

Człowiek, który żyje raz na dwa razy

wunder
block

Psychoanaliza i Filozofia

2023 [3]

wunderblock

2023, nr 3, s. 66–81

ISSN 2720-4391



DOI: <https://doi.org/10.37240/wb.2023.3.4>

Jan Borowicz

Abstrakt Artykuł jest poświęcony psychicznemu zjawisku niezdolności do czucia się żywym, przedstawionemu w filmie Jean-Charles'a Fitoussiego *Dni, w których nie istnieje* (2002). Film proponuje frapujący eksperyment myślowy: każe sobie wyobrazić życie mężczyzny, który raz na dwa dni znika i po upływie doby znów wraca w to samo miejsce. Artykuł opisuje niezdolność do przetwarzania emocji, myśli i wspomnień, które muszą być stale usuwane i w końcu są tracone. Regularne zniknięcia głównego bohatera sprawiają, że nie może poczuć, że naprawdę żyje, nawet gdy pojawia się fizycznie na świecie. Ta krucha struktura ma się zmienić, gdy mężczyzna się zakochuje i pojawia się nadzieja, że związek z drugim człowiekiem pomoże zintegrować dni, w których istnieje, i te, w których znika, reprezentowane i niereprezentowane części umysłu. Analiza filmu prowadzi do sformułowania klinicznych pytań, jak radzić sobie w pracy z głęboko uszkodzoną psychiką, dla której stałym zagrożeniem jest poczucie rozptynięcia się.

Słowa kluczowe: czas cykliczny, niereprezentowane części umysłu, autyzm

Abstract The article is dedicated to the psychological phenomenon of the inability to feel alive, as depicted in Jean-Charles Fitoussi's film *Days I Don't Exist* (2002). The film presents a thought-provoking experiment, compelling the audience to imagine the life of a man who disappears every other day and returns to the same place after twenty-four hours. The article describes the incapacity to process emotions, thoughts, and memories, which must be constantly erased and eventually become lost. The regular disappearances of the main character prevent him from experiencing a genuine sense of being alive, even when he physically reappears in the world. This fragile structure is expected to undergo a transformation when the man falls in love, bringing hope that a relationship with another person will help integrate the days when he exists and those when he disappears, both the represented and unrepresented aspects of the mind. The film analysis leads to the formulation of clinical inquiries regarding how to address the challenges of working with severely damaged psyches, for whom the constant threat is a sense of dissolution.

Keywords: cyclical time, unrepresented parts of the mind, autism

Jan Borowicz,
kulturoznawca,
psycholog,
psychoterapeuta
psychoanalityczny.
Członek Polskiego
Towarzystwa
Psychoterapii
Psychoanalitycznej,
kandydat Polskiego
Towarzystwa
Psychoanalitycznego,
członek Zespołu Badań
Pamięci o Zagładzie
w Instytucie Kultury
Polskiej UW. Autor
książek *Nagość
i mundur* (2015), *Pamięć
perwersyjna* (2020)
oraz *Perverse Memory
and the Holocaust:
A Psychoanalytic
Understanding of Polish
Bystanders* (2024).

j.borowicz@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-2847-2686.

Koncept filmu *Dni, w których nie istnieję* (*Les jours où je n'existe pas*, 2002), w reżyserii Jean-Charles'a Fitoussiego, jest prosty i fascynujący: opowiada o mężczyźnie, który raz na dobę znika na dwadzieścia cztery godziny. W ten sposób żyje co drugi dzień – o północy jego ciało rozptywa się, aby pojawić się z powrotem w tym samym miejscu po upływie doby. Zna wszystkie dni tygodnia, jako że ich liczba jest nieparzysta: po poniedziałku następuje dla niego środa, potem piątek, niedziela, a w następnym tygodniu wtorek, czwartek i sobota – po czym cykl się powtarza. Napisałem, że pomysł jest prosty, choć gdy próbuję go opisać, sam się gubię i nie jestem pewien, czy wyrażam się zrozumiale. Wydaje się, że nasz umysł nie jest przystosowany do takiego myślenia o czasowości, które przez zerwanie z linearnością, z fundamentalnym Newtonowskim przekonaniem, że czas biegnie nieprzerwanie od przeszłości ku przyszłości, burzy także związki logiczne. Pewnie z tego powodu bazy filmowe zaliczają *Dni, w których nie istnieję* do kategorii „fantastyka”, co jest w jakimś sensie trafne, choć może najbliższej temu obrazowi do opowiadań Franza Kafki. Świat tu przedstawiony jest bowiem całkiem zwyczajny, poza jednym szczegółem życia głównego bohatera, który innych może trochę dziwi, ale zasadniczo nie burzy porządku rzeczywistości.

Na ekranie niewiele się dzieje: mało się mówi, postaci jest kilka, ledwo zarysowanych, poruszających się prawie bez gestykulacji i mimiki, toteż większości widzów film zapewne wyda się nudny. Postaram się udowodnić, że to wrażenie nie pojawia się przypadkowo i że film wywołuje ten szczególny rodzaj nudy, który ma dużo wspólnego z szaleństwem. Jest to szaleństwo, które nie anonsuje się tumultem i krzykiem, ale raczej wyciszeniem, zanikiem, kurczeniem się życia. Tak jak w słynnym zakończeniu wiersza T.S. Eliota *Wydrążeni ludzie*¹:

I tak się właśnie kończy świat
I tak się właśnie kończy świat
I tak się właśnie kończy świat
Nie hukiem ale skomleniem.

Ostatnie wersy obrazują rozpad świata i języka, zostawiając czytelników z uczuciem rozpacz. Obrazują działanie popędu śmierci, nazywane w niektórych pismach Freuda zasadą nirwany, czyli dążeniem do całkowitego braku myśli i uwolnieniem się od ciężaru rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej². Popęd śmierci jest wówczas „niemy”, nie stanowi ani gwałtownego aktu destrukcji, ani próby sadystycznej kontroli nad obiektami³. Stąd film *Dni, w których nie istnieję* nie będzie obfitował w nagłe zmiany akcji ani wstrząsające sceny. Można by go zaliczyć do tak zwanego *slow cinema* – oszczędnego, autorskiego kina, w którym

¹ T.S. Eliot, *Wydrążeni ludzie* (1925), przeł. Cz. Miłosz, w: tegoż, *Wybór poezji*, red. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1989, s. 161.

² Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 79; tenże, *Ekonomiczny problem masochizmu*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 271–272.

³ Zob. D. Bell, *The Death Drive: Phenomenological Perspectives in Contemporary Kleinian Theory*, „International Journal of Psychoanalysis” 2015, 96, s. 412.

nieruchome kadry, zwykle pozbawione ludzkich postaci, mają unaocnić widzom filmowy czas i przestrzeń. Ta charakterystyka nie do końca jednak pasuje do filmu Fitoussiego, który bynajmniej nie zachęca do kontemplacji – nie z racji tempa narracji, ale z powodu jej fragmentaryczności i nagłych przeskoków wewnątrz obrazów. Jak w skondensowany sposób wyraził to reżyser, centralny problem głównego bohatera, Antoine’a, to brak umiejętności łączenia⁴. Dzieło operuje bardzo ograniczonymi środkami wyrazu, przede wszystkim jednak skupia się na użyciu cięć, których – przeciwnie do sztuki filmowej głównego nurtu – nie ukrywa, wręcz przeciwnie, czyni je najbardziej widocznymi i wprowadzającymi zamieszanie przejawami interwencji w ciągłość czasu filmowego.

