wszystko tkwi w tej masochistycznej rozkoszy. Co jednak różni go od podmiotu pragnącego, to podjęcie próby dotarcia do fantazji. Kierowca dokonuje zwrotu (niejednokrotnie), jednocześnie zdając sobie sprawę, że wiązałoby się to z utratą pewnej sfery jego życia. Spędzając wspólne chwile z Irene i Beniciem, zrywa on dystans wobec Innego i mimo napotykaných przeszkód decyduje się nawiązać kontakt z fantazją. Taką przeszkodą trzymającą go w sferze pragnienia jest chociażby fakt, że z więzienia wychodzi Standard, mąż sąsiadki i ojciec Benicia. Tragizm sytuacji Kierowcy polega na rozdarciu między tym, czego pragnie on, jako podmiot, i tym, co uznaje za właściwe. Choć pojawienie się Standarda odcina bohatera od jego fantazji, nie zamierza on rywalizować z nim. Kierowca woli odsunąć się z powrotem do strefy pragnienia, oddalić od swojej fantazji, niż pozbawiać Benicia ojca, a Irene męża. Nawet gdy Standard zostaje zabity w trakcie napadu na sklep, sytuacja Kierowcy pozostaje patowa. Podejmując próbę pomocy Standardowi, bohater zostaje uwikłany w po-

rachunki z lokalną mafią, co kolejny raz blokuje spełnienie jego fantazji. Warto jednak podkreślić konsekwencję Kierowcy w dążeniu do fantazji, który pomimo masochistycznego wymiaru własnego pragnienia nie zamierza pozostać jedynie w pozycji podmiotu pragnącego, lecz stale oddaje się fantazjowaniu. Ta sytuacja zmienia się jednak po scenie w windzie, po momencie przecięcia ze sobą światów fantazji i pragnienia. Kierowca po doświadczeniu obecności *spojrzenia* woli osunąć się z powrotem do pozycji podmiotu pragnącego. Gdy w sposób niekontrolowany wychodzi z niego Skorpion, uświadamia on sobie, że jego obecność może być niebezpieczna dla Irene. Dlatego Kierowca po wyrównaniu porachunków z mafią opuszcza Los Angeles. Dla bohatera bezpieczeństwo ukochanej jest ważniejsze od realizacji fantazji, woli trwać w niespełnieniu, niż narazić ją na niebezpieczeństwo. Doświadczenie traumy Realnego buduje w nim poczucie, że spełnienie fantazji nie jest możliwe bez cierpienia jego ukochanej osoby.

Druga nić przecięcia: Irene

Drugą ścieżką prowadzącą do momentu przecięcia może być śledzenie perspektywy Irene. Ta możliwość jest również bardzo intrygująca, choć wydaje się trochę trudniejsza do wychwycenia przez mniejszą dozę informacji. Teksty krytyczne poświęcone filmowi bardzo często pomijają postać bohaterki bądź poświęcają jej bardzo niewiele uwagi. Irene głównie jest sprowadzana do roli obiektu westchnień Kierowcy, ukochanej budującej jego motywację. Jednak przyglądając się bohaterce przez pryzmat kina przecięcia, można zobaczyć jej znacznie większą rolę w fabule filmu.

Ponownie należy zacząć od określenia sfer fantazji i pragnienia bohaterki. Świat fantazji Irene jest w gruncie rzeczy zbieżny z fantazjami protagonisty. Jej fantazmatyczną strefą są wspólne przejażdżki samochodem i zabawy w trójkę z Beniciem. Kierowca jest uosobieniem fantazmatu bohaterki, który pojawia się w bardzo istotnym momencie jej życia. Irene poznaje swojego sąsiada w momencie, gdy samotnie wychowuje swojego synka, kiedy jej mąż jeszcze odsiaduje wyrok w więzieniu. Kierowca pojawia się wtedy, gdy w jej życiu brakuje obecnego wcześniej partnera. To pomocny, czuły i bardzo zaangażowany mężczyzna, który w każdym aspekcie wydaje się po prostu dobrym człowiekiem. Dla Irene staje się uosobieniem fantazji dobrego rycerza, który jest w stanie wypełnić miejsce Standarda. Bohaterce zapewne również rodzi się fantazmatyczny scenariusz bezpiecznego życia w kompletnej rodzinie, gdzie ona i jej synek będą mogli żyć w spokoju. Z kolei strefa pragnienia Irene pozostaje niewidoczna dla widza. W filmie jest dosłownie jedna scena zakupów z synkiem, która reprezentuje jej codzienność przed poznaniem Kierowcy i później naprawdę znikomą ilość tych bez jego obec-