Nie jest to powszechnie znany film, funkcjonuje raczej wyłącznie w festiwalowym obiegu kina awangardowego, dlatego prześledzę jego (szczątkową) fabułę tak, jakbym czytał zapis sesji, komentując jej poszczególne fragmenty.

■ Prolog: sobowtóry

Film rozpoczyna się zaskakująco, od wprowadzenia bohaterów pozostających niejako na uboczu przedstawionego przeze mnie zarysu fabuły. Otwiera go scena śmierci starszego mężczyzny odwiedzanego przez bohaterów, którzy pojawią się później epizodycznie. Do końca filmu ich status pozostanie jednak niejasny. Na początku widzowie poznają Laure, młodą osobę wprowadzoną do pokoju umierającego mężczyzny przez starszą kobietę (być może żonę umierającego). Laure po chwili – po cięciu, gdy kobieta znika, a dzień zmienia się w noc – zasypia w swoim łóżku. Potem przenosimy się na pogrzeb mężczyzny, na którym obecny jest młody chłopak o imieniu Antoine – można przypuszczać, że to wnuk zmarłego, a także – co sugeruje dalszy ciąg film – że jest on sierotą.

Obie te sceny rozgrywają się w ciszy – i tak będzie w całym filmie – nie widzimy też, czy bohaterowie coś odczuwają: ani w pokoju umierającego, ani na jego pogrzebie. Sceny te kondensują w sobie najważniejsze wątki filmu (choć dźwigają je marginalne postaci), będąc niejako lustrem lub inną, równoległą wersją głównego wątku, który zacznie się po napisach początkowych. Na początku filmu pojawia się utrata: czyjaś nieobecność, wobec której zajmują pozycję inne postaci. Nie jest jasne, czy ta nieobecność jest jakkolwiek przeżyta – zauważona, zarejestrowana, odczuta – i czy w ogóle coś zmienia w życiu pozostałych. Wydaje się, że ci wcześnie bohaterowie filmu zapowiadają następnych: mały Antoine nosi to samo imię, co główny bohater, który pojawi się dopiero później, a Laure przypomina wyglądem jego ukochaną – Clémentine.

⁴ Zob. L. Legast, M. Porret, J.-Ch. Fitoussi, «Les jours où je n'existe pas»: Fitoussi, le Grand Escamoteur, „Décadrages: Cinéma, à travers champs” 2003, 1–2, s. 135.

Przy pierwszym oglądaniu widz może nie zauważyć, że właściwie nie wiadomo, w jakiej relacji czasowej jest ten prolog do reszty filmu: zaraz po pogrzebie do chłopca przychodzi starszy mężczyzna (nazywany wujkiem), aby zaprowadzić go na grób głównego bohatera, dorosłego Antoine'a. Nie wiadomo więc, czy oglądane sceny dzieją się w terażniejszości i zapoczątkowują narrację, czy może po skończonej opowieści, która zamyka się złożeniem ciała Antoine'a do grobu? Wydaje się, jakby coś dziwnego działo się ze splątaną czasowością, w której różne momenty nie dają się od siebie odseparować. Donald W. Winnicott w artykule *Lęk przed załamaniem* pisał o pracy analitycznej jako porządkowaniu, separowaniu i łączeniu różnych planów czasowych w taki sposób, aby przeżywana **przyszła** katastrofa, która jest w istocie **przeszłą** katastrofą, przestała stale wydarzać się w **teraźniejszości**⁵. Dotyka to istoty sprawy: niejasna utrata, śmierć nieznanego starszego człowieka, nie prowadzi do przeżycia żałoby, które pozwala, aby czas płynął dalej⁶.

■ Rytm życia i znikania

Starszy mężczyzna, wujek, zabiera chłopca na grób Antoine'a i opowiada jego historię. Wujek stanie się zarazem narratorem filmu. Sądząc po jego głębokiej znajomości historii i przeżyć Antoine'a, można założyć, że jest kolejnym, przyszłym wcieleniem głównego bohatera. Mielibyśmy wówczas trzech Antoine'ów – młodego chłopca, narratora oraz właściwego bohatera, którego widzimy po cięciu. Antoine wychodzi z domu o świcie, aby kupić gazety. Jak mówi narrator, jest smutny, ponieważ stracił cały dzień, wobec czego podsłuchuje, o czym rozmawiają przechodnie, dowiadując się, co zdarzyło się w świecie, gdy go na nim nie było. Czuje się – dosłownie – pozbawiony i wczoraj, i jutro, gdy go znowu nie będzie. Wchodzi do kawiarni Le Refuge (schronienie, azyl), gdzie przeglądając gazety stara się zapomnieć przedwczorajszy dzień, aby zrobić w pamięci miejsce na wczorajsze wiadomości. W ten sposób narrator opowiada chłopcu o człowieku, który żyje raz na dwa razy.

Widzowie obserwują różne rozszczepienia: po pierwsze, istnieje bohater, który żyje w rytmie znikania i pojawiania się na nowo. Demoniczny przymus powtarzania stwarza stałą sytuację, w której przytomność jednego dnia musi ustąpić całkowitej nieobecności w ciągu kolejnego: nieobecności rekonstruowanej, aby nie zapodziać niczego, co wydarzyło się w świecie. Istnieje więc ciągły rytm obecności i nieobecności, życia i martwoty, przytomności i zamrożenia, który mógłby przypominać wczesny rytm oczekiwania niemowlęcia na

⁵ Zob. D.W. Winnicott, *Fear of Breakdown*, „International Review of Psycho-Analysis” 1974, 1, s. 105.

⁶ H.B. Levine, *Time and Timelessness: Inscription and Representation*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 2009, 52(2), s. 336.

matkę, gdyby nie fakt, że bohater jest zaprzątnięty wyłącznie tym, co przeszłe, gdy go nie było, i nie pojawia się żadna nadzieja na przyszłość⁷.

Tragedia Antonine'a polega więc na tym, że utrata jednego z dwóch dni prowadzi do tego, że nigdy nie może być **teraz** i traci kontakt z teraźniejszą rzeczywistością nawet wtedy, gdy jest na świecie. Antoine musi niejako bez przerwy nadrabiać stracony czas – z przerażającą świadomością, że i tak wszystko utraci, gdy nadejdzie północ. Wskazuje to na istnienie psychicznej próżni, pustego obszaru w umyśle, który nie jest w stanie wypełnić się obiektami i znaczeniami⁸. Nawet jeśli coś się w niej pojawi, to i tak szybko zostanie wymazane, przez co myśli nie są w stanie przekształcić się we wspomnienia. Nie przypomina to doświadczenia utraty, ponieważ zakładałoby ono umysł zdolny do postrzeżenia, że czegoś brakuje. Irit Hameiri Valdarsky opisuje ten stan jako „życie w próżni”, w trakcie „stale działającego unicestwiania, ale pozbawionego bólu psychicznego i lęku przed unicestwieniem, jako że nie ma ani podmiotu, ani obiektu; ani «jest», ani «nie ma»”⁹. Valdarsky zauważa, że w pracy z pewnymi pacjentami nie odczuwa się ani oporu, ani niechęci, ale niejasne wrażenie, że to, co się mówi, nie jest kierowane w żadną konkretną stronę. Jakby nie było nikogo, kto mówi, i nikogo, do kogo się mówi. Takie osoby wywołują raczej nudę, bez jakiegokolwiek poczucia rozpacz, zniecierpliwienia, strachu czy irytacji.

Istnieją stany, o których można metaforycznie powiedzieć, że będąc w nich, nie widzi się własnej przeszłości i przyszłości. Film Fitoussiego operuje jednak dosłownością: Antoine nie istnieje ani wczoraj, ani jutro – jedynie dziś. Opróżnianie pamięci z (własnych) wspomnień, aby stworzyć miejsce na (nieprzeżyte) wydarzenia, o których przeczytało się w gazetach, to proces ewakuacji¹⁰: konieczność usuwania wszystkich bodźców, myśli i uczuć, a czasem i całego aparatu psychicznego, aby przeżyć¹¹. Wtedy jednak, paradoksalnie, aby przeżyć, należy co jakiś czas umrzeć. To właśnie przydarza się w zapętleniu Antoine'owi. W odniesieniu do jego nieprzeżytych dni, narrator używa sformułowania „martwy czas” – trudno bowiem nazwać go jego „przeszłością”. Z filmu nie dowiadujemy się, co jest przyczyną tego zapętlenia, choć przeczuwamy, że ma to związek z jakąś pierwotną nieobecnością, którą sygnalizuje śmierć starszego mężczyzny na początku i którą można wyczuć w postaci młodego chłopca od czasu do czasu pojawiającego się samotnie w kadrze. René Roussillon zauważa, że pierwotne traumy, występujące wcześniej w życiu dziecka, wywołują podstawowy defekt w tożsamości prowadzący do rozszczepienia samego ja: aby przeżyć, podmiot wycofuje się ze swojego życia psychicznego¹². Nie powstają wtedy w wyniku rozszczepienia dwie równoważne części, wchodzące ze sobą od czasu do czasu w konflikt, ale dochodzi do rozszczepienia na część reprezentowaną psychicznie

⁷ Zob. A. Schellekes, *Arid Mental Landscapes and Avid Cravings for Human Contact: Beckettian and Analytic Narratives*, „British Journal of Psychotherapy” 2019, 35(1), s. 99–103.

⁸ A. Bergstein, *Niezbadane rejony życia psychicznego*, przeł. M. Kaczorowska-Korzniakow, Warszawa 2021, s. 77 i nn.

⁹ I.H. Valdarsky, 'Void Existence' as Against 'Annihilation Existence': Differentiating Two Qualities in Primitive Mental States, „International Journal of Psychoanalysis” 2015, 96, s. 1215.

¹⁰ Pojęcie ewakuacji odnosi się do niebezpiecznego procesu oczyszczania psychiki z myśli, uczuć oraz złych obiektów wewnętrznych. Wilfred Bion uważa je za działanie niebezpiecznie wyjątkowe życie wewnętrzne podmiotu, zob. tenże, *Teoria myślenia*, w: tegoż, *Po namyśle*, przeł. D. Golec, Warszawa 2014, s. 139–140.

¹¹ Zob. W.R. Bion, *O halucynacji*, w: tegoż, *Po namyśle*, s. 92, 107–108.

¹² R. Roussillon, *Primitive Agony and Symbolization*, London 2018, s. 12–14.

i część pozbawioną możliwości reprezentacji. Część pozbawiona reprezentacji ma zawrzeć w sobie traumatyczne doświadczenie, aby nie przedostało się do reszty psychiki – ma być schronieniem, bezpieczną kapsułą, prywatną Café Le Refuge¹³. To właśnie film pokazuje: Antoine znika nagle i nie pozostawia za sobą żadnego śladu.

To wszakże nie jedyne rozszczepienie, które widzimy w tych scenach: jest bowiem w nich jeszcze podział na narratora, chłopca i głównego bohatera. W moim odczuciu oddaje to podział na różne części Antoine'a i daje nadzieję, że skoro narrator jest w stanie opowiadać o bohaterze komuś innemu, to możliwa jest jakaś forma reprezentacji życia psychicznego. Reżysera, jak opowiadał w wywiadzie, interesuje różnica między martwym człowiekiem a takim, do którego trudno dotrzeć¹⁴. To, że narrator jest w stanie nazwać uczucie bohatera (smutek), sugeruje, że być może Antoine nie jest jeszcze wewnątrz martwy i że istnieje możliwość jego ożywienia.

■ Znikanie w nie-miejscu

Tymczasem Antoine zauważa, że czas płynie nieubłaganie i czytanie gazet jedynie przybliża go do północy, do momentu, w którym zniknie. Mieszka w Paryżu, ale unika centrum, jedzie więc na peryferia, na puste fabryczne nabrzeże rzeki, po którym przechadza się, nie mogąc na niczym zawiesić wzroku. Nie ma tam ludzi ani nic się nie wydarza, więc wydaje się, że czas płynie wolniej. Nagle jednak panikuje, gdy dostrzega, że minęła kolejna godzina. Wówczas postanawia ponudzić się, udając, że czeka na pociąg. Gdy przychodzi południe, wraca do mieszkania i patrzy na białą ścianę. Dostrzega na niej różne obrazy, jak w kinie – nie są one jednak pokazane widzom. Przyrządza sobie stek na lunch, który poprawia mu humor. Narrator wypowiada jego myśli: snuje mu się po głowie, że lepiej jest żyć raz na dwa dni niż być martwym lub w ogóle się nie narodzić. Antoine uśmiecha się lekko.

Maria Bonaparte, pisząc o beczasowości nieświadomego, wspomina, że „w ludzkich oczach czas stanowi przede wszystkim siłę destrukcyjną, jako że pozbawia nas wszystkiego, co nam drogie, a w końcu zabierze nam też własne ciało”¹⁵. Czas biegnący ku przyszłości przeraża Antoine'a, jako że zbliża go nieuchronnie ku zniknięciu i martwocie, robi on więc wszystko, aby ten czas zatrzymać. Organizuje sobie taką przestrzeń, w której brakuje punktów orientacyjnych oraz granic i gdzie nie można zamieszkać. Pozostaje ona nieruchoma w tym sensie, że nic nie jest w stanie się w niej wydarzyć. Francuski antropolog

¹³ Bergstein pisze o „otorbionej części psychiki”, zob. tenże, *Niezbadane rejony życia psychicznego*, s. 128. Z kolei Francis Tustin odróżnia rozpaczliwe próby tworzenia bariery przed światem zewnętrznym od bardziej ufego szukania schronienia wewnątrz pomieszczenia przestrzeni obiektu (umysłu matki), zob. też, *Bariery autystyczne u pacjentów neurotycznych*, przeł. J. Jastrzębska i in., Warszawa 2021, s. 90–91.

¹⁴ L. Legast, M. Porret, J.-Ch. Fitoussi, «*Les jours où je n'existe pas*», s. 134.

¹⁵ M. Bonaparte, *Time and the Unconscious*, „International Journal of Psychoanalysis” 1940, 21, s. 456.

Marc Augé nazywa taką przestrzeń „nie-miejscem”, w którym przebywa się jedynie na chwilę i które jak najprędzej chce się opuścić. Uważa, że nie-miejsca powstały wraz z nowoczesnością i mogą przyjąć najprzeróżniejsze formy: „trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, ruchome przybytki zwane «środkami transportu» (samoloty, pociągi, samochody), porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesole miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne”¹⁶. Nie-miejsca nie mają własnej spójnej tożsamości i nie nadają takiej przebywającym w nich samotnym ludziom: pasażerowie są pasażerami jedynie na czas, gdy przebywają na lotnisku, na którym nikt przecież nie chce zostać za długo. Antoine szuka więc takiej przestrzeni, w której nie istnieje ani „tutaj”, ani „teraz” i która pozwoliłaby mu uwolnić się od destrukcyjnej siły trzymającej go cały czas w szachu. Spędza długi czas na „nierobieniu nic” (uderzająca jest negatywność tego codziennego sformułowaniu) – bez świadomości, że jest i że czuje.