ności. Możemy się jedynie domyślać, że dni przede wszystkim spędza z synkiem i w pracy. Tak naprawdę pragnienia Irene poznajemy przez jej ucieczki ku fantazji i pojedynczym scenkom, jak moment powrotu z przejażdżki, gdy bohaterka rozmarzonym wzrokiem patrzy na Kierowcę niosącego Benicia. Można wysnuć wniosek, że pragnienie Irene to pragnienie stabilności i bezpieczeństwa. Pragnienie Irene również ma masochistyczny wymiar. Bohaterka jest w końcu rozdarta między Standardem i Kierowcą. Irene chciałaby jednocześnie „posiadać” obu mężczyzn, boi się utraty któregośkolwiek z nich. Z jednej strony jest zauroczona Kierowcą, z drugiej strony nie jest w stanie wyobrazić sobie rozstania ze Standardem i rozłąki Benicia z ojcem. Wewnętrzne rozdarcie bohaterki ilustruje scena imprezy powitalnej dla Standarda. Irene nie celebrytuje powrotu męża, sprawia wrażenie nieobecnej i finalnie wychodzi posiedzieć sama na korytarzu. Scenie przygrywa utwór *Under Your Spell* zespołu Desire, w którego refrenie wokalistka zespołu śpiewa: „Nie jem / Nie śpię / Nic nie robię, tylko myślę o tobie / Jestem tobą oczarowana”. To jedna z tych nielicznych scen, w której widać bohaterkę poza jej sferą fantazji.

Zwrotem ku fantazji, który inicjuje drogę Irene do przecięcia, można nazwać scenę, w której bohaterka zgadza się na pierwszą przejażdżkę. Irene decyduje się oddać fantazyjnej chwili, celebryując wspólną wycieczkę. Porzuca ona dystans wobec Innego, w swojej fantazji staje się widzialna. Bohaterka oddaje się fantazyjnej przejażdżce, która jest momentem wyrwania się z pozycji podmiotu pragnącego. To ważny krok dla Irene, która może porzucić codzienne zobowiązania i spędzić beztrudnie czas razem z Kierowcą i swoim synkiem. Każda następna chwila spędzona w towarzystwie Kierowcy jest kolejnym zwrotem ku fantazji. Podobnie jak w przypadku głównego bohatera, ten ruch również towarzyszy momentowi przecięcia.

Moment przecięcia z obu perspektyw znajduje się w tej samej scenie pocałunku w windzie. Gdy Kierowca całuje Irene, po czym rzuca się wściekle na płatnego zabójcę. Irene w pierwszym momencie ufa bohaterowi, chowa się za jego plecami. Jednak, gdy ten z niepojętą brutalnością wbija w podłogę głowę najemnika, dochodzi do wstrząsu. Warto podkreślić ten ruch schowania się za plecami, gdyż w tym momencie odsłania się przed Irene obecność *spojrzenia* w postaci Skorpiona. Nie chodzi tutaj jedynie o brutalną personę Kierowcy, ale również to, że Irene dosłownie widzi w tym momencie złoty symbol skorpiona na jego kurtce. Bohaterka doświadcza obecności *spojrzenia* jako *objet petit a* w sposób bezpośredni. Światy pragnienia i fantazji przecinają się, gdy w fantazmatyczną scenę wkracza Skorpion. Prerażona Irene jest wystawiona na doświadczenie traumy Realnego, stąd wynika jej lęk i chęć ucieczki. Warto

dodać, że de facto perspektywa Irene jest pokrewna z doświadczeniem widza. Kierowca jest w pewien sposób poza sceną, ponieważ moment ataku na zabójcę jest dla niego momentem przyjęcia persony Skorpiona. Tymczasem widz doświadcza *spojrzenia* w sposób pokrewny z Irene. Wstrząs wywołany przecięciem się sfer pragnienia i fantazji odsłania luki w baśniowej ideologii. Widz zdaje sobie sprawę z brutalnej przemocy obecnej u jej źródła i musi zmierzyć się z jej wybrakowaniem. Kierowca w oczach widza i Irene przestaje być dobrym rycerzem, a fantazmatyczna hollywoodzka opowieść traci swoją baśniowość.