Rzut oka na zegarek wywołuje panikę, którą Antoine zagłusza udawaniem oczekiwania na pociąg. Nie jest to zabawa w odgrywanie roli, ponieważ brakuje tutaj jakiegokolwiek fantazji – mężczyzna ani nie chce donikąd jechać, ani nie bawi się myślą, że mógłby. Nie ma tak naprawdę żadnego prawdziwego oczekiwania, to samo czekanie staje się zmysłowym doznaniem, które ma go uspokoić¹⁷. Nie jest to nuda, o której psychoanalityk Adam Phillips pisał, że zawiera w sobie „paradoksalne życzenie, aby pragnąć”¹⁸. Bliskie jej wtedy jest oczekiwanie, że pojawi się coś upragnionego, mimo że jeszcze nie wiadomo, czym mogłoby być. Pograżanie się w takiej nudzie, jakiej dostarcza sobie Antoine, jest jednak pokrewne kontaktowi ze znikaniem, z otorbioną autystyczną częścią, dla której nie znajduje się reprezentacji¹⁹. Zdziwiający jest, że obrazy filmowe są w stanie uchwycić ten proces braku reprezentacji, dzieląc się z widzami doświadczeniem nudy. W tym sensie być może zachodzi praca upostaciowienia (*figurability*), w której choć brakuje wewnętrznych fantazji, uwagę można skierować na zmysłowy kontakt z rzeczywistością²⁰.

Patrzenie w białą ścianę ma pełnić podobną funkcję co spaceru po pustym nabrzeżu. Budzi to skojarzenie z jedną z ostatnich scen słynnego *Kopisty Bartleby* (1853) Hermana Melville’a, w której główny bohater, opędzając się od innych, na wszystkie próby komunikacji niezmiennie odpowiada: „Wolałbym nie”. W końcu trafia do więzienia, gdzie może już jedynie patrzeć w ścianę. Jak pisał o tym opowiadaniu Christopher Bollas, *Bartleby* nie nosi w sobie oporu ani destrukcji, jest raczej pusty w środku, niezdolny do czucia i życia z innymi²¹. W oryginalnym angielskim opisyje go wieloznaczne zdanie: „he lives without dining”, które dosłownie oznacza, że „żyje bez obiadów”, ale które zawiera także aluzję do

¹⁶ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 54.

¹⁷ Zob. F. Tustin, *Barriere autystyczne u pacjentów neurotycznych*, s. 153–154.

¹⁸ A. Phillips, *On Being Bored*, w: tegoż, *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*, Cambridge, MA 1999, s. 68.

¹⁹ Zob. A. Bergstein, *Niezbadane rejony życia psychicznego*, rozdz. 4: „O nudzie. Bliskie spotkania z otorbionymi częściami psychiki”.

²⁰ M.M. Oliner, „Non-Represented” *Mental States*, w: H.B. Levine i in. (red.), *Unrepresented States and the Construction of Meaning: Clinical and Theoretical Contributions*, London 2013, s. 152–171.

²¹ Zob. Ch. Bollas, *Melville’s Lost Self: Bartleby*, „*American Imago*” 1974, 31(4), s. 401–411; zob. też G. Deleuze, *Bartleby albo formuła*, w: H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009, s. 69; F. Bigagli, „*And Who art Thou, Boy?*”: *Face-to-Face with Bartleby; Or Levinas and the Other*, „*Leviathan*” 2010, 12(3), s. 50.

„dying”, co sumowałoby się w paradoksalne zdanie: „żyje bez umierania” (czego nie da się chyba oddać w polskim tłumaczeniu). Podobnie jak Antoine, Bartleby żyje w wiecznej terażniejszości i niczego oraz nikogo nie potrzebuje.

Niemniej ważne jest to, że w przypadku Antoine’a ten proces nie do końca się udaje: jego wyobraźnia sprawia, że na ścianie ożywają obrazy, a i jedzenie obiadu jest w stanie dostarczyć mu choćby minimalnej przyjemności. Nie widzimy wprawdzie tego, co na ścianie wyświetla się przed bohaterem, nie jesteśmy jako widzowie dopuszczani tak blisko, ale przynajmniej możemy dostrzec, że istnieje coś w jego wnętrzu.

■ Znikanie w cięciu

Antoine po całym dniu kładzie się do łóżka i zasypia. Następuje nagłe cięcie i zmiana perspektywy: kamera patrzy teraz pod nieco innym kątem na puste łóżko. Po kolejnym cięciu następuje powrót do pierwotnego punktu widzenia. Antoine śpi dalej. Narrator tłumaczy, że kiedyś eksperymentował – próbował dostrzec swoje zniknięcie, ale zorientował się, że nie jest w stanie tego osiągnąć. Boi się podróży, przebywać nie w swoim domu, nie w swoim łóżku, aby nie zniknąć przy ludziach lub w obcym miejscu. Z tego też powodu nigdy nie patrzy na kobiety, aby przypadkiem się nie zakochać.

Film w tych scenach ukazuje znikanie przy użyciu mechanizmów czasowych i montażowych: przy pomocy cięć, które pojawiają się zaskakująco często. Kino głównego nurtu stara się ukrywać cięcie w trakcie montażu – realizm filmowy osiąga się wówczas, gdy widzowie mają wrażenie, że śledzą ciągłą i spójną historię. Psychoanalityczny badacz kina Jean-Pierre Oudart określił ten zabieg mianem *suture*, pojęciem oznaczającym chirurgiczne zszywanie brzegów rany²². Oudart uznał, że w filmach hollywoodzkich eliminacja cięć ma dać nie tylko wrażenie ciągłości, ale i totalności, spójności przedstawionego świata, dzięki czemu widzowie mogą zostać oczarowani, uwiedzeni i porwani przez obrazy, zapomnieć, że siedzą w sali kinowej. Fitoussi postępuje dokładnie odwrotnie: stale wyręba widzów z ciągłości czasowej, zostawia montażowe cięcia jako wyraźne ślady zniknięcia Antoine’a. Między jednym ujęciem a drugim otwiera nicość, która wciąga głównego bohatera.

Antoine nie oczekuje „martwego czasu”, ponieważ wie, że oczekiwać się go nie da – nie może on być bowiem wypełniony żadnymi znaczeniami. James S. Grotstein określił takie doświadczenie jako „czarną dziurę”, wdarcie się nicości i bezznaczeniowości, upadku w przestrzeń pozbawioną granic²³. Nie jest

²² Zob. J.-P. Oudart, *Cinema and Suture*, „Screen” 1977, 18(4), s. 35–47.

²³ Zob. J.S. Grotstein, „The Black Hole” as the Basic Psychotic Experience: Some Newer Psychoanalytic and Neuroscience Perspectives on Psychosis, „Journal of the American Academy of Psychoanalysis” 1990, 18(1), s. 29–46.

to doznanie statyczne – otchłań wciąga i nie chce wypuścić: Grotstein, aby to zjawisko uchwycić, postępuje się obrazem przestrzeni, w której „brakuje podłogi”²⁴. Antoine bardzo potrzebuje łóżka, które dawałoby podstawowe trzymanie, aby nie rozpuścić się, nie zapaść się w nieskończoną nicość – potrzebuje czuć, że gdzieś jest, gdy wraca z niebytu. Scena ze znikaniem z łóżka nie dostarcza widzom wielu emocji, wydaje się po prostu dziwna, może niesamowita: nie jest bowiem tak, że Antoine doświadcza tak wiele, że aż traci przytomność z nadmiaru. Wygląda raczej na to, że nie jest w stanie doświadczać prawie niczego – łącznie ze swoim znikaniem – może rejestrować różne wydarzenia, ale nie zachowuje ich i nie przekształca w wysyczone uczuciami myśli ani wspomnienia²⁵.

Niespektakularne zniknięcia Antoine’a można rozumieć w kategoriach, jak to określa najnowsza teoria psychoanalityczna, „niereprezentowanych stanów psychicznych”. Są one charakterystyczne dla nieneurotycznych stanów umysłu, pozbawionych możliwości reprezentacji doświadczeń emocjonalnych, własnej tożsamości i istnienia innych ludzi, co skutkuje wytworzeniem się tego, co różni autorzy opisują jako „puste przestrzenie”, „pustkę”, „luki”, „przerwy” czy „pęknięcia”. Należy podkreślić, że są to pojęcia wykraczające poza klasyczne teorie konfliktu popędów lub zahamowanych pragnień. Niereprezentowane stany psychiczne objawiają się u pacjentów po głębokiej traumie, którzy w procesie analitycznym wykazują objawy skrajnej dysocjacji lub depersonalizacji – takie jednostki wcześniej bywały uznawane za niepodatne na leczenie psychoanalityczne²⁶. Jeden z takich przypadków opisała wspomniana już Valdarsky: pacjentka na początku swojej terapii często deklarowała – nawet pod koniec sesji, które mogłyby wydawać się produktywne – że „w trakcie dzisiejszej rozmowy nic nie powiedziałam”. Jak twierdziła autorka, wydawało się, że słowa wymieniane między pacjentką a jej analityczką nie miały żadnego prawdziwego znaczenia. Innym razem to analityczka nagle orientowała się, że choć słyszy, że pacjentka mówi, to jej właściwie wcale nie słucha. W parze analitycznej żadna strona nie mogła uznać, że istnieje druga. W wyniku wspólnej pracy pacjentka mogła jednak dotrzeć do myśli, że w trakcie terapii musi stale sobie opowiadać, co się na bieżąco wydarza w jej życiu, ponieważ inaczej nie jest w stanie poczuć, że naprawdę żyje. Jak dotąd czas wydawał się jej otchłanią, w którą może jedynie bez końca spadać. Jak wskazuje Valdarsky, „otchłań” przywoływana przez pacjentkę może wydawać się mroczną, ale i ekscytującą metaforą, sama pacjentka jednak opisywała ją jako „szarą i nudną”²⁷. Psychiczna pustka w istocie nie ma właściwości i daleko jej do żywych działań i procesów. W filmie *Dni, w których nie istnieję* Antoine po prostu znika i istnieje ryzyko, że gdy nie ogląda się filmu wystarczająco uważnie, można to całkowicie przeoczyć.

²⁴ Zob. J.S. Grotstein, *Nothingness, Meaninglessness, Chaos and the “Black Hole” II – The Black Hole*, „Contemporary Psychoanalysis” 1990, 26, s. 381–385.

²⁵ Howard B. Levine pisze: „Aby mieć prawdziwe i głębokie myśli [...] nie wystarczy jedynie rejestrować wydarzenia, ale należy je również zachowywać, łączyć je ze sobą, a także – co podkreślam – wypełniać je uczuciami, afektami. W ten sposób wydarzenia zostają obdarzone znaczeniem, ważnością i poszerzonym kontekstem w psychice. Początkowo pewne percepcje czy rejestracje (inskrpcje) wewnętrznych lub zewnętrznych zdarzeń mogą zaistnieć w psychice, ale one same jeszcze nie tworzą «reprezentacji»”. tenże, *The Colourless Canvas: Representation, Therapeutic Action, and the Creation Of Mind*, w: H.B. Levine i in. (red.), *Unrepresented States*, s. 48; zob. też J.S. Grotstein, *Nothingness, Meaninglessness, Chaos And The “Black Hole” I – The Importance Of Nothingness, Meaninglessness And Chaos In Psychoanalysis*, „Contemporary Psychoanalysis” 1990, 26, s. 257–290.

²⁶ G.S. Reed, H.B. Levine, D. Scarfone, *Introduction: From a Universe of Presences to a Universe of Absences*, w: H.B. Levine i in. (red.), *Unrepresented States*, s. 3–4; G.S. Reed, *An Empty Mirror: Reflections on Nonrepresentation*, w: H.B. Levine i in. (red.), *Unrepresented States*, s. 22.

²⁷ I.H. Valdarsky, *‘Void existence’ as against ‘annihilation existence’*, s. 1223.

Jednocześnie jego niechęć do spoglądania na kobiety wskazuje, jak wiele jest w nim niepokoju – boi się, aby w tym znieruchomieniu nie zaszły żadne zmiany. Wydaje się, że każde wzbudzenie, każdy bodziec – nawet wciąż jeszcze odległy od miłości, wystarczy bowiem samo spojrzenie – może okazać się potężnym wstrząsem²⁸ lub wywoływać potężny lęk, że gdy pojawi się na horyzoncie zarys obiektu, to znowu trzeba będzie go utracić. Jak można się spodziewać, to właśnie wydarzy się to w filmie.

■ Ożywienie – załamanie

W sklepie u rzeźnika Antoine podnosi nagle wzrok i poznaje Clémentine. Szybko wyznają sobie miłość, nim jeszcze poznają swoje imiona. Antoine tłumaczy swoją przypadłość, co, jak się wydaje, jej nie zniechęca – kobieta wprowadza się do niego, a jej walizka idealnie wpasowuje się w szafę przy łóżku. W trakcie pierwszej wspólnej nocy Antoine znika – po cięciu – a Clémentine, mimo że była na to przygotowana, wygląda na nieco zranioną. Potem jednak zasypia. O północy następnego dnia dba o to, żeby być przy nim, gdy znów wróci.

Mija rok (dla niego) lub dwa lata (dla niej). Clémentine zaczyna być znudzona, co Antoine zauważa, ale „nie ma czasu”, aby o tym dłużej pomyśleć. W końcu zaczyna być zazdrosny o cały czas, który ukochana spędza bez niego. Pewnej nocy, kiedy mówi coś do Clémentine, która jest w drugim pokoju, orientuje się, że nagle zniknęła. Gdy wraca do istnienia, jej po raz pierwszy nie ma w domu. Sprawdza, czy jej walizka wciąż jest na swoim miejscu w szafie. Clémentine w końcu wraca, spóźniona po seansie w kinie.

Związek zaczyna się psuć. Clémentine daje się przekonać znajomym, aby w dniu, w którym Antoine znika, na jego miejsce w łóżku położyć kolekcjonowane przez niego gazety. To uniemożliwia mu powrót. Antoine znika na długi czas, pojawia się dopiero, gdy wyburzają jego dom i wstrząsy zrzucają z łóżka stos gazet. Orientuje się, że nie ma jego ukochanej i że minęła prawie rok, a nie doba, od czasu jego ostatniego zniknięcia. Chodzi po Paryżu, zwierza się obcym, którzy nie rozumieją, o czym mówi, po czym znika w przypadkowej restauracji.