Bardzo istotna jest również konsekwencja doświadczenia traumy Realnego przez Irene. Bohaterka na koniec filmu odważa się na jeszcze jeden zwrot ku fantazji. Irene podchodzi do drzwi mieszkania Kierowcy i parę razy puka. Gdy wreszcie zasmucona odchodzi, jeszcze ostatni raz spogląda przez ramię, licząc, że spotka swojego sąsiada. Ta scena pokazuje, jak znacznie różni się wpływ momentu przecięcia na Kierowcę i Irene. Główny bohater po scenie w windzie dokańcza mafijne porachunki, upewnia się, że Irene nic nie grozi odjeżdża z Los Angeles. Kierowca wraca do pozycji podmiotu pragnącego, osuwa się z powrotem w sferę pragnienia. Bohater woli trwać w swoim cierpieniu niespełnionej fantazji, niż narazić Irene na ponowną obecność Skorpiona. Tymczasem Irene podejmuje radykalnie inną decyzję. Podchodząc do drzwi mieszkania Kierowcy i licząc na spotkanie z nim, bohaterka przyjmuje obecność *spojrzenia* jako *objet petit a* do swojego doświadczenia. Pomimo świadomości obecności Skorpiona nadal zwraca się ona ku swojej fantazji. Bohaterka przyjmuje wolność, którą dostarcza jej doświadczenie traumy Realnego. Freud określiłby Irene mianem normalnego podmiotu, dlatego że bohaterka przyjmuje tę traumatyczną rozkosz, wpisuje ją w swoje doświadczenie, nie odrzuca jej, jak to nazywa McGowan, „w imię żądań symbolicznego prawa” (McGowan, 2008, s. 208). Irene uwzględnia obecność *spojrzenia* jako *objet petit a*, wdraża je w swoje pole widzenia. Jest świadoma obecności Skorpiona i mimo wszystko chce się zobaczyć z Kierowcą. Irene pomimo dokonania ostatniego zwrotu nie otrzymuje już kolejnej szansy na spotkanie.

Bibliografia

Child, B. (10.12.2012). *Nicolas Winding Refn Is First in Line for Sony's The Equalizer Remake*. <https://www.theguardian.com/film/2012/dec/10/nicolas-winding-refn-the-equalizer> [dostęp: 27.11.2024].

Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Durham: Duke University Press.

Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, przeł. A. Sheridan. New York: Norton.

McGowan, T. (2008). *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

McGowan, T. (2016). *Capitalism and Desire*. New York: Columbia University Press.

Skazany na Film (11.02.2017). *Drive: Czy on wygląda na dobrego gościa?* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n6HMc73EVcs> [dostęp: 27.11.2024].

Vicari, J. (2014). *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art. A Critical Study of the Films*. Jefferson, Northern California: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Vogler, C. (2016). *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Žižek, S. (1998). *Patrząc z ukosa*. „Teksty Drugie: teoria, literatury, krytyka, interpretacja”, nr 1/2(49/50).

Abstract

The main aim of the article is to present Nicolas Winding Refn's *Drive* (2011) through Todd McGowan's theory of *Real gaze*. Contrary to traditional Film Theory, based on the *mirror-stage*, McGowan examines the *gaze* in Lacanian film theory. McGowan proposes four different types of cinema relationships with the *gaze*, which according to Lacan's thought, is a sign of the presence of the *Real*. The author analyzes *Drive*, comparing it to McGowan's types of *cinema of fantasy* and *cinema of intersection*. The first type exposes the *excess*, the second one describes the intersection of *desire* and *fantasy*. While referring to the concept of *cinema of fantasy* the author makes the point that Nicolas Winding Refn overly extends both audiovisual and storytelling components of the movie. Such exposure to an *excess* leads to the point where a viewer may realize the presence of the *gaze*. Analysis based on *cinema of intersection* is built on the point that *Drive*'s reality is divided between two worlds: *fantasy* represented by daytime activity between Driver, the protagonist, and his neighbor Irene, and *desire* represented by Driver's nighttime activity. The exact moment when those two worlds collide is the moment the *gaze* is introduced. Both authors' analyses lead to the final conclusion that *Drive* can be read as the exposure to its own Hollywoodian fairy-tale facade via *gaze*.

Słowa kluczowe: Jacques Lacan, Todd McGowan, *Drive*, Nicolas Winding Refn, real gaze, ideology, realne spojrzenie, ideologia

Keywords: Jacques Lacan, Todd McGowan, *Drive*, Nicolas Winding Refn, real gaze, ideology