Ich spotkanie początkowo może budzić nadzieję. Po raz pierwszy widzą się u rzeźnika, u którego Antoine kupuje steki na obiad, czyli w jedynym jak dotąd miejscu dostarczającym mu autentycznej przyjemności. Jednocześnie ich relacja szybko zaczyna przypominać fantasmagorię – zakochanie się przed poznaniem własnych imion i dopasowana do półki walizka wskazują raczej na fantazję o idealnej unii, o fuzji z obiektem²⁹. Antoine przykleja się do Clémentine,

²⁸ Grotstein nazywa ten stan „psychicznym hałasem”, zob. J.S. Grotstein, *Nothingness, Meaninglessness, Chaos and the “Black Hole” III – Self- and Interactional Regulation and the Background Presence of Primary Identification*, „Contemporary Psychoanalysis” 1991, 27, s. 5.

²⁹ A. Schellekes, *Daydreaming and Hypochondria: When Daydreaming Goes Wrong and Hypochondria Becomes an Autistic Retreat*, w: H.B. Levine, D.G. Power (red.), *Engaging Primitive Anxieties of the Emerging Self*, London 2017.

w płytkiej relacji, bez odrębności i jakiegokolwiek dystansu. W ten sposób nawet trudno powiedzieć, czy wewnątrz narracji filmowej Clémentine to odrębna postać, czy raczej projekcja żywszej części głównego bohatera. Niemniej następuje ożywienie, a nawet możliwy okazuje się radosny stosunek seksualny, po którym Clémentine – o zwykle nieruchomej twarzy – wygląda na urażoną nagłą nieobecnością ukochanego i jest w stanie w tęsknocie fantazjować, że ubrany w niebieską piżamę Antoine zmienił się w niebieską muchę latającą wokół lampy i w ten sposób choć trochę z nią został. Jej uczuciowa reakcja na niego i jego nagłe zniknięcie, sprawia, że i w nim ożywają uczucia. Gdy Antoine czuje, że Clémentine na niego czeka, że dba o to, aby być przy nim, kiedy się pojawia – a nie jest, tak jak łóżko, jedynie nieożywionym tłem, meblem zdolnym podtrzymać go fizycznie, ale nie w żaden inny sposób – on również jest w stanie się z nią związać.

Wewnętrzne ożywienie okazuje się jednak dużym zagrożeniem: budzi miłość, ale i sprawia, że poczucie nieobecności (Clémentine) zaczyna głęboko niepokoić Antoine'a. Jej nieobecność wzbudza zazdrość, ale i – jak można było się spodziewać – potężny lęk. Można dostrzec, jak kruchy jest wciąż umysł Antoine'a, który zajęty przetwarzaniem nowych impulsów i uczuć, „nie ma czasu”, aby móc je wszystkie przekształcić i zachować – i na przykład podzielić się z ukochaną swoim niepokojem. Poruszająca jest scena, w której Antoine mówi do niej i nagle orientuje się, że nie tylko on, ale też ona dla niego zniknęła, że nie ma słuchacza po drugiej stronie, że jest poza kadrem, gdzieś nieskończenie daleko. Jako że tym razem nie było cięcia, widzowie nie orientują się – tak jak Antoine – że nie ma Clémentine. Tym boleśnieszka staje się świadomość jej nieobecności. Wydawało się, że ich relacja sprawi, że Antoine przestanie znikać i w filmie nie będzie już gwałtownych cięć, ale w istocie powtarza się centralna trauma nieobecności.

Winnicott pisze o traumie przerywającej osobistą ciągłość istnienia jako rozgrywającej się w czasie podzielonym na trzy odcinki: $x+y+z$ ³⁰. W x zawiera się poczucie istnienia matki pod jej nieobecność, w tym czasie dziecko potrafi sięgnąć po swoje wewnętrzne zasoby, aby mogło zachować spokój; y określa czas oczekiwania na matkę, kiedy dziecko przeżywa bezradność i gwałtowne uczucia wobec matki, ale po jej powrocie poczucie nieobecności może zostać naprawione. Gdy oczekiwanie się jednak przedłuża, dziecko wchodzi w fazę $x+y+z$, w moment ustanowienia traumy, zastygnięty, martwy czas, w którym nie ma już nadziei, ponieważ została w całości wyczerpana³¹. Można ten proces dostrzec w przywołanych przeze mnie scenach. Na początku ich relacja przypomina doskonale zakochanie, w którym nie ma doświadczenia prawdziwej

³⁰ D.W. Winnicott, *Miejsce doświadczeń związanych z kulturą*, w: tegoż, *Zabawa a rzeczywistość*, przeł. A. Czownicka, Imago, Gdańsk 2011, s. 136.

³¹ R. Roussillon, *Primitive Agony and Symbolization*, s. 7–11; A. Schellekes, *The Dread of Falling and Dissolving: Further Thoughts*, „British Journal of Psychotherapy” 2019, 35(3).

odrębności. Oczywiście należy zauważyć, że jest to wyidealizowany stan (x). Zaraz potem Antoine staje się zazdrosny o ukochaną, rozmyśla, co się z nią dzieje, gdy znajduje się poza zasięgiem jego wzroku: okazuje się, że ukochana nie jest jego własnością ($x+y$). W końcu, gdy Clémentine wraca do niego, wydaje się, że Antoine przekroczył już granicę tego stanu traumatycznego – i że już z niego nie wyjdzie ($x+y+z$). Używając Bionowskich terminów, można opisać to zjawisko jako nicomość (*nothingness*), która nie może zostać przekształcona w „brakującą rzecz” (*no-thingness*)³². W tę pustkę wpada się, gdy stale brakuje odpowiedzi obiektu na kierowane w jego stronę oczekiwanie. Wtedy powrót ukochanej nie jest już w stanie załatać czarnej dziury.

Na nic kolekcjonowane przez Antoine’a gazety, które wcześniej dostarczały mu kruche poczucie ciągłości życia – gdy przynajmniej widzi się następujące po sobie daty, można przypuszczać, że czas biegnie nieprzerwanie w określonym porządku od przeszłości ku przyszłości. Clémentine te same gazety służą, aby dostownie wymazać jego istnienie – zgodnie z logiką, wedle której w rzeczywistości „ta sama przestrzeń nie da się wypełnić jednocześnie na dwa sposoby”³³. To zabójstwo (lub samobójstwo) nie jest ani do końca psychiczne, ani prawdziwie cielesne, wydarza się raczej na granicy tych stanów. Przypomina to zmagania pacjentki Grotsteina, która czuła, że matka traktowała ją „jakby była niczym”³⁴. Grotstein wnikliwie zauważa, że wobec tego przyjęła ona paradoksalną strategię: stać się „niczym”, aby choć trochę być „czymś” dla swojej matki. W wyniku pracy analitycznej znalazła się wobec tego w niemożliwej do wytrzymania sytuacji uczuciowej: gdy tylko zaczynała wyczuwać jakiś swój określony kształt, pierwszym rozwiązaniem z jej wewnętrznego repertuaru było unicestwienie z powrotem samej siebie. Można się spodziewać, że dzięki obecności psychoanalityka była jednak w stanie odnaleźć inny sposób istnienia.

Tak się nie stało z Antoine’em. Gwałtownie odcięty od ukochanej, traci swoje miejsce w świecie, jest w stanie jedynie kręcić się w desperacji po mieście, starając się w gwałtownych ruchach pozbyć się wszystkich dręczących go emocji. To jedyny raz, gdy widzowie mogą zobaczyć go nie w powściągliwym wycofaniu, lecz w stanie wzburzenia. Wchodzi do kawiarni, gdzie zamawia piwo i w nieskładny sposób opowiada o tym, co mu się przydarzyło przypadkowym osobom, które ze współczuciem trafnie odgadują jego stan psychiczny. Bion uważa, że w załamaniach psychotycznych człowiek „używa słów w sposób bardziej zbliżony do działań mających «odciążyć psychikę od nagromadzonych bodźców» niż mowy”³⁵. Zarazem obrazuje to kolejną porażkę – nie może znaleźć słuchacza, który byłby w stanie przyjąć i pomieścić w sobie całe jego cierpienie. To, że Antoine znika w przypadkowym miejscu, wśród obcych ludzi, stanowi

³² Zob. W.R. Bion, *Przekształcenia*, przeł. D. Golec, Warszawa 2015, s. 168; zob. też J.S. Grotstein, „*The Black Hole*” as the Basic Psychotic Experience, s. 43.

³³ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, w: tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 170.

³⁴ J.S. Grotstein, *Nothingness, Meaninglessness, Chaos And The “Black Hole” I*, s. 264.

³⁵ W.R. Bion, *Uczenie się na podstawie doświadczenia*, przeł. D. Golec, Warszawa 2011, s. 55.

dowód jego rezygnacji i stojącej za nią myśli samobójczej: w końcu gdyby dobę później ktoś siedział na jego miejscu, znów by się nie pojawił.

■ Zakopanie

W ostatniej sekwencji do restauracji przychodzi młody Antoine – podśłuchuje rozmowę kelnerów, że wieczór wcześniej pewien mężczyzna nagle rozpląnął się w powietrzu, nie uściwszy rachunku. Chłopak orientuje się, że chodzi o Antoine’a, rezerwuje więc jego stół na wieczór. Czeką, zamawia mu kawę, a gdy się pojawia, uśmiecha się do niego. Następnie chłopiec i mężczyzna znajdują się na cmentarzu przy grobie Antoine’a. Mężczyzna prosi chłopca o zakopanie go w grobie, w którym zniknie, a także o odkopywanie go co dziesięć lat, aż do momentu, gdy Clémentine znów zechce z nim być. W przeciwnym razie będzie pojawiać się na dobę, czytać gazety, orientować się, co się wydarzyło przez ostatnią dekadę i znów odnajdywać schronienie w grobie. Chłopak mówi, że „jutro” będzie miał dwadzieścia trzy lata, a zanim upłynie „tydzień” już osiemdziesiąt trzy. Mężczyzna znikną. Następuje przebitka na pusty pofałdowany krajobraz. Ostatnia scena: młody Antoine i Laure oglądają papugi w klatkach, znikają z kadru, tak samo jak papugi. Tuż przed napisami końcowymi widzowie patrzą na puste klatki.

Można przypuszczać, że młody chłopak jest zachowanym wewnątrz Antoine’a wspomnieniem takiego siebie, który jeszcze był zdolny wchodzić w żywy kontakt, oczekiwać i cieszyć się z powrotu ważnej dla siebie osoby. W tym sensie jest podobny do Clémentine. Wspomnienie to nie jest jednak na tyle silne, aby zatrzymać (auto)destrukcyjny proces, w którym upragnioną fantazję o schronieniu Antoine lokuje w grobie, w śmierci. Bion sugeruje, że lęk przed śmiercią jest ściśle sprzężony z pragnieniem życia – jeśli lęku nie ma, jeśli zostaje on odszczepiony, tak jak w przypadku Antoine’a, to wraz z nim odszczepieniu ulega cała emocjonalność i poczucie życia³⁶. Jedyne, co zostaje, to nieniszczalna pobudka popędu: aby tylko wróciła Clémentine. Wygląda na to, że Antoine nie jest w stanie żyć osobno, poza relacją z kobietą, która nie jest dla niego **jak** matka, lecz jest z nią wręcz tożsama. Przypomina się myśl, którą Antoine wyraża w trakcie jedzenia obiadu: jego egzystencja nie jest taka zła, gdyż jest przynajmniej lepsza od śmierci lub nienarodzenia się w ogóle. Wydaje się, że Antoine nigdy tak naprawdę nie narodził się psychicznie albo że został wydany na świat zanim mógł naprawdę poczuć się żywym³⁷. Oznacza to, że na zawsze pozostanie zawieszony między życiem a śmiercią. Zakopanie w grobie staje się rodzajem wewnętrznego zamrożenia, neutralizacją energii psychicznej, aby

³⁶ Zob. W.R. Bion, *Ataki na łączenie*, w: tegoż, *Po namyśle*, s. 133; zob. V. Stevens, *Nothingness, No-thing, and Nothing in the Work of Wilfred Bion and in Samuel Beckett’s Murphy*, „Psychoanalytic Review” 2005, 92(4), s. 619.

³⁷ Zob. H.N. Boris, *Tolerating Nothing*, „Contemporary Psychoanalysis” 1987, 23, s. 356.

poruszenie związane z relacją z obiektem, jego ciepłem, niezależnością, rytmem obecności i znikania, nie wywołało traumatycznego lęku³⁸. Zakończenie filmu jest szczególnie przygnębiające: chłopak zauważa, że w takim zakopaniu Antoine może przeżyć całe życie, a pod jego koniec z siedemdziesięciu lat pamiętać będzie ledwie kilka dni. Nie udaje się powstrzymać biegu czasu rozumianego, wedle określenia Marie Bonaparte, jako stale działająca siła destrukcyjna, i co gorsza, można nawet się w tym nie zorientować.

Antoine znajduje swój grób, na którym widnieje jego imię i nazwisko – to ten sam grób z początku filmu, czas więc zatoczył koło. Powtarzalność traumy, którą Freud określał jako „demoniczną”, sprawia, że czas nie chce biec jednokierunkowo, od przeszłości ku przyszłości, lecz grzęźnie w ciągłych powrotach tego samego³⁹. Freud pisał, że nieświadome charakteryzuje się beczasowością, że w procesie pierwotnym nie ma jasnego zróżnicowania na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W sesji analitycznej chodzi między innymi właśnie o powrót do takiej beczasowości, która byłaby źródłem nieświadomego życia⁴⁰. W tym wypadku beczasowość prowadzi jednak w odwrotnym kierunku: jest grobem i schronieniem przed życiem. Jeszcze tylko w końcowej scenie wydaje się, że widzowie przenoszą się nagle w jakąś inną odnogę czasu lub że mógłby istnieć jakiś ciąg dalszy: oglądamy sobowtórów głównych bohaterów (młodszych, nieco odmienionych) i znów rozbłyskuje mała isierka nadziei, że chociaż im może udać się wyrwać do innego życia. Szybko jednak gaśnie, gdy widzowie pozostawieni są z obrazem nieruchomych klatek, z których zniknęły ptaki. Nie wyfrunęły przez otwarte drzwiczki, ale właśnie rozmyły się – wraz z naszą nadzieją – bez śladu. Psychoanalizyżka Gail S. Reed uważa, że aby pomóc osobom głęboko strauumatyzowanym, „analityk musi stać się dla pacjenta nowym obiektem i w ten sposób zastąpić pustkę nadzieją”⁴¹. Forma filmowa i zakończenie fabuły sugeruje jednak, że pewne struktury psychiczne nie wytrzymują obfitego kontaktu z innym człowiekiem i pokładanej w nich nadziei. Nie jest jasne, dlaczego początkowo obiecujący związek między Antoine i Clémentine okazał się niemożliwy. Na przeszkodzie w zrozumieniu stoi właśnie natura filmu. Ciągłe cięcia rozbijające spójność fabuły sprawiają, że „nie ma czasu”, aby o tym pomyśleć. W ten sposób cięciu ulega również pragnienie zrozumienia.

Film *Dni, w których nie istnieją* reprezentuje porażkę próby ożywienia głęboko zaburzonej struktury psychicznej, dla której najpoważniejszym problemem jest ciągłe ryzyko rozptynięcia się całej osobowości. Pozbawione nadziei zakończenie godzi w idealistyczne przekonanie, że żywa, miłosna relacja jest w stanie naprawić odszczepione doświadczenie martwoty i umożliwić stabilną obecność w świecie⁴². Film ukazuje, jakie niebezpieczeństwa dla tak delikatnej

³⁸ Zob. R. Roussillon, *Primitive Agony and Symbolization*, s. 17.

³⁹ Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, s. 38–39.

⁴⁰ Zob. H.B. Levine, *Time and Timelessness*, s. 336.

⁴¹ G.S. Reed, *An Empty Mirror: Reflections on Nonrepresentation*, s. 41.

⁴² Harold N. Boris pisał, że gdy psychoanalityk/psychoanalizyżka nie są w stanie tolerować doświadczenia nicości, mogą mieć za dużo oczekiwań wobec strauumatyzowanych pacjentów, którzy, chcąc się podporządkować, będą starali się pozbywać martwych części swojej psychiki, tenże, *Tolerating Nothing*, s. 365; zob. też A. Schellekes, *Sentenced to Life: Reflections on the Inability to Bear Vitality, Following the Movie Turtles Can Fly*, „British Journal of Psychotherapy” 2021, 37(3), s. 493–510.

psychiki przynosi kontakt z innym człowiekiem, gdy emocjonalne przeciążenie doprowadza do dysocjacji i cięcia. Dostarcza materiału do uwzględnienia w psychoanalitycznej pracy klinicznej, w której stale balansuje się między nadzieją a powściągliwością, energią i delikatnością, ożywieniem i martwością.

Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, WN PWN, Warszawa 2010.
- Bell D., *The Death Drive: Phenomenological Perspectives in Contemporary Kleinian Theory*, „International Journal of Psychoanalysis” 2015, 96, s. 411–423.
- Bergstein A., *Niezbadane rejony życia psychicznego*, przeł. M. Kaczorowska-Korzniańkow, Oficyna Fundament, Warszawa 2021.
- Bigagli F., „And Who art Thou, Boy?": *Face-to-Face with Bartleby; Or Levinas and the Other*, „Leviathan” 2010, 12(3), s. 37–53.
- Bion W.R., *Przekształcenia* (1965), przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2015.
- Bion W.R., *Teoria myślenia*, w: tegoż, *Po namyśle* (1967), przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2014.
- Bion W.R., *Uczenie się na podstawie doświadczenia* (1962), przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2011.
- Bollas Ch., *Melville's Lost Self: Bartleby*, „American Imago” 1974, 31(4), s. 401–411.
- Bonaparte M., *Time and the Unconscious*, „International Journal of Psychoanalysis” 1940, 21, s. 427–468.
- Boris H.N., *Tolerating Nothing*, „Contemporary Psychoanalysis” 1987, 23, s. 351–366.
- Deleuze G., *Bartleby albo formuła*, w: H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 105–155.
- Freud S., „Ja” i „to” (1923), w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpienia* (1930), w: tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 163–198.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności* (1920), w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, WN PWN, Warszawa 1994, s. 13–57.
- Grotstein J.S., „The Black Hole” as the Basic Psychotic Experience: Some Newer Psychoanalytic and Neuroscience Perspectives on Psychosis, „Journal of the American Academy of Psychoanalysis” 1990, 18(1), s. 29–46.
- Grotstein J.S., *Nothingness, Meaninglessness, Chaos And The “Black Hole” I – The Importance of Nothingness, Meaninglessness And Chaos In Psychoanalysis*, „Contemporary Psychoanalysis” 1990, 26, s. 257–290.
- Grotstein J.S., *Nothingness, Meaninglessness, Chaos and the “Black hole” II – The Black Hole*, „Contemporary Psychoanalysis” 1990, 26, s. 377–407.
- Grotstein J.S., *Nothingness, Meaninglessness, Chaos and the “Black Hole” III – Self- and Interactional Regulation and the Background Presence of Primary Identification*, „Contemporary Psychoanalysis” 1991, 27, s. 1–33.
- Legast L., Porret M., Fitoussi J-Ch., «Les jours où je n'existe pas»: Fitoussi, le Grand Escamoteur, „Décadrages: Cinéma, à travers champs” 2003, 1–2, <https://www.decadrages.ch/collection/1-2-le-hors-champ/les-jours-ou-je-nexiste-pas-fitoussi-le-grand-escamoteur> [dostęp 21.01.2024].
- Levine H.B., *The Colourless Canvas: Representation, Therapeutic Action, and the Creation Of Mind*, w: H.B. Levine, G.S. Reed, D. Scarfone (red.), *Unrepresented States and the Construction of Meaning: Clinical and Theoretical Contributions*, Karnac, London 2013, s. 42–71.
- Levine H.B., Reed G.S., Scarfone D., *Unrepresented States and the Construction of Meaning: Clinical and Theoretical Contributions*, Karnac, London 2013
- Levine H.B., *Time and Timelessness: Inscription and Representation*, „Journal of the American Psychoanalytic Association” 2009, 52(2), s. 333–355.
- Oliner M.M., „Non-Represented” Mental States, w: H.B. Levine, G.S. Reed, D. Scarfone (red.), *Unrepresented States and the Construction of Meaning: Clinical and Theoretical Contributions*, Karnac, London 2013, s. 52–171.

- Oudart J.-P., *Cinema and Suture*, „Screen” 1977, 18(4), s. 35–47.
- Phillips A., *On Being Bored*, w: tegoż, *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1999, s. 68–78.
- Roussillon R., *Primitive Agony and Symbolization*, Routledge, London 2018.
- Schellekes A., *Daydreaming and Hypochondria: When daydreaming Goes Wrong and Hypochondria Becomes an Autistic Retreat*, w: H.B. Levine, D.G. Power (red.), *Engaging Primitive Anxieties of the Emerging Self*, Routledge, London 2017, s. 21–41.
- Schellekes A., *Arid Mental Landscapes and Avid Cravings for Human Contact: Beckettian and Analytic Narratives*, „British Journal of Psychotherapy” 2019, 35(1), s. 91–106.
- Schellekes A., *Sentenced to Life: Reflections on the Inability to Bear Vitality, Following the Movie Turtles Can Fly*, „British Journal of Psychotherapy” 2021, 37(3), s. 493–510.
- Schellekes A., *The Dread of Falling and Dissolving: Further Thoughts*, „British Journal of Psychotherapy” 2019, 35(3), s. 448–467.
- Stevens V., *Nothingness, No-thing, and Nothing in the Work of Wilfred Bion and in Samuel Beckett’s Murphy*, „Psychoanalytic Review” 2005, 92(4), s. 607–635.
- Tustin F., *Bariera autystyczne u pacjentów neurotycznych*, przeł. J. Jastrzębska i in., Oficyna Fundament, Warszawa 2021.
- Valdarsky I.H., *‘Void Existence’ as Against ‘Annihilation Existence’: Differentiating Two Qualities in Primitive Mental States*, „International Journal of Psychoanalysis” 2015, 96, s. 1213–1233.
- Winnicott D.W., *Fear of Breakdown*, „International Review of Psycho-Analysis” 1974, 1, s. 103–107.
- Winnicott D.W., *Zabawa a rzeczywistość* (1971), przeł. A. Czownicza, Imago, Gdańsk 2011.
- Fitoussi J.-C., *Les jours où je n’existe pas* [Dni, w których nie istnieję], [film], 2002.